

**UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

***EL GATO DE SÍ MISMO*, DE URIEL QUESADA: NOVELA DE LA
TRAVESTIZACIÓN LITERARIA**

**Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de
Posgrado en Literatura para optar al grado y título de Maestría Académica en
Literatura Latinoamericana**

JOSÉ PABLO ROJAS GONZÁLEZ

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2012

Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo de mi familia, amigos y profesoras. A todos les agradezco profundamente el permitirme este viaje académico y –sobre todo– vital. Investigar no es sino un descubrirse y de ello se deduce toda su riqueza.

“Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura Latinoamericana.”

ML. Guillermo Barzuna Pérez
**Representante de la Decana
Sistema de Estudios de Posgrado**

Dra. Ruth Cubillo Paniagua
Directora de Tesis

Dra. María Amoretti Hurtado
Asesora

ML. Virginia Caamaño Morúa
Asesora

ML. Ivonne Robles Mohs
Directora del Programa de Posgrado en Literatura

José Pablo Rojas González
Candidato

TABLA DE CONTENIDOS

<i>Páginas preliminares</i>	i
Agradecimiento	ii
Hoja de aprobación	iii
Resumen	vi
“El homosexual”, de Laureano Albán	vii
“Hermafrodito”, de Ronald Campos	viii

PRIMERA PARTE ASPECTOS INTRODUCTORIOS

1.1 <i>Introducción</i>	1
1.1.1 Justificación	1
1.1.2 Tema de estudio	6
1.1.3 Problema	6
1.1.4 Objetivos	7
1.1.4.1 Objetivos generales	7
1.1.4.2 Objetivos específicos	7
1.1.5 Plan de capítulos	8
1.1.6 Metodología	9
1.1.7 Breves datos biográficos y bibliográficos del autor	9
1.1.8 Argumento de la obra	10
1.1.9 Estado de la cuestión	17
1.1.10 Aproximaciones teóricas	26
1.1.10.1 La novela polifónica: Las aportaciones de Mijaíl Bajtín	26
1.1.10.2 Travestismo literario: La lección de Roland Barthes	33
1.1.10.3 Didier Eribon y sus <i>Reflexiones sobre la cuestión gay</i>	40

SEGUNDA PARTE DESARROLLO

Capítulo I	
2.1 <i>Todo junto y simultáneo: Una estructura juguetona</i>	52
2.1.1 <i>El gato de sí mismo: Novela polifónica</i>	52

2.1.2 La loca Ð El Gado: ¿Un soñador, un hombre del subsuelo?	75
Capítulo II	
2.2 <i>Los cinco pies del gato: Entre la incertidumbre y la impureza</i>	96
2.2.1 Las herramientas epistémicas de un gato indescifrable	96
2.2.2 Una narración <i>loca</i> : El desconcierto de la hipérbole	116
2.2.3 De la imaginación: un viaje por un conocimiento-otro	129
Capítulo III	
2.3 <i>El reino de los Germanóvich: De las subjetividades gays</i>	142
2.3.1 De la melancolía a la alegría (y viceversa)	142
2.3.2 Huir y encontrarse: El arte de la reinención	158
Conclusiones	
2.4 <i>Conclusiones generales</i>	174
TERCERA PARTE ASPECTOS FINALES	
3.1 <i>Referencias bibliográficas</i> (citadas y consultadas)	188

RESUMEN

Esta tesis analiza la novela *El gato de sí mismo*, de Uriel Quesada, tanto en el nivel estético-estructural como en el ideológico. A lo largo de la investigación, se plantea y demuestra la importancia del *travestismo literario*, como un proceso constante que reorganiza, desde el juego ficcional del lenguaje, al «sujeto». El estudio se articula desde la propuesta bajtiniana de la novela polifónica, como desde lo apuntado por Barthes en su *Lección inaugural*, en relación –siempre– con los planteamientos contemporáneos sobre género, en específico, lo explicado por Didier Eribon en su libro *Reflexiones sobre la cuestión gay*.

El homosexual

*Para Ronald Campos,
que se juega sus vidas
con su vida*

El homosexual viene de lejos...

Desde el primer amor que acarició la
tierra,
apareció otro amor
que no era de la tierra,
sino del puro ardor
de imaginarse fuego inexplicable.

Que los seres no tienen razón,
sino prodigio, desencuentros
y encuentros en sí mismos.
Como un laberinto de puro amor
donde batallan cielos,
a perder o a ganar,
como en todos los sueños...

No me digáis que no,
que los seres que llegan
como estelas de aire,
como estelas nombradas por la vida,
como estelas sedientas de ceniza
adorada,
no pueden ser infinitamente
diferentes al mundo,
y a sus espejos tercamente vencidos,
sin saberlo...

Porque no hay una rosa idéntica a la
rosa,
ni ventana continua
que no muestre otro cielo,
ni gota de agua igual
al mar que la ama.

Que cada cosa tiene
su propio laberinto
en las cruces del tiempo.
Y la primera ley de la verdad
es saber que no existe.
Y la última ley de la verdad
es saber que ha nacido otra verdad.

Y en el amor se sabe, ya se sabe,
que solo hay laberintos del amor...
Porque la libertad
es el brisado aire del amor,
y el resto es niebla,
sólo niebla y niebla...

Yo tenía otro nombre que aún no
olvido...
Yo tenía otra patria que aún no pasa...
Yo tenía otro amor que me persigue...

Pero llegó la arena de la muerte,
su territorio solo de ventanas sedientas,
y me entregó este cuerpo
que multiplica todas sus raíces...

Porque hay muchos espejos
donde pasa el amor,
y en cada uno brilla otro destino.

—Y todo es el amor,
y el gay lo sabe—

Porque los cuerpos son
pretextos para el beso interminable,
de todos hacia todos...
¡Sólo eso!

Laureano Albán
Enciclopedia de Maravillas
Tomo V
9 de junio de 2011

Hermafrodito

“[...] así, cuando en un abrazo tenaz se unieron sus miembros, ni dos son, sino su forma doble, ni que mujer decirse ni que muchacho, pueda, y ni lo uno y lo otro, y también lo uno y lo otro, parece.”

Ovidio

“¡Ahí viene la loca!”, me gritan.
Y solo porque golpeo la tarde
con mi mazo.
¡Y solo porque le abro
a la noche mi copa...!
¡Brillo que obliga a los ojos a no
terminar de cerrarse nunca!
Cuando yo me desprendo
de los metales.
¡Cuando yo me desprendo
de las listas de oficina empeñadas
con ser gaviotas!
Y entonces no desisto
de mis pestañas...
¡De mi carguero
caliente de costado...!
¡De mi nácar abierto
para tu sangre o la suya o la de ellas:
la de todas mis yemas
recurrentes de gemidos!
Yo no desisto
¡de que en el día o en la noche repitan
más mis nombres!:

Pamela, ¡mucho gusto...!
¡Álvaro, a servirle...!
¡O la loca ð El Gado
o el matón de la esquina!
De todas formas,
en la unidad soy muchedumbres...
Con todo un dos
entre mis ingles.
¡Con todo un mango
como mar a babor!
¡Con todo ardor
o caimito como lluvia a estribor...!
¡De todos modos!,
tampoco ustedes son
del sexo que eligieron
en esta tierra...
Pues algo de mí..., de ti..., no
se conforma con ser un ruiseñor...

“¡Ahí va la loca!”, me gritan.
Sí.
Pero *mi reino nunca
ha sido de este mundo.*

Ronald Campos López
Varonaria
2012

1.1 INTRODUCCIÓN

“Como dice Patrick Chamoiseau, en su espléndida obra sobre la descolonización del imaginario antillano: hay que «disgregar la dominación», esa dominación «que germina y se desarrolla en el interior de lo que se es». Derrotarla cantando lo «indecible», procurando «aumentar lo imprevisible» con el fin de asegurar «la derrota de las inercias psíquicas».” (Eribon, 2004: 298)

1.1.1 Justificación

La literatura latinoamericana es un campo en el que se movilizan múltiples realidades, tan variadas como los distintos países que conforman este territorio¹. Para el caso de Centroamérica, es claro que los movimientos sociopolíticos han sido determinantes en todas las producciones de esta «región imposible»², y, por supuesto, las artísticas no están exentas de lo anterior. Apunta Ramón Luis Acevedo:

“En términos generales, los nuevos novelistas conjugan el deseo de profundizar en las dramáticas circunstancias sociopolíticas y existenciales con la construcción de una nueva novela más libre e imaginativa, de técnicas experimentales muy variadas y que requiere la activa participación del lector.” (Acevedo, 1994: 118)

No extraña, entonces, que los temas desarrollados en la literatura centroamericana se movilicen, como se afirmó en otra parte³, entre “lo público” y “lo privado”; claramente, estos dos ámbitos se confunden, y ello siempre tiene

¹ Al respecto, véase el trabajo de Magda Zavala, *La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del periodo 1970-1985*, sobre todo el capítulo II, donde explica la diversidad de la novela latinoamericana.

² Se utiliza esta adjetivación para hacer evidente la *imposibilidad* de definición de la zona, en tanto varía según los criterios geopolíticos, socio-culturales o históricos que se utilicen para delimitarla. En todo caso, y más importante aún, nótese que con ello se indica, asimismo, su “irrealidad”, en relación con los centros hegemónicos del mundo.

³ Rojas González, José Pablo. “*Cuentos sucios*, de Jacinta Escudos: Una lectura a partir de las teorías feministas”. En la revista en línea Istmo, No. 22: <http://collaborations.denison.edu/istmo>.

consecuencias en las conformaciones identitarias, conformaciones que están marcadas por la violencia⁴: no sólo es ésta una región sufrida, en ella, también, habitan «sujetos» olvidados⁵.

El gato de sí mismo, en este sentido, viene a conformarse como un trabajo de visibilización de uno de estos «sujetos» olvidados (o, mejor, ocultados): el gay, al tiempo que plantea, como se tratará de comprobar, todo un «juego» estético con profundas implicaciones políticas. Estas implicaciones se pueden entender a partir del especial uso del lenguaje presente en esta novela. Como se verá, el lenguaje está atravesado por relaciones de fuerza, por relaciones sociales (de género, de clase, de etnia, de sexo, de sexualidad, etc.), y sólo se puede minar en la medida en que, como sucede en la novela de Quesada, se «travesea». El lenguaje (re)produce la dominación simbólica, es decir, “[...] la definición –y la imposición– de las percepciones del mundo y de las representaciones socialmente legítimas [...]” (Eribon, 2001: 108), por lo cual es fundamental hacerle trampas.

Con lo dicho, la literatura (según lo explicado por Barthes) es una de las mejores formas de poner al lenguaje en una «revolución permanente». Esta afirmación, como se verá, permite entender que el narrador de *El gato de sí mismo* haga uso de ella, haga uso de su “fantasía”, con el fin de «reinventarse» y, claro, de «huir» de los poderes que buscan definirlo, pensarlo y, finalmente, hablarlo. Lo anterior, por otra parte, está en profunda armonía con lo que Bajtín apunta sobre el héroe de la novela polifónica. Bajtín, en efecto, aclara la importancia de la novela polifónica a partir de esa actitud de

⁴ Como se verá, la configuración del «sujeto» tiene que ver con la opresión, que se vuelve más evidente en sujetos y en zonas ya de por sí marginadas, como ésta. La sociedad, el sistema es ofensivo siempre. Pero, y con la violencia sufrida por las colonizaciones, las balas, las minas, los secuestros, la corrupción, la pobreza, etc., se hablará aquí, sobre todo, de esa instaurada desde siempre en los «sujetos irreales».

⁵ Los “homosexuales”, en este sentido, son doblemente relegados.

ceder la palabra a los héroes, a lo que, además, hay que agregar la riqueza de una novedosa visión artística del mundo, en la que lo heterogéneo reina sobre lo homogéneo, en la que todos tienen cabida y, sobre todo, *voluntad*.

El teórico ruso define a los héroes de la novela polifónica con dos nociones básicas: la de “soñador” y la de “héroe del subsuelo”. Ambas están ligadas y, como se verá, las dos definen al héroe de la novela costarricense propuesta. Según Bajtín, el “soñador” es un héroe que quiere y no puede materializar su ilusión. El “hombre del subsuelo”, por su parte, es un héroe que destruye todos sus rasgos firmes, es un sujeto de la conciencia y el sueño, caracterizado por su *inconclusión*.

Estos rasgos serán relevantes para analizar a un héroe como Germán Germanóvich, en la medida en que, como se verá, le permiten «ser», le permiten *decirse* en su diferencia y, con ello, atentar contra el «orden sexual» establecido, según lo explica Pierre Bourdieu, en *La dominación masculina*. Germán Germanóvich es un gay y, como tal, está relegado al ámbito de lo “irreal”, dentro del «orden» patriarcal. Minar este «orden» (desde su lenguaje) es, pues, una cuestión crucial en pro de los «sujetos» gays (y, en general, en pro de todos los «sujetos» inferiorizados por este sistema opresor), así como es determinante alterar las instituciones que (re)producen dicho «orden»⁶. En este sentido, la «exposición espectacular» –que se verá en *El gato de sí mismo*– busca, precisamente, eso: acabar con la inferioridad y la vulnerabilidad de los gays, como con los medios de control que se ejercen sobre estos «sujetos», a los que –

⁶ Sobre las instituciones que reproducen el orden heteronormativo, véase el trabajo ya mencionado de Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, sobre todo el capítulo “Permanencias y Cambios”, hacia el final del texto.

como afirma Eribon– les es fundamental poder dar de sí mismos sus propias representaciones⁷.

Desde el título, se ha definido esta novela costarricense como «novela de la travestización literaria». Esta es, en efecto, una definición problemática, en el sentido en que, más bien, establece la incertidumbre como el rasgo característico de este texto, aunque siempre –no se deberá olvidar a lo largo de esta investigación– entendida de una manera positiva. La incertidumbre que se le puede adjudicar a *El gato de sí mismo* no sólo es parte de esa estrategia para huir de los poderes que Barthes explica en su *Lección Inaugural*, sino que, al mismo tiempo, es un elemento crucial en todo este «juego» literario, que viene a plantear, finalmente, una novedosa representación de las subjetividades gays: Germán Germanóvich es un artista del *performance* (en el sentido que tiene esta palabra en inglés⁸) que, a través de su autobiografía y en un acto consciente, se propone tomar la palabra para reinventarse en su calidad de “paria”, con el claro fin de eludir cualquier predeterminación y, entonces, acentuar la multiplicidad y la pluralidad. Germán Germanóvich, el héroe de esta novela, es «su propia obra de arte» (esta expresión es de Foucault), como se tratará de comprobar.

El trabajo literario de Germán es, ante todo, un medio para reinventar su vida, para modificar la acción de la historia, de su historia personal, y, con ello, darse un nuevo significado, pero desde la *heroificación*⁹, que –como se verá– le es fundamental

⁷ En este sentido, no extraña que el narrador-protagonista de esta novela plantee su autobiografía (aunque de manera siempre socarrona) como un «libro de autoayuda» y «gran herencia para las futuras generaciones». Como se verá en el análisis, el proyecto de Germán Germanóvich es, a un tiempo, individual y colectivo.

⁸ El arte del *performance*, según en Diccionario Merriam-Webster, es: “[...] a nontraditional art form often with political or topical themes that typically features a live presentation to an audience or onlookers (as on a street) and draws on such arts as acting, poetry, music, dance, or painting.” (Diccionario Merriam-Webster, versión en línea)

⁹ Sobre este aspecto, puede revisarse el trabajo de Didier Eribon, *Una moral de lo minoritario*, donde analiza la obra de Jean Genet. La *heroificación* se deberá entender como un movimiento en el que lo

para transformarse en «obra de arte» por medio de la escritura. Este trabajo *consciente* (hay que repetirlo) del narrador-protagonista permitirá desvincular a Germán Germanóvich (y a la novela misma) de cualquier rasgo asociado a la locura (específicamente a la esquizofrenia). De hecho, uno de los objetivos principales de esta investigación será entender este texto no como una forma de representación de cierta “locura vacía” –sin sentido– en el narrador-protagonista, sino como la representación de la conciencia de un «sujeto» pleno. Calificar, entonces, a Germán Germanóvich como un esquizofrénico (o, más aún, hablar de esta novela como la novela de un viaje a través de la enfermedad mental), no es sino patentizar una representación homófoba de profunda raigambre dentro del discurso heterocentrista¹⁰.

El gato de sí mismo, a pesar de haber ganado el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría de Novela en el año 2005, es una novela desconocida, una novela de la que no se habla desde entonces, incluso dentro de la Academia. El premio parece haberla entregado al olvido, parece haberla ocultado, y contra esta actitud es que surge esta investigación, que se puede definir, entonces, como una *mostración*. Se busca, aquí, descubrir un texto que puede activar una reflexión sobre los diferentes aspectos de la sexualidad humana, para, con ella, desplegar nuevas posibilidades en torno a las identidades de los «sujetos». Eribon lo plantea en los siguientes términos:

“Si, como insiste toda la obra de Foucault, al menos el primer Foucault, una sociedad se define por lo que hay en ella de decible y pensable, puede afirmarse que la visibilidad gay y lesbiana ha tenido por efecto transformar la sociedad en su conjunto, ya que ha modificado profundamente lo que es posible decir, lo que se puede ver y, por consiguiente, pensar. La movilización homosexual, la salida

“paria” se vuelve material digno de ser «obra literaria», material que, además, es importante tanto para un individuo como para su comunidad. *Heroificar*, aquí, es hacer de lo “raro” algo «hermosamente raro».

¹⁰ Al respecto de este ligamen entre la “homosexualidad” y la enfermedad psiquiátrica, puede revisarse la obra de Foucault. Eribon, además, hace un análisis de este tema en su libro *Una moral de lo minoritario*. Para el caso costarricense, puede revisarse el trabajo de Isabel Gamboa Barboza, *El sexo como lo cura*, publicado por la EUCR, en el 2009.

a la luz del día y la intensificación de la vida «subcultural» representan sin duda (junto con el feminismo) uno de los mayores entredichos en que ha sido puesto el orden establecido, sexual y social, pero asimismo «epistemológico», del mundo contemporáneo.” (Eribon, 2001: 48)

Lo apuntado evidencia, entonces, la relevancia de un trabajo como el propuesto, en el que finalmente se busca entender la novela de Quesada sobre todo a partir de la crisis que puede (y debe) provocar: su riqueza está en «revolucionar» no sólo el lenguaje literario sino, asimismo, la noción cerrada de «sujeto», en un gesto político que se opone a la violencia que implica la norma patriarcal heterocentrista, racional, colonizadora, etc.

