

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNAM
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

TRAVESTISMOS LITERARIOS:
EL DISFRAZ DE HOMBRE EN LA PRIMERA VOZ NARRATIVA
DE CUATRO ESCRITORAS LATINOAMERICANAS
(JOSEFINA VICENS, CRISTINA PERI ROSSI, SYLVIA MOLLOY
Y CRISTINA RIVERA GARZA)

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)
PRESENTA
ANA ELENA GÓMEZ CLAVEL

MÉXICO D. F. 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice	Página
I. Entre nacer y llegar a ser	4
II. Discurso esencialista, performatividad y ritos de institución de lo masculino	12
III. Travestismos literarios: Disfraces de género	19
IV. La masculinidad en <i>Los años falsos</i> , una máscara rígida y cruel.....	34
V. Visión irónica de la masculinidad en <i>La última noche de Dostoievski</i>	52
VI. La máscara homosexual en <i>El común olvido</i> : el punto de vista de la doble diferencia.....	67
VII. La incertidumbre de género en <i>La Cresta de Ilión</i> : Una forma de dinamitar la masculinidad hegemónica.....	75
VIII. Hacia una conclusión	88
Bibliohemerografía	100

I. ENTRE NACER Y LLEGAR A SER

“No se nace mujer: llega una a serlo”¹ dice una frase ya canónica de Simone de Beauvoir que ha servido de punto de partida a numerosos estudios de género, en los que se establece una marcada diferencia entre sexo y género, entre nacer con ciertas cualidades y características, y el despliegue de actividades que conllevan una actitud y una acción frente a los otros. Para la teórica norteamericana Judith Butler las reflexiones de Beauvoir implicaban consecuencias radicales en nuestra concepción de inicio esencialista, biologicista, arcaica, tradicional, pues al pensar el sexo y el género como dos conceptos coincidentes en muchos casos pero no siempre inherentes, es posible derivar que el término “mujer’ no necesariamente es la construcción cultural del cuerpo femenino, y ‘hombre’ tampoco interpreta por necesidad cuerpos masculinos” (Butler, 143). Es decir, los cuerpos sexuados pueden ser ocasión de varios géneros diferentes y no tienen que restringirse a los dos acostumbrados. Señala Butler en *El género en disputa* (2001):² “Si el sexo no limita al género, entonces tal vez haya géneros — maneras de interpretar culturalmente el cuerpo sexuado— que de ninguna manera estén restringidos por la dualidad aparente del sexo” (143).

Otra consecuencia radical que desarrolla Butler a partir de la frase canónica de Beauvoir es la siguiente: si ya no es cuestión de esencia o sustancia, una marca cultural

¹ “On ne nait pas femme, on le devient” es la frase original con que inicia el segundo tomo de *Le deuxième sexe*. El verbo “devenir” en francés tiene un carácter performativo general que se verifica con el tiempo y la acción: uno llega a ser algo, por ejemplo, llegar a ser músico, llegar a ser bailarina.

² La edición original de *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* es de 1990. La primera edición en español apareció en 2001 con el título: *El género en disputa*. Esta última es la edición de referencia.

innata y estática, si el género es algo en lo que uno se convierte, entonces el género es una suerte de transformación, de acción incesante y repetida. Por lo que concluye: “Si el género no está ligado al sexo, ni causal ni expresivamente, entonces es un tipo de acción que potencialmente puede proliferar más allá de los límites binarios impuestos por el aparente binarismo del sexo” (143).³

Es así como llega a hablarse de que el género no es un hecho natural sino una actividad performativa,⁴ una actuación de orden político y cultural, una representación frente a los otros y frente a uno mismo. Este concepto de construcción del género será cardinal en mi revisión de las obras de las cuatro escritoras estudiadas en la presente tesis, pues al elegir ellas la voz masculina para narrar sus historias pondrán en marcha maquinarias conceptuales, discursos, actuaciones, disfraces a fin de hacer creíbles a sus personajes narradores hombres.

Ironías de la dominación masculina

La frase de Beauvoir revisaba el proceso de construcción del género en las mujeres, pero una lógica equitativa nos llevaría a plantear el caso contrario: No se nace hombre, llega uno a serlo. En esta aparente simple operación es posible reparar en una sociología del lenguaje: además de los sustantivos empleados en cada enunciado que sirven para designar realidades distintas (“mujer” / “hombre”), se halla la asignación del género

³ Es interesante anotar que aunque Butler sólo toma como punto de partida las reflexiones de Beauvoir para desarrollar sus propias conclusiones, una y otra parten de situaciones vivenciales diferentes: aunque es sabido que Beauvoir tuvo experiencias homosexuales, en general se situó en una perspectiva heterosexual, mientras que Butler es lesbiana declarada, de ahí un interés personal en dinamitar las categorías hegemónicas para dar cabida a la diversidad de la que forma parte.

⁴ El concepto “performatividad” es desarrollado por la teórica Judith Butler en su libro *El género en disputa* y lo abordaré en extenso en el siguiente capítulo.

gramatical: “una” frente a “uno” (llega una / uno a serlo). Si se considera que de manera convencional el lenguaje asigna como general el género masculino de las palabras hasta convertirlo en una marca natural y neutra, entenderemos por qué en un estudio que busca identificar el sexo de la escritura, Dominique Merllié sostiene que los rasgos femeninos son los “únicos percibidos como presentes o ausentes”.⁵ En un orden social y cultural usualmente caracterizado por el androcentrismo, no es de sorprender que la visión masculina se imponga sin la necesidad de enunciarse mediante un discurso legitimador explícito. Es por ello que Pierre Bourdieu (2000) observa que, tanto en la percepción social como en la lengua, “el sexo masculino aparece como no marcado, neutro, en relación al femenino, que está explícitamente caracterizado” (22). Ironías de la dominación masculina: según estos autores se podría afirmar que si existe un género “asexuado” este no es el género femenino sino el masculino. Pero claro, esa “asexualidad” no resulta de una negación, sino de considerar al masculino como género mayestático y universal, un *statu quo* que se cifra en un “falocentrismo” hegemónico.⁶

Así pues, conforme a las actuales teorías de género, en una sociedad marcadamente patriarcal, androcéntrica, que fusiona la persona universal y el género masculino, las mujeres constituyen lo *no representable*, el sexo que no es “uno”. En palabras de Judith Butler, las mujeres representan “el sexo que no puede pensarse, una

⁵ D. Merllié, «Le sexe de l’écriture. Note sur la perception sociale de la féminité», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 83, junio de 1990, pp. 40-51. Citado por Pierre Bourdieu, en *La domination masculine*, París, Éditions du Seuil, 1998. Nuestra edición de referencia es la traducción de Anagrama de 2000: *La dominación masculina*, p. 22.

⁶ En su “estrategia general de deconstrucción”, el filósofo francés Jacques Derrida señala: “Con este término –falocentrismo– trato de absorber, de hacer desaparecer el guión mismo que une y vuelve pertinentes el uno para con la otra aquello que he denominado, por una parte, *logocentrismo* y, por otra, allí donde opera, la estratagema *falocéntrica*. Se trata de un único y mismo sistema: erección del *logos* paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, yo, velo del yo-la-verdad-hablo, etc.) y del falo como “significante privilegiado” (Lacan). J. Derrida, *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Anthropos Editorial, 1997, p. 46.

ausencia y una opacidad lingüísticas” (42). Luce Irigaray (1985) lo había señalado antes al argumentar que “lo femenino sólo existe bajo modelos y leyes provistas por sujetos masculinos” (86),⁷ de ahí que no existan en realidad dos sexos sino uno. En palabras de la teórica Monique Wittig, el género “es el índice lingüístico de la oposición política entre los sexos. Género se usa aquí en singular porque en realidad no hay dos géneros. Sólo hay uno: el femenino, pues el ‘masculino’ no es un género. Porque lo masculino no es lo masculino, sino lo general”.⁸

Una mirada de retorno

Una interesante vuelta de tuerca es la que se nos plantea al considerar el discurso creado por escritoras que usan la primera persona masculina para desarrollar sus historias. La segunda mitad del siglo XX y los primeros años del XXI han sido testigos del surgimiento de numerosas voces femeninas en el ámbito literario mundial. Varias de ellas, sintiéndose depositarias de una larga cadena de sometimiento que había prácticamente anulado la expresión de su ser durante siglos, se dieron a la tarea reivindicatoria de dar voz a ese mundo femenino del que se suponían conocedoras por derecho propio. Se aplicaron entonces a la tarea de crear una literatura proselitista que más tenía de propaganda ideologizante que de literatura. Se trata de escritoras “feministas” en el peor sentido del término, es decir, escritoras que buscan hacer de la literatura una trinchera combativa y que en aras de una tesis o un tema, descuidan el

⁷ Cit. por E. Goldberg, *The Lord Who is Half Woman*, p. 122.

⁸ Wittig, “The Point of View: Universal or Particular?”, p. 64. Cit. por J. Butler, *El género en disputa*, p. 53.

aspecto literario y formal y se olvidan que una verdad estética no puede ir a la zaga de un propósito ético o reivindicatorio, por más justo que éste sea.⁹

Por fortuna, muchas otras se han dedicado al desarrollo de la ficción más en términos de las leyes de una estética interna de la obra propia y sus particulares necesidades. Así, en la lógica interna de cada universo literario planteado, escritoras latinoamericanas como Josefina Vicens (Villahermosa 1911), Silvia Molloy (Buenos Aires 1938), Cristina Peri Rossi (Montevideo 1941) y Cristina Rivera Garza (Tamaulipas 1964)¹⁰ han elegido en varias de sus obras para la voz narrativa en primera persona un género que en principio no les corresponde: el género masculino. Esta suerte de travestismo es además una doble máscara si se toma en cuenta que la primera persona narrativa es un acto de enmascaramiento del autor que no tiene por qué coincidir con la persona del narrador aunque muchas veces nos sintamos tentados a confundirlos.¹¹ Es decir, que estas autoras al narrar en primera persona masculina eligen una especie de “meta-disfraz”. No se trata en ningún momento de la confección de un disfraz real, es decir, que pueda pensarse que sus narradores se travisten como personajes para encarnar otras figuras a lo largo de la historia, sino de un sentido metafórico para resaltar la índole del enmascaramiento autoral: de ahí se deriva la especificidad del subtítulo de la presente tesis: “El disfraz de hombre en la **primera voz narrativa** de cuatro escritoras latinoamericanas”. Esta suerte de travestismo autoral ha

⁹ No hay que olvidar tampoco que la crítica de corte patriarcal y misógino se ha servido también del término “feminista” para descalificar la obra de mujeres escritoras que abordaban temas de igualdad de género en sus escritos sin importar si había propuesta estética y literaria de por medio.

¹⁰ La lista de obras a considerar para el grueso de la investigación será: Josefina Vicens: *Los años falsos* (1982), Cristina Peri Rossi: *La última noche de Dostoievski* (1992), Cristina Rivera Garza: *La cresta de Ilión* (2001), Silvia Molloy: *El común olvido* (2002).

¹¹ Aquí vale la pena recordar la definición de Kundera a propósito de los personajes de una novela, definición que revaloriza la relación filial de un autor con sus creaciones: “El personaje no es un simulacro de ser viviente. Es un ser imaginario. Un ego experimental”, *El arte de la novela*, p.38.

presentado diversas modalidades a lo largo de la historia de la literatura: desde autores que se firman con un género diferente al propio (caso de Cecilia Böhl de Faber que se firmaba como “Fernán Caballero”) hasta autores que se disfrazan en la primera persona narrativa en dos modalidades de género: los que asumen su género propio en la narración en primera persona, aunque difieren de la *personae* del narrador-protagonista (caso de Francisco de Quevedo en *Historia de la vida del Buscón*), y los que asumen un género diferente al propio en la narración en primera persona (caso de Daniel Defoe en *Moll Flanders* y de las cuatros autoras estudiadas en el presente trabajo). En un ensayo sobre el “travestismo” de Alejo Carpentier al disfrazarse de “Jacqueline” para firmar una columna periodística sobre la moda en 1925, el investigador Ben Sifuentes¹² nos habla de un “travestismo textual” para señalar este caso del uso de un *nom de plume* del afamado escritor cubano cuando aún no era famoso y tenía que ganarse el pan escribiendo sobre la moda femenina. Aunque Sifuentes no define en términos teóricos ese concepto es interesante que no use travestismo autoral sino textual porque así da cuenta de un proceso más complejo que el hecho de ponerse una máscara: la puesta en escena simbólica, social y cultural que es posible dilucidar en este disfrazamiento y que incide de manera intrínseca en los recursos formales y en la concepción de un mundo que se reflejan en el texto mismo y en la voz narrativa pues, como lo señala el ensayista, el travestismo “no es sólo cuestión de hacerse otro, sino también de (des)figurar el yo”.¹³

Llámesese travestismo autoral o textual, a partir del análisis de la primera persona narrativa de las escritoras seleccionadas, se trataría de abordar una peculiar forma de disfrazamiento que puede llevarnos a entender fases de la construcción de un género en

¹² B. Sifuentes Jáuregui, “Travestismo textual: Modos y modas de Carpentier” en Ileana Rodríguez (coord.), *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales*, pp. 235-255.

¹³ B. Sifuentes, *op. cit.*, p. 254.

términos de la confección de la escritura misma. De este modo, me parece que será interesante revisar cómo estas escritoras devuelven a la visión androcéntrica tradicional del discurso masculino, a través de la voz narrativa de la primera persona, una mirada peculiar desde el ámbito de lo literario y su conformación de un imaginario ficcional, que tal vez pueda ayudarnos a responder en la medida de lo posible a la pregunta sobre cómo se construye la voz en primera persona de un personaje masculino, a nivel de recursos narrativos, desde el punto de vista de la diferencia.

II. DISCURSO ESENCIALISTA, PERFORMATIVIDAD Y

RITOS DE INSTITUCIÓN DE LO MASCULINO

Tradicionalmente, el enfoque que ha predominado en cuestiones de sexualidad y género es un esquema binario fijo que atribuye y distribuye principios y sustancias como si el hombre y la mujer, lo masculino y lo femenino fueran categorías inalterables, entidades abstractas definidas desde el principio de los tiempos, una suerte de identidades establecidas e inmutables que se rigen conforme a modelos de comportamiento esperados. Se trata de una visión signada por un esencialismo que otorga cualidades y características intrínsecas, apriorísticas, innatas a cada uno de los sexos. Así ocurre tanto en los mitos teogénicos como en la asignación de los códigos de comportamiento social. Baste recordar, a manera de ejemplos, la diada “cielo Urano” (elemento activo) frente a “tierra Gea” (elemento pasivo) de cuya conjunción surge la vida, o la leyenda de Aquiles obligado por su madre a disfrazarse de mujer para evitar que combata en la guerra de Troya, donde le espera la gloria pero también la muerte. Oculto en la corte del rey Licomedes, Aquiles revela involuntariamente su verdadera identidad al precipitarse sobre las espadas que el ingenioso Odiseo ha colocado a manera de trampa entre las joyas ofrecidas a las mujeres de palacio, conforme a un esquema de comportamiento establecido: a los hombres les gustan las armas y las guerras, mientras a las mujeres les encanta todo aquello que enaltezca su belleza y vanidad.

En el libro *La dominación masculina*, el sociólogo francés Pierre Bourdieu va más allá de una interpretación antropológica al señalar que la definición social del cuerpo y de los órganos sexuales, como producto de un sostenido trabajo de

construcción cultural, encuentra su “naturalización” en un mecanismo de inversión de la relación entre las causas y los efectos. Serán las diferencias visibles entre el cuerpo femenino, por un lado, y el masculino, por el otro, las que, al ser percibidas y construidas conforme a esquemas prácticos de la visión androcéntrica, se conviertan en garantía incuestionable de significaciones y valores que dan sustento y refrendan los principios de esta visión del mundo. De este modo:

... no es el falo (o su ausencia) el fundamento de esta visión, sino que esta visión del mundo, al estar organizada de acuerdo con la división en *géneros relacionales*, masculino y femenino, puede instituir el falo, constituido en símbolo de la virilidad, del pundonor (*nif*)¹ propiamente masculino, y la diferencia entre los cuerpos biológicos en fundamentos objetivos de la diferencia entre los sexos, en el sentido de géneros construidos como dos esencias sociales jerarquizadas. [37]

En otras palabras, no se trata de que la biología determine la organización simbólica de los sexos, sino de una construcción social arbitraria de los cuerpos, sus costumbres, funciones y relaciones, que brinda un fundamento aparentemente natural a la visión androcéntrica en todas sus jerarquías. Así se erige el esquema binario, con sus funciones tradicionales, como universal, ancestral, de orden divino, cuando en realidad ha habido esfuerzos religiosos, sociales, políticos, en resumidas cuentas, culturales, que van del efecto a la causa para legitimar la dominación androcéntrica a niveles de mito de origen y fundación que permea en todos los ámbitos. Bourdieu lo disecciona de la siguiente manera: “La fuerza especial de la sociodicea masculina procede de que

¹ Alusión particular al concepto del pundonor y virilidad en la sociedad cabileña, de origen bereber, sobre la cual el autor elabora buena parte de sus análisis sociológicos en torno a las estructuras simbólicas de un “inconsciente” occidental androcéntrico.

acumula dos operaciones: *legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada*” (37).

A su vez, Judith Butler en *El género en disputa* examina los rasgos esenciales de lo masculino y lo femenino bajo el tamiz de una luz que atiende más al desempeño, a la actuación, al *performance*, a la representación, al espectáculo de unos géneros frente a otros, no como entidades fijas y cerradas, sino como signos que adquieren significación en su interacción con los otros. En palabras de Butler, se trataría de reflexionar y cuestionarse sobre si ser mujeres u hombres es un “*hecho natural* o una actuación cultural, o si se constituye esa naturalidad mediante actos *performativos** discursivamente restringidos que producen el cuerpo a través de las categorías de sexo...” (28). Esta actuación política y cultural, *performance*, suerte de puesta en escena a nivel privado y social, tiene mucho de una compleja construcción en la que las ciencias biológicas, un determinismo transmitido a través de mitos, cuentos de hadas y fábulas establecen estructuras discursivas, reglamentadoras e incluso represivas. Lejos de proponer una ontología del género, Butler parte del supuesto de que el ‘ser’ del género es un *efecto*, una *relación*, un *constructo* que dista de ser natural.² Desecha la noción de una sustancia constante, un “yo” de género, un “núcleo de género”,³ al descubrirla como una construcción ficticia que corresponde a la reglamentación de atributos conforme a líneas de coherencia culturalmente establecidas. Así concluye:

En este sentido, *género* no es un sustantivo, ni tampoco es una serie de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reglamentadoras de

* “Performative” no tiene equivalente en español, a no ser en un sentido retórico o lingüístico. Por supuesto, Butler lo amplía en gran medida gracias al concepto de *performance* teatral o artístico: una representación para los otros.

² Resumen aquí varias ideas de Butler, contenidas en las pp. 66 y ss. de la obra de referencia.