1.1.2 Tema de estudio

Se analizará la novela *El gato de sí mismo*, de Uriel Quesada, tanto en el nivel estético-estructural como en el ideológico, para plantear la importancia de lo que se llamará su *travestismo*, como un proceso constante que reorganiza, desde el juego ficcional del lenguaje literario, al «sujeto». Este estudio se articulará desde la propuesta bajtiniana de la novela polifónica, como desde lo apuntado por Barthes en su *Lección inaugural*, en relación –siempre– con los planteamientos contemporáneos sobre género, en específico, lo explicado por Didier Eribon en su libro *Reflexiones sobre la cuestión gay*.

1.1.3 Problema

¿Se podría plantear la novela *El gato de sí mismo* como un texto que pone en crisis todo discurso monolítico, un texto *polifónico* que articula, en un movimiento continuo, muchos discursos, muchas *textualidades*, con el fin de establecer una problematización de la noción misma de «sujeto», caracterizado, entonces, por su inestabilidad, por su de/construcción desde la Ficción?

Asimismo, ¿sería posible entender la figura del héroe, presente en la novela de Quesada, como una variante del “héroe del subsuelo”, como un sujeto en crisis, un sujeto en búsqueda de sí mismo y de su relación con el mundo? ¿Requeriría, además, la construcción de este héroe, de estrategias muy especiales de representación y caracterización en la novela? Finalmente, ¿se podría explicar, a partir de este tipo de héroe, una propuesta de caracterización en torno al «sujeto» gay, como un sujeto inestable, en permanente estado de construcción?

1.1.4 Objetivos

1.1.4.1 Objetivos generales

1.1.4.1.1 Analizar *El gato de sí mismo*, de Uriel Quesada, a partir de los aportes de Mijaíl Bajtín, Roland Barthes y Didier Eribon, con el fin de estudiar la estructura de la novela, la figura del héroe y, finalmente, el trabajo de representación del sujeto gay en este texto literario costarricense.

1.1.4.1.2 Investigar, en esta novela, el especial uso del lenguaje ficcional como una forma de *travestización literaria*, como un movimiento determinante contra cualquier discurso centralizador.

1.1.4.2 Objetivos específicos

1.1.4.2.1 Caracterizar este trabajo literario costarricense dentro del género novela –específicamente como novela polifónica–, a partir de la coexistencia de otros subgéneros literarios y de su carencia de unidad monológica, para, entonces, estudiar e identificar la figura del héroe como una nueva variante del “soñador”, del “hombre del subsuelo”, según lo apuntado por Bajtín.

1.1.4.2.2 Demostrar el carácter “revoltoso” del texto de Quesada, su travestización, a partir de la definición que Barthes da sobre literatura, con la finalidad

de desenmascarar los poderes que habitan el lenguaje y de desvincular tanto a la novela como a su protagonista de su asociación con la esquizofrenia o con cualquier forma de locura vacía, que busque desvalorizar el poder de su imaginación.

1.1.4.2.3 Examinar la mostración del «sujeto» gay en esta novela, con el fin de plantear su inestabilidad identitaria, su permanente proceso de construcción, entendido como una estrategia liberadora regida por la libre inventiva y por la «resistencia».

1.1.5 Plan de capítulos

Aspectos introductorios

Desarrollo

-*Capítulo I*: Todo junto y simultáneo: Una estructura juguetona (Objetivo específico 1)

1.1 *El gato de sí mismo*: Novela polifónica

1.2 *La loca ð El Gado*: ¿Un soñador, un héroe del subsuelo?

-*Capítulo II*: Los cinco pies del gato: Entre la incertidumbre y la impureza (Objetivo específico 2)

2.1 *Las herramientas epistémicas de un gato indescifrable*

2.2 *Una narración loca*: El desconcierto de la hipérbole

2.3 *De la imaginación*: un viaje por un conocimiento-otro

-*Capítulo III*: El reino de los Germanóvich: De las subjetividades gays (Objetivo específico 3)

3.1 *De la melancolía a la alegría (y viceversa)*

3.2 *Huir y encontrarse*: El arte de la reinención

-*Conclusiones*

Aspectos finales

1.1.6 Metodología

La metodología para realizar este trabajo consistirá en la revisión de diversas fuentes, con el objetivo de reunir información y formular un proyecto general. Se utilizarán los planteamientos teóricos de la novela polifónica, trabajados por Mijaíl Bajtín, así como la propuesta de Barthes en torno a su noción de literatura y, finalmente, los planteamientos contemporáneos de los estudios de género, con Didier Eribon.

Se partirá del análisis tanto de la estructura de la novela de Quesada, *El gato de sí mismo*, como de su planteamiento estético-ideológico, con lo que se tratará de determinar la *travestización literaria* del narrador-protagonista, por un uso especial del lenguaje y de los discursos presentes en el texto.

1.1.7 Breves datos biográficos y bibliográficos del autor

Uriel Quesada nació en San José, en 1962. Estudió en la Universidad de Costa Rica, en la Universidad del Estado de Nuevo México y en la Universidad de Tulane, donde obtuvo un doctorado en literatura latinoamericana. Actualmente, es el director del Centro para Estudios Latinoamericanos y del Caribe, en la Universidad de Loyola. Sus trabajos académicos han girado en torno a las literaturas centroamericanas y del Caribe; además, ha investigado sobre los estudios latinos, *queer* y la cultura latinoamericana popular.

Quesada ha publicado los siguientes libros de ficción:

- *Ese día de los temblores* (cuentos, Editorial Costa Rica, 1985)
- *El atardecer de los niños* (cuentos, Editorial Costa Rica, 1990; Premio Editorial Costa Rica y Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 1990)
- *Larga vida al deseo* (cuentos, EUNED, 1996)
- *Si trina la canaria* (novela, Editorial Cultural Cartaginesa, 1999)

- *Lejos, tan lejos* (cuentos, Editorial Costa Rica, 2004; Editorial Uruk, 2010; Premio Áncora de Literatura 2005)
- *El gato de sí mismo* (novela, Editorial Costa Rica, 2005; Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 2005)
- *Viajero que huye* (cuentos, Editorial Uruk, 2008)

1.1.8 Argumento de la obra

Habría que empezar esta parte aclarando la problemática que conlleva presentar un argumento de una novela como *El gato de sí mismo* y, en general, de cualquier texto literario. Resumir en un argumento es seleccionar, es escoger, y ello implica una gran carga ideológica que nunca se debe dejar de lado: con un argumento se da ya una lectura de un texto, una preferencia en torno a lo que se cuenta y, claro, una serie de omisiones que, finalmente, prejuiciará a cualquier lector.

Y con lo anterior, habría, también, que explicitar la dificultad (y hasta la inviabilidad) que representa introducir el argumento de una novela caracterizada por la pluralidad de elementos, por un continuo movimiento espacio-temporal, por –como afirma Bajtín– la *coexistencia e interacción*. *El gato de sí mismo*, en efecto, es un texto que está en una revolución permanente, y la “fantasía”¹¹ (activada por el narrador-protagonista) define toda la novela.

Podría decirse, sin embargo, que el argumento de *El gato de sí mismo* es muy sencillo: es la historia del rechazo, separación familiar, huída y reencuentro de un gay,

¹¹ Como lo hace Judith Butler, en su libro *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, se utilizan los términos “fantasía” y “fantasear” para referirse a aquellas imaginaciones activas que suponen una ubicación relativa del sujeto en relación con los esquemas reguladores (Butler, 2002: 148). Igualmente, estos términos habrá que asociarlos inevitablemente, por lo menos para el caso de esta investigación, con la noción de *Ficción* que expone Barthes, en su *Lección Inaugural*, y entonces, con su idea de literatura: hacer ficción, acá, es fantasear, es, precisamente, hacer literatura.

Germán El Gado, con su padre (un reencuentro que –finalmente– terminará de nuevo en separación). Al lado de esta historia, está la historia de amor del protagonista y la historia del descubrimiento del “asunto” que su padre escondía: una hija bastarda.

Germán El Gado es, al inicio de la novela, recibido por la empleada de toda la vida de la familia: Rasputina (Tina Rivera). Rasputina es quien, precisamente, llama a Germán de su exilio para que regrese a ayudarla con la situación de su padre. El narrador-protagonista explica cómo este personaje (al que se refiere constantemente a lo largo de la novela) le produce una mezcla de amor y odio: Rasputina es, finalmente, la mujer que crió a Germán, luego de la muerte de su madre. Durante este recibimiento se revela la polémica entre don Luis y su hijo: “¿Mi padre? ¿Don Luis Dieciséis necesita bondad? No lo creo. Yo empecé a peregrinar porque le pedí al Rey que fuera bondadoso y él no me entendió. [...] ¿Cómo es posible que personajes tan siniestros demanden bondad?” (Quesada, 2005: 22-23)

La siguiente parte del texto inicia con un mensaje para Íñigo, claro interlocutor de Germán. (Íñigo es, en efecto, el sujeto amado del narrador-protagonista, como se verá más adelante.) Germán Germanóvich explica, en este punto, cómo se dio su expulsión de “palacio”. La narración se activa tanto por la llamada de Rasputina (llamada que el narrador recibe en Santa Cruz, el lugar donde se establece luego de su destierro de Cartago), como por la necesidad que Germán explicita de contar su verdad a su amado.

El narrador se centra, pues, en el día en el que su padre lo expulsó de casa, en el día en el que fue acusado de “[...] amar fuera de las normas sanitarias, eclesiásticas, morales, legales, literarias, musicales y poéticas.” (Quesada, 2005: 59) Cuenta, entonces, cómo un autobús hacia “San Josesburgo” fue su medio para poner distancia

entre “Versalles” y él. Este es el viaje que, finalmente, lo deja en Santa Cruz, donde se esconde, según él, con el fin de no ser encontrado por los espías de “palacio”. En Santa Cruz, Germán conoce a Yaneri Solitari, uno de sus amantes, y a sus nuevos amigos Abtuló y Odalisca. Este lugar le da cierta seguridad, una vida relativamente feliz y calmada, hasta que la llamada de Rasputina rompe con todo.

Germán, a pesar de su reticencia y ante los muchos ruegos de Rasputina, decide, entonces, volver. Ya en “palacio”, se encuentra con un don Luis de trapo que no lo reconoce y que se contenta con estar llamando a una tal Evelia. Durante el almuerzo, Germán tiene una pequeña conversación con Rasputina, quien le afirma la importancia de su regreso, a pesar de que su padre tenga el “entendimiento afectado”. Germán, en cambio, no hace sino recordar Santa Cruz y a sus amigos. Rasputina, por su parte, sigue con su charla y le dice a Germán que el comandante Goretti va a enviar a uno de sus hombres de confianza (Leandro Amador) a hablar con él sobre el “asunto” de don Luis:

“«A don Luis le dieron una gran paliza anoche. Se fue como siempre, como acostumbra desde hace unos años, a sus mandados. Salió temprano en la mañana y no vino a almorzar, ni a tomar café, tampoco a dormir. Me dio la madrugada esperándolo, hasta que llamaron de la Comandancia».” (Quesada, 2005: 124)

“«Dicen que se propasó con una muchacha. ¿Lo puede creer, Germitán?»” (Quesada, 2005: 127)

Leandro Amador llega a casa de don Luis y se entrevista con Germán, quien, en esta parte, no deja nunca de “disfrazar” la situación en la que se encuentra. Así, para investigar sobre Leandro Amador, hasta se confunde entre las infantas del cuadro de Velázquez. Está en la sala con el investigador, pero, a pesar de ello, está en constante mutación: en un momento se imagina a sí mismo como Thomas E. Lawrence o como Edward G. Robinson, en otro cree estar reproduciendo la moda masculina de Víctor Manuel II. Leandro Amador, por su parte, no hace sino referirse al “príncipe” Alberto,

hermano de Germán, lo que provoca en el protagonista una mezcla de aprensiones y envidia.

Además de las “mutaciones” de las que habla Germán, él afirma, también, estar en constante desdoblamiento. En efecto, su afán por ignorar a Leandro Amador, lo lleva a “desgarrarse” en cinco Germán Germanóvich y a mutar en Józek Teodor Korzeniowski, quien se dedica a escribir una crónica, a su manera, sobre el “día fatal” de don Luis. Leandro Amador termina por decirle a Germán que lo que hay que conseguir es dinero para pagarle a Los Congos para que se olviden del “asunto” y quiten la denuncia que interpusieron contra el “rey”. Germán, por su parte, alega que él no posee más que el manuscrito de su “autobiografía autorizada y texto de autoayuda”.

Germán le da, entonces, una respuesta “cantada” a Leandro Amador, en la que participan todos los Germán, Velázquez y el Bosco –como el coro–, con Józek T. y Dios. La respuesta es sencilla: “Sólo tendría ese dinero si ganara la lotería”. (Quesada, 2005: 184) Germán, finalmente, le pregunta a Amador sobre Evelia y él le aclara que ella era la madre de Fabiola Carpinteros, la mujer a la que realmente perseguía don Luis. Evelia había muerto no hacía mucho, y era la amante del “rey”, con quien se sospechaba tuvo esa hija.

La segunda parte de esta novela inicia con el encuentro entre Germán y su padre. Rasputina constantemente le pide a Germán que le hable a don Luis, pero, dentro de sus recuerdos, Germán no halla un tópico común entre ambos, no existe broma alguna que puedan rememorar. Germán, simplemente, no tiene nada qué decirle. Sin embargo, decide contarle una historia a su padre. La historia se ubica en el pueblo de *Truth or Consequences*. Es una pequeña narración del viejo oeste, que involucra, como es de

esperarse, a la familia de Germán, y que concluye con un reto a muerte entre el sheriff Mr. Louis y Skinny Hermann.

Seguidamente, el protagonista decide ir a buscar a su amigo de la niñez, Pseudo Longino, por ayuda. Se dirige, pues, hacia El Arrabal, donde es recibido por el hijo de aquél: un niño erudito, muy inteligente, pero sin “dimensión de realidad”. Pseudo Longino aparece luego y conversa con Germán sobre sus cosas, hasta que toca el tema de su padre. Pseudo Longino, entonces, le cuenta que los chismes apuntan que don Luis Dieciséis intentó violar a una muchacha llamándola Evelia. Evelia era, en realidad, una prostituta que frecuentaba el padre de Germán, quien ahora no hacía más que recorrer las viejas calles de Cartago recordando al amor más deseado de su vida:

“Ésta no es la primera vez que se mete en problemas, pero usualmente las personas lo reconocen y lo dejan ir porque les da pena. ¡Pobre anciano, Germancich! La diferencia en esta ocasión es que Fabiola Carpinteros vio una oportunidad para sacarle dinero a tu hermano, al fin y al cabo es posible que todos ustedes sean familia, y tu hermano tiene fama de haberse enriquecido a golpe de prebendas políticas...” (Quesada, 2005: 275)

Germán, a lo largo de las siguientes páginas, se dirige a Íñigo de una manera especial: él, de alguna forma, va construyendo la historia de su amado (un amado que otros –Dios y Pseudo Longino, por ejemplo– afirman que no existe) y la suya propia. A lo largo de esta narración, además, cuenta cómo Hipatia (otra amiga de la infancia del protagonista) pasa a recogerlo a él y a Pseudo Longino, para llevarlos a “San Josesburgo” y, luego, a Sacramento, “la montaña de las revelaciones”, donde van a participar de una sesión espiritista. Germán, sin embargo, no deja de “recordar” a su amado y ansía dejarlo todo y volver a Santa Cruz.

Ya en Sacramento, Germán conoce a la Bruja Mayor, quien, en un momento dado, se acerca a él y le dice: “Sos uno de los nuestros, solamente vos podés revelarte tu

destino.” (Quesada, 2005: 304) Y en otra parte: “«Sos de los nuestros, Germán Germanóvich, feliz descendiente de Don Luis Dieciséis, el dormido. Debés buscar a Fabiola Carpinteros, luego tomá camino. La única salida es seguir huyendo».” (Quesada, 2005: 308) Germán, entonces, se despide telepáticamente de la Bruja Mayor y, con unas alas que hace con una osamenta de madera, miel, cera y tiras de periódico, sale volando hacia Cartago, sin despedirse de Pseudo Longino ni de la bella Hipatia.

La conclusión de esta segunda parte inicia con una caracterización de Cartago: esta es una ciudad en la que nadie se atreve a enseñar la fantasía, una ciudad guarida de dragones. Germán se dedica a contar la leyenda de cómo Cartago quedó condenada a la oscuridad, para concluir en la narración de ese día fatídico que, según los oráculos, sería el último de su estadía en Cartago, quizás el último de su vida. Germán narra, entonces, cómo “aterriza” en esta ciudad, su ciudad natal; en realidad, se pregunta si ha caminado por seis horas o si ha volado... En su “caos”, lejanamente recuerda, durante su regreso de Sacramento a la casa paterna, haber tomado rumbo a La Callecilla (el lugar donde golpearon a su padre). Ahí, parece que buscó a Fabiola Carpinteros con la ayuda de los otros Germán y Józek:

“Los Germán y Józek gritaron conmigo el nombre que trajo la desgracia al Rey. Después no supe. Quizás de las casuchas empezaron a llamarme loco, largate de aquí. [...] Puede ser que alguien haya salido a enfrentarme y que me haya dado una bofetada, y por eso caí de fondillos al suelo, con la mejilla amoratada y la nariz rota. [...] Y probablemente levanté en alto la rosa, y la flor lanzó un haz hasta la ventana donde una joven miraba en silencio la más reciente humillación pública que sufría la casa real. Y antes de que cayera el primer pétalo de la rosa –con ello la extinción de su luz–, los hermanos nos reconocimos en nuestra orfandad: ella por el abandono, yo por el rechazo y la negación.” (Quesada, 2005: 315, 316)

Ya en “palacio”, Germán es recibido por Rasputina, quien le reclama su ausencia y, al mismo tiempo, le prepara un baño. Durante el baño, tiene varias visiones

con la “Reina Madre”, con Leandro Amador, con Evelia, con la misma Rasputina, quien no deja de reclamarle su inacción. Finalmente, decide hablar con su padre:

“He venido a verte, mi tata, ahora que estás ciego y dormido. Aunque me he esforzado por hallar tranquilidad y paz en esta casa, son demasiados fantasmas los que cargo y los que aún duermen aquí. Ya no entiendo tu vida, vos no podrías entender la mía. ¿Para qué seguir insistiendo? ¿Para qué me has llamado de este modo, sin pedirme permiso? ¿Cuándo vas a abrir los ojos y preguntar si te he echado de menos?” (Quesada, 2005: 325)

Después de esto, le da un beso del príncipe azul para despedirse y despertarlo, pero don Luis, en cuanto abre sus ojos, sólo pregunta por su otro hijo, Alberto. Germán, entonces, se acerca a su oído y le dice “traidor”, se levanta y se va.