³ Concepto del psiquiatra Robert Stoller, cit. por Butler en *El género en disputa*, p. 57.

la coherencia de género. Así, dentro del discurso heredado de la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que constituye la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción. [58]

Para realizar este desafiante análisis “anti-ontológico”, Butler retoma la conocida afirmación de Nietzsche expuesta en *La genealogía de la moral* que niega la preeminencia de un “ser” detrás del actuar y confiere un papel determinante a la acción, el hacer, el devenir. Butler lleva estas consideraciones hasta sus últimas consecuencias y así afirma: “no hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas ‘expresiones’ que, según se dice, son resultado de ésta” (58).

Como hemos podido observar, tanto Butler como Bourdieu coinciden en la crítica a la visión esencialista de los géneros. Sin embargo, uno y otro autor difieren en la importancia que dan a la índole del trabajo de construcción de esas identidades sociales naturalizadas. Para Bourdieu se trata, sobre todo, de un trabajo de construcción simbólico que no se reduce a una operación estrictamente *performativa* que orienta y estructura las representaciones, comenzando por las representaciones del cuerpo, sino que se complementa y se realiza a través de “una transformación profunda y duradera de los cuerpos (y de los cerebros), o sea, a través de un trabajo de construcción práctico que impone una *definición diferenciada* de los usos legítimos del cuerpo [...] para producir ese artefacto social llamado un hombre viril o una mujer femenina” (37). El proceso adquiere la apariencia de una ley natural al término de una “somatización de las relaciones sociales de dominación”, gracias a un formidable trabajo colectivo de simbolización y socialización difusa y continua, de modo que “las identidades distintivas que instituye el arbitrario cultural se encarnan en unos hábitos claramente

diferentes de acuerdo con el principio de división dominante y capaces de percibir el mundo de acuerdo con ese principio” (38).

Es por este enfoque que Bourdieu habla de que para legitimar y poner en práctica el discurso mítico androcéntrico, la maquinaria social echa mano de lo que él define como “ritos de institución”, capaces de “acentuar en cada agente, hombre o mujer, los signos exteriores más inmediatamente conformes con la definición social de su *diferenciación* sexual o a estimular las prácticas adecuadas para su sexo, a la vez que impiden o dificultan los comportamientos inadecuados, sobre todo en la relación con el otro sexo” (39-40). El proceso de formación de un cuerpo socialmente diferenciado del sexo opuesto no siempre opera de forma explícita y expresa. Pero en la variada, extensa y reiterada serie de llamadas tácitas al orden, los ritos de institución ocupan un lugar fundamental debido a su carácter cargado de simbolismo, ceremonia, solemnidad y hierofanía.⁴ Así, lo que el discurso mítico proclama de manera burda e ingenua, los ritos de institución lo ponen en práctica de manera más insidiosa y más eficaz simbólica y socialmente hablando. También, al legitimar en la práctica esta formidable y nebulosa sociodicea, los ritos de institución hacen posible la verosimilitud de una identidad de género frente a los otros y en esta medida constituyen rituales que escenifican el género.

En conclusión, lejos de ser antagónicas, las posturas de Butler y de Bourdieu son, a mi juicio, visiones complementarias que inciden en el análisis de la construcción simbólica y cultural del género. Por esta razón, sus conceptos e ideas resultarán indispensables para dilucidar el disfrazamiento figurado y la performatividad de la primera voz que da vida a los narradores masculinos concebidos por las escritoras

⁴ En la sociedad cabileña estudiada por Bourdieu es el caso de la circuncisión, rito de institución de la masculinidad por excelencia, que busca “instaurar, en nombre y en presencia de toda la colectividad movilizad, una separación sacralizante no sólo, como hace creer la noción de rito de paso, entre los que ya han recibido la marca distintiva y los que todavía no la han recibido, por ser demasiado jóvenes, pero también y, sobre todo, entre los que son socialmente dignos de recibirla y las que están excluidas para siempre, es decir, las mujeres”, p. 39.

objeto de estudio de la presente tesis, así como de los ritos y actos de institución y legitimidad de los que todas ellas echan mano para construir y hacer verosímiles a sus personajes narradores protagónicos masculinos.

Si bien es cierto que, como veremos a continuación, al revisar caso por caso ese “disfraz” de hombre muestra disonancias, deconstrucciones,⁵ crítica, ironía, ambigüedad respecto al modelo masculino hegemónico tradicional, a mi juicio todas las autoras seleccionadas parten del propósito de concebir y construir una imagen de hombre ficcionalmente verosímil que les permita establecer un pacto de credibilidad con sus lectores. Tal vez los casos de Peri Rossi y Rivera Garza, como se verá más adelante, por su conocimiento de los estudios feministas y de género más recientes, pretendan de entrada crear entes ficcionales que disientan y deconstruyan conscientemente las categorías estáticas del género, pero aun así parten de la idea de recrear a través de sus narradores disfrazados de hombre una idea aunque sea porosa de lo masculino.

⁵ Un punto de vista interesante sería efectuar un análisis a partir del concepto de deconstrucción derridano, pero esto estaría en contradicción con la crítica que el propio autor hace del falogocentrismo como estructura autoritaria y hegemónica. Dice Derrida: “Un discurso es tanto más deconstructivo cuanto menos se refiere a la deconstrucción como un método general. La deconstrucción no es un método, no es un sistema de reglas o de procedimientos. Hay reglas limitadas, si se quiere, recurrencias pero no hay, una metodología general de deconstrucción”. Cit. por Peretti, Cristina de, “Entrevista con Jacques Derrida” en *Política y Sociedad*, 3 (1989), Madrid, pp. 101-106.

III. TRAVESTISMOS LITERARIOS:

DISFRACES DE GÉNERO

Ifis, condenada a disfrazarse de hombre ante la condena paterna de muerte al nacer con un sexo inadecuado, y Tiresias, el célebre adivino que de joven se transformó en hembra y luego otra vez en hombre, ambos personajes referidos en las *Metamorfosis* de Ovidio; Aquiles transformado en Pirra en la corte del rey Licomedes; la princesa Budur de *Las mil y una noches* que se hace pasar por su amado Kamaralzamán; las afamadas memorias de Catalina de Erauso, publicadas bajo el título de *La monja alférez* (1625); doña Juana que se finge varón en el *Don Gil de las calzas verdes* (1635) de Tirso de Molina; Periandro que se disfraza de mujer en *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1616) de Miguel de Cervantes; el caballero d'Eon, descrito por Casanova en sus *Memorias* (1822), que resultó ser una mujer desenfadada; el caso de *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836) de Gautier; *Orlando* (1929) de Virginia Woolf; *Gran Sertón: veredas* (1956) del brasileño Guimarães Rosas y *El niño de arena* (1985) del escritor marroquí Tahar Ben Jelloun son algunos de los numerosos casos de travestismo en la historia de la literatura: ficciones donde hombres y mujeres encarnan el disfraz de un género que en principio no les corresponde.¹

¹ Cabe aclarar que los casos de Ifis y Orlando trascienden la esfera del travestismo pues son ejemplos en los que se presenta una transformación radical de sexo. En el orden de la apariencia y la imagen externa, el transexualismo que presentan estos personajes es, en un primer momento, una suerte de travestismo extremo en la medida en que asumir su nueva identidad es un proceso que lleva tiempo. Una vez familiarizados, esa suerte de travestismo se disipa en aras de una legitimación del nuevo sexo que ahora les corresponde. Cabría entonces hacer la distinción: el transexualismo opera en el horizonte de los cambios profundos, mientras el travestismo lo hace en la esfera de la simulación. En este sentido Ifis ejemplifica ambas transformaciones de manera idónea: primero, el travestismo a que lo someten su madre y la

Según Estrella de Diego hablar de hombres disfrazados de mujer y mujeres disfrazadas de hombre implica admitir y validar un modelo femenino y otro masculino como normales. Pero de inmediato, disiente de este criterio:

Naturalmente esto no es del todo cierto pues sería más preciso decir que hay modelos artificiales —construcciones culturales— y las representaciones masculinas y femeninas están sujetas a convenciones y como tales van cambiando, condicionadas por factores que se resumen en los hábitos predominantes en cada momento histórico y en cada sociedad. De hecho, el *yo* se construye siempre en relación al *otro* y nunca único sino múltiple.²

Definir lo que es “normal” en cuestiones de comportamiento de género puede ir desde enfoques tradicionales del corte “lo que es natural” hasta médicos o patológicos que esgrimen finalmente por oposición “lo que es anormal” con visos de enfermedad.³ Un lugar intermedio lo ocupa la estadística que tiende a reflejar lo que socialmente es aceptado, papeles o roles que, a través de la educación, la sociedad espera y anima.

nodriza a fin de simular un género masculino que lo salva de morir a manos del padre que tan sólo toleraría su descendencia a través del hijo varón; segundo, cuando próximas las nupcias con la doncella Yante, la diosa Isis se apiada de los ruegos de la propia Ifis para transformar su sexo y así encarnar el cuerpo de un hombre capaz de consumar una unión que si antes la propia Ifis consideraba “monstruosa”, incapaz de colmar el deseo (se lamenta Ifis, enamorada de Yante: “sed a medias ondas tendremos”, *Metamorfosis* II, p. 85), con el milagro de la transexualidad concedido por la diosa, esa unión se vuelve un matrimonio legítimo. Tiresias es también un ejemplo de transexualidad pero transitoria pues su metamorfosis en mujer dura sólo siete años. Su caso registra un simbolismo ligado a la sabiduría y el conocimiento necesarios en un ser que a la postre se convertirá en vidente. En este sentido hay que recordar a Mircea Eliade cuando habla de una androginia ritual practicada por los chamanes siberianos que se visten con ropas femeninas, se comportan como mujeres, e incluso llegan a desposarse con otro hombre. “Puesto que el chamán reúne en sí los dos principios polares, y puesto que su propia persona constituye una hierogamia, restaura simbólicamente la unidad del cielo y de la tierra, asegurando, en consecuencia, la comunicación entre los dioses y los hombres. Esta bisexualidad es vivida ritual y extáticamente, siendo asumida en tanto que condición indispensable para la superación del hombre profano” (Mircea Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, p. 114).

² Estrella de Diego, *El andrógino sexuado*, p. 47.

³ Cfr. C. Gosselin: *Sexual Variations: Fetichism, Sado-Masochism and Travestism*, Londres, 1980. Cit. por Estrella de Diego, *op.cit.*, pp.47-48.

Dichos papeles están íntimamente ligados al concepto de norma —cómo se *debe* comportar la gente— y al concepto de estereotipo —cómo se *suele* comportar la gente. Así los roles son patrones de comportamiento relacionados con lo que se suele hacer y con lo que idealmente se debería hacer. Brannon asocia los roles sociales a los papeles del teatro enfatizando cómo actuar dentro de un determinado rol conforma también la personalidad del individuo, la cual es para un sector de la psicología el residuo o la integración de los roles sociales aprendidos, convirtiendo de este modo la imitación en metamorfosis.⁴

Además de los roles sociales, durante la década de los ochenta se utilizó la diferenciación entre el sexo biológico y el sexo psicológico⁵ que determina a su vez las inclinaciones y preferencias sexuales y de género. El sexo biológico es más fácil de definir —pero induce a errores frecuentes al asociar la biología al destino— porque se centra en aspectos físicos y fisiológicos, en la capacidad de reproducción. El llamado sexo psicológico —frecuentemente asimilado al sexo biológico— presenta comportamientos e inclinaciones que no forzosamente coinciden con la biología.⁶ Los estudios más recientes se inclinan por distinguir el sexo biológico del “género”. Al respecto señala Marta Lamas en *Cuerpo: diferencia sexual y género* (2002): “No es lo mismo el sexo biológico que la identidad asignada o adquirida [...]. El sexo biológico, salvo raras excepciones, es claro y constante; si de él dependieran las características de género, las mujeres siempre tendrían las características consideradas femeninas y los

⁴ Estrella de Diego, p. 49. La referencia a Brannon proviene de R. Brannon, “Dimensions of the Male Sex Role in America”, *Beyond Sex Roles*, Nueva York, 1985, pp. 300-301.

⁵ Esta clasificación la toma Estrella de Diego de R. Stoller, *Presentations of Gender*, Yale y Londres, 1985. Aunque sexo psicológico es un concepto problemático y vago, me he decidido a mantenerlo porque hace hincapié en la interioridad del sujeto para asumir una identidad de género: cómo se piensa, concibe, imagina, fantasea a sí mismo el individuo frente a los otros. Esto no sólo opera para aquellos cuyo sexo biológico no coincide con el que construye una identidad diversa (travestis, transexuales, transgéneros), sino aquellos en los que sí hay coincidencia (heterosexuales).

⁶ Para una revisión más exhaustiva de estos aspectos cfr. el capítulo “No se nace enseñado: revisando el género” del libro de Estrella de Diego citado, pp. 47-55.

varones las masculinas, además de que estas serían universales”.⁷ Y hoy en día se ha dado en designar con el término *queer* “a lo que no se puede acomodar en las gavetas disponibles; aquello que no se puede etiquetar de un plumazo y desafía las clasificaciones y categorizaciones. Lo *queer* trastoca certidumbres e ideas preestablecidas sobre las identidades fijas de las personas, especialmente en el terreno del género y la sexualidad”.⁸ Bajo este concepto, sin lugar a dudas de amplitud inclusiva, podrían adscribirse esas identidades “nómadas”⁹ como el travestismo, que se resisten al sedentarismo de un *statu quo*.

Travestismos literarios

El travestismo, en términos de la psicología actual, no tiene un origen biológico sino que está asociado a esas identidades movedizas de género a las que alude la teoría *queer*. Acuñado en 1910 por el sexólogo alemán Magnus Hirschfeld en su estudio *Die Transvestiten*, el concepto “travestismo” sirve para denotar “una irrefrenable tendencia a ponerse ropa del sexo opuesto”.¹⁰ Mircea Eliade registra sociedades arcaicas en las que el travestismo es una forma de ritual chamánico. Tanto en Oriente como en

⁷ M. Lamas, *Cuerpo: diferencia sexual y género*, p. 33.

⁸ Esta enunciación en un sentido amplio de lo *queer* me parece particularmente atinada por su carácter inclusivo para un tema resbaladizo incluso en su definición. Tomado de Gabriela Cano, “Presentación a Las raras”, *Debate Feminista*, abril 2004, p. 59.

⁹ El concepto de “nomadismo” es retomado por los estudios feministas a partir del desarrollado por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* para designar los flujos y saberes sin raíz, en tránsito, en oposición al sedentarismo del saber institucional del Estado.

¹⁰ R. M Dekker y L. van de Pol, *La doncella quiso ser marinero. Travestismo femenino en Europa (siglos XVII-XVIII)*, p. 69 y ss.

Occidente, la prohibición de que las mujeres actuaran en las representaciones teatrales, dio pie a un travestismo no sólo aceptado sino aplaudido como un arte consumado.¹¹

Si en términos generales el disfraz cambia lo que uno es por lo que uno pretende o quisiera ser; puede revelar más de lo que oculta en tanto manifiesta un deseo o fantasía escondidos; resume a quien lo lleva al sintetizar el papel que representa y el que desearía representar, el disfrazamiento de género conlleva la búsqueda de una identidad más acorde con el género. En palabras de Marjorie Garber, “el travestismo es un espacio de posibilidades que estructura y desorganiza la cultura: un elemento de ruptura que interviene, no solamente la categoría de la crisis de lo masculino y lo femenino sino la crisis de la categoría en sí”.¹²

En términos literarios, una revisión somera de los casos de travestismo citados al principio de este capítulo nos ofrece un esquema de varias posibilidades que si bien conllevan la crisis de las categorías de género, ficcionalmente buscan un objetivo más inmediato: 1) el disfraz de género para lograr la supervivencia (casos de Ifis, Aquiles);

¹¹ Cfr. el capítulo “La totalidad primordial” en M. Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, pp. 111-115. Para proteger la moralidad pública en Japón, se prohibió oficialmente en 1629 la actuación de mujeres en el teatro kabuki. Pocos años después y por las mismas razones, sólo se permitieron las representaciones de este género si actores jóvenes actuaban con la cabeza rapada. La puesta en escena de papeles femeninos a cargo de actores originó el arte de los onnagata, que siguieron siendo parte inseparable del kabuki aún al levantarse aquella prohibición. El entrenamiento de estos artistas, iniciado desde la infancia, exige un minucioso aprendizaje: deben estudiar, copiar y asimilar los gestos de las mujeres (maquillaje, vestuario, movimientos, psicología) para tener la posibilidad de representar el arquetipo de la mujer. En lo que respecta al teatro isabelino, asociado principalmente con obras de William Shakespeare, el teatro isabelino adoptó durante la última parte del siglo XVI e inicios del XVII la misma convención y entregó los roles femeninos a jóvenes actores. Esto se explica también por códigos morales y la vinculación existente entre el teatro y la vida disipada. En ese contexto ganaron celebridad intérpretes como Alexander Cooke, Joseph Taylor y Edward Kynaston. La disposición legal caducó en 1660 y las primeras actrices en asumir roles femeninos debieron convencer con distintas estrategias a la corte y a los espectadores que efectivamente eran mujeres. Información tomada de <http://escueladeespectadoresdeteatro.blogspot.com/2008/10/travestismo-y-transformismo-en-el.html>, publicado por Javier Ibacache y Soledad Lagos.

¹² En el original: “... *transvestism is a space of possibility structuring and confounding culture: the disruptive element that intervenes, not just a category crisis of male and female, but the crisis of category itself*”. M. Garber, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, pp. 16-17.

2) el disfraz de género como medio para conseguir un fin reparador (salvar al amado/amada: la princesa Budur, doña Juana en el *Don Gil*, Periandro en *Los trabajos de Persiles...*); 3) el disfraz de género como vehículo de conocimiento (Tiresias, Orlando); 4) el disfraz de género como afán de aventura y medio para experimentar (el caballero d'Eon, Mademoiselle de Maupin).

Además del disfraz, otro elemento inherente al arte del travestismo literario es el secreto pues en todos los casos el disfraz urdido es materia de ocultamiento a los ojos del grupo social de referencia para lograr una simulación tan perfecta que pase inadvertida. Sin duda, esto obedece a la necesidad de simular según cánones de diferenciación sexual establecidos. A su vez, las leyes de esta necesidad tienen que ver con la prohibición y el castigo, en última instancia, formas todas ellas de censura e interdicción según los papeles asignados tradicionalmente al comportamiento de los sexos.¹³ Pero no estaría exento en los casos citados el afán de dominio y el placer del juego pues todos los personajes referidos encuentran en la perfección del disfraz una satisfacción que los eleva por encima de aquellos que desconocen su secreto.

Travestismo en algunos escritores

Si el travestismo consiste en ponerse la ropa del sexo opuesto, simular una apariencia de género diferente a la propia en un disfraz tan perfecto que haga parecer verdadera la identidad en préstamo, entonces podría extenderse el término a ciertas obras en las que

¹³ Véase el capítulo “Travestismos literarios y la estrategia del disfraz” en A. Clavel, *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, pp. 21-32.

la persona del autor no corresponde genéricamente con el narrador que narra la historia en primera persona, libros en los que el autor se disfraza de narradora y autoras que encarnan a su vez a un narrador. Pero antes de este travestismo, está el narrador en primera persona que coincide con el género del autor.

La presencia de novelas que usan la primera persona para la voz del narrador se remonta a la antigüedad pero no es común. Un ejemplo es *El asno de oro* (s. II d.C.) de Apuleyo en el que el narrador Lucio nos cuenta sus aventuras y descubrimientos en materia de historias y fábulas que conoce en aras de aprender las artes mágicas que son el objeto de su interés.

Un narrador semejante se presenta de manera cada vez más frecuente en la novela picaresca con ejemplos como *El Lazarillo de Tormes* (anónimo, 1554), la *Historia de la vida del Buscón* (Francisco de Quevedo, 1626), y en la novela de aventuras: *Robinson Crusoe* (Defoe, 1719), *Moby Dick* (Melville, 1851), en las que el pícaro y el aventurero cuentan sus peripecias desde un punto de vista personal. En la novela erótica también abundan ejemplos: *Fanny Hill* (John Cleland, 1748), *Las noches de París* (Restif de la Bretonne, 1793).

Ya sea como protagonista, como testigo, o haciendo uso del monólogo interior o el flujo de conciencia,¹⁴ fue hasta los siglos XIX y XX que el uso de la primera persona narradora se extendió a otras y más prestigiadas formas novelísticas: *Cumbres borrascosas* (Brönte, 1847); *Memorias del subsuelo* (Dostoievski, 1864); *En busca del tiempo perdido* (Proust, 1913); *Las olas* (Woolf, 1931).

¹⁴ Hay una cercanía del punto de vista narrativo entre la narración en primera persona y el estilo libre indirecto, cuyo ejemplo más consumado es *Madame Bovary* (Flaubert, 1857), al producirse en este último una suerte de identificación del narrador con la voz y la psicología del personaje narrado, reproduciendo sus palabras o pensamientos como si ambos fuesen la misma persona. La ambigüedad así creada entre la *personae* del narrador y la persona del personaje nos permitiría considerar el estilo libre indirecto como una modalidad de la primera persona narrativa. No en balde, la famosa frase de Flaubert: “Madame Bovary c’est moi”.

Pero novelas en las que el narrador en primera persona no corresponda con el género del autor —quien echa mano de recursos de verosimilitud para que esta voz disfrazada parezca verdadera y simule una identidad ajena—, son realmente pocas. Es el caso de *Moll Flanders* (1722) del escritor inglés Daniel Defoe (1660-1731), en la que, no obstante el género del autor, es la propia protagonista quien nos relata la historia de su adulterio y prostitución, ascenso social, caída y finalmente redención como mujer pícara en la Inglaterra del siglo XVIII.

Por supuesto, a lo largo de la historia de la literatura se han presentado casos de escritoras que se fingen varones y que incluso llegaron a firmar como tales. Un ejemplo emblemático es el de la española Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), que publicaba con el pseudónimo de Fernán Caballero sus libros. En una carta a su editor, Böhl de Faber señala: “Si se hubiera dicho que era una señora, nadie la lee”. En un medio tan patriarcal como lo fue la sociedad española del XIX, el crítico Eugenio Ochoa no dudó en declarar a Fernán Caballero como “el Walter Scott español”. ¿Hubiera sido lo mismo si se hubiera sabido entonces la verdadera identidad de Caballero? Un caso semejante fue el de la francesa Aurore Dupin (1804-1876), alias George Sand, quien asumió una personalidad masculina para firmar sus obras sin que su genio literario se viera puesto en duda por su condición de mujer. Un caso muy reciente de esta suerte de travestismo autoral es el del argelino Mohamed Moulessenhoul (1955), quien se firmó Yasmina Khadra para denunciar la brutalidad y los abusos de las autoridades islámicas de su país. La propia Josefina Vicens se firmaba “Pepe Faroles” para publicar sus crónicas taurinas pues en los años cincuenta escribir sobre toros era un coto exclusivamente masculino. Así pues, en todos estos ejemplos encontramos razones de censura que obligan a sus autores a asumir un género distinto al original, pero no forzosamente nos hablan de una elección en aras de la creación misma.

Una pregunta simétrica podría aplicarse a los hombres: ¿por qué un escritor decide travestirse en la escritura con el disfraz de mujer? En la novela monumental *Noticias del Imperio* (1987), el mexicano Fernando del Paso toma la voz de la emperatriz Carlota, recluida en la locura y en su castillo de Bouchout, para recrear el melodrama de un episodio histórico de nuestro país. Sin embargo, y hasta donde fue posible consultar las declaraciones del escritor en entrevistas publicadas, en ningún momento reflexiona sobre por qué eligió la primera persona para encarnar la voz de la emperatriz demente, para hacerla decir: “Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, Princesa de la Nada y del Vacío, Soberana de la Espuma y de los Sueños, Reina de la Quimera y del Olvido, Emperatriz de la Mentira...”¹⁵ Así, con un sencillo acto declaratorio de la identidad, sin más aspavientos que los del peso de la historia y su documentación erudita, sin más pases mágicos que los de apropiarse de un recurso estilístico cada vez más en boga como es el uso de la primera persona travestida, vamos de la mano de Del Paso, fascinándonos con las revelaciones delirantes y acumulativas de un personaje femenino tan demente como la historia misma del país en una puesta en escena novelística y casi teatral, pero no por ello menos verosímil.

Qué diferencia —o qué cercanía— con Flaubert cuando declaró su célebre frase: “Madame Bovary c’est moi”. Sabido es que el autor francés no escribió su magna obra en primera persona, pero la utilización del estilo libre indirecto logra borrar la frontera entre la voz del narrador y la voz de su personaje femenino en una ambigüedad tal que, por momentos, no se sabe quién habla, si Flaubert o Emma Bovary.

Continuando la tradición de lengua francesa, Marguerite Yourcenar pasa de la intención al acto, cuando en *Memorias de Adriano* (1951) declara en la primera página: “He ido esta mañana a ver a mi médico Hermógenes [...] Es difícil seguir siendo

¹⁵ F. del Paso, *Noticias del Imperio*, p. 668.

emperador ante un médico, y también es difícil guardar la calidad de hombre”.¹⁶ Aquí, como en el caso de Fernando del Paso en *Noticias del Imperio*, esta declaratoria puesta en labios de un personaje histórico define y facilita en principio muchas cosas pues, mientras el escritor no violenta la imagen posible del personaje, tendrá nuestro voto de confianza en terrenos de verosimilitud. Además, gozará de nuestra empatía en la medida en que nos revela espacios de intimidad del personaje histórico seleccionado y lo humaniza y nos lo vuelve cercano.

Pero eso no sucede con las escritoras latinoamericanas estudiadas en el presente trabajo: ninguna de ellas encarna la voz de un personaje histórico sino de un personaje enteramente de ficción. Por ello, los mecanismos formales de que echan mano para hacer creíbles a sus personajes masculinos tienen que ver con esa “construcción social del cuerpo” de la que nos habla Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*, mediante la cual se produce ese “artefacto social llamado un hombre viril o una mujer femenina”.¹⁷ Y aunque de género masculino, cada uno de sus personajes protagónicos ofrece una visión distinta del modelo androcéntrico tradicional.

Ha sido hasta el siglo XX que esta suerte de travestismo literario de autores “disfrazados” de narradores de un género diferente se ha multiplicado como en los casos ya citados de *Memorias de Adriano* (1951), novela en la que la autora belga, Marguerite Yourcenar, se apropia de la voz del emperador romano de principios de la era cristiana; *Noticias del Imperio* (1987), en la que el mexicano Fernando del Paso hace lo propio para encarnar la narración de tribulaciones y locura de la emperatriz Carlota; y en fecha más reciente, el relato de César Aira, *Cómo me hice monja* (1993), que narra en primera persona las vicisitudes de una niña que se vive como tal pero que a la vez, en un giro de

¹⁶ M. Yourcenar, *Memorias de Adriano*, p. 5.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 37.

ambigüedad inusitado, es vista por los otros como el niño César Aira. Este caso extremo sin duda responde a una estética “neobarroca” que, en palabras de Omar Calabrese, consiste en “la búsqueda de formas —y en su valoración— en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad”.¹⁸ En este sentido, Calabrese habla de nuestra época como una era signada por el ocaso de la integridad, un gusto por la incertidumbre en la obra y en su recepción, que ha dado lugar a tantas teorías sobre la obra abierta, los rizomas y fractales en literatura, cine y otras manifestaciones culturales de marcada posmodernidad.¹⁹

Pero, a mi juicio, no se trata sólo de un gusto sino de una necesidad: ante la falta de categorías estables, con la crisis de ideologías y *epistemes* unitarias, los artistas y creadores de las últimas décadas se han enfrentado a la tarea de buscar formatos que revelen de un modo más pleno la inestabilidad de una realidad mental y material cada vez más compleja y cambiante.

No es de extrañar entonces la presencia cada vez más emergente de escritoras que, a fin de reformular los discursos patriarcales imperantes, vistan el disfraz masculino en la voz de sus narradores para cuestionar, distorsionar, tamizar o dinamitar lo rígidos modelos androcéntricos tradicionales. Y esto, en el caso de las cuatro escritoras seleccionadas en la presente tesis, no tiene que ver forzosamente con una intención feminista combativa sino que como verdaderas creadoras y artistas se plantean abordar y abundar sobre el fenómeno de lo humano y sus incertidumbres.²⁰ De hecho, la

¹⁸ O. Calabrese, *La era neobarroca*, p. 12.

¹⁹ O. Calabrese, *op. cit.*, pp. 102-105.

²⁰ Cfr. el ensayo de A. Clavel, “La novela como género de incertidumbre”, donde dice: “Henry James señalaba en *El arte de la novela* que, en su definición más amplia, la novela es una impresión intensa, personal y directa de la vida. Sin embargo, esa intensa impresión de la vida se construye mediante la trama, la distorsión, la veladura que conlleva toda escritura. Más intensa por cuanto se permite libertad para expresarse. Más poderosa, por cuanto seduce, sugiere

imagen masculina que me propongo estudiar en ellas está limitada a los recursos formales que estas autoras emplean para embozarse en la voz narrativa de la primera persona: de qué echan mano para hacer verosímiles a sus narradores masculinos. Por lo tanto, no pretendo agotar la imagen de la masculinidad en sus obras desde una perspectiva de género, o psicoanalítica, o sociológica, o simbólica total. En todo caso, las herramientas de análisis a las que recurro son sólo un instrumento para revisar cómo a través de esa primera voz narrativa travestida estas escritoras latinoamericanas fabrican literariamente el disfraz de hombre de cada uno de sus personajes-narradores.

Del modelo falocéntrico más tradicional en Josefina Vicens, pasando por una crítica deconstructiva del discurso masculino en Cristina Peri Rossi, a la distorsión en la voz triplemente embozada del modelo masculino homosexual en Sylvia Molloy, a la crisis de identidad en la incertidumbre y ambigüedad del hombre-árbol-mujer de Cristina Rivera Garza nos vamos situando, conforme al concepto de neobarroco de Calabrese, en el universo de lo impreciso, de lo indefinido, de lo vago “que se muestra por todas partes rico en seducción para la mentalidad contemporánea”.²¹ Pero también y sobre todo, en la transgresión y en el reto que es toda propuesta artística que se precie de serlo. Pues, en palabras del escritor checo Milan Kundera, “la novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral”.²² Claro, entendiendo

y posibilita presentir en la sombra universos alternos de lo imaginario y de lo posible. Como lo apunta Cristina Rivera Garza en un ensayo leído en el Congreso de Narradores, Sevilla, 2003: “La novela esconde, oculta, deforma, oscurece, opaca. La novela es la capa que usa el lenguaje para cubrir lo que no puede (ni debe) asir, concebir, fijar, detener. En perpetua vela, la novela vela veladamente con su propia vela. Véla tú, la novela sí vela”. Su idea de la novela que en realidad es sí-vela, suerte de trabalenguas y trabasignificantes, urde una estrategia de enmascaramiento, de incertidumbre gravitacional, más tentadora en la medida en que susurra a nuestros sentidos posibilidades secretas y oscuras de nuestra humanidad apenas avizorada en sueños y actos inconscientes”, recopilado en C. Rivera Garza, coord., *La novela según los novelistas*, pp. 152-158.

²¹ O. Calabrese, *op. cit.*, p. 172.

²² M. Kundera, *El arte de la novela*, p. 13

“inmoral” en términos de una tradición de la novela occidental y de un compromiso estético con la obra misma.²³

²³ Dice Kundera: “... la mayoría de la producción novelesca de hoy está hecha de novelas fuera de la historia de la novela: confesiones noveladas, reportajes novelados, ajustes de cuentas novelados, autobiografías noveladas, indiscreciones noveladas, denuncias noveladas, lecciones políticas noveladas, agonías de la madre noveladas, novelas *ad infinitum*, hasta el fin de los tiempos, que no dicen nada nuevo, no tienen ambición estética alguna, no aportan cambio alguno ni a nuestra comprensión del hombre ni a la forma novelesca, se parecen entre sí, son perfectamente consumibles por la mañana y perfectamente desechables por la noche”, *Los testamentos traicionados*, pp. 25-26.

IV. LA MASCULINIDAD EN *LOS AÑOS FALSOS*,

UNA MÁSCARA RÍGIDA Y CRUEL

La obra de la mexicana Josefina Vicens (Villahermosa, Tabasco, 1911- Ciudad de México, 1988) es un caso de austeridad literaria, con sólo dos novelas publicadas: *El libro vacío* (1958), relato en primera persona de un Sísifo de la escritura que se esfuerza por llenar en la página el vacío que no logra colmar en su vida; y *Los años falsos* (1982), la historia en la propia voz de una suerte de anti-edipo¹: un hombre que, lejos de matar al padre, es invadido por su sombra.²

Hoy en día la novelística de Vicens es una obra que continúa siendo objeto de estudio, cada vez más valorada. En ello interviene, sin duda, la exactitud de la escritura, la frase certera que cifra la verdad de la novela en cada una de sus partes. No es fortuito que la frase final de *El libro vacío* (“... tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla”, 171), con la que el personaje de José García resume su batallar con una escritura que concentre la densidad de sus esfuerzos vitales, cristalice en el milagro de la primera frase de *Los años falsos* (“Todos hemos venido a verme”, 11), aparente y

¹ Uso este término en sentido literal, aunque algunos lectores seguramente recordarán el concepto creado por Deleuze y Guattari en su libro homónimo para realizar una crítica de los esquemas tiránicos del capitalismo.

² No existe registro en entrevistas o declaraciones de Josefina Vicens sobre si su interés de encubrirse lo mismo bajo el pseudónimo de “Pepe Faroles” para firmar una sección periodística donde reseñaba corridas de toros, que bajo la voz masculina de los narradores de sus dos novelas, eran sólo elecciones surgidas de las circunstancias (sociales en el caso de Faroles pues las crónicas taurinas en la época en que Vicens escribía eran un coto masculino, o literarias en el caso de sus obras), o todo eso sumado al hecho de sus inclinaciones personales: para nadie era un secreto su homosexualismo —aunque ella nunca lo reconoció públicamente y en el medio mexicano se acostumbre manejar el tema con el velo/veto de la discreción o el silencio. En una declaración mencionada por Ute Seydel en “El travestismo textual en *Los años falsos*” sobre la pregunta frecuente de por qué escribía sobre personajes masculinos siendo mujer, Vicens señalaba en un comentario no exento de humor e ironía: “Miren, es que yo soy un hombre disfrazado”. Tomado de G. Cano y V. Radkau, *Ganando espacios. Historias de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens. 1920-1940*, UAM, 1980, p. 136.

luminoso error gramatical que resume la confusión de personajes: 1) el padre muerto, pero vivo y poderoso a través de 2) el hijo apenas sobreviviente y eclipsado por la personalidad paterna, que lo lleva a vivir una existencia en préstamo, falsa. Tampoco es fortuito que entre ambas publicaciones medien nada menos que veinticuatro años. Un arduo trabajo para dar con la escritura perfecta.

En el breve *corpus* de la novelística de esta autora, resultó muy fácil inclinarse por la elección de *Los años falsos* puesto que, a diferencia de *El libro vacío* que es más un acto de empecinada escritura solitaria, la segunda novela publicada por Vicens es un reiterado *performance* de la masculinidad y de sus ritos de institución, en la medida que la identidad del personaje protagonista se define a partir de la imitación de la figura paterna, en un grado de sumisión tal que termina por llevarlo a la crisis de personalidad y a la angustia esquizoide.

*Los años falsos*³

Nos encontramos, por principio de cuentas, ante una novela de identidad en crisis, identidad del ser: ¿Quién yace en la tumba que alían la madre y las hermanas gemelas del protagonista? ¿Es en verdad el padre, Luis Alfonso Fernández, quien ahí reposa, o es el hijo del mismo nombre y narrador de la historia, el verdadero muerto? No en balde, el comienzo certero y letal de la novela: “Todos hemos venido a verme”. Un aparente error gramatical que crea perplejidad e incertidumbre en el lector, y que resume la ambigüedad existencial de la novela. Unas pocas líneas después nos enteramos del género del personaje-narrador por un atributo de su vestimenta: “Estoy de visita con mi corbata negra” (11). Su nombre, aparecerá unos párrafos más adelante, pero con el sello compartido, fusionado, de un ‘nosotros’: “Nuestro nombre, el de los dos, Luis Alfonso Fernández, sin más” (13).

De manera simultánea a estos escuetos actos de descripción y definición de una identidad que nos presentan de golpe el género del protagonista-narrador, éste se sitúa a sí mismo con actos performativos y legitimadores de un grupo sexual de pertenencia en tres facetas básicas, cuya disposición es un reflejo del orden en que se presentan en la novela:

³ Las referencias a esta obra están tomadas de J. Vicens, *Los años falsos*, México, Martín Casillas, 134 pp.

- Alianza con la figura del padre.
- Situación frente al mundo de las mujeres.
- Complicidad con el mundo viril de los amigos del padre.

Alianza con la figura del padre

Por supuesto está la primera frase de la novela (“Todos hemos venido a verme”) que no sólo nos habla de una alianza sino de una fusión y confusión de vidas, a partir del equívoco de un mismo nombre (Luis Alfonso Fernández) y la duplicidad esquizoide que lleva al protagonista a vivir una existencia falsa y en préstamo que anula su propia individualidad —de ahí, el título del libro.

Si Derrida plantea el falocentrismo como la “erección del *logos* paterno” en estrecha relación con la erección del “falo como ‘significante privilegiado’” lacaniano, tal vez no sería ocioso suponer que en el caso de nuestro protagonista ese entronizamiento de la imagen del padre no sólo contribuye a formarlo e identificarlo con una imagen masculina, sino que al mismo tiempo lo anula y lo condena a la inexistencia. Este es un dato relevante porque aunque Josefina Vicens en su calidad de autora recurra a ritos de institución comunes entre los modelos y costumbres del mundo masculino para desarrollar y hacer verosímil a su personaje protagónico, al llevarlos a un grado de sumisión extrema (la fusión neurótica), provocarán a lo largo de la narración la pérdida de sentido de realidad y cordura del personaje-narrador y su estado de angustia creciente.