La parte final de esta novela se titula “Epílogo y rebobinado”. En efecto, aquí se refiere lo sucedido luego de que Germán rompe definitivamente con su padre, con su familia, con Cartago, al tiempo que se comunica un cambio de “misión”, que es, más bien, un volver al inicio; es decir, salir en busca de su amado Íñigo. El principio del epílogo, sin embargo, anuncia ya el verdadero fin de Germán, pero en la figura de Antonin Artaud. Dice Germán a Józek, quien lee sobre Artaud: “Yo sé su destino, Józek, Dios me lo ha dicho: Se fue a buscar a sí mismo donde nunca nadie lo viera, a ese lugar que no está en esta tierra sino en la otra, donde andás desnudo de posesiones, de cuerpo y alma.” (Quesada, 2005: 331)

Germán instruye a sus dobles con el fin de despedirse de todos. Él sabe que su destino es el más allá, porque ya no puede huir más. Inicia, pues, el “rebobinado”, que no es sino un “caer de vestiduras” que borra todo. La novela termina, entonces, con el epitafio que Dios escribió para Germán, y que dice: “Aquí seguirá descansando Germán Germanóvich.” (Quesada, 2005: 343)

1.1.9 Estado de la cuestión

El estado de la cuestión en torno a *El gato de sí mismo*, tanto por lo relativamente cercano de la novela como, seguramente, por su temática, es nulo. En este sentido, esta parte de la investigación revisará lo relativo a la crítica sobre la producción literaria, en general, de Uriel Quesada.

Sin embargo, sí habría que apuntar, antes, algo sobre el *silencio* impuesto a textos como este. Como se explicó en un trabajo que precedió a esta investigación¹², se puede entender este silencio como una especie de censura. Si bien esta novela ha sido premiada (Premio Nacional de Novela 2005), no es posible pensar que no haya sufrido ningún tipo de neutralización.

Así, a partir del imperativo patriarcal en torno a los sujetos gays –ocultarse, callarse–, el galardón podría entenderse no sólo como una forma de aplacar la subversión, sino, más importante aún, cómo una legitimación de una manera de narrar: la “esquizofrenia” que se le ha adjudicado a la novela, finalmente, la justificaría, en tanto este texto sería consecuente con la “patología” a la que se referiría. Afirma Albino Chacón, en la contraportada de la novela:

“En *El gato de sí mismo* el motivo del viaje expresa el ir y venir de los personajes nómadas de una realidad a otra, en una búsqueda y huida al mismo tiempo que, en caso del protagonista, desemboca en un viaje hacia la esquizofrenia, lugar donde lo no decible y lo no experimentable en la realidad cotidiana pareciera poder tener lugar, pero incluso aquí el discurso sigue estando fuertemente reprimido.” (Contraportada de *El gato de sí mismo*)

En este trabajo, entonces, se valorará al personaje como un «loco/loca», pero se verá que esta caracterización, desde la teoría bajtiniana sobre la literatura carnavalizada, es perfectamente coherente y positiva. Desde una perspectiva estrictamente monogal, el

loco es un simple insensato, pero, desde la teoría carnavalesca, éste más bien innova como un sujeto de saber y, precisamente, en este punto está su carácter alterador del «orden». El loco es, aquí, un sujeto pleno.

Afirma Bajtín en relación con los textos de Dostoievski: “Tanto una discusión filosófica apasionada con los héroes como un análisis psicológico o psicopatológico imparcial de los mismos son igualmente incapaces de penetrar en la arquitectura artística de las obras de Dostoievski de una manera apropiada.” (Bajtín, 2003: 18) Lo anterior debe servir para neutralizar cualquier relación de *El gato de sí mismo* con la enfermedad mental. Mantener esta novela y a su personaje inscritos en el espacio de la enfermedad psiquiátrica no deja de ser problemático, en la medida en que se legitima, con ello, esa asociación de lo gay con el encarcelamiento y con el imperativo patriarcal del ocultamiento por su “locura”. Podría, con este término, además, neutralizarse el aspecto «revoltoso» del texto, que sí se patentiza con la noción de travestismo, como se verá en el desarrollo de este trabajo.

Y con lo dicho, habría también que puntualizar la singular situación de los textos de Quesada en el contexto artístico y cultural costarricense. Ya en 1999 se dio una polémica en los diarios nacionales por la publicación, en “Áncora”, de un cuento de este autor, titulado “Bienvenido a tu nueva vida”. Este cuento, según la Comisión de Control y Calificación de Espectáculos Públicos, “[...] relata el encuentro de dos hombres homosexuales, utilizándose para ello una descripción detallada de la relación con un lenguaje explícito de tipo sexual.” (*La Nación*, “Cartas a *La Nación*”, 26 de mayo de 1999)

¹² Rojas González, José Pablo. “El gato de sí mismo: novela de la travestización”. En: *Istmo* (revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos), No. 19, <http://collaborations.denison.edu/istmo/>, 16 de octubre de 2009.

Según las afirmaciones de Aurelia Dobles, editora de “Áncora” en ese período, la aparición del cuento de Quesada en dicho suplemento respondió a que el texto venía avalado por una “prestigiosa editorial española”, que incluyó el cuento en una “antología literaria de importancia y de cobertura hispanoamericana”. Finalmente, la periodista da los atestados del autor, para apoyar más las razones que justificaron la publicación del cuento. Dice: “El autor, Uriel Quesada, es un reconocido autor costarricense, Premio Nacional, miembro del Pen Club Internacional y por obtener un postgrado en la Universidad de Tulane; es serio y respetuoso de los lectores interesados en la literatura y sus búsquedas.” (*La Nación*, “Respuesta de Áncora”, 26 de mayo de 1999)

A partir de estas afirmaciones, se puede colegir que la obra de Quesada está, de alguna manera, sostenida no sólo por su grupo de lectores, de “amplio criterio y libertad espiritual” (para usar la expresión de Dobles), sino también por la importancia de este autor en relación con su valor literario y académico (Quesada ya había obtenido un Premio Nacional) y, además, por su prestigio internacional. La temática gay queda, pues, supeditada a estos criterios, que, finalmente, la invisibilizan. Evidentemente, esta respuesta hay que entenderla como una estrategia editorial; sin embargo, no hay que dejar de lado el juego argumentativo que se activa acá: el *asunto* no es la temática (que lo es) sino el valor artístico de los textos de este reconocido autor. El mismo Quesada, en su ponencia “El escritor y la experiencia del clóset”, apunta cómo su cuento violó la ley del silencio, pero, al mismo tiempo, sacó a la opinión pública del clóset:

“Por ésa y otras reacciones, yo diría que el efecto fue aún mejor: todos nos salimos del clóset, desde la oficina de censura del gobierno hasta el periódico, que se vio obligado a tomar una posición y a defender el valor estético de un texto que probablemente le resultaba incómodo. Nadie negó que las situaciones

narradas en el cuento pudieran pasar; lo que se negó es que pudieran contarse y estar accesibles para ser leídas.” (Quesada, 2004: 4)

Como es claro, se intentó, en la respuesta del periódico, separar al autor de *eso* que pareciera problemático para los sujetos en el espacio público: su sexualidad. La sexualidad hay que silenciarla, sobre todo las que se apartan de la norma heterosexual. Se activa, con este silencio, la doble moral, que promueve la *tranquilidad* como base fundamental en pro de la tolerancia heteronormativa: se tolera (es decir, se sufre, se permite, se soporta) con la condición de que se ignore.

Sergio Coto Rivel, en su tesis de maestría titulada *Espacios de la marginalidad y nuevas propuestas de género: la construcción del discurso homoerótico en la novela Paisaje con tumbas pintadas en rosa de José Ricardo Chaves*, apunta, sin embargo, cómo, en la última década, ha surgido un mayor interés, en los ámbitos académicos y artísticos, por las temáticas de las marginalidades, por el tema de la inclusión y exclusión social¹³. Afirma Coto:

“Este proceso corresponde con las tendencias académicas de carácter más amplio, así como con los acontecimientos políticos y sociales de la región y de regiones de influencia. Las propuestas postmodernas dentro de la crítica, así como los estudios culturales como disciplina, conforman por una parte las principales tendencias académicas, las protestas a favor de los reconocimientos de las minorías sexuales, el derecho al aborto, los matrimonios entre personas del mismo sexo, la denuncia de crímenes de odio, etc., caracterizan el programa social de Occidente en los últimos años, el cual incide en las líneas de trabajo crítico, así como de producción literaria. Se abren nuevos espacios, pero también se resignifican otros, los satanizados.” (Coto, 2007: 24)

Dentro de su estado de la cuestión (Coto realiza un breve recorrido por la producción literaria costarricense en torno a lo gay), este autor señala un artículo de

¹³ Respecto a este punto, Quesada explica, en una entrevista a *La Nación*, que el premio que recibió por la novela *El gato de sí mismo*, se debió a que hay sectores de la sociedad costarricense que “[...] se abren a la posibilidad de hablar y también a la posibilidad de cuestionar ciertos discursos. Son ciertos sectores que toman el riesgo de ofrecerle al público la oportunidad de ese diálogo, pero aún hay amplios sectores

Candid Carrasco, quien retoma algunas palabras de Uriel Quesada sobre lo que, para él, es una “buena literatura gay”:

“[Es] una literatura de resistencia, que representa a un grupo marginado socialmente y políticamente. [...] Esa resistencia se manifiesta con mecanismos particulares: el rompimiento de la doble vida (o las consecuencias de tratar de vivir una doble vida), el sexo, a veces los ritos y la extravagancia. Me parece que una buena literatura gay se apropia del lenguaje que nos arremete, de los estereotipos, y los invierte como una manera de reivindicarnos social y políticamente.” (Coto, 2007: 29)

Candid Carrasco, citada por Coto, analiza varios ejemplos literarios en los que, desde su perspectiva, se evidencian diferencias respecto al género. Así, estudia autores como Carmen Naranjo, Alfonso Chase, José Ricardo Chaves y Uriel Quesada. Respecto a Quesada, la autora toma en cuenta la novela *Si trina la canaria* y el relato “Bienvenido a tu nueva vida”. Explica Coto:

“Carrasco señala que en este cuento se presenta la experiencia sexual como parte de lo cotidiano por el hecho de que “nada en el relato parece extraño y fantástico” (Carrasco: 93), de esta forma podemos encontrar una naturalización del discurso homoerótico desde el acto mismo, ya que no pretende entrar en discusiones éticas o morales que cuestionen las acciones de los personajes. El cambio discursivo es evidente, no hay un escondite o una tendencia a atenuar lo que tradicionalmente se considera prohibido.” (Coto, 2007: 32)

Coto, más adelante, se refiere a *El gato de sí mismo*. Este investigador señala que, de nuevo, se aborda la temática gay en el personaje central de un texto de Quesada; sin embargo, la forma en que se trabaja es totalmente diferente a lo que se puede encontrar anteriormente en la literatura costarricense. Desde su perspectiva, en esta novela se:

“[...] desarrolla a un personaje sumamente conflictuado con su realidad, con su entorno, el cual posee un discurso prácticamente esquizoide al incluir sus fantasías evasivas al momento en el que vive. El personaje de Germán, protagonista de la acción, sufre discriminación en su familia al revelarse su condición gay, por lo que tiene que salir de la casa, todo esto se desarrolla junto

que están cerrados siquiera a admitir que se puede hablar de las diferentes sexualidades.” (*La Nación*, “Áncora”, 1 de febrero de 2006)

con las ideas de opulencia palaciega y sangre real que Germán (apellidado por él mismo Germanóvich) tiene en su propio mundo. En esta novela no se tiene al sexo como centro, sino que se extiende en un espacio de represión del personaje creando un universo psicológico muy complejo de este.” (Coto, 2007: 32)

Evidentemente, Coto sigue la propuesta de Chacón, propuesta que, sin embargo, tiene su base en las afirmaciones del mismo Quesada, tanto en la ponencia referida antes como en diferentes entrevistas a *La Nación*. Quesada plantea su literatura como una literatura sobre el clóset, y el clóset lo entiende como “[...] una tensión entre el ser propio y los sentidos del otro, una ruptura entre el *yo* individual y el *yo* social, objeto de demandas y expectativas, inmerso en relaciones de poder con el *straight devil* que está allí acechando, desde la fascinación y el rechazo.” (Quesada, 2004: 1) Finalmente afirma:

“Uno entra y sale de él. Lo puede cargar como las ciudades malditas a las que se refería Kavafis; está en las conversaciones, en las miradas y hasta en la forma de sentarse. *Por ello también bordea la esquizofrenia, la superposición de personalidades, la confusión entre lo que percibe el exterior y lo que nuestro fuero interno pretende preservar.*” (Quesada, 2004: 1) (Resaltado mío)

Virginia Caamaño, por su parte, analiza el polémico “Bienvenido a tu nueva vida”. Esta investigadora resalta cómo la narrativa actual pone en movimiento una serie de tópicos inusuales para la literatura costarricense, como lo son la problemática gay y el homoerotismo. Afirma Caamaño: “‘Bienvenido a tu nueva vida’ surge como un espacio privilegiado de reflexión, a partir del cual se podrían asimilar, conocer y respetar proyectos de vida alternativos, donde todos los seres humanos, sin distinciones de ninguna especie, puedan negociar su relación con el mundo que los rodea de manera más justa y satisfactoria.” (Caamaño, 2005: 41)

Albino Chacón, en su presentación a *Lejos, tan lejos*, resalta ciertos aspectos en torno a la producción literaria de Quesada. Desde su perspectiva, destaca que la

narrativa de Quesada se caracteriza por un discurso de lo sugerido (excepto en “Bienvenido a tu nueva vida”). Así, afirma:

“Es quizás esa característica lo que hace que los personajes parezcan ir de una realidad a otra, búsqueda y huida al mismo tiempo dentro de su propia subjetividad, confrontada entre lo decible y lo no decible, lo experimentable en la realidad cotidiana y las limitaciones de un discurso desde donde el yo pueda digerir qué es lo que exactamente está experimentado.” (Chacón, 2005: 2)

Además de este discurso de lo sugerido, apunta a la idea del viaje como un elemento recurrente en la narrativa de Uriel Quesada. Es a través del viaje, explica, que se realiza la búsqueda de “[...] un estado de conocimiento de sí mismo que el propio personaje desconoce, viaje hacia y desde la exclusión, el exilio, el extrañamiento.” (Chacón, 2005: 5) Otro elemento clave, al menos para el cuentario al que se refiere, es que, en estos textos, el lugar donde todo ocurre es la subjetividad misma de los personajes.

Chacón nuevamente refiere, en “Horizontes y límites de una historia de las literaturas (A propósito de la publicación de *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*)”, algo sobre *El gato de sí mismo*. En este artículo, de nuevo, afirma que la novela de Quesada es: “[...] de hondas preocupaciones existenciales y psicoanalíticas surgidas de las condiciones familiares y de la búsqueda de identidad del protagonista.” (Chacón, 2009: 6)

Verónica Ríos Quesada, en su artículo “«El elefante birmano» de Uriel Quesada: Una trasgresión al imaginario nacional”, parte del examen de Carlos Sandoval sobre la inscripción del “otro” nicaragüense en la sociedad costarricense, para explorar cómo este cuento de Quesada trastoca las metáforas sobre la inmigración del imaginario costarricense actual. Afirma esta investigadora, hacia el final de su artículo: “En suma, el cuento “El elefante birmano” de Uriel Quesada apunta hacia el respeto de la

diferencia, de la diversidad y lo hace sin poses morales ni finales felices. Demuestra que la literatura sí puede abrir camino a la reflexión.” (Ríos, 2006: 143) Según Ríos, Quesada, con este relato, presenta una versión distinta de aquello construido como un mero acontecimiento en la sección de sucesos de cualquier periódico nacional, con lo que aclara que sí es posible conformar un “imaginario generoso”, a partir del cual relacionarse con los otros.

Hilda Chacón, por su parte, hace un análisis del cuentario de Quesada titulado *El viajero que huye*. En su artículo, “«Monstruosidades», «maravillas» e intersticios en *Viajero que huye* (2008) de Uriel Quesada”, la autora desarrolla la idea del viajero homosexual como un personaje límite, de transgresión, “[...] cuya “monstruosidad” abre “discontinuidades” y “disjunctions” en el sistema de valores heteronormativos dominante.” (Chacón, 2009: 1) Sigue Chacón:

“La hipótesis de este trabajo es que en *Viajero que huye*, la conducta “monstruosa” del viajero homosexual devela en su transgresión las monstruosidades ocultas en las sociedades heteronormativas por las cuales el viajero pasa, negociando en esta transgresión nuevos espacios políticos para las sexualidades marginales.” (Chacón, 2009: 2)

La autora, para su análisis, sigue lo apuntado por Foucault sobre “lo monstruoso”, así como el concepto de viajero de Mary B. Campbell y los términos ‘intersticio’ y ‘third space’, de Homi H. Bhabha, que aparecen en *El lugar de la cultura*. Así, llega a concluir que el texto de Quesada incluye la opción homosexual como parte del espacio público y múltiple que caracteriza a las sociedades de la era global. Afirma Chacón: “Este texto propone, en mi opinión, la posibilidad de una sociedad plural y, por lo tanto, más inclusiva y más justa para todas las opciones de género (*gender*).” (Chacón, 2009: 24)

Por su parte, el investigador mexicano Antonio Marquet, en su artículo “Las posibilidades de la errancia en *Viajero que huye* de Uriel Quesada”, explica cómo, en este libro, se cancelan las connotaciones turísticas, pintorescas, de placer, diversión o recreación del viaje. Para Marquet, éste concepto sólo puede ligarse con la sobrevivencia, en la medida en que el viajero es, en los cuentos de Quesada, un subalterno. *Viajero que huye* es, en este sentido, según lo afirmado por Marquet,

“[...] una literatura queer que ya no se preocupa por justificar, o justificarse, por describir las formas de una supuesta manera de ser. Se trata de una literatura que cuestiona las políticas del Estado conservador y los efectos que han tenido políticas económicas abusivas en el sujeto desde el margen, en el punto de entrecruzamiento de los sistemas de género, clase, etnicidad.” (Marquet, s.f., s.d.)