Ritos de institución del mundo masculino: el padre

La figura del padre como imagen apoteósica y poderosa se erige como modelo masculino para el narrador. Todo lo que hace desde la infancia, busca no sólo imitarla sino congraciarse con ella. Así, la suerte de pacto que establecen padre e hijo de viajar cuando el segundo sea más grande y dejar a las mujeres (la madre y las hermanas) en casa a fin de divertirse ambos y de que el hijo conozca la vida “antes de sentar cabeza” (34, 40-41). Esta complicidad con el padre redundará a la postre en el enfrentamiento de dos facciones familiares enemigas: una poderosa, la otra desvalida, que terminarán por volverse inaccesibles con la muerte del padre y por la suplantación de funciones del hijo convertido en proveedor: “A medida que crecían [las gemelas] nos íbamos desinteresando más y más de ellas. Hasta que las pobres admitieron inconscientemente que la familia estaba dividida: de un lado, el prepotente y ruidoso mundo de los hombres; del otro, el sumiso y mínimo de las mujeres. En el nuestro, ni mi madre ni ellas tenían nada que ver” (23).

De igual modo opera el deseo del hijo de convertirse de grande en cartero, bombero, buzo, piloto⁴: siempre con el interés de agradar y llamar la atención para recibir el beneplácito del padre (34-39).

Así, durante toda mi infancia, fui variando de aficiones y decidiendo mi destino, siempre a la sombra de tus falsos proyectos, o de tus circunstancias, o de tus elogios, o simplemente de tus exclamaciones fugaces. Bastaba que dijeras, después de una buena comida y estirándote voluptuosamente: ‘Ah, qué ganas de tener mucho dinero y no ir a trabajar...’, para que mi alcancía adquiriera la

⁴ Aunque ya en las profesiones de buzo y de piloto se desliza también el deseo de ruptura al preferirlas como espacios apartados que le permitirían sentirse como un muerto a sus anchas, apartado del padre y del mundo. Confróntese: “... aquella mañana que me llevaste a volar sobre la ciudad en una avioneta, sentí nuevamente el encuentro con algo que me pertenecía. También ahí podría permanecer siempre: en el aire, posándome brevemente en los picos de los cerros, en las altas montañas, en los volcanes nevados. En todos aquellos sitios desde los cuales pudiera contemplarse, pero muy a lo lejos, la tierra”, p. 39.

máxima importancia. Como un avaro guardaba cuanto centavo caía en mis manos, y no constituía ningún sacrificio el vencer mi apetito por los dulces. Esa labor de urraca duraba hasta que cualquier otro día decías riéndote, a propósito de alguna juiciosa reconvención de mi madre: ‘el dinero es para gastarlo, si lo guardas se te vuelve carbón’. Pálido, ansioso, corría yo a sacar mi alcancía del insospechable lugar donde la guardaba, y la hacía pedazos sin el menor titubeo, sorprendiéndome de que mi dinero no se hubiera transformado todavía. [37-38]

De este modo la personalidad del joven Luis Alfonso se nos va revelando frágil y tornadiza pero sobre todo fugaz y complaciente en función de los caprichos y veleidades del padre. Por supuesto tiene que ver el que esas vocaciones infantiles hayan sido formuladas en una etapa de formación temprana, pero también de una diferencia de temperamentos encontrados: debilidad de carácter en el hijo (comprensible en su niñez), por un lado, y atemperancia de la visión patriarcal del padre, por el otro.

Situarse frente al mundo de las mujeres

Tradicionalmente el mundo de las mujeres se encuentra constreñido a las labores de la casa, la crianza de los hijos y la limpieza. Señala Pierre Bourdieu respecto de la sociedad cabileña que le sirve de modelo para su socioanálisis⁵:

Las divisiones constitutivas del orden social y, más exactamente, las relaciones sociales de dominación y de explotación instituidas entre los sexos se inscriben así, de modo progresivo, en dos clases de hábitos diferentes, bajo la forma de

⁵ No hay que olvidar que Bourdieu toma como objeto de estudio la tradición de la Cabília porque, al ser una sociedad que ha conservado íntegras sus costumbres tribales, puede ser considerado un modelo arcaico universal de sociedades que se organizan según un principio androcéntrico.

hexeis corporales opuestos y complementarios de principios de visión y de división que conducen a clasificar todas las cosas del mundo y todas las prácticas según unas distinciones reducibles a la oposición entre lo masculino y lo femenino. [45]

Corresponde a los hombres, situados en el campo de lo exterior, de lo público, realizar todos los actos a la vez breves, prestigiosos y espectaculares, como la decapitación del buey, la labranza o la siega, por no mencionar el homicidio o la guerra. Por el contrario, a las mujeres, al estar situadas en el campo “de lo interno, de lo húmedo, de abajo, de la curva y de lo continuo”, se les adjudican todos los trabajos domésticos, es decir, privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos, como el cuidado de los niños y de los animales, así como las tareas exteriores más sucias, las más monótonas y las más humildes.

Hablar de un modelo tradicional a partir del socioanálisis de la Cabília, una comunidad bereber del norte de África que conserva sus tradiciones ancestrales a ultranza, permite a Pierre Bourdieu escudriñar los mecanismos de violencia simbólica en la dominación masculina, desde un ángulo no contaminado por la *episteme* de la propia dominación. En sus propias palabras:

Este atajo a través de una tradición exótica es indispensable para quebrar la relación de engañosa familiaridad que nos ligó a nuestra propia tradición. Las apariencias biológicas y los efectos indudablemente reales que ha producido, en los cuerpos y en las mentes, un prolongado trabajo colectivo de socialización de lo biológico y de biologización de lo social se conjugan para invertir la relación entre las causas y los efectos y hacer aparecer una construcción social naturalizada (los ‘géneros’ en cuanto que hábitos sexuales) como el fundamento natural de la división arbitraria que está en el principio tanto de la realidad como de la representación de la realidad... [13-14]

En la puesta en escena que representa el personaje de Luis Alfonso Fernández, resulta casi natural, si no supiéramos que se trata de un artificio literario, considerar como necesario su alejamiento y diferenciación respecto del mundo femenino para la conformación de una identidad masculina. Pero aquí se trata de una estrategia narrativa el recurrir a este rito de institución que conlleva el apartarse del modelo femenino con todas las señales posibles de menosprecio, devaluación e indiferencia. Estas señales van desde presenciar, cruzado de brazos, las labores de limpieza de su madre y sus hermanas en la tumba del padre con que da inicio la novela, hasta considerarlas una especie de minusválidas, moral y mentalmente hablando, para emitir ya no digamos cualquier juicio de valor, sino de cuestionar mínimamente la autoridad masculina. Así, ante el resquicio de insolencia que una de las hermanas deja entrever al reclamar al protagonista su silencio ante una pregunta de la madre, ésta la reconviene del siguiente modo:

—No le hables así a tu hermano.

Y guardamos silencio. Ninguna de las tres puede “hablarme así” porque ahora yo soy el hombre que sostiene la casa. Eso soy nada más. Pero eso ha acabado con todo. [14-15]

Retomando un concepto que Virginia Woolf esboza en *Three Guineas*, Bourdieu habla del “poder hipnótico de la dominación”,⁶ una suerte de pase mágico que demarca

⁶ Escribe Virginia Woolf: “Inevitablemente, vemos la sociedad como un lugar de conspiración que engulle al hermano que muchos de nosotros tendrían razones para respetar en la vida privada, e imponernos en su lugar un macho monstruoso, con una voz estruendosa, con mano dura, que, de una manera pueril, anota en el suelo signos con tiza, líneas de separación mágicas entre las cuales aparecen, hieráticos, rígidos, separados, artificiales, los seres humanos. Estos lugares en los que, vestidos de oro y púrpura, adornado con plumas como un salvaje, ejecuta unos ritos mágicos y disfruta de los dudosos placeres del poder y del dominio, mientras que nosotras ‘sus’ mujeres, permanecemos encerradas en la vivienda familiar sin que se nos permita

los territorios de la interdicción, que vela cualquier cuestionamiento al “orden natural” de las cosas, el poder androcéntrico que detenta y despliega la figura del padre, convertida su autoridad en ley inobjetable. Lo interesante es que sea, en el ejemplo arriba mencionado, la propia madre, en su carácter de dominada, la que remarque los terrenos del respeto y la ofensa. Se trataría de una lógica del esclavo agradecido, un curioso síndrome de Estocolmo de quien, siendo secuestrado de sí mismo, da las gracias y venera a su secuestrador. Señala Bourdieu:

Cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de *conocimiento* son, inevitablemente, unos actos de *reconocimiento*, de sumisión. [26]

Y sumisión es precisamente el mundo de minucias con que se puebla el universo femenino planteado por Vicens a través de pequeños actos de invisibilización en que se sume a sí misma y a sus hijas ante la mirada indiferente del hijo-padre:

“Niñas, no molesten a su hermano que viene cansado...”

“Te esperé hasta que materialmente se me cerraron los ojos...”

“Tú puedes venir a la hora que quieras...”

“Como tú lo ordenes...”

“Como tú dispongas...”

“¿Permites que las niñas vayas a la fiesta de Carmen...?”

“Pensaba sacar unas telas en abonos... ¿tú qué dices?”

Yo sólo le decía que resolviera ella, que no tenía por qué consultarme. Pero jamás le grité, desesperado, que yo era su hijo, que tú te habías muerto, y que dejara de fastidiarme con sus consultas, sus atenciones y su obediencia. [74]

Complicidad con el mundo viril de los amigos del padre

Muerto el padre en un accidente absurdo cuando nuestro protagonista tiene apenas catorce años, será la esfera de amigos del padre —incluido el diputado que era su jefe— la que culmine la labor de virilización de Luis Alfonso. Este proceso recurre a ritos de institución que sobre todo reflejan modelos del “ser mexicano” en sus facetas más machistas y deudoras de un patriarcalismo muy acorde con la ideología del partido entonces dominante (PRI), al que precisamente pertenecen los amigos, el jefe diputado y el propio padre.

Antes que nada, están los llamados para la emulación de la figura paterna que van desde el respeto por el modelo ejemplar hasta la admiración por las formas exhibicionistas de un machismo a ultranza.

El Diputado estuvo un rato [en el sepelio], no más de media hora, hizo una guardia muy solemne, me dio tres palmadas y me dijo:

—Tu padre fue todo un hombre y tú tienes que ser como él. Ya los muchachos me informaron cuál fue su último deseo. Ve a verme la semana entrante. [33]

Así la imagen paterna que le construyen los amigos con quienes trabajaba el padre y con los que se iba de juerga, es un modelo viril de machismo estereotipado, que por supuesto, suscita su admiración, a la vez que su recelo:

Tus amigos me han hecho de ti un retrato fiel: eras el más macho de todos, el más atravesado y el más disparador. De no haber ocurrido ese accidente estúpido, pronto habrías “pisado fuerte y llegado muy alto”. [42]

Ritos de institución del mundo masculino: los amigos del padre

Aparte de aceptarlo como compañero de trabajo a las órdenes del Diputado, los amigos del padre se convierten en una especie de “padrinos” que lo introducen en tres ritos de institución, muy característicos del medio viril mexicano. El primero de ellos, tiene que ver con el ámbito de la cantina (jugar dominó y tomar cerveza), donde, al acudir por primera vez, el narrador se entera de que su padre había sido “un amigo a toda madre y más reata que la chingada” (48).

Cuando ya estuvieron completamente borrachos empezaron los consejos: lo único que yo tenía que hacer era parecerme a ti en todo; tratar al Diputado como tú lo tratabas, hacerme simpático, como tú, para que me llevaran, como a ti, a las fiestas donde los “gallones” arreglaban sus “enjuagues”; taparle todo a los “mandamases” porque eso a la larga facilitaba las “bucacas” y lo demás. [48-49]

El segundo rito de institución viene aparejado con las lecciones del gran mundo: la política con sus discursos demagógicos y su quehacer de corruptelas que le imponen el Diputado y los amigos del padre.

Habíamos ido a un pueblo del estado de Morelos donde se celebraba una ceremonia en homenaje a Emiliano Zapata. Ante los campesinos de la región, graves, silenciosos, austeros, el Diputado pronunció, más bien repitió, el discurso que decía en todos los poblados:

“... la reivindicación de los sufridos hombres del campo que son el nervio vivo de la patria...”

“... la generosa sangre derramada en las trincheras revolucionarias...”

Y al final, eso de que “el señor Presidente es nuestro guía, nuestro paladín, y su patriótico ejemplo es faro de luz para los mexicanos...”.

En los preparados silencios los campesinos aplaudían tibiamente, como autómatas.

Yo pensaba —pero pensaba solamente— en la diferencia que existe entre el Presidente que describen los políticos, sentado poco menos que a la diestra de Dios Padre, y en el transitoriamente sentado en Palacio Nacional, rodeado de lacayos, y oscilando entre escribir su nombre en las páginas de la historia o en los Bancos de Suiza. [78-79]

El tercer rito de institución se presenta en relación con la sexualidad y las mujeres que, por supuesto, asume formas de violencia y dominación estereotipadas por la división androcéntrica tradicional, como es posible apreciar en el siguiente ejemplo en el que es evidente también la carga de violencia psicológica entre los hombres:

Con cierta ingenua solemnidad, como si se tratara de una ceremonia en la que yo recibiría el espaldarazo de hombre cabal, tus amigos me sometieron a un crudo interrogatorio antes de llevarme a la primera parranda. Al principio me negué a contestar sus preguntas, indignado por lo que consideraba un atraco a mi intimidad, pero pronto me di cuenta que en su rudeza había una peculiar ternura y hasta cierta timidez que los hacía bordear torpemente el tema, como si tuvieran miedo de llegar a la pregunta principal.

En realidad no la formularon. El Chato Herrera la dio por contestada cuando me dijo:

—Apuesto a que nunca te has acostado con una mujer.

Era cierto. Pero lo negué rotunda, agresivamente, pensando que a ti te disgustaría que ellos lo supieran. [60]

Así, de una manera vulgar, el protagonista es introducido en el mundo de las mujeres de la “mala vida”, en un brutal rito de iniciación, como suele acontecer de manera tradicional en el aprendizaje de la virilidad: “Entonces él me indicó, señalándolas descortésmente, como si fuesen animales, a las mujeres de que podía yo disponer y a las que no debía ni acercarme porque ‘eran propiedad de los gallones’” (67).

Será precisamente a través de uno de esos amigos, “El Quelite” Vargas, que Luis Alfonso confirme sus sospechas sobre la identidad de una desconocida a quien descubre depositando flores en la tumba del padre, al cumplirse dos años de su muerte. Entonces, acosado por las preguntas del protagonista, “El Quelite” confesará: “No nos hagamos pendejos. Tu papá era hombre, ¿no? Pues con eso está dicho todo” (94).

De esta manera, como lectores, no nos cabe duda de la identidad de género del narrador, quien no sólo se fusiona con el mundo del padre, sino también con el de sus amigos. Sin embargo, aquí y allá surgen las escisiones provocadas por el deseo de libertad y autonomía del personaje. Maneras de disentir con el poder patriarcal y el discurso falocéntrico. Es el caso de cuando el joven Luis Alfonso aplaude la intervención de un campesino que cuestiona el discurso demagógico del Diputado, su jefe:

Yo lo aplaudí larga y ostensiblemente. Tan ostensiblemente que el Diputado me cesó.

—¿No te das cuenta? ¡Imagínate nomás si el señor Presidente se entera de que uno de mis ayudantes aplaudió esa sarta de idioteces! Todos le debemos lealtad al señor Presidente y no podemos estar con quien lo ataca.

—Pero si no lo atacó... dijo lo que debe hacerse...

—¿Y quién es ese huarachudo para decirle al señor Presidente lo que debe hacerse?

—Bueno... es un ciudadano...

—¡Pues estaría jodido el señor Presidente si le hiciera caso a todos los ciudadanos! ¿No ves que son agitadores que viven criticando la obra de la Revolución?

El Diputado estaba furioso, jamás lo había visto tan alterado. Sentí temor. Volteé a ver al Chato Herrera y al “Quelite” Vargas, demandando su apoyo, pero ambos me hicieron señas de que me callara.

Entonces recurrí a ti y dije con firmeza:

—Mi papá también hubiera aplaudido.

Como si te defendiera, el Diputado contestó rápido y categórico:

—¡Tu padre no era ningún pendejo! ¡Ya quisieras ser como él...! [79-80]

No obstante esta disensión, otros cortes son ambiguos: se verifican en terrenos donde la culpa vuelve más estrecho el espacio de individualidad propia. Es el caso de la rivalidad y traición a la figura paterna al hacerse amante de Elena, la anteriormente amante del padre. Sin embargo, lejos de ganar terreno al apropiarse de los “bienes” y roles paternos, la traición y la consecuente culpa se convierten a la postre en una fase más de la alianza con el mundo patriarcal, con un mayor grado de fusión de la personalidad del hijo en la imagen paterna y las consecuentes secuelas esquizoides que cada vez escinden más su personalidad.

Elena me gustó, sí, rotundamente, Elena me gustó, pero como en ese momento no sabía si era porque a ti te gustaba, me era necesario estar a solas para averiguar si era mi propio gusto o un reflejo del tuyo, o las dos cosas.

Todavía lo estoy averiguando, papá, hoy que se cumplen cuatro años de tu muerte, dos de que vi a Elena por primera vez y un año diez meses de que es mi amante. [99]

Lejos de completar el proceso de individuación que toda persona debe culminar para, en términos psicoanalíticos, erigirse en un “yo” autónomo, nuestro protagonista

queda atrapado en la sombra paterna al convertirse en amante de Elena, la amante del padre, en una caída en la tentación de competir con su figura que mucho más tiene de fuerza tanática que erótica, como él mismo nos sugiere en este fragmento:

Y la verdad es que yo, sin que Elena pudiera defenderse ni explicárselo, la hice caer en tu fosa y en tu cama, y que en ambas nos amamos, nos torturamos y nos gozamos los dos, los tres, intensamente, desesperadamente inseparables... [100].

Con esta personalidad escindida y en franca caída psicótica, se puede concluir que en *Los años falsos* Josefina Vicens logra dar voz a un personaje-narrador masculino verosímil y dramático por su grado de fusión y conflicto con la figura paterna, cuyo nombre, oficios y deseos comparte. No cabe duda sobre su identidad de género pues la autora recurre a los ritos de institución y puestas en escena de la masculinidad más evidentes conforme a un modelo de corte machista-patriarcal.⁷ Sin embargo, esa masculinidad es una máscara rígida y cruel por cuanto en términos de individualidad y equidad de género eclipsa a las mujeres y a los propios hombres, condenándolos a estereotipos que nada tienen que ver con formas más auténticas y liberadoras de comportamiento.