Finalmente, es importante referir algunas palabras de Quesada en relación con su novela. Afirma Quesada, en la entrevista a *La Nación* ya mencionada, que él se planteó seguir –a la hora de escribir *El gato de sí mismo*– un concepto de novela en la que especialmente cree, es decir, se planteó “[...] una novela como experiencia lingüística y, a la vez, lúdica.” (*La Nación*, “Áncora”, 1 de febrero de 2006) Esta afirmación final ha de servir para apoyar la tesis aquí planteada: *El Gato de sí mismo* es un juego, un juego de lenguaje, de discursos, de vestiduras, etc., que viene a evidenciar una situación de rechazo, de violencia contra las minorías, contra los “homosexuales”, pero, al mismo tiempo, viene a plantear la posibilidad de revolucionar al «sujeto» gay.

1.1.10 Aproximaciones teóricas

1.1.10.1 La novela polifónica: Las aportaciones de Mijaíl Bajtín

“[...] todo en la vida es *diálogo*, es decir, una contraposición dialógica.” (Bajtín, 2003: 70)

La novela, a partir de las aportaciones de Bajtín, sólo puede caracterizarse como un género multifacético, siempre en proceso de formación. Estas particularidades son las que, en efecto, enriquecen a este género que, finalmente, se puede definir como un «género sospechoso», en el sentido en que presenta en sí una gran diversidad de géneros que no permiten su definición o, mejor, que establecen su indefinición. Así las cosas, es importante, en este punto, trabajar algunas nociones básicas en torno a lo planteado por Bajtín sobre la novela polifónica, para así tener un punto de partida para el análisis de la novela de Uriel Quesada.

Bajtín, en su trabajo *Problemas de la poética de Dostoievski*, desde su estado de la cuestión, expone las características que hacen singular a la novela de este autor. Explica, así, cómo ésta se distingue por una “auténtica polifonía de voces autónomas” (Bajtín, 2003: 15). La polifonía hay que entenderla como esa característica que, en los textos literarios, conjunta diversas conciencias independientes, que resultan en un trabajo de subjetivación de los héroes mismos de este tipo de textos. Afirma Bajtín: “Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, *no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo.*” (Bajtín, 2003: 15, resaltado del autor) La polifonía bajtiniana se opone, entonces, a la existencia de un «yo» individual; así, el «sujeto» no puede ser más que un «sujeto» plural, en el sentido en que está atravesado por el lenguaje: los sujetos

interactúan con muchas otras voces ajenas, muchos otros discursos que han asimilado y que se activan en el momento mismo en el que se habla.

Bajtín explica que todos los elementos de la estructura novelesca en Dostoievski son singulares (en relación, claro, con las novelas de tipo monológico), singulares porque son determinados por “[...] la tarea de formar un mundo polifónico y de destruir las formas establecidas de la novela europea, en su mayoría monológica (homófona).” (Bajtín, 2003: 16) Este teórico afirma que, desde el punto de vista de la novela monológica (y su correspondiente comprensión del mundo representado), el mundo en los textos polifónicos puede parecer desordenado y la estructura de ellos un conjunto de elementos diversos e incompatibles. Sin embargo, con un análisis de la finalidad artística de estos textos, pueden explicarse esas “alteraciones” para comprender la coherencia de estas características.

Precisamente, esto es lo que ahora se pretende lograr con *El gato de sí mismo*, de Uriel Quesada: estudiar su especial textualidad, para así poder aprehender esta novela de la manera más orgánica posible, entendiéndola no como un texto esquizofrénico, sino como uno que se regodea en sus múltiples posibilidades estéticas. Con lo anterior, es relevante anotar lo que Bajtín señala para el caso de Dostoievski, a partir de las afirmaciones de Viacheslav Ivanov: este tipo de novelas no se quedan en un puro principio de estructuración literaria concreto sino que plantean una visión artística del mundo; el género novela mismo se conforma como una totalidad artística verbal.

La novela polifónica es, desde la teoría bajtiniana, aquella que conjunta los elementos más dispares para distribuirlos entre varios mundos y varias conciencias con los mismos derechos: “[...] no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino estos mundos, estas conciencias con sus

horizontes, los que se combinan en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica.” (Bajtín, 2003: 29) La clave artística de la novela polifónica está, entonces, en la relación entre el principio estructural –“unión de elementos heterogéneos e incompatibles”– con “la pluralidad de centros no reducidos a un común denominador ideológico” (Bajtín, 2003: 31). Evidentemente, contrario a la novela monogal, la novela polifónica conjunta lo disímil (con todas las contradicciones que esto implique), pero para justificar los puntos de vista más discordantes, para darles una base en el texto-novela mismo. La novela polifónica, en este sentido, es novela humana, ya que admite lo heterogéneo y lo contradictorio, rasgos que no sólo se dan en la estructura del texto, sino, también, en la misma intención artística. Afirma Bajtín: “[...] la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento.” (Bajtín, 2003: 38)

Coexistencia e interacción son las dos principales características de la visión artística que Bajtín señala en Dostoievski y que, por ende, se pueden extender al trabajo realizado en la novela polifónica en general. Estas se explican por esa necesidad de organizar, dentro de un solo tiempo, todo el material semántico y real, como apunta Bajtín. Lo anterior es importante tenerlo en cuenta en la medida en que el material textual y discursivo de la novela polifónica se presenta como “todo junto y simultáneo”, y son precisamente estas características las que permiten entender este tipo de textos como textos dinámicos, que se mueven en el espacio y en el tiempo, y que llevan a sus héroes a vivir en el aquí y en el ahora. Afirma Bajtín: “[...] sus héroes no recuerdan nada, no tienen biografía en el sentido de algo pasado y totalmente agotado. Recuerdan de su pasado sólo aquello que no deja de ser para ellos el presente y que se vive por ellos como tal [...]” (Bajtín, 2003: 49) Y sigue: “Cada acto del héroe se encuentra

completamente en el presente y en este sentido no está predeterminado; se piensa y se representa por el autor como un acto libre.” (Bajtín, 2003: 50)

Como explica el teórico ruso, la estructura de la novela polifónica es la que, en sí misma, permite la representación de un mundo con una coexistencia y una integración artísticamente organizadas (que desde la perspectiva de la novela monológica se entiende, más bien, como caótica). En estos textos –afirma– hay una heterogeneidad espiritual, no hay un proceso de formación, no se presentan las etapas del desarrollo de un espíritu único.

Lo anterior sólo es posible entenderlo en relación con el concepto de “conciencia” que, según Bajtín, Dostoievski desarrolla siempre a partir del vínculo con la otredad; es decir:

“La conciencia en Dostoievski nunca es autosuficiente sino que se vincula intensamente a otra. Cada vivencia, cada pensamiento del héroe son internamente dialógicos, polémicamente matizados, resistentes o, por el contrario, abiertos a la influencia ajena, y en todo caso no se concentran simplemente en su objeto sino que se orientan siempre al otro hombre.” (Bajtín, 2003: 50)

En efecto, lo importante es la *interacción* y la *interdependencia*. Lo vital en la polifonía, bien lo destaca el teórico ruso, consiste en el hecho de que todo tiene lugar entre conciencias diversas. Esto no hay que desligarlo de la estructura de la novela polifónica misma, que Bajtín entiende como enteramente dialógica; es decir, configurada con base en «el contrapunto artístico», que este autor explica de la siguiente manera: “*Son varias voces que cantan de manera diferente un mismo tema*. Ésta es, precisamente, la polifonía que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas.” (Bajtín, 2003: 70, resaltado del autor)

Bajtín, a la hora de analizar la *historia de los géneros* (con el fin de esclarecer más aún la heterogeneidad genérica y estilística en Dostoievski), plantea que la novela tiene tres raíces principales: la epopeya, la retórica y el carnaval. A partir de ellas, indica que la novela dialógica le debe mucho a dos géneros cómico-serios, en específico: al diálogo socrático y a la sátira menipea. En este sentido, hay que señalar las características que Bajtín recoge sobre estos géneros, ya que la estructura, la composición de la novela polifónica está compenetrada por sus elementos¹⁴.

Respecto al diálogo socrático, Bajtín señala sus “momentos” más relevantes, siempre en relación con su trabajo sobre Dostoievski. Así, indica los siguientes:

1. Naturaleza dialógica de la verdad y del pensamiento humano acerca de ésta. Afirma Bajtín: “La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica.” (Bajtín, 2003: 161, resaltado del autor) Evidentemente, la importancia de este punto está en su oposición a cualquier monologismo oficial y a su pretensión por poseer una verdad ya hecha.

2. Procedimientos del diálogo socrático: síncretis y anácrisis. La síncretis era, explica, una confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado. La anácrisis se refiere a los modos de provocar el discurso del interlocutor.

3. Protagonista-ideólogo: el diálogo socrático introduce la figura de su participante como un ideólogo, ya que el mismo acontecer de este tipo de diálogo es, en sí, un acontecimiento claramente ideológico de la indagación de la verdad y de su puesta a prueba.

¹⁴ Por supuesto, hay que tener presente que todos estos elementos no se van a repetir de idéntica forma en las novelas contemporáneas que se entiendan como polifónicas. Sin embargo, igualmente, es clara la importancia de ellos para la estructura, argumento y composición de la novela moderna.

4. En el diálogo socrático se recurre, a veces con el mismo fin, a la situación temática del diálogo. Explica Bajtín: “[...] hay una tendencia hacia la creación de una situación excepcional que purifica la palabra de todo automatismo y el carácter cosificado de la vida y obliga al hombre a descubrir los estratos profundos de la personalidad y del pensamiento.” (Bajtín, 2003: 163)

5. Actitud libre y creadora hacia la *imagen de la idea*. Afirma Bajtín: “Las ideas de Sócrates, de los sofistas principales y de otros personajes históricos no se citan ni se reproducen aquí, sino que se dan dentro de un desarrollo libre y creador junto con otras ideas que las dialogizan.” (Bajtín, 2003: 164)

Sobre la sátira menipea, Bajtín señala las siguientes características principales de este *género carnavalizado*¹⁵:

1. Presencia del elemento de la risa (a veces en mayor grado que en el diálogo socrático).

2. Está libre de la tradición literaria, y no se limita por ninguna exigencia de verosimilitud externa: “[...] se destaca por una excepcional libertad de la invención temática filosófica. [...] Quizás en toda la literatura universal no hallemos un género tan libre en cuanto a la invención y la fantasía como ella.” (Bajtín, 2003: 167)

3. Crea situaciones excepcionales para poner a prueba la idea filosófica, la palabra y la verdad. Afirma este teórico: “Con frecuencia, la fantasía adquiere un

¹⁵ Como se verá, la menipea funciona a partir de la combinación de elementos que podrían parecer incompatibles. La heterogeneidad es la característica que más resalta a la hora de estudiar este género. En este sentido, no se debe olvidar el papel fundamental de lo carnavalesco como “[...] el principio unificador que relacionaba los más variados elementos en un todo orgánico del género, principio de una fuerza y vitalidad excepcionales [...]” (Bajtín, 2003: 196) Y sigue este teórico:

“En el desarrollo posterior de la literatura europea la carnavalización ayudó constantemente a eliminar toda clase de barreras entre los géneros, entre los sistemas cerrados de pensamiento, entre diversos estilos, etc.; eliminó toda cerrazón y toda subestimación mutua, acercó lo lejano, unió lo desunido. En esto consiste la gran función de la carnavalización literaria.” (Bajtín, 2003: 196)

carácter de aventura, a veces simbólica o incluso místico-religiosa, pero siempre la aventura se somete a la función netamente ideológica de provocar y poner a prueba la verdad.” (Bajtín, 2003: 167)

4. Combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo (y a veces de elementos místicos-religiosos) con un *naturalismo de bajos fondos*, como lo define Bajtín.

5. Conjunción de la fantasía y la invención con un universalismo filosófico excepcional y con la extrema capacidad de contemplación del mundo. A la menipea la caracteriza la confrontación de las «últimas cuestiones» del mundo.

6. Aparece una estructura en tres planos: la acción y las síncretis dialógicas se trasladan de la tierra al Olimpo o a los infiernos.

7. Aparece un tipo específico de fantasía experimental (véase, al respecto, el *Icaromenipo* de Luciano o el *Endimión* de Varrón, como apunta Bajtín).

8. Aparece lo que podría llamarse la experimentación psicológico-moral: “[...] la representación de estados inhabituales, anormales, psíquico-morales del hombre, toda clase de demencias (“temática manical”), desdoblamiento de la personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en la locura, suicidios, etc.” (Bajtín, 2003: 170) Y sigue:

“Sueños, visiones y locura destruyen la integridad épica y trágica del hombre y su destino: manifiestan las posibilidades de otro hombre y de otro destino en la persona que pierde su carácter concluso y simple y deja de coincidir consigo misma.” (Bajtín, 2003: 171)

9. Se presentan escenas de escándalos, de conductas excéntricas, de discursos y apariciones inoportunas: “Los escándalos y las excentricidades destruyen la integridad épica y trágica del mundo, abren una brecha en el curso irrevocable y normal

(“venerable”) de asuntos y sucesos humanos y liberan la conducta humana de las normas y motivaciones que la predeterminan.” (Bajtín, 2003: 172)

10. Este género está lleno de oxímoros y de marcados contrastes.

11. Incluye, de manera usual, elementos de utopía social. Normalmente en forma de sueños o viajes a países desconocidos.

12. Se caracteriza por un amplio uso de géneros intercalados, en prosa y en verso: cuentos, cartas, discursos oratorios, simposios, etc. Se dan con diferentes grados de parodia y de objetivación.

13. Hay una pluralidad de estilos y tonos de este género, sobre todo por la presencia de los géneros intercalados.

14. La última característica es su carácter de actualidad más cercana.

Todas estas características se han regenerado y renovado con la novela polifónica, desde la figura de Dostoievski. La menipea, sin embargo, no participaba de la polifonía de los textos del autor ruso, aunque ésta preparó las condiciones para que ella se diera. Es, finalmente, la carnavalización literaria (como se apuntó antes) la que promoverá aún más la riqueza de voces en estos géneros, su polifonía.

1.1.10.2 Travestismo literario: La lección de Roland Barthes

“Y cada vez me convenzo más, tanto al escribir cuanto al enseñar, de que la operación fundamental de ese método de desprendimiento consiste en la fragmentación si se escribe y en la digresión si se expone o, para decirlo con una palabra preciosamente ambigua, en la *excursión*.” (Barthes, 2003: 147)

El travestismo es definido por la Real Academia Española de la Lengua de la siguiente manera: “1. m. Práctica que consiste en el uso de las prendas de vestir del sexo

contrario. 2. m. Práctica consistente en la ocultación de la verdadera apariencia de alguien o algo. U. t. en sent. fig.” (DRAE, versión en línea) Esta noción, no hay que dejarlo de lado, en el uso cotidiano, está cargada de cierto prejuicio. Lo anterior, se entiende en la medida en que los discursos religiosos, médicos, científicos y judiciales han ligado –históricamente– el travestismo con la patología, con la “compulsión”.

Según Krzysztof Kulawik, en su trabajo *Travestismo lingüístico: El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, el travestismo:

“Constituye una (re)presentación simbólica-externa de la sexualidad opuesta a la asignada al nacimiento, con implicaciones sociales-comunicativas (implica comunicación externa entre dos sujetos: «yo», diferente o el mismo que el «otro» en términos sexuales), de personificación, actuación, fingimiento y simulación.” (Kulawik, 2009: 31)

El travestismo se ha ligado de manera estratégica con lo *trans*. Este es, en efecto, un concepto mucho más abarcador, en la medida en que aúna diferentes realidades (travestismo, transexualidad, transgénero) conectadas por su resistencia y, sobre todo, por la labor de reestructuración que en sí recogen¹⁶. Es, pues, lo *trans*, un término inclusivo, que hay que entender como *transitar* y como *transición*. En este sentido, el travestismo es una expresión entre otras, todas caracterizadas por las singularidades que las separan como por las que las unen; sin embargo, para este caso, se va a preferir la noción de travestismo, en relación con la metáfora del texto como tejido, y, entonces, como vestidura, una vestidura que, aquí, reorganiza, desde el juego ficcional del lenguaje literario, al «sujeto» mismo, como se verá.

¹⁶ Según Judith Butler: “El travestismo es un ejemplo que tiene por objeto establecer que la “realidad” no es tan fija como solemos suponerlo; el propósito del ejemplo es exponer lo tenue de la “realidad” del género a fin de contrarrestar la violencia que ejercen las normas de género.” (Butler, 2001: 23)

Se ha de resaltar, con lo anterior, el trabajo ficcional (artístico) que conlleva este tipo de representación que es el travestismo. Este ligamen es el que, precisamente, permite el traslado de esta noción a la literatura (en específico, a la narrativa). Al respecto, véase la siguiente afirmación de Kulawik:

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

Kulawik, para su trabajo, utiliza la noción de ‘travestismo lingüístico’, pero, desde la perspectiva de esta investigación, parece más pertinente la idea de ‘travestismo literario’, sobre todo por el juego ficcional que se establece en un texto como *El gato de sí mismo*, en el que la “fantasía” pone constantemente en jaque cualquier rasgo estable en el personaje y en su mundo. La analogía que establece Severo Sarduy entre escritura y travestismo es de gran ayuda para justificar esta idea del ‘travestismo literario’. Esta analogía es referida por el propio Kulawik: “La dimensión simbólica del lenguaje, sobre todo el escrito que se funda en los «significantes» que crean un efecto de sentido, se asemeja a la simulación y al enmascaramiento que opera el travestismo en su uso de la vestimenta y del maquillaje.” (Kulawik, 2009: 36)

Todo lo anterior ha de servir para introducir¹⁷, ahora, lo que Roland Barthes explica en su *Lección Inaugural* al respecto de su noción de literatura y de cómo ésta viene, con el método de la Ficción, a organizar un juego de desprendimiento. Barthes, en efecto, se define, en su *Lección inaugural*, como un sujeto incierto e impuro. Estas

¹⁷ Las siguientes reflexiones en torno a la *Lección Inaugural*, de Roland Barthes, fueron ya publicadas en la revista Istmo. Ver el artículo: Rojas González, José Pablo. “*El gato de sí mismo*: novela de la

características apuntan, claramente, hacia una problematización de su “identidad”, en la medida en que ambas tienen que ver con una negación contra cualquier rasgo estable, homogéneo, limpio. Estas nociones, para el caso de la novela —y de la literatura, en general—, son perfectamente trasladables. De ahí que Barthes se construya, de alguna manera, como un espacio literario (seguramente por la necesidad de liberarse de todo querer-asir).

Barthes analiza, en el segundo apartado de su lección, los poderes¹⁸. Los poderes están, según el teórico, en los más finos mecanismos del intercambio social (Barthes, 2003: 115), lo que aclara su capacidad de aprehensión, asociada tanto a la infinidad de sus formas como a la violencia que las envuelve¹⁹. El discurso de poder talla, *desde siempre*, una colonización²⁰, una historia de dominación y alienación²¹. No extraña, entonces, que defina al discurso de poder como: “[...] todo discurso que engendra la falta, y por ende la culpabilidad del que lo recibe.” (Barthes, 2003: 118)

Las palabras, en general, son ideología y, por tanto, ellas velan y revelan, a un tiempo, los discursos de poder. Los poderes están inscritos, entonces, en el lenguaje²² mismo, por lo que hablar es sujetar. La *libido dominandi* está allí, afirma Barthes, agazapada en todo discurso: “[...] la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni

travestización”. En: Istmo (Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos), No. 19, <http://collaborations.denison.edu/istmo/>, 16 de octubre de 2009.

¹⁸ Al respecto, se pregunta Barthes: “Pero, ¿y si el poder fuera plural, como los demonios? “Mi nombre es Legión”, podría decir: por doquier y en todos los rincones, jefes, aparatos, masivos o minúsculos, grupos de opresión o de presión; por doquier voces “autorizadas”, que se autorizan para hacer escuchar el discurso de todo poder: el discurso de la arrogancia.” (Barthes, 2003: 117)

¹⁹ No se debe dejar de lado la relación del término ‘legión’ con lo militar.

²⁰ Este término no sólo debe entenderse en su sentido geopolítico (aunque, evidentemente, nunca es posible dejarlo lado). Colonizar, aquí, es —básicamente— un proceso de sojuzgamiento del otro *desde y por la diferencia sexual*, es un *cultivar* (véase al respecto la etimología de ‘colonia’) que establece una conciencia herida, la cual, finalmente, define al sujeto violentado (al gay, en este caso) en toda su configuración identitaria. Podría, en este sentido y para este caso, hablarse de una colonización específica de los espacios “cuerpo” y “alma”.

²¹ Esto, claro, es más evidente en sujetos que, por cuestiones sociopolíticas, sexuales y raciales, son ya de por sí marginados.

reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir.” (Barthes, 2003: 120)

Es a partir de lo anterior que expone la importancia de hacer trampas con la lengua y de hacerle trampas a la lengua. Él entiende la literatura como esa forma tramposa de operar (en) el lenguaje, como un engaño²³ que posibilita escuchar a la lengua en un espacio fuera del poder; es decir, “[...] en el esplendor de una revolución permanente [...]” (Barthes, 2003: 122) Afirma este teórico:

“Entiendo por *literatura* [...] la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir. Veo entonces en ella esencialmente al texto, es decir, al tejido de significantes que constituye la obra, puesto que el texto es el afloramiento mismo de la lengua, y que *es dentro de la lengua donde la lengua debe ser combatida*, descarriada: no por el mensaje del cual es instrumento, sino por el *juego* de las palabras cuyo *teatro* constituye.” (Barthes, 2003: 123) (Resaltado mío)

Barthes indica tres fuerzas de la literatura: *Mathesis*, *Mimesis*, *Semiosis*. Sobre la primera, explica cómo la literatura hace girar los saberes, sin fijarlos, sin fetichizarlos: “El saber que ella moviliza jamás es ni completo ni final; la literatura no dice que sepa algo, sino que sabe *de* algo, o mejor aún: que ella les sabe algo, que les sabe mucho sobre los hombres.” (Barthes, 2003: 125)

La segunda fuerza de la literatura es su fuerza de representación. La literatura, según este teórico francés, se afana por representar lo real. Lo real, explica, no es representable, y es debido a que “[...] los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que existe una historia de la literatura.” (Barthes, 2003: 127) Se explicita, entonces, la función utópica de la literatura, se explicitan las utopías del

²² Este teórico entiende al lenguaje como una legislación y a la lengua como su código.

²³ ‘Engañar’: “(Del lat. vulg. *ingannāre, burlar). 1. tr. Dar a la mentira apariencia de verdad.” (DRAE, 22.^a edición, en línea)

lenguaje: que haya tantos leguajes como deseos. Pero la utopía, afirma Barthes, no preserva del poder, por lo que indica la importancia de desplazarse²⁴ u obcearse²⁵.

Respecto a la fuerza propiamente semiótica, la tercera, Barthes afirma que ésta reside en *actuar* los signos en vez de destruirlos; “[...] en resumen, en instituir, en el seno mismo de la lengua servil, una verdadera heteronimia de las cosas.” (Barthes, 2003: 133) La semiología que plantea es simultáneamente negativa y activa: “La semiología aquí propuesta es entonces [...] *apofática*, no porque niegue al signo sino porque niega que sea posible atribuirle caracteres positivos, fijos, ahistóricos, acorporales; en síntesis, científicos.” (Barthes, 2003: 141) Y sigue: “Llamaría gustosamente “semiología” al curso de operaciones a lo largo del cual es posible –o incluso descontado– jugar con el signo como con un velo pintado o, mejor aún, como con una ficción.” (Barthes, 2003: 144)

Queda clara la razón por la cual Barthes, en su *Lección inaugural*, se centra en los poderes y se plantea, a partir de la sujeción que implican, una necesidad por desprenderse de todo “querer-asir”. Señala, pues, a la Ficción como un método de desprendimiento, que lucha por desbaratar todo discurso *consolidado*. Se comprueba, además, con lo anterior, la importancia de la noción propuesta: la “travestización literaria” no es sino un juego que busca desestabilizar cualquier discurso monolítico, según lo apunta el teórico francés.

Travestir es, a un tiempo, destruir y construir continuamente, es un gesto impugnador que, con su exposición espectacular, reafirma el artificio de cualquier

²⁴ Desplazarse quiere decir, afirma este estudioso, “[...] colocarse allí donde no se los espera [...] abjurar de lo que se ha escrito (pero no forzosamente de lo que se ha pensado) cuando el poder gregario lo utiliza y lo serviliza.” (Barthes, 2003: 132)

«orden» y, entonces, desafía las reglas “naturales” (o, mejor, naturalizadas) que constituyen la «norma». Así las cosas, y en un texto como *El gato de sí mismo*, la travestización constituye toda una estrategia literaria y, claro, política, que busca cuestionar, busca minar el sentido unívoco de cualquier discurso que, como afirma Bajtín, quiera concluir al ser humano.

Evidentemente, lo dicho no hay que desligarlo de la sexualidad “desviada” del héroe de esta novela. El juego literario presente en este texto de Quesada no se queda en un experimento lúdico o estético, sino que su trabajo constituye, como se verá, toda una exploración de las posibilidades de representación de la subjetividad gay. Se puede colegir, de lo anterior, el carácter profundamente político de esta novela, una novela que *conmueve* desde el espacio mismo de la escritura hasta el de la formulación de la “identidad” sexual.

Esta ‘conmoción’ a la que ahora se hace referencia hay que explicarla desde lo apuntado por Barthes sobre el sistema de la representación narrativa, caracterizado por los continuos desplazamientos de la lengua, desplazamientos que, en un texto como *El gato de sí mismo* y según lo explicado por Kulawik, se encuentran en su exuberancia narrativa y estilística, que no es sino su travestismo. Se refiere, para finalizar esta parte, la siguiente cita de Kulawik, muy acorde con la propuesta de esta novela costarricense:

“En los textos narrativos en cuestión [se refiere a los textos de Severo Sarduy, Diamela Eltit, Osvaldo Lamborghini y Hilda Hilst], la exorbitante forma experimental genera una desterritorialización de la lengua y, asimismo, del sujeto que los intenta liberar de los límites discursivos, socialmente preconcebidos y «sujetantes» por la convención social. [...] La palabra funciona para tomar conciencia de sí misma, de su convencionalidad, de que el «yo» no es más que un signo y una representación. Más que personajes como personas integrales o instancias discursivas fijas y coherentes, en las novelas que

²⁵ Afirma Barthes: “Obcecarse quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera. Y precisamente porque se obceca es que la escritura es arrastrada a desplazarse.” (Barthes, 2003: 131)

analizamos aparecen «sujetos», dispersos y fragmentados. Como veremos en seguida, la exaltación del artificio y de la experimentación narrativa en estos textos oblitera cualquier caracterización estable de los personajes en la historia narrada y de las voces narrativas que la presentan (narran). Los textos representan, más bien, una mirada hacia la representación misma por medio de la lengua que se autorrefleja, se examina a sí misma desde varias posiciones de sujetos móviles. (Kulawik, 2009: 87)

1.1.10.3 Didier Eribon y sus *Reflexiones sobre la cuestión gay*

“Me inclino a pensar incluso que siempre hay que desconfiar de las tentativas de encuadrar la homosexualidad dentro de teorías.” (Eribon, 2001: 24)

Las aportaciones del estudioso francés Didier Eribon han de servir para concluir el análisis propuesto para la novela *El gato de sí mismo*. Como se puede colegir, el primer apartado de este marco teórico (en el que se utiliza a Bajtín, en específico, su idea de la novela polifónica) ofrecerá una guía para poder entender de manera más orgánica la estructura singular de esta novela de Quesada. Lo explicado por Barthes, en su *Lección Inaugural*, aclarará tanto la propuesta estética de la novela, como la ideológica y política. Finalmente, con Eribon, se buscará, entonces, establecer el ligamen de todos los anteriores elementos con la cuestión gay, presente en *El gato de sí mismo*. Evidentemente, todos estos aspectos (la estructura, lo ideológico-estético y lo relacionado con los discursos de género) son imposibles de disociar. *El gato de sí mismo*, como cualquier otra novela, es un “organismo” en el que sus partes están todas íntimamente ligadas, como se verá con el análisis.

Eribon, desde el prefacio de sus *Reflexiones sobre la cuestión gay*, explica que el «sujeto» es producido por el orden social:

“Un «sujeto» es siempre producido en y por la «subordinación» a un orden, a reglas, normas, leyes... Esto es cierto para todos los «sujetos». Ser «sujeto» y estar subordinado a un sistema de impedimentos son una sola y misma cosa. *Pero aún es más cierto en el caso de «sujetos» a los que el orden social y sexual*

asigna un lugar «inferiorizado», como ocurre con los homosexuales.» (Eribon, 2001: 16) (Resaltado mío)

Eribon se da a la tarea de estudiar lo que constituye el proceso de «sujeción» de los gays. Así, parte de la injuria para explicar la manera en la que los gays están «sujetos» por el orden sexual. Lo anterior le permite, asimismo, entender las maneras en las que se ha resistido a la dominación, y, con ello, logra explicar los procesos de «subjetivación»²⁶ o «resubjetivación», que entiende como “[...] la posibilidad de recrear la identidad personal a partir de la identidad asignada [...]. Se trata siempre de una reapropiación o, por emplear la expresión de Judith Butler, de una «resignificación.»” (Eribon, 2001: 18)

Precisamente, estos procesos son los que más habrá que tomar en cuenta a la hora de analizar la figura de Germán D El Gado y su narración, cargada de ciertos elementos del «humor loco», del *camp*²⁷. Este tipo de juego (muy propio de los espectáculos de transformistas y *drag queens*) no debe desligarse de lo apuntado sobre el “travestismo literario” y el trabajo creativo (artístico) que éste conlleva. El «humor loco», de hecho, resalta –sobre todo– el artificio, la estilización y la parodia, elementos muy comunes, además, en la sátira menipea y el carnaval. Afirma Eribon sobre el humor de “loca”:

²⁶ Siguiendo a Eribon, se podría plantear la subjetividad como el resultado del proceso de subjetivación. Así, desde esta perspectiva, subjetividad e identidad son términos íntimamente ligados, aunque, evidentemente, no son sinónimos. Podríamos organizar estos conceptos de la siguiente manera: Sujeto ≈ Identidad asignada ≠ Subjetividad ≈ Identidad recreada (o personal). Claramente, la subjetividad se liga a lo que Eribon llama “el acto de libertad por excelencia”. La identidad no es, entonces, inmutable, de ahí que sea incluso posible entenderla de diferente forma, según se haya dado o no el proceso de subjetivación, como se ve en la fórmula expuesta. Afirma Eribon: “[...] la injuria en la vida cotidiana de los homosexuales de hoy y la estructura del orden sexual de la que es síntoma son factores determinantes del «sojuzgamiento» (la subjetividad producida como sujeción), pero también, y al mismo tiempo, de la posible y necesaria subjetivación (la reinención de la subjetividad como conciencia autónoma).” (Eribon, 2001: 199)

²⁷ Al respecto, se puede revisar el trabajo de Mark Booth, titulado –precisamente– *Camp*, y publicado por la Editorial Quarter Books, en 1983. O el libro de Esther Newton, *Mother Camp. Female Impersonators in America*, publicado por The University of Chicago Press, en 1979.

“El humor de «loca» y el *camp* pueden describirse, ciertamente, como otras tantas estrategias de resistencia o de reapropiación de la acusación de afeminamiento, pero *expresan sobre todo la creatividad, la inventiva de una cultura minoritaria*, y asimismo la manera en que dicha cultura es, gracias a esta forma de ironía, la mejor crítica de sí misma y de las otras.” (Eribon, 2001: 130) (Resaltado mío)

A lo dicho sobre la «resignificación» (que no es sino un trabajo creativo sobre el «ser» mismo), habría que ligar, como lo hace Eribon, la importancia del elogio del *self-fashioning* de Oscar Wilde; es decir, “[...] la idea de que podemos crearnos a nosotros mismos y hacer de nuestra vida una obra de arte [...]” (Eribon, 2001: 20) Esta idea es la que lleva a Eribon a Foucault, quien insistió, según se apunta, en la relevancia de forjarse a sí mismo. Eribon, en efecto, deconstruye el pensamiento de Foucault, pero para resaltar su esfuerzo a la hora de inventar gestos de resistencia. *Reflexiones sobre la cuestión gay* procura, entonces, “[...] restituir el movimiento que lleva de la sujeción a la reinención de uno mismo. Es decir, de la subjetividad moldeada por el orden social a la subjetividad elegida^[28].” (Eribon, 2001: 22)

Es importante, antes de iniciar con la exposición de la ideas de Eribon, aclarar que este autor, para sus *consideraciones*, utiliza tanto los cuadros estadísticos de los sociólogos como los relatos contenidos en las autobiografías de los gays. En este sentido, es necesario afirmar con Eribon que no existe una realidad única de la homosexualidad; sin embargo, sí es posible encontrar los “núcleos duros” (la expresión es de María Amoretti) en la constitución de la “identidad” gay, una “identidad”, como se verá, «irrealizable», en tanto sólo puede entenderse como un proceso constante de construcción e invención de sí mismo.

²⁸ Este movimiento, evidentemente, no se puede entender como exclusivo de los gays. Es claro que las afirmaciones de Eribon, aunque muchas veces se concentran en el hombre gay, se pueden aplicar a la mayoría (sí no a todos) los sujetos subalternos. En este sentido, es necesario resaltar que este teórico

Esta afirmación sobre la “identidad” gay, indudablemente, es cierta para todos los sujetos; sin embargo, como se verá, es todavía más patente en sujetos como el gay, compelidos a actuar lo que no son, a enmascararse constantemente, a controlar muy estrictamente sus gestos y palabras. Más adelante, en esta parte del marco teórico, se expondrá cómo el proceso de sujeción del gay permite, precisamente, que se exacerbe este carácter “irrealizable” de la “identidad” gay²⁹.

«En el principio hay la injuria», así inicia Eribon su análisis sobre este acto del lenguaje que, como una de sus consecuencias, moldea las relaciones de «uno» con los demás y con el mundo. La injuria perfila, según este autor, la personalidad, la subjetividad, el «ser» mismo del individuo. Y sigue:

“La injuria es un enunciado performativo: su función es producir efectos y, en especial, instituir o perpetuar la separación entre los «normales» y aquellos a los que Goffman llama los «estigmatizados», e inculcar esta grieta en la cabeza de los individuos. La injuria me dice lo que soy en la misma medida en que me hace ser lo que soy.” (Eribon, 2001: 31)

Otro de los aspectos que este estudioso francés señala en la constitución del «sujeto» gay es la huida a la ciudad (la huida en general, podría decirse). Eribon explica que la amenaza constante de ser objeto de agresión evidencia que uno de los principios estructuradores de las subjetividades gays (y lesbianas) consista en los medios para huir del ultraje y la violencia. Huir puede adquirir la forma de la ‘disimulación’ de lo que se es o la forma de la emigración a espacios más seguros:

busca, con su trabajo, presentar un “conjunto articulado de reflexiones”, que puede estar incompleto y – siempre – necesitado de nuevas ideas.

²⁹ Afirma Eribon: “Pero, ¿no se distingue la vida de los gays por un «acoso moral» permanente, directo o indirecto, un acoso presente en todas las situaciones de su existencia, un acoso social? Y la personalidad que construyen, la identidad que moldean, ¿no están determinadas por las consecuencias psicológicas de esta posición social de «acosados» en la vida cotidiana (por la injuria, la burla, la agresión, la hostilidad ambiental)? Se entiende que uno de los principios estructuradores de las subjetividades gays y lesbianas consista en buscar los medios para huir del ultraje y la violencia, que con frecuencia recurran a disimular lo que son o a emigrar hacia climas más benignos.” (Eribon, 2001: 33)

“Esta mitología de la ciudad –y de la emigración a la ciudad– ha coexistido durante largo tiempo con una mitología más general del viaje y del exilio, no ya hacia la capital, sino hacia otros países, otros continentes. Hubo –y sin duda hay todavía– una fantasmagoría del «allende» en los homosexuales, de «otro lugar» que ofrecería la oportunidad de realizar aspiraciones que por tantos motivos parecían imposibles, impensables, en el propio país.” (Eribon, 2001: 35)

La ciudad permite, asimismo, un “mundo de socialización posible”, un mundo que, aunque se mueve entre el secreto y la visibilidad, organiza toda una «(¿sub?)cultura» gay. En efecto, como señala Erving Goffman (referido por Eribon), “[...] no se trata solamente de ir a vivir «a otro sitio», en busca de un cierto anonimato. Se trata de una auténtica fisura en la biografía de los individuos. No es sólo un recorrido geográfico ni un medio de acceder a compañeros potenciales. Es también la posibilidad de volver a definir la propia subjetividad, de reinventar la identidad personal.” (Eribon, 2001: 41)

De hecho, el recorrido del «sujeto» gay hacia la ciudad nunca es sólo geográfico, también es un viaje psicológico que representa, según Eribon, la evolución de la soledad hacia la sociabilidad. De lo anterior se deduce la importancia de los círculos de amigos.