Para la investigadora Ute Seydel “el acto travesti de Vicens que consiste en narrar desde la perspectiva del joven Luis Alfonso, le permite revelar la teatralidad y el

⁷ He analizado este modelo patriarcal desde la perspectiva del narrador-personaje, con sus ritos de performatividad y legitimación de la masculinidad, que es el objeto de estudio de la presente tesis: El “disfraz de hombre” en la primera voz narrativa. Sin embargo, este modelo podría revisarse también desde la perspectiva de los rituales y actos que las propias mujeres realizan para mantener la hegemonía de dicho modelo patriarcal, cuya colaboración cómplice las hace igualmente responsables de la violencia y desigualdad entre los géneros. Para un análisis más completo de este enfoque cfr. U. Seydel, “El travestismo textual en *Los años falsos*” en M. Castro y A. Pettersson (eds.), *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, pp. 123-135.

juego de máscaras de la construcción social del género así como cuestionar la idea tradicional de que el género sea algo naturalmente dado”.⁸ Si bien el trabajo de confección del disfraz por parte de Vicens en esta novela pone en evidencia los usos, abusos, dominación y violencia de la masculinidad, tampoco los cuestiona abiertamente. El protagonista, encadenado a un disfraz estereotipado de la masculinidad más recalcitrante, paralizado en una suerte de armadura rígida del “ser hombre”, está muy lejos de los personajes-narradores concebidos por el resto de escritoras seleccionadas en la presente tesis, que desarrollan otros modelos de masculinidad como veremos a continuación.

⁸ U. Seydel, *op. cit.*, p. 134.

V. VISIÓN IRÓNICA DE LA MASCULINIDAD EN

LA ÚLTIMA NOCHE DE DOSTOIEVSKI

Entre las diferentes escritoras latinoamericanas elegidas para el *corpus* de esta investigación, Cristina Peri Rossi (Montevideo 1941; reside en España desde 1972) ha mantenido hasta el momento una preferencia por la voz narrativa masculina en su producción novelística.¹ Es el caso de *El libro de mis primos* (1969), *La nave de los locos* (1984), *Solitario de amor* (1988), *La última noche de Dostoievski* (1992) y *El amor es una droga dura* (1999).² Esta singularidad la comparte en buena medida con la escritora mexicana Josefina Vicens (1911-1988) quien, en su breve obra de dos novelas, emplea la primera persona masculina para que estos en tanto personajes-narradores relaten sus experiencias. De ellos sabemos desde las primeras páginas sus nombres e identidades: José García de *El libro vacío* (1958) y Luis Alfonso Fernández de *Los años*

¹ A través de correo electrónico, Peri Rossi me adelanta que su siguiente novela, por aparecer en 2009 con el título de “Turbación”, está narrada en primera voz femenina.

² También por correo electrónico esta autora reflexiona sobre su quehacer narrativo en primera persona masculina: “Cuando publiqué *Solitario de amor* hubo reacciones para todos los gustos. La agencia literaria que me llevaba entonces estaba integrada toda por mujeres feministas (hetero y bisexuales) y la jefa me reprochó: “No hay hombres así, todavía, Cristina”. Le contesté que la literatura habla de lo individual, que para lo social está la sociología, y que no creía que hubiera más que un español, en La Mancha, que pudiera convertirse en don Quijote, y era Alonso Quijano. Pero notaba que las mujeres lamentaban que no hubiera hombres que amaran como el protagonista de *Solitario de amor*. En USA, en cambio, las feministas y las lesbis me decían que en realidad, era un amor entre dos mujeres y que yo lo había disfrazado de heterosexualidad. Les contesté que cuando quiero escribir historias entre mujeres lo hago sin el menor problema, que no necesito enmascarar la cosa. Y con *La nave de los locos*, el final, cuando Equis encuentra la respuesta al enigma: el mayor don, el mayor tributo que un hombre enamorado puede hacer a la mujer que ama es su virilidad, hubo algún idiota y alguna idiota que me reprocharon que yo proponía LA CASTRACIÓN DE LOS MACHOS!!! Quizás todo cambie según el medio social y cultural: mi espontáneo traductor al francés de *Solitario de amor*, me confesó que empezó a traducir la novela porque se sentía completamente identificado con el personaje, y como estaba enamorado, en lugar de usar sus palabras, le traducía al francés a su amada la novela... Fue la traducción que se publicó. De modo que los machos que las españolas no encontraban en España, o sea, el nuevo hombre, existía en Francia”. Correo electrónico del 13 de agosto de 2008. La información de estos correos electrónicos aparece reproducida con autorización de la autora.

falsos (1983). Si bien en el caso de Peri Rossi nos enfrentamos a una frecuentación más asidua a la voz masculina por el número de novelas escritas, también nos encontramos ante otra singularidad pues en vez de avocarse a la enunciación de la persona por su “cartilla de identidad” (difícilmente conocemos algo más que el nombre de pila de los protagonistas y esto sucede siempre muy avanzada la narración), recurre a presentarlos más propiamente por sus atributos. Es decir, en un principio vemos a estos personajes como entidades neutras que, poco a poco, a través de las marcas de género gramatical y por sus actitudes y acciones, se van situando en ese imaginario ritualizado de lo que aceptamos como “hombres”.³ Esos héroes-entelequias masculinas actúan y se desempeñan performativamente, valga el casi pleonasma butleriano, como hombres y para ello recurren muchas veces a esos ritos de institución de la masculinidad de los que habla Bourdieu.

Me he decidido por abordar la novela *La última noche de Dostoievski* para examinar estos entretelones de la masculinidad desde la voz narrativa porque además de reunir los elementos de confección del disfraz en términos de la verosimilitud de la ficción, introduce cortes inusitados en ese discurso que permiten observar las “costuras” del disfraz. Y dados los intereses del presente trabajo, me parece que conjunta un ejemplo esclarecedor de las diversas variantes que ese disfrazamiento de la primera

³ En otro correo del 15 de agosto de 2008, Peri Rossi reflexiona sobre la elección de la primera persona masculina de este modo: “Yo creo que la elección del sexo del protagonista tiene que ver con muchas cosas, pero especialmente, con el imaginario colectivo. Lo he dicho muchas veces: si alguien dice “exilio”, inmediatamente se piensa en un hombre, no en una mujer. Lo universal ha sido hasta ahora varón y blanco. Por tanto, cuando una escritora quiere abordar algo universal, casi siempre tiene que tomar en cuenta ese inconsciente colectivo. Por ejemplo: ¿alguien puede imaginarse *La metamorfosis* de Kafka protagonizada por una mujer? (Sólo dos escritoras podrían haberlo hecho, Clarice Lispector y yo, pero nacimos después que Kafka, éste ya la había escrito). Cuando escribí *La nave de los locos*, tuve que tenerlo en cuenta: si la protagonista hubiera sido una mujer, tendría que haber escrito muchas páginas para que el lector aceptara como símbolo del exilio a una mujer. No es que las mujeres no se exilien, pero cuando lo hacen, suelen hacerlo con sus hombres”.

persona masculina puede ofrecer en la narrativa de las escritoras latinoamericanas seleccionadas.⁴

⁴ Véase el interesante libro de Gilmore, N., *Transvestite Narratives in Nineteenth and Twentieth Century. Hispanic Authors using the Voice of the Opposite Gender* (Edwin Mellen Press, 2008), donde la autora aborda la novela *Solitario de amor* de Peri Rossi y su “transvestite narrative voice” desde una perspectiva de género y psicoanalítica que analiza las maniobras subversivas del travestismo autoral como formas de desestabilización y abolición de las fronteras de género y de las nociones relacionadas con una visión androcéntrica tradicional.

*La última noche de Dostoievski*⁵

El narrador y protagonista de esta novela es un hombre que rebasa los cuarenta años, redactor de una revista de escándalos, asiduo al juego y a las relaciones efímeras. Sin ser un hombre culto es suficientemente informado y leído, con un cierto nivel intelectual gracias a la carrera de comunicación que ha estudiado y a sus numerosas lecturas literarias (especialmente Dostoievski y Flaubert). Dos veces a la semana acude con una psicoanalista para intentar una “cura” a sus obsesiones: el juego y el amor. De estas señas de identidad y actividad nos vamos enterando paulatinamente. La primera marca de género no viene dada por una declaración de identidad del tipo “Soy un hombre maduro”, sino por una forma derivada del uso gramatical de género: “... he conseguido una mesa libre, para mí solo...”, incluida en las líneas finales de la primera página. Su nombre, Jorge, pero nunca sus apellidos, nos será revelado mucho más tarde: hasta la página 66, es decir, bastante avanzada la novela que cuenta con una extensión total de 157 folios.

Del inicio en la página 9 a la página 13 donde aparece la segunda mención declarada de identidad genérica (“Yo mismo estoy sujeto a estas supersticiones”), el narrador nos ha informado sobre la actividad del juego en un casino pequeño de una ciudad española (nunca se aclara cuál) y sobre sus reflexiones en torno al mundo del azar: “Ganar o perder no son iluminaciones: no hay ninguna verdad accesible en el azar” (12); “Cualquier combate contra el destino o contra la suerte exige una absoluta

⁵ La edición de referencia es C. Peri Rossi, *La última noche de Dostoievski*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1992, 160 pp.

concentración; es un duelo solitario donde no caben ni los sentimientos, ni la piedad, ni el sexo” (10). A través de esta suerte de frases certeras y tajantes, la autora va confeccionando un discurso masculino creíble. Este estilo de discurso enunciativo a base de declaraciones sobre el mundo, nos va acercando a una visión del universo ya formada, establecida, cerrada que contribuye a que le otorguemos en términos narrativos, por un lado, un innegable voto de credibilidad, pero también por otro lado, un voto de confianza porque ese discurso plagado de “verdades” y juicios declarativos es coherente con la visión masculina esencialista con que cualquier lector/lectora está familiarizado a través de ideas de corte patriarcal del tipo “los hombres saben lo que dicen y lo que hacen”.

Este tipo de discurso se apoya además en tres recursos estilísticos aquí detectados que ritualizan e institucionalizan la visión masculina: 1) la realidad concebida en términos de relación sexual y/o amatoria, 2) las preferencias comunes tradicionalmente atribuidas a los sexos (incluida la alusión sexual directa) y 3) la declaración del grupo sexual de pertenencia.

La realidad concebida en términos de conquista amorosa

La sociedad de la Cabília, estudiada por Bourdieu como un ejemplo *sui generis* que ha conservado la pureza de sus tradiciones y sus costumbres patriarcales, muestra muy reglamentadoramente la asignación de los lugares y roles que corresponden al dinamismo de los sexos. Este aparente dinamismo se basa en una sociodicea que establece mitos fundadores de la “cultura entendida como orden social dominado por el principio masculino” (Bourdieu, 32), cuyas consecuencias son palpables en una

concepción naturalizada y desigual del acto amoroso y la relación de los cuerpos como ejercicio de dominación y de violencia simbólica. Dice Bourdieu:

Encima o debajo, activo o pasivo, estas alternativas paralelas describen el acto sexual como una relación de dominación. Poseer sexualmente, como en francés *baiser* o en inglés *to fuck*, es dominar en el sentido de someter a su poder, pero también engañar, abusar o, como decimos, “tener” (mientras que resistir a la seducción es no dejarse engañar, no “dejarse poseer”). Las manifestaciones (legítimas o ilegítimas) de la virilidad se sitúan en la lógica de la proeza, de la hazaña, que glorifica, que enaltece. [33]

Por su parte, R. Christin revisa en las sociedades actuales de Occidente las implicaciones “naturalizadas” de la posesión amorosa cuando señala:

Una sociología política del acto sexual revelaría que, como siempre ocurre en una relación de dominación, las prácticas y las representaciones de los dos sexos no son en absoluto simétricas. No sólo porque las chicas y los chicos tienen, incluso en las sociedades euroamericanas actuales, unos puntos de vista muy diferentes sobre la relación amorosa, casi siempre pensada por los hombres en la lógica de la conquista (especialmente en las conversaciones entre amigos, que conceden un gran espacio a la jactancia a propósito de las conquistas femeninas), sino porque el mismo acto sexual es concebido por el hombre como una forma de dominación, de apropiación, de “posesión”. [33-34]

Esta visión asimétrica de los sexos, tan común y arraigada en nuestra cultura e imaginario, se encuentra refrendada en la forma popular con que, por ejemplo, en México suele referirse al acto de copular: *coger*, que además de la connotación sexual implica la acción de *agarrar*, *atrapar*, *tomar*, verbos todos ellos de clara transitividad frente a la pasividad sobre quien se ejercen. La asimetría es más tajante cuando se

considera que son los hombres los que cogen a las mujeres y no las mujeres a los hombres. Un hombre puede decir: “Me cogí a esa mujer”, pero una mujer difícilmente dirá: “Me cogí a ese hombre”.

A diferencia de las mujeres, que están socialmente preparadas para vivir la sexualidad como una experiencia íntima y cargada de afectividad que no incluye necesariamente la penetración sino que puede englobar un amplio abanico de actividades (hablar, tocar, acariciar, abrazar, etc.), los chicos son propensos a “compartimentar” la sexualidad, concebida como un acto agresivo y sobre todo físico, de conquista, orientado hacia la penetración y el orgasmo. [...] La realidad es que tiende a la posesión sin más, mera afirmación de dominación en su estado puro. [34]⁶

Por lo que respecta a la novela *La última noche de Dostoievski* son numerosas las declaraciones del narrador en las que la realidad, sus seres y sus objetos, son vistos como elementos de una entrega sexual. En este sentido, nuevamente la autora ha sabido tejer un hilo de credibilidad según la mirada esencialista que adjudica a los hombres un pensamiento permanente en torno a cuestiones de genitalidad, según el esquema tradicional de “los hombres siempre están pensando en el sexo”. Unos cuantos ejemplos para ilustrar este recurso en la novela:

... otros días, en cambio, me despierto víctima de una horrible ansiedad, no veo la hora de estar a solas con una máquina tragaperras (como si fuera una amante), acariciarla, seducirla, oírla cantar, hundirle monedas como balas, despojarla, humillarla, violarla. [16]

⁶ Cf. R. Christin, “La possession”, en P. Bourdieu *et al.*, *La Misère du monde*, París, Éditions du Seuil, pp. 383-391. Citado por Bourdieu en *La dominación masculina*, pp. 33-35.

Me gusta hablar de números; me gusta verlos saltar, comprobar sus frecuencias, perseguir sus ausencias, amarlos u odiarlos. El sexo de los números. El 1 es un hombre tímido, de pene pequeño; el 2, una sofisticada puta francesa; el 3, un gordito castrado que canta ópera; el 6, una mujer embarazada; el 9, una vieja labradora inclinada; el 11, una pareja de gays; el 21, la madre y el hijo; el 22, una pareja de lesbianas; el 61, la posición del misionero; el 69, como todo el mundo sabe, el coito oral simultáneo; el 77, dos maricas viejos; el 80, un matrimonio senil. [69]

En términos de puesta en escena, de performatividad del modelo masculino, el protagonista se desempeña claramente como un hombre en la medida en que su visión —ya sea de la máquina tragaperras como objeto sexual al que puede tratarse como una amante, ya sea a través de su obsesión por el sexo en un ámbito tan poco sexuado como puede serlo la aritmética—, nos confirma esa asimetría de la dominación y la violencia masculinas.

Las preferencias comunes tradicionalmente atribuidas a los sexos

Abarca un abanico de recursos sobre las convenciones relativas al gusto de los hombres y mujeres, según el esquema determinista de la división de los sexos, así como las formas tradicionales en que son concebidos.

Me gustan los autos veloces, y las mujeres de orgasmos lentos. [91]

Su vientre era ancho y complaciente, como la mar; el mío era estrecho, y sin embargo, acordaban. [...] Pero las células, los tejidos, el olor de las vísceras interiores, las eyaculaciones de sudor o de semen, las secreciones humorales

nos precipitaban el uno contra la otra, la otra sobre el uno, el uno en otra, la otra en él, en una búsqueda desesperada y ansiosa de la imposible unidad. [100]

De nueva cuenta, el personaje-narrador piensa conforme a un esquema patriarcal sobre la división de los sexos. En el primer ejemplo, remite a la visión esencialista masculina ese gusto por la velocidad y los autos que metaforiza el orgasmo masculino (en hábil contraste narrativo con la lentitud del orgasmo femenino). En el segundo, nos enfrentamos a una concepción de los sexos en términos de una división naturalizada que les atribuye determinaciones antropológicas e incluso cosmológicas (el vientre ancho y complaciente, femenino; el vientre estrecho, masculino; y ambos, acoplándose en la búsqueda de una unidad como principio primordial).

La declaración del grupo sexual de pertenencia

Este recurso es una reafirmación de género que se basa en la demarcación de territorios y estrategias grupales de la masculinidad, a través de la primera persona del plural: un “Nosotros frente a Ellas” que frecuentemente asume formas de combate y confrontación. El grito de guerra implícito convence también respecto a una visión esencialista que ubica a los hombres como marcadamente combativos, de espíritu belicoso y guerrero. Pero asimismo, redundante en un recurso efectivo porque reafirma la ancestral diferencia y lucha entre los sexos. Véanse estos tres ejemplos, en los que se ha resaltado el nosotros “tribal”.

Las mujeres son más generosas que los hombres: alimentan, paren, protegen, consuelan. Los hombres no somos muy generosos. Damos un poco de semen, nada más. No nos gusta dar, ni que nos pidan. Tenemos que educarnos mucho,

para dar lo poco que damos. Lo único que tenemos en abundancia es fuerza.
[24]

Me gusta discutir con las mujeres; toda discusión entre sexos opuestos es una escaramuza erótica. No hay mucha diferencia entre los rituales guerreros y los amorosos. [110]

Yo estaba nervioso, excitado: quería triunfar ante Marta, como hacen los machos frente a las hembras de la especie; quería demostrar mi superioridad.
[112]

Todos estos recursos de legitimación, subrayados intencionalmente en los ejemplos mencionados, son rituales de institución que hacen posible la actividad performativa del narrador como miembro del género masculino y son también eficaces estrategias de disfrazamiento que distancian a la *personae* del narrador-protagonista respecto a la identidad de la propia autora. Sin embargo, aquí y allá aparecen miradas discordantes respecto a una visión esencialista que hace posible vislumbrar las “costuras”, los intersticios en la confección del disfraz, como veremos a continuación.

Las costuras del disfraz

Es la mirada irónica, lúdica, crítica, poco determinista la que descoloca al narrador de su papel de hombre tradicional. Dicho de otra manera, se nos revelan las costuras del disfraz. ¿Nos enfrentamos de este modo a un modelo de hombre diferente, capaz de deconstruirse o cuestionarse en sus desempeños convencionales, o son deslices de la personalidad y de la visión de la autora? La respuesta o la duda la establecerá el lector al revisar estos ejemplos:

Creo que las melodías del piano lustroso, de cola, con su dentadura de marfil amarillenta, me estaban provocando cierto cosquilleo en el apéndice muscular de mi bajo vientre, e interiormente, le di la orden de que se sosegara. Los hombres solemos hablar con nuestro sexo, como si fuera un amigo o un enemigo que convive con nosotros. Sospecho que las mujeres tienen una relación menos directa con el suyo, quizás porque es interior. En cambio, el nuestro es exterior, un pendón, una bandera, caprichoso, egoísta e infantil. [47]

Es interesante observar aquí y en otras páginas las maneras peculiares de aludir al miembro masculino por parte del propio protagonista. Estas alusiones incluyen desde formas pintorescas (“polla”, “pene de fuego” para aludir a un rotulador, 16), pasando por modalidades cariñosas (“mi pene, un tipo hipersensible”, 48), hasta formas elaboradas y distantes que aluden sobre todo al miembro como una entidad abstracta: “falo” (la pluma como “falo erecto”, 157), o “apéndice” muscular o inferior (47, 144). Tanto esta última denominación, incluida en la cita anterior, como la que califica al pene de “hipersensibilidad”, establecen una mirada lúdica, irónica y crítica respecto a la visión tradicional que un hombre podría tener y exteriorizar de su propio miembro.

Otro ejemplo que nos revela un hombre que difiere del modelo androcéntrico tradicional sería el siguiente, en el que lejos de avanzar violentamente en la entrega sexual, el narrador propugna por un modo más delicado, más pausado, incluso, podríamos definir según la clasificación naturalizada de los sexos y sus atributos de la que nos habla Bourdieu, más femenino.

Soy un perverso, según la norma tradicional —o el instinto— que impulsa a invadir a una mujer como si fuera un territorio a ocupar, una fortaleza a asediar y a asaltar; mi goce secreto es mucho más lento, más minucioso y delicado: consiste en prolongar, en rodear, en lugar de asaltar; en explorar, en lugar de

invadir; en recrear, en lugar de violar. No tengo ningún interés en esas explosiones incontrolables —como los reventones de la naturaleza: terremotos primarios, inundaciones arrasadoras, donde, en el caos de la destrucción, todo se mezcla, lo orgánico con lo inorgánico, lo horrible con lo bello—; como los pintores que no quieren dar por terminado su cuadro, y agregan una pincelada aquí, una allá, para mí el amor es una obra donde lo más importante no es el desenlace, sino cómo se llega a él. Y cuando se llega —porque el destino inevitable de todo es concluir, alguna vez— junto al resplandor obnubilante del final, comienzo a experimentar una cierta melancolía: la de la obra acabada. Aquello que se ha de amar merece ser amado sin prisa, con detenimiento. Sólo aquello que se quiere abandonar, perder, ha de hacerse con ansiedad. [140]

De hecho, es revelador que de entrada el propio protagonista se califique a sí mismo como “perverso” al no seguir la “norma tradicional” o “el instinto” para arremeter su conquista. Recordemos que en su acepción original “perverso” es aquello que se desvía del curso de un río, de una corriente normal. En lugar del ataque directo (representado en el uso verbal de asediar, asaltar, invadir, violar), el narrador propone una serie de verbos de acción suave y envolvente: prolongar, rodear, explorar, recrear. Incluso, el mismo uso de la metaforización para referirse a la eyaculación como único objetivo en la frase: “No tengo ningún interés en esas explosiones incontrolables —como los reventones de la naturaleza: terremotos primarios, inundaciones arrasadoras”, nos remite a un punto de vista del goce entendido en términos del retardo, de la medida, de un disfrute estético (el cuadro que se pinta pincelada a pincelada), que más bien se asimila al mundo de lo femenino y sus atributos según la división sexual androcéntrica tradicional.

Otra forma de disentir del canon androcéntrico es la burla, la ridiculización, la ironía, como en el caso del siguiente ejemplo, de la genitalia masculina:

Una vez le pregunté a Claudia si solía hablar con su sexo y me contestó que no, y que no conocía a ninguna mujer que lo hiciera. He ahí una diferencia fundamental. Un hombre, ya sea heterosexual o gay, en algún momento de su vida habla con su sexo, si no lo hace todos los días. Los hay que le dibujan una cara, ojos y bigotes. Es una manera de reírse de él, de quitarle trascendencia. Yo soy demasiado orgulloso para eso. Me gusta su autonomía, aunque me perjudique. Si tuviera algo que hacer con él, en todo caso, en lugar de pintarle dos ojos y una boca, lo transformaría en un misil. Como hacen los generales. Fabrican un enorme misil en forma de pene, lo bautizan con nombres cariñosos, como a su polla, y lo lanzan contra el enemigo, que a su vez, posee varios misiles de igual tamaño, en forma de polla, nombrados con diminutivos graciosos. Y se establece la guerra de misiles, de pollas. [144]

En los subrayados anteriores es palpable un incremento del elemento de ironía en torno al pene: de un caricaturizarlo (pintarle bigotes) a parodiarlo (asimilar la forma del misil a la del falo) como una crítica con sorna del poder falocéntrico mortífero y descomunal.

Es así como estas tres últimas visiones sobre lo femenino y lo masculino, sobre las estrategias y ritos de los sexos, gracias al recurso de la ironía, la crítica y el juego terminan por presentarse como desestabilizadoras de un esencialismo genérico tradicional.

A diferencia del caso anterior, el protagonista que emula al padre y se pierde en su sombra de masculinidad atávica de la novela de Vicens, Cristina Peri Rossi apuesta por un modelo masculino que difiere del convencional, si no en toda la narración, sí en varias de sus partes; de hecho, es un tipo de hombre en crisis, no de su identidad genérica pero sí de su modo de relacionarse con el mundo, las mujeres y sus obsesiones. La situación misma de que recurra a la psicoanalista dos veces por semana es reveladora pues nos muestra una conciencia de su problemática y un grado de apertura,

flexibilidad, una cierta capacidad de hurgar y analizar para lidiar con ella. Se trataría entonces de un modelo masculino que sin romper todavía con los esquemas tradicionales de la virilidad, es capaz de reflexionar, jugar, parodiar, ironizar sobre su propia masculinidad.

VI. LA MÁSCARA HOMOSEXUAL EN *EL COMÚN OLVIDO*:

EL PUNTO DE VISTA DE LA DOBLE DIFERENCIA

La argentina Sylvia Molloy (Buenos Aires 1938), radicada en los Estados Unidos desde hace más de tres décadas, nos ofrece con *El común olvido* (2002), un personaje masculino que, en su búsqueda de la memoria de la madre recientemente muerta y de la patria que le tocó abandonar a los doce años, se esfuerza por recuperar un Buenos Aires desaparecido: el de los años sesenta. Suerte de *alter ego* de la propia autora, el protagonista y narrador comparte con ella la mirada inestable del exiliado. Esta condición de incertidumbre e indefinición, es un reflejo idóneo para fabricar la identidad genérica del personaje, un hombre homosexual que, en el marco de los disfraces masculinos confeccionados por las escritoras seleccionadas, ofrecerá sin duda una vertiente singular en este proceso de construcción de un género desde el punto de vista de la diferencia, o en este caso, de la doble diferencia, que me ocupa, particularmente en la primera voz narrativa de esta autora.¹

¹ Molloy ha estudiado la masculinidad en varios textos: “Cosas de hombres: escritores y caudillos en la literatura latinoamericana del siglo XX”, “La narrativa autobiográfica”, *Hispanisms and Homosexualities*, pero lejos de ocuparme de su labor teórica, me he centrado en la imagen de masculinidad que ella como autora concibe para su personaje-narrador desde el punto de vista de la creación literaria.

*El común olvido*²

Con la segunda novela de Sylvia Molloy, *El común olvido* (Buenos Aires 2002), nos encontramos ante una historia de desarraigo y soledad: la de un hombre que, tras haber emigrado de niño con su madre a los Estados Unidos, regresa a su país de origen, Argentina, con un cometido: dispersar en el Río de la Plata las cenizas de su madre muerta.

Pero este hombre que se nos hace presente como tal al final de la segunda página de la novela por una leve mención de género (“Por eso conservo algunos de esos objetos: para convocarla, para celebrar alguno de sus muchos gestos perdidos, para sentirme menos solo”, 14), que no parece interesarse en legitimar ante nosotros su identidad de género más allá de un limitado uso de adjetivos y menos todavía de sustantivos, que parece más ocupado en transmitir su malestar existencial, su permanente incomodidad de no pertenecer a un grupo de origen (“Mentiría si dijese que me siento norteamericano. Mentiría si dijese que me siento argentino”, 18), este hombre, narrado en primera persona por una escritora argentina que desde hace tres décadas radica en EUA, presenta un rasgo particular: es homosexual. Así, al conocer a su prima Beatriz en Buenos Aires, sugiere esta identidad genérica de manera indirecta:

² La edición de referencia es S. Molloy, *El común olvido*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2002, 358 pp.

... esta mujer, con su increíble belleza y su fuerza radiante, me conmueve como me ha conmovido poca gente (Ben quizá) y como nunca me ha conmovido, por cierto, ninguna mujer. [26]

Y a continuación, utiliza uno de los pocos recursos de legitimación que empleará en la novela para declarar su pertenencia a un grupo sexual, en este caso, el del *tradicional desconocimiento de los sexos*, como entidades ajenas, incognoscibles una para la otra: “No sabría describirla con fidelidad porque no sé describir bien a las mujeres” (26).

Sin embargo, es hasta la página 43 cuando tenemos una *autodenominación del personaje en su identidad genérica*. Lo dice con todas sus letras y toda claridad, sin asomo de culpa o vergüenza, más bien como una elucubración que le permite ir describiendo la nebulosa personalidad de la madre muerta, a quien veía muy poco en los años previos a su muerte.

Pensé que a mi madre no le hacía gracia que yo fuera homosexual, nunca entendí demasiado bien por qué. No se trataba de un autorreproche. El “qué habré hecho yo para que este hijo, etc.” no entraba, por suerte, dentro de su estilo ni tampoco la añoranza de vidas de familias heterosexuales, estables, ricas en descendientes y para siempre ajenas. Prefiero que me des disgustos a que me des nietos, ça date moins, era una de sus frases favoritas. [43]

En sentido semejante a esa declaración de género, se encuentra la confesión de su deseo por su prima Beatriz, personaje misterioso y evasivo que logra capturar la atención del protagonista porque representa ese mundo desconocido e inaccesible de su pasado, el de su madre, en su condición de argentino transterrado.

Creo que quiero acostarme con Beatriz. Nunca hice el amor con una mujer. Creo que quiero morderle los pezones a Beatriz, quiero lamerla, olerla, quiero penetrarla. Quiero también que Beatriz me abrace, que me penetre ella a mí. Sé que quiero eso que me esconde. Porque estoy seguro de que me esconde algo.
[56]

Además de la declaración formal de género, vemos al protagonista actuar performativamente en su condición homosexual conforme a un esquema no-masculino tradicional: no sólo quiere poseer a su prima en el ejemplo anterior, sino que ella lo penetre a él.

De igual modo, el disfraz narrativo urdido por Sylvia Molloy para su protagonista se va perfilando dentro de ciertos patrones de conducta atribuidos frecuentemente a los homosexuales, como es el hecho de merodear para hacer una conquista, así como la frecuencia y ligereza de sus relaciones sexuales pasajeras: a lo largo de la novela, durante su estancia de un par de meses en Buenos Aires, y no obstante que el protagonista tiene una pareja estable en Estados Unidos –un venezolano llamado Simón, con quien mantiene contacto telefónico–, el narrador sostiene relaciones fugaces con otros hombres. Por supuesto, no se trata tanto de legitimar al personaje en su condición de homosexual, cuanto de hacerlo verosímil como podremos apreciar en el siguiente ejemplo.

Para volver al hotel alargué deliberadamente el camino, buscando un encuentro que pronto se dio. Era un muchacho insignificante, al que no hubiera mirado dos veces allá, pero aquí me siento torpe, desamparado. Lo invité a tomar un café y, acodados al mostrador, le pregunté qué hacía. Lo que vos quieras, me contestó, sin darse cuenta de que la pregunta se refería a lo que hacía en la vida y no a las actividades que compartiríamos a los pocos minutos en un hotel de la calle Lavalle. Tenía un cuerpo muy joven y muy blanco, casi de chico, y el pubis

increíblemente pelirrojo. Se molestó por las precauciones que tomé. Qué pesados son ustedes. [28-29]

En ese sentido funcionan las descripciones en la manera de abordar e intimar sin el menor reparo: otro ejemplo, tras “hacer contacto” con otro muchacho en la calle, muy pronto aborda con él la parte trasera de la camioneta de reparto de pollos del joven y tiene ahí lugar un primer encuentro sexual.

Me desabrocho a mi vez, y nos acariciamos pero no es lo que le interesa, suavemente me inclina hasta que me arrodillo en el suelo del camión cubierto con un plástico que, antes de tomar su pene en la boca, alcanzo a observar dice Pollitos Cargill, y despacito, casi como a un chico, lo mamo hasta que él termina en mi garganta y yo también, insólitamente, en el piso. [149-150]

En este sentido, más que ritos de institución de la masculinidad, encontramos en la novela de Molloy una suerte de *legitimación en sentido negativo* pues el personaje-narrador no está interesado en mostrar su masculinidad, y su identidad homosexual se nos presenta más bien performativamente por los ligues y las relaciones con otros hombres que porque él cumpla alguno de los ritos de virilidad que hemos encontrado en Josefina Vicens y Cristina Peri Rossi.

Otro rasgo que funciona como *rito de institución en sentido negativo de la masculinidad tradicional*, es el hecho de su reconocimiento por parte de los otros. Es el caso del patrullero que lo interroga a resultas de un altercado entre dos hombres, en cuyo encuentro el narrador, funge como testigo.

Cuando le dije que era extranjero y le entregué el otro pasaporte me miró todavía con más desprecio, quizá con rabia, al sentir que sus tácticas se verían

restringidas. Gringo encima de puto resultaste, salí antes que me arrepienta y volvete a Disneylandia, maricón. Sí, esas cosas siempre se saben. [52]

En este acto de reconocimiento de la condición homosexual el protagonista no tiene que hacer ningún esfuerzo para ser considerado como tal. Más bien se trata de una presencia que pareciera manifestarse de manera involuntaria y que provoca en los otros una reacción con carga acusatoria y discriminatoria, un estigma que los otros pueden ver sin que el personaje se esfuerce en representar una identidad. (Como si la hará, en un grado extremo, Severo Sarduy en *Cobra* –1972–, novela carnavalesca en la que el disfraz y las actuaciones de sus personajes travestis se empeñan en crear una identidad sobrecargada a partir de la exageración y de la máscara artificiosa.)

En cambio, para ser reconocido como hijo de la hermana de su madre tendrá que pasar una buena parte de la novela (“Ana, le digo, no sé si te acordás de mí, soy el hijo de Julia. Me mira como si no me viera, como si estuviera mirando algo que está detrás de mí. Sos Daniel, me dice, sos mi sobrino. Te he estado esperando”, 70). Y este reconocimiento, como el del propio protagonista ante sus recuerdos olvidados de la época en que vivió en Buenos Aires antes de emigrar por la crisis matrimonial y la condición lésbica de la madre, tiene una importancia capital a manera de reto ficcional en la novela de Molloy.

Y es precisamente su situación de desarraigo, “de estar pisando tierra movediza” (37), de zozobrar por los barrios de su niñez en calidad de “espía” (*idem*), de “estar de paso” (165), la que acentúa la incertidumbre existencial y da pie a la posibilidad de una vida alternativa a partir de lo que hubiera pasado si el protagonista hubiera crecido en su lugar de origen.

Ese “hubiera” hipotético también incide en la posibilidad de una orientación de identidad de género diferente, o en la alternancia de una doble vida para solapar

tendencias desestabilizadoras de una existencia socialmente aceptada, tan común en nuestras sociedades de doble moral.

De habernos quedado en la Argentina, no sé bien qué hubiera sido de mi madre porque siempre me costó ubicarla, aún cuando estaba viva, pero sí sé que yo habría seguido los pasos previstos para, como dicen, la gente como uno. Sería a lo mejor abogado, como el sobrino de Samuel, u hombre de negocios, como el primo de mi padre, pero seguramente no bibliotecario y traductor. Me pregunto si habría sido gay, quiero decir gay como lo soy ahora después de haber vivido tanto tiempo afuera: a lo mejor me habría casado, con una chica de buena familia argentina o inglesa, y tendría mis cositas al margen, on the side como dicen en los restaurantes de Estados Unidos cuando uno no quiere que le mezclen los elementos de un plato de comida, cositas como mi encuentro con el repartidor de pollitos Cargill en quien pienso por cierto con bastante frecuencia, o incluso algo más estable, por ejemplo con otro hombre casado, como yo, al que vería una o dos veces por semana. O a lo mejor estaría casado y ni siquiera tendría cositas, sólo una sensación vaga de algo que hubiera podido ser. [164]

Es así como, por encima de su identidad de género, el narrador de la novela de Molloy, se debate entre las dudas y la incertidumbre de su identidad de origen. Y para la autora, legitimar que quien narra es un hombre homosexual, de alguna manera se supedita, a nivel de importancia de la trama, al conflicto del desarraigo.

Así, puede afirmarse que no obstante las más de 350 páginas que integran *El común olvido*, hay en ella mucho menos despliegue para demostrar la identidad de género del narrador que en las otras tres novelas estudiadas. *Los años falsos*, *La última noche de Dostoievski* y *La Cresta de Ilión*, con muchas menos páginas, son novelas que desarrollan protagonistas marcadamente heterosexuales y de conformación patriarcal. Tal vez a esta razón se deba que, además de atender los requerimientos de la ficción y el trazo de los personajes en función de la historia, Vicens, Peri Rossi y Rivera Garza

recurran a más despliegues performativos y a más ritos de institución de la masculinidad que en el caso de *El común olvido*.

VII. LA INCERTIDUMBRE DE GÉNERO EN *LA CRESTA DE ILIÓN*:

UNA FORMA DE DINAMITAR LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA

La Cresta de Ilión (2002) es la segunda novela publicada por la escritora tamaulipeca Cristina Rivera Garza (1964), de reconocida y premiada trayectoria literaria. En esta obra ensaya una voz masculina en la primera persona, situación que no se había presentado en su primera novela *Nadie me verá llorar* (2000), ni en las que le siguieron: *Lo anterior* (2004) y *La muerte me da* (2007). Pero, a diferencia de las escritoras estudiadas previamente en este trabajo, el personaje-narrador de Rivera Garza ofrece una peculiar visión de lo masculino al introducir el elemento de la duda y la incertidumbre en la definición de esa identidad de género. Una identidad ambigua, anfibia, secreta, desconocida por el propio narrador y que le será revelada en el desarrollo de la novela, contribuye así a una visión mucho más vasta y complementaria de la dualidad de los sexos, a la que normalmente no estamos acostumbrados en términos de ficción.

*La cresta de Ilión*¹

“Ahora, transcurrido ya tanto tiempo, me lo pregunto de la misma manera incrédula. ¿Cómo es posible que alguien como yo haya dejado entrar en su casa a una mujer desconocida en una noche de tormenta?” Así comienza la segunda novela de Cristina Rivera Garza: *La cresta de Ilión* (2002). Con las frases “me lo pregunto” y “alguien como yo” se despliega la narración en primera persona de un sujeto del que nunca sabremos el nombre. En cambio, sí nos enteraremos muy pronto de su género (línea 8: “me debatí entre cerrar el libro que estaba leyendo o seguir sentado^o”), es decir, su género aparente porque hacia la página 55, tanto al personaje-narrador como a nosotros sus lectores, nos será revelado un “secreto”, su verdadero género inmemorial y ancestral, en un *tour de force* que habrá de resignificar los papeles, las causalidades, el curso mismo de los acontecimientos: una suma de la ambigüedad oscilante que es esta novela. Situación que convertirá a *La cresta de Ilión* en el epílogo contestatario de este trabajo, como ejemplo singularísimo de la contradicción, la ironía y la incertidumbre: suerte de uroboros que se muerde la cola.