Afirma este teórico:

“La participación en una misma sexualidad estigmatizada, así como la marginación y la exclusión que implica, es el fundamento de la constitución de un mundo específico, que se inscribe tanto en la topografía de las ciudades como en la personalidad de los individuos que al sumarse a él le confieren existencia y lo perpetúan a lo largo de generaciones. Sería, pues, preferible no describir, como lo hacía Michael Pollack, el mundo gay como un «grupo de destino», sino más bien como una invención, individual y colectiva, de uno mismo.” (Eribon, 2001: 44)

Las vidas gays son –explica Eribon– vidas diferidas, que sólo inician en el momento en el que el «sujeto» se reinventa al salir de su silencio. Pero es gracias a las heridas experimentadas durante la “vida vivida por delegación” que Eribon entiende “las energías con que los gays se crean o recrean personalidades” (Eribon, 2001: 49).

Esta es, evidentemente, la energía creativa producto de la huida: se huye frente al patrón hetero-normativo, frente a la violencia, frente a la «interpelación heterosexual», frente a la «melancolía». Huir es, para el sujeto gay, nada más y nada menos que «elegirse a sí mismo».

Respecto a la melancolía (otro elemento constitutivo del «sujeto» gay), Eribon la entiende como un “[...] trabajo de duelo que nunca termina e imposible de cumplir que marca, según Freud, el proceso de formación del «yo» a través de las identificaciones rechazadas.” (Eribon, 2001: 57) Esta «melancolía», entonces (y en relación con el «sujeto» gay), se explica a partir de las múltiples rupturas que el individuo tiene con la estructura familiar y la inserción social. Afirma Eribon:

“La «melancolía» procedería del duelo imposible de cumplir o terminar de lo que la homosexualidad hace perder a los homosexuales, a saber, las formas de vida de los heterosexuales, a la vez rechazados y repudiados (o a los que estás obligado a rechazar porque ellos te rechazan), pero cuyo modelo de integración social continúa obsesionando el inconsciente y las aspiraciones de numerosos gays y lesbianas. Bergson dice que la vida de un individuo está obsesionada por las elecciones que no ha hecho.” (Eribon, 2001: 59)

Lo anterior explica que sea tan importante para el «sujeto» gay aspirar a un modo de vida que le permita superar no sólo una «posición miserable» (que le resulta insoportable) sino, también, su expresión psicológica: la «melancolía».

En el apartado “Decir y no decir”, Eribon detalla algunos puntos más sobre la injuria, para, luego, centrarse en la cuestión del «clóset». Explica, pues, que el miedo de ser descubierto puede tener consecuencias en los gays y, en efecto, así es: el miedo a la injuria es el que permite que muchos «sujetos» vivan en este espacio (les guste o no). El miedo no es más que uno de los resultados de la injuria, él es fruto de ese «estigma» invisible con el que carga el gay, quien se ve, inevitablemente, obligado a disociarse:

“[...] los homosexuales se ven a menudo inducidos a desarrollar repertorios de comportamientos a los que recurren en función de los públicos diferentes que afrontan, pasando de un tipo de gestualidad o de actitud a otro según las exigencias de la situación: por ejemplo, los mismos que se hacen las «locas» ante un pequeño grupo de otros gays limitarán su vocabulario, sus expresiones y sus entonaciones a la más estricta normalidad en el ambiente profesional.” (Eribon, 2001: 75)

Con lo anterior, se entiende la relevancia del «clóset», en la medida en que este espacio, que describe el “[...] lugar (social y psicológico) en dónde están escondidos los gays y las lesbianas que disimulan su homosexualidad [...]” (Eribon, 2001: 73), activa – en su interacción con el exterior– ese proceso constante de disociación del gay. Buena parte de la energía de este «sujeto» es producto de la tensión que se establece, precisamente, entre el decir y el no decir, entre el deseo de declarar y la obligación de callar, entre el mostrarse y el ocultarse, etc. Al respecto, explica Eribon que: “[...] el control de la homosexualidad descansa en ese silencio impuesto y en esa disimulación forzosa, y sobre todo en el sentimiento de culpabilidad e inferioridad que no puede por menos de producir la inscripción en las conciencias individuales de la escisión entre lo que uno es y lo que puede hacer, entre lo que es y lo que puede decir.” (Eribon, 2001: 79)

Las vidas “homosexuales”, entonces, se caracterizan por esa tensión entre el «secreto» y la gestión diferenciada de ese «secreto», que, además, puede ser ya de por sí conocido por los demás (y que fingen ignorarlo); así, el “homosexual” se encuentra en un lugar inferior, sobre todo en la medida en que es objeto del discurso de los otros. La asimetría entre el gay y el heterosexual queda clara con lo dicho: la posición del gay es una «posición miserable», que se perpetúa con la permanencia en el «clóset» y con las consecuencias que éste tiene en las subjetividades gays. Afirma Eribon:

“Para un gay no termina nunca la necesidad de elegirse a sí mismo frente a la sociedad y la estigmatización. [...] El *coming out* es una conversión. Pero aunque pueda describirse como el gesto de un «instante», el de la decisión, hay que añadir de inmediato que es preciso prorrogarla continuamente. El *coming out*, en el fondo, es el proyecto de toda una vida: porque siempre se plantea la cuestión de saber dónde, cuándo y ante quién es posible no ocultar lo que se es.” (Eribon, 2001: 159)

Y sigue:

La adhesión a uno mismo es sin duda más fácil para un heterosexual. Sin pretender que la vida de los heterosexuales carece de fisuras, y que son personas que viven en la adecuación consigo mismas, cabe pensar que la vida familiar, los ámbitos tan poderosamente heteronormativos de la vida profesional y, en el fondo, todo el orden sexual que insta a los comportamientos heterosexuales a sentirse legítimos y «normales», garantizan una estabilidad que da ocasión de encontrarse a uno mismo y de coincidir con los roles sociales establecidos, con identidades socialmente fijadas y aceptadas, presentadas incluso como modelos, moldeadas como la norma por y para la heterosexualidad.” (Eribon, 2001: 161)

Como se ha visto con Barthes, el lenguaje sujeta; es decir, está ahí desde antes del nacimiento de los individuos esperando para apoderarse de ellos. En este sentido, la injuria es un caso particular de ese “poder constitutivo e «insultante» del lenguaje”. (Eribon, 2001: 85) La injuria, entonces, cumple la función de lo que Althusser llama la «interpelación»; es decir, cumple la función de un «mandato de autoridad» que asigna, como lo señala Eribon, a alguien un lugar en un espacio social sexualizado:

“El orden social y sexual cuyo vehículo es el lenguaje, y uno de cuyos síntomas más agudos es la injuria, produce al mismo tiempo el sujeto como subjetividad y como sujeción, es decir, como una persona adaptada a las reglas y a las jerarquías socialmente instituidas. La subjetividad gay es, pues, una subjetividad «inferiorizada», no sólo porque encuentra la situación inferior creada para los homosexuales en la sociedad, sino sobre todo porque está producida por ésta: no hay, por un lado, una subjetividad que pre-existe y, por otro, una huella social que a continuación la deforma. La subjetividad y esta huella social no son sino la misma cosa: el «sujeto» individual es producido por la interpelación, o sea, por las estructuras cognitivas y por ende sociales de las que es vector.” (Eribon, 2001: 88)

Con lo dicho, es claro que la “homosexualidad” designa tanto una clase de individuos como un conjunto de procesos de «sujeción», que –como afirma Eribon– son

colectivos e individuales: cada gesto gay, cada participación en la vida gay, pone a cualquier “homosexual” en relación con los demás “homosexuales” y con toda la historia de la “homosexualidad” y de sus luchas.

La injuria se talla en lo más profundo del «ser», en el “alma” de los «sujetos» gays, a quienes, entonces, se les marca –incluso desde antes de saber su sexualidad– un destino cargado de un sentimiento de inseguridad, de angustia y hasta de pánico:

“[...] esta violencia simbólica está anclada sin duda en lo que Bourdieu llama la «dominación masculina», que podríamos entender no sólo como la dominación de los hombres sobre las mujeres, sino también, más en general, como la dominación del «principio masculino» sobre el «principio femenino», y por lo tanto del hombre heterosexual (¡es decir, el hombre!) sobre el homosexual (al que no se le considera hombre) en la medida en que la homosexualidad está situada en el inconsciente de nuestras sociedades en el lado de lo «femenino».” (Eribon, 2001: 115)

Este orden es, precisamente, el que produce la «conciencia herida» con la que cargan todos los «sujetos» subalternos, una conciencia que es imperativo neutralizar, con el fin de reinventar y remodelar esa «alma» a la que se ha hecho referencia: “Se trata –apunta Eribon– de producir uno mismo sus propias representaciones y, mediante ese gesto, producirse como sujeto del discurso, rechazando ser únicamente el objeto del discurso del Otro.” (Eribon, 2001: 110) Así, las subjetividades gays, en su lucha por el desprendimiento de una conducta, una apariencia, una práctica y, finalmente, un lenguaje opresivos, deben aprender una nueva forma de hablar y nuevos modos de «[re]presentación de sí mismos»:

“Decidir que vas a liberar tu palabra de las trabas impuestas por el control sobre ti mismo en cada momento de tu existencia no significa solamente que opones una identidad elegida y afirmada a otra identidad impuesta y disimulada, sino que tienes que reconstruirte, encontrar los medios de hacerlo y los apoyos necesarios para conseguirlo (el trato social en el «mundo gay» es hoy, sin ninguna duda, el más eficaz de esos medios).” (Eribon, 2001: 142)

Decir la “homosexualidad” es, en este sentido, fundamental. La visibilidad es, de hecho, determinante para escapar de la «conciencia herida», del “alma” sojuzgada por la vergüenza (aprendida) de sí mismo, al tiempo que, con ella, se cancela la obligación a mantener los roles sexuales “odiosos” (la “homosexualidad”) en el ámbito privado, en el silencio. Eribon explica que, para el gay y para las lesbianas, la injuria (su poder de intimidación) es la que delimita lo público de lo privado, por lo que para ellos no son espacios materialmente distintos: “Se trata de una estructura binaria que se reproduce de manera homóloga en todas las situaciones de la vida y en todas las situaciones sociales.” (Eribon, 2001: 147)

Decir la “homosexualidad” es, pues, liberarse de la “doble vida” a la que se le ha condenado vivir al gay. Al respecto, léase lo que apunta Eribon:

“El homosexual que habla de su vida «privada» rompe la situación «normal» porque ésta se define como tal por el hecho de que, «normalmente», como se dice en el lenguaje de todos los días, la homosexualidad no es *decible* o, lo que no es muy distinto, no se *dice* a menudo. Toda palabra que consista en decir la homosexualidad sólo puede, por tanto, entenderse como una voluntad de afirmarla, de exhibirla como un gesto de provocación o un acto militante.” (Eribon, 2001: 149)

La exhibición de la “homosexualidad” es, entonces, una liberación ante la vergüenza, una liberación que rompe con la interpretación de “lo que no se es”, para – como afirma Eribon– activar la *performance* de una nueva “identidad”. El «sujeto» gay, en este sentido, se presenta con un nuevo «juego», alejado –ahora– de aquel de la discreción y del de la imitación de los modelos heterosexuales, para entrar en el campo de la «teatralidad». Según el teórico francés (que aquí sigue a Judith Butler y a Eve Kosofsky Sedgwick) la “identidad” teatralizada del gay es fruto de la vergüenza, que,

entonces, actúa como una *fuerza transformadora*³⁰, en cuanto, claro, se dice la “homosexualidad”.

Todo lo anterior lleva a la dificultad de definir la “identidad” gay. Eribon, entonces, la explica en los siguientes términos:

“[La “identidad” gay] es necesariamente plural, múltiple: es una identidad sin identidad o, más exactamente, una identidad sin esencia. Una identidad por crear. En efecto, no existe un «yo» en «ser», que preexistiría a lo que se ha hecho llegar a la existencia, desde el momento en que se quiere arrancar a los contenidos psicológicos impuestos por el discurso social y cultural (médico, psicoanalítico, jurídico...) sobre la homosexualidad. Por eso Henning Bech puede decir que el homosexual es un «existencialista nato», porque la existencia precede (siempre) a la esencia: la identidad gay puesto que es escogida y no ya sufrida, no es nunca un hecho dado. Pero para construirse se refiere necesariamente a modelos ya establecidos, ya visibles (en su multiplicidad), y puede decirse, en consecuencia, que se trata de «hacerse gay» no sólo en el sentido de crearse como tal, sino también de hacerlo inspirándose en ejemplos ya disponibles en la sociedad y en la historia. Si hay «identidad», es una identidad personal que se crea en la relación con una identidad colectiva. Se inventa en y por medio de los «personajes sociales», los «roles» que se «interpretan» y que cobran existencia en un horizonte de recreación colectiva de la subjetividad homosexual.” (Eribon, 2001: 158)

Esta larga cita es importante presentarla, en la medida en que aclara la labor personal que tiene que llevar a cabo el gay sobre sí mismo: la “identidad” gay es una «identidad irrealizable»; es decir, es un trabajo constante de decisión sobre el propio «ser». (Este trabajo, como se afirmó antes, no es exclusivo de los gays; sin embargo, ha quedado clara, con la revisión que se ha hecho de las reflexiones de Eribon, la relevancia que adquiere esta idea para la constitución del «núcleo duro» de las subjetividades, individuales y colectivas, de estos «seres de otro mundo».)

Esta categorización, finalmente, lleva a Eribon a Foucault, específicamente, a su idea sobre una «estética de sí mismo», que no es otra cosa que “[...] la toma de

³⁰ ‘Interpretar’, entonces, debe entenderse, en este punto, no sólo como un trabajo artístico de representación sino, también, como una forma de concebir, ordenar o expresar de un modo personal («auténtico», en el sentido sartriano) la realidad.

conciencia y la asunción a un nivel deliberado y escogido de esta estructura de inadecuación que define la vida cotidiana y la conciencia de los gays y las lesbianas.” (Eribon, 2001: 164) Este punto, en especial, se verá a la hora de analizar la figura del héroe en la novela de Quesada y su trabajo de reinención a través de la narración de su autobiografía. Ahora sólo resta afirmar que este trabajo sobre sí mismo es, en realidad, una escogencia entre la vida y la muerte, entre la libertad y el sufrimiento, y que siempre se organiza como un acto de *huida* contra la sojuzgación que operan las normas sociales, contra los poderes, como se ha visto con Barthes.

CAPÍTULO I

2.1 TODO JUNTO Y SIMULTÁNEO: UNA ESTRUCTURA JUGUETONA

“Nos parece que se puede hablar directamente acerca del *pensamiento artístico polifónico* que traspasa los límites del género novelesco. Este tipo de pensamiento es capaz de alcanzar tales aspectos del hombre –ante todo, la *conciencia pensante del hombre y la esfera dialógica de su existencia*–, que no son abarcables *artísticamente* desde una *posición monológica*.” (Bajtín, 2003: 395)

2.1.1 *El gato de sí mismo*: Novela polifónica

La polifonía, como se trató de explicar en el marco teórico, hay que entenderla a partir de la conjunción de diversas conciencias independientes, que resultan en un trabajo de subjetivación de los héroes mismos de este tipo de textos. En este sentido, la polifonía bajtiniana se opone a la existencia de un «yo individual»: el «sujeto» no puede ser más que un «sujeto plural». Esta pluralidad se encontrará, en *El gato de sí mismo*, en el narrador, quien es a la vez el protagonista de todo el texto (texto que, desde su voz, es definido como una autobiografía). Este narrador, como se evidenciará, es quien activa toda la heterogeneidad genérica y estilística en esta novela del autor costarricense Uriel Quesada.

El gato de sí mismo está dividido en tres partes: la primera, la segunda y un “epílogo y rebobinado”. La primera inicia con la narración de la llegada del narrador-protagonista a su ciudad natal. En esta parte, precisamente, se evidencia esa capacidad “imaginativa” por parte de Germán ð El Gado. La imaginación, en esta novela, hay que entenderla como “[...] la facilidad para formar nuevas ideas, nuevos proyectos, etc.” (DRAE, versión en línea), a partir del lenguaje mismo. La riqueza discursiva de este texto hay que verla siempre en relación con esta capacidad del narrador de reunir los

elementos más dispares en su propio discurso, de *decirse* y de contar en un movimiento constante de lenguaje, de discursos, de ideas.

Bajtín ha señalado, para los géneros del dominio de lo cómico-serio, tres rasgos principales. El primero es una nueva actitud hacia la realidad: el “[...] punto de partida de estos géneros para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad es la actualidad más viva y a menudo directamente cotidiana.” (Bajtín, 2003: 158). El segundo se refiere a la fundamentación consciente de los géneros cómico-serios en la experiencia y en la libre invención. Y, finalmente, como tercer rasgo, está esa explícita heterogeneidad de estilos y de voces presente en este tipo de textos:

“Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, y utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros altos, citas con acentuación paródica, etc.); en algunos de estos géneros se observa una mezcla de prosa y verso, se introducen los dialectos y las jergas vivas [...], aparecen diversas máscaras para el autor. Junto con la palabra que representa, aparece la palabra *representada*: en algunos géneros, el papel principal pertenece al discurso bivocal.” (Bajtín, 2003: 159) (Resaltado del autor)

En efecto, esta novela se sirve de la re-creación, y se presenta como un “collage”³¹. En este sentido, la intertextualidad que se le puede señalar hay que entenderla como el resultado del agregado de varios elementos que interactúan inevitablemente. Así, se tiene un discurso en el que se cruzan muchos otros discursos, y en esta acción recíproca se renominan, se resignifican, pues, como afirma Reyes, siguiendo a Bajtín, “[...] la palabra en el lenguaje es parcialmente ajena. Se convierte en

³¹ Desde la perspectiva planteada, se prefiere la noción de “collage” a la de “pastiche”, propuesta por Uriel Quesada. Lo anterior es comprensible, en la medida en que se cancela el sentido peyorativo de este último término. El término “collage”, por su parte, evidencia el carácter artístico en la labor de Germán, quien, como se verá inmediatamente, utiliza textos de diversa procedencia para construir su *obra*. Así, la intertextualidad habrá que entenderla no sólo como el cruce y la resignificación de diferentes textos sino,

propia cuando el hablante la empapa con su propia intención, su propio acento: cuando se la apropia para adaptarla a lo que quiere expresar.” (Citado en Calsamiglia y Tusón, 1999: 149) Entonces, el intertexto hay que definirlo, para el caso de esta novela costarricense, como un «factor de producción o transformación del sentido», como afirma María Amoretti, en su *Diccionario de términos asociados en teoría literaria* (Amoretti, 1992: 69). Este factor, además –como se ha dicho–, es fundamental para explicar el movimiento de huida y ocultamiento que, como se verá, caracteriza a Germán Germanóvich. Así, la intertextualidad no es más que otro término para definir ese trabajo de travestización literaria que se da tanto en la narración de Germán como en su configuración identitaria.

Al respecto de la heterogeneidad (paródica) presente en la novela de Quesada, es necesario introducir algunos extractos que ejemplifiquen los diferentes géneros con los que «juega» Germán. Pero, de nuevo, es necesario señalar el papel fundamental de lo carnavalesco como ese principio unificador que relaciona los más variados elementos en la novela del autor costarricense: el principio carnavalesco es la columna vertebral de *El gato de sí mismo*, como se podrá colegir a lo largo de este capítulo. Véanse, pues, las siguientes citas:

Guión de película:

“La historia ocurría en París durante la ocupación alemana. Estábamos en una *boîte* apretada de gente y olor a tabaco. Yo bailaba can-can con las *folles bergères*, Rasputina era un oficial nazi que me miraba desde una mesa en primera fila.” (Quesada, 2005: 52)

Romance:

“Hoy Germán no se menciona
Su nombre está prohibido
Hace penar al monarca
Y al infractor ir a presidio.” (Quesada, 2005: 85)

también, como una estrategia que busca –con la parodia que activa– contribuir con el *ocultamiento* y *huida* del narrador-protagonista.

Relato del Lejano Oeste:

“El sheriff formó un pequeño contingente de responsables del orden, quienes tenían a cargo vigilar los puntos más conflictivos de *T or C* [el pueblo de *Truth or Consequences*], así como montar guardia durante las paradas de las diligencias.” (Quesada, 2005: 205)

Poema:**“Poema griego**

No esperes recompensa en Versalles,
sin su horrible existencia
nunca hubieras buscado camino.
Cuando encuentres Versalles
tal y como lo dejaste
comprenderás por fin
el significado de los falsos viajes.” (Quesada, 2005: 336)

Canción:

“Luego de la introducción con saxo tenor, trombón y respuesta de piano, Dios toma el micrófono y canta:

*Ayer todo era pena, mi negra,
hoy te canto mi alegría.
Al final del túnel hay salida,
compré mucha lotería.*

*Tú quería un visón,
Comprá en París y Niu Yo.
Pa' llá tomaremos avión
Apena pegue el mayor.”* (Quesada, 2005: 182) (Resaltado del autor)

Proclama:

“Pueblo de la muy noble y leal ciudad de Cartago, declarada así por Su Majestad don Felipe II en el mil quinientos y cincuenta y tres de la era de Nuestro Señor Jesucristo, prestad atención. Durante las últimas horas, funestos rumores han tratado de crear duda y pánico entre todos vosotros. Se dice que nuestro Rey, don Luis Dieciséis, perdió la vida en aventura galante y escandalosa.” (Quesada, 2005: 144) (Resaltado por el autor)

Ronda:

“Ronda lironda ronda
¿A dónde va en tan gracioso corcel
El caballero don Hernán?
¿A matar al ogro comeniños?
¿A vencer al moro de ojos rubios y pelo azul?
Ronda lironda ronda
¿A dónde va tan apuesto y galán?
¡A despertar princesas de
Labios de mazapán!” (Quesada, 2005: 110) (Resaltado del autor)

Discurso-diatriba:

“Recordad: hace siglos la decencia nos ejecutó, nuestra sangre corrió por la calles de Cartago hasta que nos secamos, nos convertimos en fantasmas de feria que no asustan sino que mueven a la compasión [...]. Yo defiendiendo esos principios, soy un viudo noble, tengo un apellido y lo protejo, por eso te entrego en sacrificio. ¿Tenéis voluntad para ello? Os pregunto aunque no me importa lo que digáis.” (Quesada, 2005: 62)

La teoría bajtiniana en torno a la novela polifónica es clara sobre el valor que, para la novela moderna, representan estos rasgos, rasgos que se tratan de evidenciar en *El gato de sí mismo*. En esta novela, en efecto, la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad más cotidiana se da desde lo artístico. Esa imaginación, a la que se ha hecho referencia antes, no es sino un acto consciente por reinventar la experiencia, a través del lenguaje, claro está. Germán El Gado, conscientemente, mezcla, con su narración, muchos discursos. Su actitud hacia la palabra, con lo anterior, es novedosa, en la medida en que, para él, es siempre material literario. Véase el siguiente ejemplo, en el que se narra el momento en el que el personaje se baja de un autobús:

“Quienes no pueden lanzarse a tiempo se agolpan en el pasillo, tropiezan con mi maletita de cartón, tratan de pasar por encima de mí. Yo resisto hasta el último momento. El chofer acciona el freno manual en tanto tomo la decisión de levantarme y utilizar la salida delantera. Me digo: “Ladies and gentleman, la Cenicienta está a punto de descender con sus zapatitos de cristal por la amplia escalinata de palacio. El príncipe espera al pie mirándola arrobado, firme en el traje de gala que incluye kepí, guantes blancos y botas de charol. Sus manos se tienden hacia las mías, que he preferido llevar desnudas para que los brillantes reluzcan”.” (Quesada, 2005: 14)

Como es evidente, aquí podría hablarse de una suma de realidades (una convencional y una inventada) que, en el juego paródico del narrador, se trasponen, se mezclan, para dar como resultado esta discursividad especial, fruto de la “imaginación”, de la libre invención. Esto hay que ligarlo con lo que se refirió en relación con la sátira menipea. La particularidad más importante de este género, como se explicó en el marco

teórico, consiste en que la fantasía y la aventura se motivan, con el propósito de crear situaciones excepcionales que pongan en entredicho cualquier idea fija.

Ciertas características de la menipea y de los géneros emparentados con ella podrían extenderse, de alguna manera, a *El gato de sí mismo*. El objetivo de esta parte del trabajo está, precisamente, en encontrar el parentesco entre estos géneros y la novela de Quesada, para, así, aclarar su carácter polifónico. Ante todo, es necesario caracterizar la imagen del narrador y el *tono* de la narración. El narrador es, en esta novela, el mismo protagonista. Él es el personaje de sus propias narraciones y, desde una perspectiva monológica, como se ha dicho, podría caracterizarse como un “loco” o, mejor, como una “loca”. Este último término se usa generalmente para referirse de manera injuriosa a sujetos de la «comunidad gay», sobre todo a aquellos que “exponen”, que “exhiben” características ligadas a lo femenino. La injuria “loca” centra toda la atención en la “desviación” sexual; sin embargo, el mismo término en masculino – “loco”–, se refiere, sobre todo, a la persona que ha perdido la razón³². Es importante no obviar, a lo largo de este análisis, la diferencia en la relación entre el padre y el mismo protagonista de la novela de Quesada: como se verá, el padre, contrario al hijo, es un loco *sin sentido*, es un hombre que ha perdido totalmente el juicio. Al respecto, léase la siguiente cita de la novela:

“El don Luis de trapo no sonríe, ni ronca con desenvoltura y gozo sobre el hombro de la bestia [Rasputina es quien lo carga]. [...] Luego de avanzar unos pasos, le consulta a Rasputina quién es ella. [...] Después empieza a llamar a una tal Evelia, “por favor recuérdeme que esta tarde nos vemos a la sombra del sauce en el parquecito japonés”, dice.” (Quesada, 2005: 137)

³² Y con lo anterior, como ha apuntado Foucault, es clara la íntima relación que establece el sistema psiquiátrico tradicional entre las sexualidades “desviadas” y los problemas mentales: ambos son, desde su perspectiva, diferentes formas de un mismo “monstruo”. Evidentemente, lo anterior es una estrategia más de homogenización de los sujetos “incierto”, quienes son –siempre– relegados a un solo ámbito, al ámbito de lo “aprisionable”.

Y, en otra parte de la novela, afirma el detective Leandro Amador: “«Tal vez doña Tina no comprende, me parece que su hermano no quiere comprender tampoco, pero don Luis hace tiempo dejó de estar bien de la cabeza. Sé que sale de esta casa, y apenas en la esquina pierde la noción de dónde está.» (Quesada, 2005: 187)

Así las cosas, se va, pues, a resemantizar el término “loca”, que, a la luz de la teoría expuesta y para el caso de Germán Germanóvich, sólo puede entenderse positivamente. La «loca», en esta novela, es un hombre fuera de lo común, un hombre *no como todos*, para utilizar la expresión bajtiniana. Con esta investigación, entonces, se quiere revalorar este término, quitándole su carga injuriosa, para resaltar su carácter productivo, como se verá a la hora de analizar la figura del héroe. Así, el personaje “loco/loca” de esta novela, sólo lo sería, realmente, desde el discurso monológico, pero no desde la perspectiva de la literatura carnavalizada.

La “loca”, en *El gato de sí mismo*, es “loca” en tanto evade la norma general, en tanto deja de lado la “vida habitual”, para entrar en lo que, se podría llamar, una “vida excepcional”. Se está, pues, ante una nueva variante del “hombre del subsuelo”, según la caracterización bajtiniana. En efecto, el tono de este narrador-personaje es ambiguo. Su discurso es internamente dialogizado y lleno de polemismo:

“«Muchas gracias, jefe», digo amablemente y el conductor no me contesta. Enciende el radio, y a pesar del súbito ruido del merengue-house puedo oír las gradas resentirse por mi peso. Entonces maldigo al chofer, al autobús, al avaro destino, pues mi entrada triunfal a Cartago tiende a volverse miserable. Ya no descende Marylin Monroe por la escalinata del avión saludando a las tropas sino yo, con un crujido que insinúa cuán gordo debo estar o me recuerda que todo se ha hecho viejo aquí, o más bien que sigue viejo.” (Quesada, 2005: 15)

Su relato inicia, precisamente, con una polémica que lo obliga a volver a su ciudad natal. De hecho, la polémica con el padre mueve el texto desde su principio, y

así queda claro con lo que el narrador refiere al respecto de su conflictiva relación padre-hijo:

“¿Mi padre? ¿Don Luis Dieciséis necesita bondad? No lo creo. Yo empecé a peregrinar porque le pedí al Rey que fuera bondadoso y él no me entendió. Por el contrario, creyó que lo insultaba, me maldijo y me obligó a marchar sin espada, corcel ni armadura. Vencí a mano desnuda a los enemigos [...]. Si alguna vez quise regresar al reino, don Luis dejó sin respuesta los despachos de los embajadores que lo alertaban de mis intenciones. Mandó a cerrar fronteras, puso en alerta los buques de guerra, apostó arqueros en las cimas de las montañas por si acaso intentaba llegar volando.” (Quesada, 2005: 23)

Es Dios quien le señala la relevancia de su regreso, sobre todo por la situación actual de su padre, su acusador: “Recuerdo a Dios para que me ponga de nuevo en situación y Él me dice al oído: «volviste a Cartago a poner término a un vejamen. No lo olvidés»”. (Quesada, 2005: 16) El narrador-protagonista también polemiza con los otros personajes (con Rasputina, por ejemplo) y hasta con el espacio mismo (véase toda la introducción a la ciudad natal, ciudad que le resulta al narrador difícil de reconocer): al comenzar la novela, el narrador polemiza indignado por un Cartago viejo desde siempre y por sus ciudadanos que pasan, escuchan y huyen. Como es claro, estos son el estilo dialogizado y ambiguo y el tono del relato típicos de la menipea.

Toda la descripción de la “noble” y “leal” ciudad de Cartago está impregnada por lo que Bajtín llama una manifiesta actitud de “familiaridad” y “profanación”. No se debe dejar de lado que la burla a Cartago es una burla no sólo a la ciudad natal sino, más importante aún, a la «casa del padre». En este sentido, la travestización paródica en torno a Cartago desmitifica, asimismo, el lugar de una de las ciudades más emblemáticas para la “identidad” costarricense: la “noble” y “leal” ciudad de Cartago no es sino, en este relato, la cuna de todos los males, una ciudad infernal, que disminuye a sus habitantes, como se verá con las afirmaciones de Germán Germanóvich.

La sátira en torno a los edificios claves en este lugar es, en este sentido, altamente significativa, sobre todo en relación con la casa del protagonista (el Palacio de Versalles). El juego de travestización del espacio, entonces, participa de esa actitud: no extrañan, pues, las relaciones que el narrador construye entre Cartago y París, entre su familia y la realeza misma. La irreverencia, en este aspecto en específico, se establece a partir de una descripción estructurada sobre oxímoros y disparidades carnalescas. La relación de la familia del narrador-protagonista con la realeza no se puede sino entender, acá, como un rebajamiento, propio del simbolismo carnalesco. Lo anterior se ejemplifica desde el nombre que Germán le da a su casa: la Familia ð El Gado no es sino la Familia del Bacalao. ‘Gado’ proviene del nombre científico, en latín, del pez ‘*gadus morhua*’, el bacalao común.

Es claro, a lo largo del texto, que Germán *abjura*, con su parodia, del nombre del padre, de la ciudad del padre, del lenguaje del padre, etc. El narrador-protagonista, por ello, se regodea en la renominación, a partir de su creatividad y gusto. De ello se explica, además, toda su labor desestructuradora de lo «establecido», como se advertirá a lo largo de este análisis. La manera en la que Germán entiende el mundo adquiere, con lo anterior, un tono totalmente irónico, que busca poner en entredicho un sistema – representado en su padre– que coarta, que condena, que exilia.

Véanse, ahora, algunos fragmentos característicos de esta novela:

“Seguro los arquitectos discuten el rescate de la estructura, los curadores dedican semanas a evaluar el estado de muebles y otras obras de arte, cada experto prepara un diagnóstico. *¿Pero quién les escucha si en Versalles no hay rey? Es cierto: Su Majestad aún duerme y come allí. Nadie le ha cortado la cabeza tampoco, pero ya no tiene los pensamientos en su lugar. Hace unos días lo asaltaron y quedó loco. Por eso Dios me envió.*” (Quesada, 2005: 20) (Resaltado mío)

“Debo perdonarle su atrevimiento de creerse una igual [se refiere a Rasputina, la empleada de la familia], al fin y al cabo ha permanecido en la familia por varias generaciones. Ella ayudó a la Reina Madre a *parir y le puso colorete en las mejillas a la hora de amortajarla*. Se hizo cargo del príncipe Alberto y de mí, por lo que nunca nos faltó camisa blanca para la escuela *ni alguien a quien odiar como progenitora*. Ella ha estado junto a Su Majestad el Rey hasta en los momentos peores, conoce bien mi historia de abdicación al trono y, aunque siempre *me critique y lleve chismes a la prensa*, sabe que *abdiqué por amor*. *Donde otros tiene el corazón ella no tiene nada*, pero yo sé que usa ese vacío para quererme un poquito.” (Quesada, 2005: 22) (Resaltado mío)

En las citas anteriores, se han resaltado las frases más evidentes de familiarización y profanación, los rebajamientos, etc. La novela de Quesada, en general, está cargada de estos elementos. Evidentemente, las características que se han apuntado sobre la menipea, se recogen acá de manera muy concentrada. En este sentido, es necesario repasar el problema del carnaval, para evidenciar mejor la carnavalización de este tipo de género.

Bajtín se refiere a la carnavalización³³ como “[...] la influencia determinante del carnaval sobre la literatura, y sobre todo en su aspecto genérico.” (Bajtín, 2003: 178) No se va, aquí, a revisar todo lo relativo a esa forma de “espectáculo sincrético con carácter ritual” que fue el carnaval, sino que se va a señalar la transposición del carnaval al lenguaje literario. En general, los rasgos más relevantes del carnaval son los siguientes:

1. El carnaval activa una vida carnalesca; es decir, una “vida desviada” de su curso normal. Con esto se aniquila, según Bajtín, toda distancia entre las personas y empieza a trabajar lo que él llama “el contacto libre y familiar entre la gente” (Bajtín, 2003: 179).

³³ Según lo afirmado anteriormente, es fundamental entender la carnavalización como un eje vertebrante de la novela de Quesada. Este autor, en efecto, siempre incorpora los diversos géneros con los que juega desde la óptica carnalesca. Esta es la clave de la escritura de *El gato de sí mismo*, como se podrá colegir a partir de las siguientes afirmaciones.

2. Con el carnaval se elabora una nueva forma de acceder a la realidad, una forma marcada por el juego. Así, se liberan del poder de toda situación jerárquica el comportamiento, el gesto y, sobre todo, la palabra.

3. La excentricidad es otro rasgo fundamental para la visión de mundo carnavalesca; según Bajtín, “[...] la excentricidad permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta.” (Bajtín, 2003: 180)

4. Las disparidades carnavalescas, asimismo, participan de esa actitud libre y familiar del carnaval. Estas activan una serie de combinaciones que, muchas veces, conjugan los opuestos.

5. La quinta categoría carnavalesca es la profanación, los sacrilegios carnavalescos, todo un sistema de rebajamientos, las obscenidades relacionadas con las fuerzas generadoras de la tierra y el cuerpo.

Afirma, finalmente, Bajtín:

“Estas categorías carnavalescas, y ante todo la de la libre familiarización del hombre y del mundo, durante milenios se iban trasponiendo a la literatura, sobre todo a la línea dialógica del desarrollo de la prosa novelesca. La familiarización ha contribuido a la destrucción de la distancia épica y trágica y a la trasposición de todo lo representado a la zona del contacto familiar, se ha reflejado significativamente en la organización del argumento y de sus situaciones, ha determinado una específica familiaridad de la posición del autor con respecto a los personajes (imposibles en los géneros altos), ha aportado la lógica de disparidades y de rebajamientos profanatorios y, finalmente, ha influido poderosamente en el mismo estilo verbal de la literatura.” (Bajtín, 2003: 180)

Con lo dicho, la naturaleza carnavalesca de la menipea se manifiesta con gran obviedad, sobre todo en lo que se refiere a la libre familiarización, al escándalo y a las excentricidades, a las uniones dispares, a los rasgos naturalistas bajos, a la utopía, a la aventura y a lo fantástico.