Pero vayamos por partes. Además de la aparente asignación de género, también conoceremos la profesión del narrador: médico en un hospital para enfermos terminales, situado frente al mar, perdido en una población cercana a la frontera. Sin embargo, esta información la conocerá el lector más adelante, a partir de la página 26; antes se

¹ La edición de referencia es C. Rivera Garza, *La cresta de Ilión*, México, Tusquets, 2001, 160 pp.

presenta uno de los ritos de institución que ya hemos revisado anteriormente en *La última noche de Dostoievski* y que legitima la identidad genérica del narrador.

La declaración del grupo sexual de pertenencia

Esta modalidad de declaración se presenta aquí también como una demarcación de territorios y estrategias a través de la primera persona del plural: un “Nosotros frente a Ellas” que reviste formas más sutiles de combate y confrontación que llegan al replanteamiento tradicional de los géneros pues implica, de hecho, una desventaja del género masculino frente al poder de su oponente: un estar tan o más desarmados que el propio género femenino. Y de entrada, esta declaración en “desventaja” introduce un sesgo desestabilizador de las categorías atribuidas a los géneros según la visión esencialista que suele atribuir a los hombres un poder, valor o fuerza inmanentes.

... lo que realmente capturó mi atención fue el hueso derecho de su pelvis que [...] se dejaba ver bajo la camiseta desbastillada y justo sobre el elástico de la pretina. Tardé mucho tiempo en recordar el nombre específico de esa parte del hueso pero, sin duda, la búsqueda se dio inicio en ese instante. La deseé. Los hombres, estoy seguro, me entenderán sin necesidad de otro comentario. A las mujeres les digo que esto sucede con frecuencia y sin patrón estable. También les advierto que esto no se puede producir artificialmente: tanto ustedes como nosotros estamos desarmados cuando se lleva a cabo. Me atrevería a argüir que, de hecho, sólo puede suceder si ambos estamos desarmados pero en esto, como en muchas otras cosas, puedo estar equivocado. [14-15]

En este primer ejemplo encontramos el deseo como signo de vulnerabilidad en ambos bandos, un reconocimiento difícil de aceptar en un hombre convencional. Sin embargo, aunque la división de los sexos no resulta ser tan asimétrica, se sigue

manteniendo la identidad grupal en pugna, el “nosotros frente a ustedes” del que hablamos antes en el caso de Peri Rossi. Pero en la novela de Rivera Garza esa pertenencia a un grupo sexual de referencia es también declaración abierta de indefensión frente al grupo contrario cuando el narrador confiesa que, más que deseo, las mujeres provocan miedo.

... desde que observé el hueso de la cadera [...], ése de cuya denominación no me acordé y tras la cual me aboqué en ese mismo momento, no sentí deseo, sino miedo.

Supongo que los hombres lo saben y no necesito añadir nada más. A las mujeres les digo que esto pasa más frecuentemente de lo que se imaginan: miedo. Ustedes provocan miedo. A veces uno confunde esa caída, esa inmovilidad, esa desarticulación con el deseo. Pero abajo, entre las raíces por donde trasminan el agua y el oxígeno, en los sustratos fundamentales del ser, uno siempre está listo para la aparición del miedo. Uno lo acecha. Uno lo invoca y lo rechaza con igual testarudez, con inigualable convicción. Y le pone nombres y, con ellos, inicia historias inverosímiles. Uno dice, por ejemplo, cuando conocí a Amparo Dávila conocí el deseo. Y uno sabe con suma certeza que eso es mentira. Pero lo dice de cualquier manera para ahorrarse el bochorno y la vergüenza. Y lo reafirma luego como si se tratara de la más urgente estrategia de defensa que, a fin de cuentas, se presiente inútil, derrotada de antemano. Pero uno necesita al menos un par de minutos, un respiro, un paréntesis para reacomodar las piezas, la maquinaria secreta, el plan de batalla, la estratagema. Uno espera que la mujer lo crea y que, al hacerlo, se vaya satisfecha a algún otro lugar con su propio horror a cuestas. [17-18]

Y es ese miedo que hace vulnerables a los hombres, lo que los impulsa a urdir una estratagema de defensa y ataque para evitar “el bochorno y la vergüenza” de saberse en desventaja. Este acto de reconocimiento por parte del protagonista es también un acto

de desnudamiento de las verdaderas pulsiones que están detrás de la estrategia de utilizar un disfraz.

Las identidades detrás del disfraz

En el caso de *La cresta de Ilión* son varios los momentos en que se descorre el velo y es posible vislumbrar entonces otras identidades que se encuentran presentes debajo del aparente disfraz de hombre del narrador. Algunas son sutiles y otras declaradas.

Identidades sutiles detrás del disfraz

Conforman una identidad vaga que no se reduce a los cartabones de masculino o femenino y dan pie a la incierta ambigüedad del protagonista. Un primer ejemplo:

La deseé, decía. De inmediato. Ahí estaba el característico golpe en el bajo vientre por si me atrevía a dudarlo. [15]

El “característico golpe en el bajo vientre” no tiene nada de característico. Puede sonar demasiado categórico, pero si se tratara de un hombre a secas, el narrador hubiera podido hablar de una erección. De hecho, nunca menciona el término “erección” en la novela. La única ocasión en que se refiere a sus órganos sexuales de manera explícita es en el capítulo de las Urracas (63-69), un par de trabajadoras administrativas del hospital a quienes el narrador decide acompañar a una fiesta en la Ciudad del Norte. Recientemente ha sucedido el episodio en el que la Falsa Amparo Dávila le descubre su secreto, su verdadera identidad (episodio del que hablaremos en el siguiente apartado), y entonces sí, como demostración incuestionable a la “falsedad” de lo aseverado por Amparo Dávila y reiterado por la Traicionada, palpa sus genitales y se refiere a ellos por

su nombre. Más allá de eso, insisto, no habla de erección, ni vuelve a mencionar su sexualidad de manera explícita.

Otra forma sutil de identidad nos la proporciona el personaje de la Falsa Amparo Dávila cuando se dirige por segunda vez al narrador:

—No llegué aquí por azar —mencionó entonces sin darme la cara, todavía con el filo de la mano derecha sobre el cristal—. Te conozco de antes. [...]

—Te conozco de cuando eras árbol. De aquellas épocas —dijo. [19]

Con la revelación de esta identidad de árbol, se nos plantea una suerte de enigma que rebasa la dualidad masculino / femenino y que sitúa al protagonista en una dimensión ancestral, mágica, mítica, primigenia.

Identidades declaradas detrás del disfraz

A pesar de la duda y la ambigüedad sugeridas por las formas sutiles previas de identidad, el personaje-narrador sigue asignándose a sí mismo el género masculino en el manejo verbal y utilizando formas declarativas del tipo cartilla de identidad que lo autodesignan como hombre: “Soy un hombre al que se le malentiende con frecuencia” (20). De hecho, llega a utilizar el recurso de la declaración del grupo sexual de pertenencia en términos más beligerantes y de combate cuando se siente excluido por la complicidad de dos de las mujeres de la historia: la Falsa Amparo Dávila, de quien ya se ha hecho mención, y la Traicionada, una ex-amante frente a la cual el narrador se asume como Traidor.

Su mutuo encariñamiento acaecido en unos cuantos días [...], me hizo sospechar de toda la situación. Supuse que se conocían de antes y que, aliadas en mí contra, no hacían otra cosa más que planear una venganza femenina. Supuse que la Traicionada había convencido a Amparo de venir con ella hasta esta casa perdida en la costa con la intención de que la ayudara a convencerme a mí de lo poco hombre que había sido con ella. [37]

Pero aún en este tipo de ejemplos, el protagonista se sitúa en desventaja frente al bando que considera enemigo, inerme frente al lenguaje que las mujeres son capaces de inventar, un idioma propio en que dialogan, se hacen más cómplices y con el cual lo excluyen. No se trata como en el caso de Cristina Peri Rossi, de una declaración del grupo sexual de pertenencia como un grito de guerra que situara a los hombres como marcadamente combativos, de espíritu belicoso y guerrero, pero sí de un recurso efectivo que reafirma la ancestral diferencia y lucha entre los sexos.

Me dije que el miedo que las mujeres provocan en los hombres era siempre tal que, cuando uno menos lo esperaba, se descubriría inventando conspiraciones demenciales que sólo existían, por otra parte, dentro de la mente. [...] Tan pronto como abrí la puerta trasera de la casa, sin embargo, la placidez se transformó en horror. Las oí hablar. Al inicio sólo distinguí los murmullos pero, conforme subí la escalera, descubrí que compartían palabras totalmente desconocidas para mí. [...] Para mi total desconcierto supe entonces que, en el poco o mucho tiempo que llevaban juntas, se habían hecho de un idioma propio. Me sentí aislado y débil como el exiliado que vive en un país que nunca le resultará familiar. [38-39]

En el territorio minado que es la presencia de la Falsa Amparo Dávila, la Traicionada y la Verdadera Amparo Dávila, el personaje-narrador muy pronto descubre

una identidad desconocida para él mismo. Suerte de emisarias, brujas, hechiceras, parcas, cortan su destino de hombre mediante una revelación inusitada:

—¿Sabes? —mencionó como a la distraída [la Falsa Amparo Dávila]—. Yo sé tu secreto.

[...]

—¿Ah sí? [...]

—Yo sé que tú eres mujer —sonrió cuando por fin guardó silencio y, sin más, regresó a su puesto frente a la chimenea. [55]

La reacción de estupefacción, parálisis, incredulidad inicial del personaje-narrador es tal que sólo hasta páginas más adelante buscará darse y encontrar pruebas fehacientes de que la Falsa Amparo Dávila se equivoca.

Tuve que moverme varias veces, y ver mi reflejo moverse al unísono conmigo, para convencerme de que se trataba del mismo. Toqué mi sexo y, con evidente alivio, comprobé que mi pene y mis testículos seguían en su sitio. Amparo Dávila y la Traicionada me estaban jugando una broma muy pesada. [63]

Sin embargo, esta *declaración fehaciente del grupo sexual de pertenencia*, se origina como resultado de la duda. Lo mismo sucede con el acto masturbatorio del narrador en un alto del camino cuando acompaña a las Urracas a la Ciudad del Norte, que cuando se encama con ellas posteriormente: se trata de constataciones para erradicar la sombra de incertidumbre que le han provocado las palabras revelatorias de Amparo.

[...] con el pretexto de que iba a orinar detrás de un arbusto, me escondí para tocarme y comprobar que todo seguía ahí, en su sitio: mi pene y mis testículos y mi escroto y todas las evidencias que contradecían flagrantemente la aseveración de Amparo Dávila. [...]

... [Las Urracas] se desnudaron y, justo como lo había imaginado apenas un par de horas antes, se dispusieron a la gimnasia silenciosa de los sexos opuestos. Las mujeres no eran hermosas pero tampoco horribles. No había, de hecho, nada de particular en ellas. Nuestros ejercicios sudorosos, que nos llevaban de una cama a otra, de besos a mordiscos, de gemidos a gritos destemplados, me dejaron absorto en otras cosas. Amparo Dávila, me lo repetí justo cuando mi pene entraba y salía rápidamente del culo de una de ellas, estaba equivocada. Yo no tenía ese secreto. [66-67]

Es la sospecha de otra identidad la que pone en jaque al personaje-narrador y lo lleva a la búsqueda de confirmaciones externas y extremas. Véase si no, este otro ejemplo cuando se entrevista con la Verdadera Amparo Dávila.

—Veo que eres una de las Incrédulas —murmuró la Verdadera cuando se me empezó a pasar el ataque de risa. El tuteo me molestó. Y más lo hizo el darme cuenta que seguía refiriéndose a mí con el uso del femenino. Supuse que su vista no era muy buena. Y deduje que, seguramente por eso, tenía que abrir los ojos de manera tan exagerada. Cualquiera con vista normal podría darse cuenta que no tenía senos, ni cintura, ni cabello largo, ni uñas pintadas. Cualquiera con la vista normal se habría fijado en mi pelo facial, la cuadratura de mis hombros, la estrechez de mis caderas, el bulto entre las ingles. Cualquiera, quiero decir, excepto Amparo Dávila y su horda de emisarias. Todas estaban ciegas. Fuera de sí, es cierto, y ciegas además. Me harté entonces. Me harté de mí mismo sobre todo. [85]

Una vez sembrada la duda, el personaje-narrador ve resquebrajarse su identidad sin oponer demasiada resistencia porque desde un principio, la edad a la que ha llegado, el grado de frustración en el hospital de enfermos terminales donde trabaja desde hace más de quince años, sus fracasos amorosos, la soledad, la fragilidad a que se ve reducido por la complicidad de las mujeres, lo han puesto a pocos pasos de la crisis: el

terreno idóneo para hacerse eco de la incertidumbre. Y así, poco a poco, deja de emplear recursos para legitimar su identidad primera y se va abriendo a la posibilidad de ser Mujer, Otra:

Pensé ahí que, después de todo, si por alguna casualidad de la desgracia yo era en realidad una mujer, nada cambiaría. No tenía por qué volverme ni más dulce ni más cruel. [...] Ni más serena, ni más cercana. Ni más maternal ni más autoritaria. Nada. Todo podría seguir siendo igual. Todo era un burdo espejo de lo Mismo. [...] El silencio me dijo más de mi nueva condición que cualquier discurso de mi Emisaria. Y entonces, sumido en la materia viscosa de las cosas indecibles, retrocedí. [101]

Y es desde la conciencia de este resquebrajamiento que el protagonista llega a afirmar, empleando en forma negativa el recurso de *la declaración del grupo sexual de pertenencia*:

Supongo que las mujeres han entendido. A los hombres, básteles saber que esto ocurre más frecuentemente de lo que pensamos. [101]

Pero será sólo después de que las categorías de lo verdadero y lo real se vean trastocadas con la otra versión de la desaparición de la Verdadera Amparo Dávila y con la reclusión y muerte de un antiguo paciente, de irónico nombre Juan Escutia, en el hospital para enfermos terminales, lo mismo que un largo periodo de convalecencia del propio protagonista, recluido en el mismo hospital donde antes ejerciera la profesión de médico y que alude a una pérdida de la posición de poder a la que estaba acostumbrado, que el narrador llegará a aceptar su incierta verdadera identidad:

Recordé, en cambio, el nombre del hueso que había despertado mi deseo y mi miedo al mismo tiempo. El hueso ilión, uno de los tres que forman la cintura pelviana. Un hueso ancho y acampanado, cuyas alas se extienden a cada lado de la espina dorsal. Al punto anterosuperior de las alas del ilión se le llama cresta iliaca. Desde ahí, desde Ilión, desde su cresta, Ulises partió de regreso a Ítaca después de la Guerra.

Sonreí al recordar también que la pelvis es el área más eficaz para determinar el sexo de un individuo. Todas las Emisarias debieron haberlo sabido para poder dar con mi secreto. [158]

Es así como, en una vuelta de tuerca notable, Cristina Rivera Garza nos enriquece la visión dual de los sexos, a través de la grieta de la duda y lo ambiguo, sólo posible por ese río subterráneo y misterioso de la creación literaria. Y justamente su novela guarda cierto paralelismo con la incertidumbre y ambigüedad de la niña-niño protagonista de *Cómo me hice monja* de César Aira, pero resulta incluso mucho más compleja que la novela del escritor argentino pues, mientras en el caso del personaje infantil que narra en voz femenina, en franca discordancia con la identidad que el resto del mundo le confiere: el niño César, bien podríamos interpretar que esa voz femenina infantil con la que la protagonista se designa y se mira a sí misma, es en realidad el modo en que, no obstante las pruebas fehacientes del exterior que le confieren identidad masculina, ella se concibe a sí misma como una entidad femenina indiscutible.

Así pues, en una suerte de esquizofrenia lúdica e inocente pues en la novela de Aira no tiene mayores consecuencias, la identidad de la narradora/narrador infantil puede interpretarse como un producto de la mirada que la propia protagonista nos ofrece de sí misma. Un cómo se ve ella por encima de cómo la ven los demás.

Por el contrario, en el caso de *La cresta de Ilión*, el proceso de revelamiento de la identidad hombre-árbol-mujer pasa por los meandros de la incertidumbre, el asombro,

la crisis de la *psique* y la personalidad del protagonista con la consecuente carga de dolor, culpa y finalmente liberación.

Pero además, nos sitúa de manera frontal, ante esa estética “neobarroca” de la que hablábamos en un capítulo anterior, una estética que, caracterizada por la pérdida de lo integral, de la globalidad, del orden, da cuenta de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad e incertidumbre del hombre actual, de sus conflictos y sus pasiones.

VIII. HACIA UNA CONCLUSIÓN

La frase canónica de Simone de Beauvoir (“No se nace mujer, llega una a serlo”), que tomé, invirtiéndola (“No se nace hombre, llega uno a serlo”), como punto de partida de mi análisis, es en apariencia cuestionable pues en una sociedad y cultura androcéntricas son precisamente los hombres los que menos necesitan legitimar una posición de identidad en el mundo.

Sin embargo, la teoría de la performatividad del género, así como el psicoanálisis, nos permiten hoy en día extender el proceso de construcción de la identidad lo mismo a mujeres que a hombres. Pero en particular, para el caso del propósito de la presente tesis, indagar sobre los recursos formales que cuatro escritoras latinoamericanas usan para encarnar la primera voz narrativa masculina, ese supuesto de “No se nace hombre, llega uno a serlo” es particularmente importante para dilucidar sobre los elementos escriturales que inciden en la verosimilitud de las ficciones urdidas por Josefina Vicens, Cristina Peri Rossi, Silvia Molloy y Cristina Rivera Garza en las novelas aquí estudiadas.

De hecho, en el caso particular de este travestismo autoral, esa frase admitiría la siguiente precisión: No se nace hombre, llega una a serlo. Este razonar queda, por tanto, muy lejos de los estudios de Dominique Merllié que, buscando identificar el sexo de la escritora, llegó a la conclusión de que son los rasgos femeninos los “únicos percibidos como presentes o ausentes”, pues como antes señalábamos, en un orden social y cultural usualmente caracterizado por el androcentrismo, no es de sorprender que la visión masculina se imponga sin la necesidad de enunciarse mediante un discurso legitimador explícito. Es así como, de manera por demás arbitraria y convencional, el lenguaje

asigna como general el género masculino de las palabras hasta convertirlo en una marca natural y neutra. Mencionábamos entonces una suerte de ironía en la dominación masculina que, al volver el sexo masculino como no marcado, neutro, frente al femenino explícitamente diferenciado, nos revela que, de existir un género “asexuado”, este no es el género femenino sino el masculino. Pero claro, esa “asexualidad” no resulta de una negación, sino de considerar al masculino como género mayestático y universal, un *statu quo* cifrado en el “falocentrismo” que tan atinadamente deconstruyó Derrida.¹

Todo lo contrario sucede con las narradoras elegidas en la presente tesis, quienes se sitúan frente al lector detrás de una doble máscara o disfraz: por un lado, la voz que habla en la novela no corresponde a la del autor sino a la del narrador-protagonista, situados entonces como dos universos distintos; por otro, el género de esa voz no corresponde al género de sus autoras. Es por ello que como creadoras y frente a la confianza del lector, a fin de suscitar su credibilidad, hacen uso de recursos estilísticos, formales y del imaginario simbólico y cultural a la hora de confeccionar esas entelequias en principio neutras que son sus personajes narradores para irlos dotando de cuerpo, alma, y por supuesto, género. Conforme van recurriendo a lo que Judith Butler y Pierre Bourdieu llaman actos de performatividad y ritos de institución, van estableciendo la credibilidad y confianza con el lector necesarias para mantener esa suerte de “pacto ficcional”, mediante el cual el lector va creyendo en las palabras y los confines demarcados por el escritor, en la medida en que este los hace posibles y sobre todo, verosímiles, en el universo de su obra.

Ahora bien, cabe preguntarse: ¿por qué una escritora decide travestirse en la escritura con el disfraz de hombre? Podríamos responder en principio que por explorar

¹ Ver notas 6 y 18 de la presente tesis.

otras posibilidades pues si la literatura es el territorio no de lo que acontece, sino de lo que podría suceder, entonces es ahí donde pueden desarrollarse de manera idónea esas otras posibilidades, esas otras voces. Además, podría argumentarse el reto de la creación misma, de engendrar un personaje y de recrearlo hasta sus últimas consecuencias. Pero en concreto, es la propia Cristina Peri Rossi, quien se anima a responder a la cuestión en los siguientes términos:

Yo creo que la elección del sexo del protagonista tiene que ver con muchas cosas, pero especialmente, con el imaginario colectivo. Lo he dicho muchas veces: si alguien dice "exilio", inmediatamente se piensa en un hombre, no en una mujer. Lo universal ha sido hasta ahora varón y blanco. Por tanto, cuando una escritora quiere abordar algo universal, casi siempre tiene que tomar en cuenta ese inconsciente colectivo".²

De otro modo, pero en cierta medida complementario, es el testimonio de Marguerite Yourcenar, la célebre autora de *Memorias de Adriano* que encarna la voz del emperador romano, cuando escribió en su diario: "La vida de las mujeres es demasiado limitada o demasiado secreta. Basta con que una mujer cuente sobre sí misma para que de inmediato se le reproche que ha dejado de ser mujer. Y ya bastante difícil es poner una verdad en boca de un hombre".³

Sin embargo, ninguna de las autoras aquí estudiadas alude directamente a un factor que tal vez influyó en la elección de la primera voz narrativa masculina: sus preferencias personales de género. Cristina Peri Rossi, Josefina Vicens, Silvia Molloy son autoras cuya homosexualidad, si no declarada abiertamente en todos los casos, sí resulta reconocida por el público general. Pero siempre me pareció un terreno

² Véase la nota 52 de la presente tesis.

³ Cit. por Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1992, p. X.

demasiado resbaladizo abordar sus obras desde la perspectiva de la biografía y el psicoanálisis. En cambio, escudriñar en los textos mismos los recursos que empleaban para hacer creíbles esas voces travestidas, me resultó mucho más valioso y además congruente por una especie de fidelidad literaria: un escritor es las obras que ha escrito.⁴

En primer lugar, Josefina Vicens nos ofrece en *Los años falsos* la erección del modelo androcéntrico más tradicional de las cuatro autoras seleccionadas. El tipo de hombre que propone la puesta en escena de Luis Alfonso Fernández, su protagonista y narrador, obedece a patrones masculinos del corte patriarcal, refrendados por la época y el lugar en que se ubica la novela: el México postrevolucionario, demagógico y priísta en un periodo intemporal que bien podría ubicarse en las décadas de los cincuenta a setenta del pasado siglo. Así constatamos cómo a través de la alianza con la figura omnipotente del padre, la definición frente al mundo sumiso y menospreciado de las mujeres, y la complicidad con el mundo machista y corrupto de los amigos del padre, se trazan en la escritura los ritos de institución que conforman la personalidad naciente del joven Luis Alfonso, cuyo nombre comparte con el padre muerto.

Sin embargo, a partir del aparente equívoco de la primera frase de la novela (“Todos hemos venido a verme”) no sólo se nos habla de una alianza sino de una fusión y confusión de vidas que llevará al protagonista a vivir una existencia falsa que anula su propia individualidad. Así, será el grado de sumisión a la figura masculina —lo que Derrida define como la raíz del falogocentrismo: la “erección del *logos* paterno” en estrecha relación con la erección del “falo como ‘significante privilegiado’” lacaniano—, lo que provocará la fusión y confusión neurótica del protagonista que lo llevará a la crisis y a la pérdida de sentido de la realidad, y lo condenará a la inexistencia como una

⁴ Parafraseo a Sergio Pitol cuando dice en *El músico de Viena*: “Somos los libros que hemos leído...”

conciencia autónoma. De hecho, todos los intentos para no fundirse con la sombra del padre son infructuosos porque se sitúan en el terreno de la traición y la consecuente culpa, no de la emancipación liberadora.

De este modo, Josefina Vicens en su calidad de autora recurre a ritos de institución y puestas en escena comunes entre los modelos y costumbres del mundo masculino más patriarcal para desarrollar y hacer verosímil a su personaje protagónico. Sin embargo, como apuntábamos en el capítulo dedicado a esta autora, esa masculinidad es una máscara rígida y cruel por cuanto en términos de individualidad y equidad de género eclipsa a las mujeres y a los propios hombres, condenándolos a estereotipos que nada tienen que ver con formas más auténticas y liberadoras de comportamiento. Si bien el trabajo de confección del disfraz por parte de Vicens en esta novela pone en evidencia los usos, abusos, dominación y violencia de la masculinidad, tampoco los cuestiona abiertamente. En este sentido, es una gran puesta en escena de la virilidad más oprobiosa, que muestra y revela con intensidad extraordinaria al ser humano y sus contradicciones, así como su papel en la compleja red de tiranías sociales.

Esa gran puesta en escena de *Los años falsos* traza un paralelo con *Pedro Páramo*, la obra de Rulfo que es también la puesta en crisis del poder patriarcal y la figura masculina. Pues ambos protagonistas, Luis Alfonso Fernández y el propio Pedro Páramo, encadenados a disfraces estereotipados de la masculinidad más recalcitrante, paralizados en una suerte de armadura rígida del “ser hombre” más tradicional, nos hacen recordar la parodia narrada por Italo Calvino en *El caballero inexistente* (1959), cuyo protagonista no existe más allá de la armadura que porta.

Próximo al esquema anterior, pero con una visión irónica que permite atisbar las costuras del disfraz, es el personaje-narrador de *La última noche de Dostoievski* de la uruguaya Cristina Peri Rossi. En principio, más que por una cartilla o declaración, su

identidad nos va siendo revelada a través de marcas de género gramatical, atributos y actitudes. Así mismo, sus opiniones sobre el mundo —tajantes, formuladas en un tono de verdad indiscutible que nos remiten a ideas de corte patriarcal del tipo “los hombres saben lo que dicen y lo que hacen”—, son un recurso estilístico muy convincente para situarlo en ese imaginario ritualizado de lo que aceptamos como “hombres”.

Pero además, este narrador se desempeña performativamente conforme a un modelo masculino tradicional y recurre muchas veces a esos ritos de institución de la masculinidad de los que habla Bourdieu y que fueron detectados conforme al siguiente esquema: 1) la realidad concebida en términos de relación sexual y/o amorosa, 2) las preferencias comunes tradicionalmente atribuidas a los sexos (incluida la alusión sexual directa) y 3) la declaración del grupo sexual de pertenencia.

Estos recursos se sitúan en el marco tradicional de la dominación y la violencia masculinas y confieren credibilidad a la identidad genérica del personaje-narrador. Hasta aquí, el modelo masculino esbozado por Peri Rossi no difiere en gran medida del propuesto por Vicens, sin embargo, es la mirada irónica, lúdica, crítica, poco determinista que se cuele en ciertos momentos de la narración, la que descoloca al protagonista de su papel de hombre tradicional. Dicho de otra manera, quedan al descubierto las costuras del disfraz a través de la voluntad de juego lo mismo para reírse de la genitalia masculina, que para ironizar sobre el desmedido tamaño de los misiles comparados antes con penes, por citar un par de ejemplos. Es así como esta visión termina por resultar crítica del modelo masculino patriarcal e incluso, desestabiliza las categorías de un esencialismo genérico tradicional.

A diferencia del caso de *Los años falsos*, el protagonista que emula al padre y se pierde en su sombra de masculinidad atávica de la novela de Vicens, Cristina Peri Rossi nos muestra un modelo masculino que si bien todavía responde al discurso dominante,

es también un tipo de hombre en crisis, no de su identidad genérica pero sí de su modo de relacionarse con el mundo, las mujeres y sus obsesiones. Este hecho nos lo revela la situación misma de que recurra a la psicoanalista dos veces por semana pues nos muestra una conciencia de su problemática y un grado de apertura, flexibilidad, una cierta capacidad de hurgarse y analizarse que no corresponde al estereotipo viril convencional. Se trataría, en última instancia, de un modelo masculino en tránsito, que sin romper todavía con los esquemas tradicionales de la virilidad, es capaz de reflexionar, jugar, parodiar, ironizar sobre su propia masculinidad –y lo juzgamos convincente porque, por fortuna, hay cada vez más hombres que responden a un modelo masculino menos patriarcal.

Por su parte, la argentina Sylvia Molloy encarna la primera voz narrativa de un personaje masculino singular en el marco de las autoras aquí estudiadas: un homosexual emigrado a los EUA que regresa a la Argentina con las cenizas de su madre muerta. Daniel, de quien sabremos el nombre hasta la página 70, suma a su condición de género, la inestabilidad del exilio. De hecho, la necesidad de arraigo y de memoria se superponen a la legitimación y puesta en escena de su identidad de género. Será a través del uso de marcas de género gramatical, así como de unos cuantos actos performativos en su desempeñarse en prácticas homosexuales (la frecuencia y ligereza de relaciones sexuales pasajeras, la inversión del esquema masculino tradicional: no desea poseer, sino que lo posean, por citar dos ejemplos) como nos iremos enterando de la identidad de género del narrador. Pero fundamentalmente será la autodenominación del personaje la que nos defina esa identidad: “a mi madre no le hacía gracia que yo fuera homosexual”, que aparece en la página 43.

Entre los pocos ritos de institución que la autora utiliza para legitimar la identidad masculina de su personaje está uno singular en el marco de esta investigación

porque opera en sentido negativo: el reconocimiento de los otros de su homosexualidad sin que medie un esfuerzo o voluntad por parte del protagonista. Por supuesto, este acto de legitimación “negativa” trae consigo una carga acusatoria y discriminatoria.

Resultan tan contados los recursos formales, los actos performativos, los ritos de institución en esta novela, la más extensa de las obras aquí estudiadas, que no deja de llamar la atención que con esos pocos trazos, Molloy consiga convencernos de la identidad de género de su personaje-narrador. En contraste, hemos apuntado en un capítulo anterior la gran diferencia con la novela *Cobra* de Severo Sarduy. Ahí, por tratarse de una obra sobre un puñado de travestis que ofrecen un espectáculo en el Teatro Lírico de Muñecas, el escritor cubano se da a la tarea de representar en un grado carnavalesco e hiperbarroco las personalidades, disfraces, gustos, visiones de estos personajes signados por la artificialidad y la exageración. En cambio, en la novela de Sylvia Molloy pesa más, en términos ficcionales, el conflicto generado por el exilio del personaje y la incertidumbre de su identidad de origen. Por ello es que hemos afirmado que para la autora, legitimar que quien narra es un hombre homosexual, de alguna manera se supedita, a nivel de importancia de la trama, al conflicto del desarraigo.

Este es un elemento digno de atención porque la orientación sexual del narrador podría hacernos pensar que se necesitan menos actos performativos y menos ritos de legitimación que cuando, como en el caso del resto de las autoras estudiadas, se nos presentan personajes más del corte masculino tradicional. Y esto podría ser cierto, pero habría que matizarlo en función de atender los requerimientos de la ficción y de la historia. Si bien *Los años falsos*, *La última noche de Dostoievski* y *La Cresta de Ilión* son novelas que, a diferencia de la de Molloy, buscan conformar en mayor o menor grado, una identidad masculina de corte patriarcal, con más despliegues performativos y más ritos de institución de la masculinidad que *El común olvido* —que es precisamente

el caso de un modelo de abierta orientación sexual diferente—, esto podría hacernos elucubrar que, en la medida en que se perfilen personalidades más diversas a los modelos tradicionales, las necesidades de argumentación de una identidad en términos escriturales también habrán de modificarse.

Aunque parte de un modelo masculino tradicional, el personaje-narrador de *La cresta de Ilión*, de la mexicana Cristina Rivera Garza, nos ofrece una peculiar visión de lo masculino al introducir el elemento de la duda y la incertidumbre en la definición de su identidad de género. Una identidad ambigua, anfibia, secreta, desconocida por el propio narrador y que le será revelada en el desarrollo de la novela, contribuyendo así a una visión mucho más rica y complementaria de la dualidad de los sexos, a la que normalmente estamos desacostumbrados en términos de ficción.

Tal vez porque el dramatismo de la duda sólo puede ejercerse en la medida en que las categorías de identidad sean monolíticas, la autora opta por presentar, en un principio, a su personaje-narrador marcadamente masculino. Así nos lo confirman las marcas de género gramatical, los atributos, la declaración formal de género, las puestas en escena performativas y los ritos de institución de una personalidad androcéntrica y patriarcal. Mención especial tiene la declaración del grupo sexual de pertenencia, de tintes tribales, un combativo “nosotros frente a ellas”, que ya habíamos detectado en la novela de Peri Rossi.

Pero en la novela de Rivera Garza ese “nosotros” aguerrido e invulnerable, se muestra muy pronto frágil y temeroso frente a la complicidad, la sagacidad, la fuerza de las mujeres de la historia. De este modo, el modelo androcéntrico tradicionalmente inexpugnable va descolocándose de sus certezas y abriendo camino a las identidades ocultas detrás del disfraz. Esas identidades ocultas en la personalidad del narrador revisten formas sutiles (la condición de árbol) y formas declaradas (la condición previa

de mujer). Es tal la incertidumbre inicial que tales revelaciones provocan en el protagonista que a partir de ahí se dan nuevos actos performativos y legitimadores para constatar la identidad hasta entonces considerada como propia (palparse los genitales, someter violentamente a una mujer).

Y aquí, cabe mencionar la maestría de Rivera Garza para, en términos de la urdimbre de la historia, hacernos creíble la vulnerabilidad del narrador. Conjunta elementos contextuales (la edad del protagonista, el grado de frustración de su carrera como médico, la conjura institucional en la que se ve atrapado, la crisis de las categorías de verdad y mentira de su mundo, la fuerza y complicidad de las mujeres de la historia que llegan a inventar un lenguaje propio y excluyente) a fin de volver al personaje terreno fértil para la incertidumbre y la ambigüedad, y su apertura a otras modalidades de identidad. En el reconocimiento final que el protagonista hace de su identidad secreta (un hombre que posee una pelvis femenina) se abre el sugestivo horizonte de posibilidades de una existencia más allá del aparente binarismo del sexo.

Y es precisamente esta autora la que nos permite reformular los mecanismos y recursos de la investidura de una identidad de género en el marco del travestismo de la primera voz narrativa de las escritoras aquí estudiadas, al ofrecernos en términos de la creación, del trastocamiento de las categorías anteriormente inmutables de identidad y género, un espacio mucho más rico en inestabilidad, polidimensionalidad, mutabilidad e incertidumbre que mejor da cuenta de los conflictos, contradicciones, pulsiones y pasiones del ser humano contemporáneo.

Es así como, a través de la confección del disfraz de hombre en la primera voz narrativa de las cuatro escritoras latinoamericanas aquí estudiadas, hemos podido revisar un espectro que va desde la voz más tradicional de un modelo androcéntrico patriarcal a otras modalidades más diversas que a través de la crítica, la ironía, el humor,

la ambigüedad y la incertidumbre nos ofrecen una mirada de retorno desde el punto de vista de la diferencia.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- ARIA, César. *Cómo me hice monja*. México, Era, 2005, 100 pp.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000, 168 pp.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México, Programa Universitario de Estudios de Género/Paidós, 2001, 196 pp.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1999, 214 pp.
- CLAVEL, Ana. *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*. México, UACM, 126 pp.
- _____. “La novela como género de incertidumbre” en C. Rivera Garza, (coord.). *La novela según los novelistas*. México, FCE, 2007, pp. 152-158.
- Debate Feminista*. “Las raras”. México, año 15, vol. 29, abril 2004.
- DEKKER, Rudolf M. y Lotte van de Pol. *La doncella quiso ser marinero. Travestismo femenino en Europa (siglos XVII-XVIII)*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2006, 170 pp.
- DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona, Anthropos Editorial, 1997.
- DIEGO, Estrella de. *El andrógino sexuado*. Madrid, Visor, 1992, 218 pp.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. México, Kairós, 2001, 240 pp.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary en Obras selectas*. Madrid, Edimat, s/f, pp. 27-312.
- GARBER, Marjorie. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. Nueva York, Routledge, 1992, 444 pp.
- GOLDBERG, Ellen. *The Lord Who is Half Woman*. Nueva York, State University of New York, 2002.

- KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. México, Vuelta, 1988, 156 pp.
- _____. *Los testamentos traicionados*. Barcelona, Tusquets, 1994, 296 pp.
- LAMAS, Marta. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México, Taurus, 2002, 216 pp.
- MOLLOY, Sylvia. *El común olvido*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2002, 360 pp.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Introd., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, SEP Cultura, 1985, 2 ts.
- PASO, Fernando del. *Noticias del Imperio*. México, Diana, 1987, 672 pp.
- PERI ROSSI, Cristina. *La última noche de Dostoievski*. Madrid, Grijalbo Mondadori, 1992, 160 pp.
- RIVERA GARZA, Cristina. *La Cresta de Ilión*. México, Tusquets, 2001, 160 pp.
- SEYDEL, Ute. “El travestismo textual en *Los años falsos*” en M. Castro y A. Pettersson (eds.). *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, Tecnológico de Monterrey-Conaculta-Fonca. Colec. Desbordar el Canon, México, 2006, pp. 123-135.
- SIFUENTES Jáuregui, Ben. “Travestismo textual: Modos y modas de Carpentier” en Ileana Rodríguez (coord.). *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales*. Lo trans-femenino/masculino/queer. México, Anthropos, 2001, pp. 235-255.
- VICENS, Josefina. *El libro vacío*. México, Biblioteca Básica Tabasqueña, 1985, 176 pp.
- _____. *Los años falsos*. México, Martín Casillas Editores, 1982, 104 pp.
- YOURCENAR, Marguerite. *Memorias de Adriano*. México, Origen Planeta, 1985, 304 pp.