El gato de sí mismo, a partir de lo anterior, recoge rasgos de la menipea carnavalizada. Sobre todo, recoge –como se verá– lo fantástico en la narración del protagonista, así como la excepcional libertad de la invención temática y filosófica. Igualmente, esta novela juega con muchos géneros intercalados, sin perder su tono de marcados contrastes, su tono, podría decirse, *excéntrico*. Al respecto de lo dicho anteriormente, véase la siguiente cita de la novela:

“«Don Luis está tomando el sol», me indica la criada, la bruja, la falsa consejera, mientras hurga en los baúles con la boca hecha agua de pura codicia. Se ha convertido en una enana y se empina tratando de alcanzar los bordes de cedro del baúl. Sube a ellos, camina haciendo equilibrio, se deja ir gozosa sobre los tesoros gritando “son míos, míos, todos míos”. Mientras tanto la falda se le ha levantado y me muestra su trasero enorme e indecente, apretado bajo un calzón de manta. Yo me hago el desentendido, al fin y al cabo estoy por encima de la riqueza material y la vulgaridad de la plebe.” (Quesada, 2005: 24)

Como es evidente, la narración es mezcla de detalle fantástico, naturalista bajo y profanador –la criada se transmuta y muestra su trasero enorme al “príncipe” que regresa a su casa paterna–, lo que produce un ambiente de rebajamientos que llevan al texto a los ámbitos de la parodia. Bajtín señala que la parodia es orgánicamente ajena a los géneros “puros” (la epopeya, la tragedia). La parodia pertenece a los géneros carnavalizados, en los que parodiar significa destronar, alterar, volver ambivalente.

El detalle naturalista bajo y profanador, por su parte, es más claro si se revisa la descripción que el narrador-protagonista ofrece de su padre:

“En ella [se refiere a una poltrona] reposa una figura en blanco y negro. Dormita con un brazo pecoso apoyado en el respaldar. La cabeza, aunque puesta en su lugar, cae sobre el hombro. *La expresión indica la inminencia de una baba que rodará desde los labios hasta el garguero. Los párpados se han abultado. La piel no se entera de que el viejo ha perdido peso y se ha contaminado de las mismas vetas de la madera, aunque en su caso son profundas, están resacas y carecen de brillo.*” (Quesada, 2005: 24) (Resaltado mío)

Con lo anterior, es necesario apuntar que la narración se desarrolla gracias a la situación excepcional de Germán, gracias a la singular conciencia de este narrador-protagonista. Su fantasía, su “locura”, le permite una completa libertad en el acto de contar mismo, en el acto de *contarse*. De ello se deduce la importancia de la narración de su vida como una “vida desviada”, lo que, asimismo, le ayuda a liberarse de las jerarquías, a liberarse del padre, en tanto figura de poder, de control. El padre, en esta novela, es un padre destronado, totalmente rebajado, hasta el punto de parecer un muerto en vida.

El carácter multigenérico de esta novela de Quesada ya se ha señalado con los diferentes extractos que se presentaron anteriormente; sin embargo, véase también el siguiente ejemplo dentro del discurso religioso:

“Con mucho trabajo pude oír la diatriba de Su Majestad. Sospeché que simplemente repetía un discurso preparado por sus asesores, el príncipe Alberto el primero de ellos: *Queridos míos, hablemos de la vergüenza como fuerza motora de la vida [...] Hijitos, os lego mi receta para cocer supervivencia: enterraos en vida, negad el afecto, deciros que no hay algo ardiente en vuestro corazón, entrad al molde aunque os cause un dolor más prolongado que la eternidad. [...] Sabias son mis palabras: dejaos formar por la decencia o sucumbid en vuestra rebeldía.*” (Quesada, 2005: 62) (Resaltado del autor)

La puesta en escena de diferentes géneros no es, como se ha visto, gratuita: la pluralidad de estilos y tonos en este texto dependen de esta característica en específico. Además, hay que tener presente que los géneros intercalados (como apunta Bajtín en su análisis sobre la menipea) se dan con diferente grado de parodia y objetividad. Para el caso de *El gato de sí mismo*, podría decirse que este carácter multigenérico es activado, precisamente, por la excepcional forma de narrar de Germán. Si Bajtín señala a la creación de un argumento excepcional como el rasgo distintivo del método de Dostoievski, aquí se debe indicar que, para Quesada, lo excepcional está no tanto en la

creación del argumento sino en la forma de contar misma. Véase, al respecto, el siguiente “romance tradicional” cantado, en la novela, por un ciego en un autobús:

“En el reino de Cartago
 Un rumor se ha esparcido
 Al pobre rey de los mundos
 No le queda más que un hijo.
 Cegado por la cólera
 Sus tropas a San Francisco,
 Coris y El Arrabal envió
 Con trompetas y un edicto:
 «Olvidad si alguna vez
 Visteis levantar castillos
 Con arena de infancia,
 No piéis cual los yigüirros
 Acabad con la memoria
 Ingrato tiempo del niño».
 Hoy Germán no se menciona
 Su nombre está prohibido
 Hace penar al monarca
 Y al infractor ir a presidio.” (Quesada, 2005: 85)

Y con lo dicho, el argumento de esta novela podría plantearse como excepcional, en la medida en que va contra el “orden de las cosas” (como define Bourdieu a aquello que se concibe como “natural”); es decir, en la medida en que se trata de la vida de un sujeto “desviado”: se está, acá, ante la historia de rechazo, exilio, huida, reencuentro y ruptura final de Germán (un “homosexual”) con su familia y su ciudad natal, como ante la historia de su amor por otro hombre. Como es evidente, este argumento es excepcional para el paradigma patriarcal, paradigma que establece las cosas que se pueden decir y las que no. Ya se volverá sobre esto en el último capítulo de esta tesis.

Al respecto de los géneros intercalados, véase, además, la siguiente narración en tono de cuento de hadas:

“La vieja [se refiere a Rasputina] se había sentado en posición de loto, peripuesta su frente con una almendrilla hecha de pétalo de rosa. El adorno empezó a brillar y a hipnotizarme, mientras al fondo se oía a la malvada contar con su voz de tonel: Hubo una vez un reino donde todo era felicidad. Cada minuto de la rutina

se engarzaba tan plácidamente con sus pares, que la realidad se había vuelto invisible y simulaba bondad, gentileza y eternidad. En un palacio arrancado a la piedra de una montaña, esculpido palmo a palmo por sensibles esclavos senegaleses y adornado con argamasa, vivían un Rey de cetro de oro y su hechicera, llamada Rasputina. Tan alto sobre el mundo estaba el magnífico edificio, que un manto de nubes lo rodeaba permanentemente. El Rey llevaba siglos recorriendo las extensas salas, cámaras, bibliotecas y jardines de palacio, dando órdenes a una legión de servidores que se inclinaban ante cada petición y desaparecían prestos en el aire. Todo estuvo bien hasta dos noches atrás, cuando se produjo una ausencia y Rasputina, la doble, tuvo miedo.” (Quesada, 2005: 30)

Este “cuento de hadas” introduce uno de los elementos más relevantes de esta novela: Rasputina, en esta parte, dará a conocer cómo el Rey, don Luis, escapa de palacio una noche cualquiera. Activará, así, la desgracia que hará que Germán regrese a Cartago, desgracia que no es sino lo que Bajtín llama el escándalo. Como afirma Bajtín, lo significativo de esta situación especial es que rompe “[...] «los hilos pesados» de la mentira oficial y personal y se quedan al desnudo las almas humanas, horribles como en el infierno o, por el contrario, claras y puras.” (Bajtín, 2003: 213)

En efecto, la novela busca develar el misterio en torno al padre, misterio que también envolvió a Germán en su momento (ya se vio con el “romance tradicional” citado anteriormente) y que, con su reencuentro, se reactiva como un núcleo que une y, a la vez, separa a ambos sujetos. Ahora, tómesese en cuenta el siguiente fragmento de la novela sobre la “desgracia” de Germán:

“«Es suficiente, Germán», bramó Su Majestad cuando el silencio se asomó a mirar el espectáculo de la hoguera [lista para Germán, quien sería castigado por su “indecencia”]. La voz del rey descendió atronadora desde el cielo a la cocina. «Te hice muchas advertencias, creí que ibas a corregirte, pero seguís en boca de toda la ciudad, avergonzándonos a tu hermano y a mí».” (Quesada, 2005: 61)

Es claro cómo ambos personajes se convierten (en distintos tiempos) en la desgracia en/de Cartago. La desgracia, como suceso adverso, no es sino, acá, la

consecuencia final del escándalo. Ser la desgracia es ser el provocador mismo del escándalo.

La ciudad de Cartago, como se puede deducir con la lectura de esta novela, es una ciudad infernal. El narrador-protagonista, por lo menos, así la construye: “El poder maléfico de Cartago está en sus paredes, por eso y por la neblina la ciudad solamente se deja querer con amor malsano: lleno de golpes y cortaduras, de dolor y represión, de caricias y estrangulamientos, de *odioamor*.” (Quesada, 2005: 299) (Resaltado del autor) Cartago es, en este texto, el infierno mismo y, en este sentido, el viaje de regreso de Germán a su ciudad natal, es un viaje al inframundo. Pero esta caracterización no se debe entender de manera totalmente negativa: este viaje (como todo viaje al infierno, desde la perspectiva carnavalesca y según las afirmaciones de Bajtín), activa un sentido más auténtico de las relaciones mutuas y de sus personajes, determinados por este contexto. Al respecto, véase la siguiente cita de Quesada:

“Pocas cosas conmueven a Cartago, ciudad que no cambia desde que se inventó el recuerdo. Una de ellas es la desgracia ajena. ¡Que se haga pública la miseria privada! ¡Que se exhiba en los cines Apolo y París, mientras las ratas corren por la platea y las pulgas se abalanzan voraces sobre los espectadores! [...] Que camine a paso justo, no tan rápido como para volverse invisible, ni tan despacio como para no darle oportunidad a los parroquianos de murmurar a sus espaldas. Lo bueno, cuando se sabe, no anima el ánimo, es peligroso porque puede provocar envidia y un dolor inmerecido a quienes procuran que nada pase en la vieja ciudad. La desgracia muestra la sana implacabilidad de la vida, nos recuerda nuestra condición terrenal y, cómo negarlo, tiene su toque de humor.” (Quesada, 2005: 29)

Las escenas carnavalescas adquieren un lugar muy importante en esta novela. Estas escenas podrían parecer, desde una perspectiva monogal, injustificadas; sin embargo, es clara su verosimilitud, con respecto a la realidad que se construye en el texto, y su valor artístico. Estas escenas corresponden al estilo de toda la novela, a su organicidad. *El gato de sí mismo*, gracias a su elemento fantástico, pone de manifiesto la

lógica carnavalesca, sobre todo en lo que se refiere al misterio (otra variante de la menipea). Así, los personajes en esta novela se encuentran en lo que Bajtín llama el «umbral» (de la vida y la muerte, de *la mentira y la verdad*, de la razón y la demencia), y todos participan de la necesidad de develar ese misterio: la caída de las máscaras en torno a la familia ð El Gado. Dice Germán: “Como se revelará alguna vez en los libros de historia, el contenido de la proclama se ha adelantado a su propia enunciación. ¿De qué otra forma saben los súbditos que *he regresado para descubrir la verdad*? Podría atribuirlo a la intuición, o tal vez sea la sabiduría popular, siempre más grande, sólida y permanente que aquella cocida lentamente por los ilustrados.” (Quesada, 2005: 140) (Resaltado mío)

Respecto a las escenas carnalescas, en su relación con el elemento fantástico en esta novela, véase la siguiente cita:

“Rasputina pensó que el gato don Luis necesitaba quedar a solas. Nunca se habían unido ni separado en su presencia. El Señor siempre tan discreto, tan bueno, él no la hubiera asustado revelándole ritos de tal magnitud. Haciendo una reverencia, la vieja salió de la habitación real sellando las puertas de cedro, corriendo los cortinajes de terciopelo y seda. Pero como quería apropiarse del secreto de la transmutación para controlar aún más a Su Majestad, se despegó la oreja izquierda y con un poquito de saliva la fijó a la puerta. [...] Por supuesto, ni aún las hechiceras más perversas son siempre eficaces. El eterno zumbido interfería seriamente en su capacidad para percibir los acontecimientos en la habitación real. La oreja izquierda, aunque libre de bichos, tampoco estaba en muy buenas condiciones. [...] Rasputina quería saber si el paso de animal a hombre resquebrajaba huesos, producía alaridos en la carne, quejas desde un pulmón que evolucionaba, pero los sonidos le llegaban sucios e inciertos, contaminados por la conversación en sueco de unos radioaficionados y por una sesión de sexo telefónico que en un principio la escandalizó, pero que rápidamente despertó su interés y una comezón sabrosa en su entrepierna reseca y en sus pezones enormes y negros como dátiles olvidados al sol. Quiso escuchar los sonidos de la metamorfosis, pero solamente pudo captar la transmisión en vivo de una pelea en Las Vegas, un especial de boleros de Marga Montoya, un mensaje en clave de los servicios de espionaje chinos y una llamada al espacio en varios idiomas intergalácticos, lanzada para ver si al fin, algún día, los extraterrestres se dignaban a contestar y a establecer contacto.” (Quesada, 2005: 45-46)

De acuerdo con lo apuntado en el marco teórico, esta novela juega con los diferentes rasgos asociados a la menipea carnavalizada. Es importante, entonces, revisar lo relativo a sus elementos utópicos. La utopía, en *El gato de sí mismo*, está en la añoranza de Germán por Íñigo, su amado. Íñigo se construye como un sueño que establece una situación excepcional, imposible en la vida normal. Como es claro, esto no se aleja de lo referido sobre la menipea. Según Bajtín, el sueño de sentido artístico específico se introduce como la posibilidad de una vida distinta, organizada con otras leyes muy diferentes a las de la vida habitual: “La vida que aparece en un sueño suele establecer una perspectiva con respecto a la normal, obliga a entenderla y apreciarla de una manera novedosa (a la luz de una posibilidad diferente). El hombre en el sueño llega a ser otro [...]” (Bajtín, 2003: 216) Íñigo, en efecto, representa, para el narrador-protagonista, *otra* vida posible: “Empiezo a contarme mi historia mucho antes de encontrarnos, Íñigo, pues cuando la maravilla ocurra y podamos vernos, hablar y tocarnos cual si fuésemos verdades, no querré desperdiciar nuestro poco tiempo eterno con detalles sobre qué fue de mi vida y hasta dónde me llevó la desesperación de mis pasos.” (Quesada, 2005: 56)

El viaje fantástico es otra forma de lo utópico, dentro del género de la menipea carnavalizada. En sí mismos, el sueño y el viaje fantástico funcionan como variedades genéricas y, en general, se ligan con la utopía. En la novela *El gato de sí mismo*, el viaje fantástico se puede encontrar en la descripción que se hace del movimiento del personaje hacia Santa Cruz. El narrador huye hacia tierras más benévolas con el fin de evitar la tiranía paterna. Este viaje a Santa Cruz, en realidad, se da tanto porque el narrador es expulsado de Cartago por “indecente”, como por su necesidad por huir de allí. Santa Cruz es *otro mundo*, marcado por el elemento utópico. Los mismos

habitantes son descritos con cualidades “excepcionales”. Al respecto de lo anterior, véase la siguiente cita:

“Así llegué a Santa Cruz, un pueblo *situado al otro extremo de los cuentos de hadas*, donde yo tendría calor perenne y el anonimato indispensable para sentarme a escribir mis memorias en doce tomos y un epílogo, libro inspiracional y guía práctica para una vida mejor, además de gran herencia. [...] Santa Cruz me gustaba por cosmopolita. Había dos restaurantes chinos, es decir una influencia cultural enorme de las gloriosas dinastías Xia, Qin, Ming y Tung. Los árabes se habían instalado hacia el norte, cerca de donde estaba enterrado el último camello que cruzó esas tierras. Había industriosos nicaragüenses, salvadoreños expertos en pupusas, una tortillera famosa porque palmeaba las tortillas al modo tradicional [...]. También, he de confesarlo, tenía un amor de circunstancia.” (Quesada, 2005: 91) (Resaltado mío)

Santa Cruz, en oposición a Cartago, crea una situación de extrañamiento a partir de las múltiples posibilidades que este “nuevo mundo” representa para Germán. La oposición que se hace en el texto no puede ser mayor, y las características paradisíacas que adquiere el lugar apuntan a su excepcionalidad. La relación de Germán con Yaneri Solitari es, en este sentido, el ejemplo más claro de ese carácter «delicioso» que adquiere Santa Cruz en el texto:

“Esa noche, Yaneri Solitari y yo nos amamos saludando a la bandera, cantando a las bellezas, al orgullo del país y a la urgencia de amar a la nación. Dibujamos primeras letras en nuestras espaldas y muslos. Imprimimos mapas de sudor en el verde oscuro de los pizarrones. Sumamos, dividimos y multiplicamos placer bajo nubes de tiza. Yaneri Solitari y yo fuimos tan felices, Íñigo, que por unas horas te puse en esos páramos donde el recuerdo no escuece.” (Quesada, 2005: 93)

Y sigue el narrador en otra parte:

“Recuerdo que en Santa Cruz todo me espera, incluso mis alimentos, a los cuales les recomendé portarse bien y no pudrirse en mi ausencia. Sé que mi cabalgadura me aguarda, que la Copa Magnífica sigue rebosante de frijoles y que aún tengo charla pendiente con Abtuló. Empiezo a extrañar a Yaneri Solitari, las intensas cabalgatas por nuestras extensiones, las hermosas recompensas que nos dejan las manos vacías y un gozo interior, nuestra voluntad de jugar siempre a los jinetes y las cabalgaduras.” (Quesada, 2005: 151)

Los constantes movimientos temporales en *El gato de sí mismo*, el mismo “recordar” que muchas veces activa la narración del protagonista, son típicos del estilo y composición de los textos ligados a la menipea fantástica. Esta novela, en efecto, se sostiene por una singular estructura, caracterizada por el desuso del tiempo histórico y biográfico permanente. Según Bajtín, este tipo de textos, más bien, “pasan por encima” del tiempo épico y provocan que se pierdan todos los límites temporales. Como es claro, esta concepción artística del tiempo y del espacio sobrepasa la verosimilitud empírica elemental y la lógica superficialmente racionalista, según lo señalado por Bajtín para el caso de Dostoievski. Las siguientes palabras de Germán, en relación con lo dicho sobre el tiempo, son especialmente llamativas:

“El detective me hace comprender que sobre mí pesa el futuro del Rey y del príncipe, pero él no puede a su vez entender que yo me quedé desde hace tiempo sin tiempo: para mí el hoy no tiene valor, el mañana no goza de esperanza, el ayer no tiene arreglo, no, Leandro Amador, existe *otro momento*, ése es el mío, y por ejemplo sé que ahora preparan en el puerto la más veloz de las corbetas, provista con vituallas suficientes para una larga travesía.” (Quesada, 2005: 93) (Resaltado del autor)

El método de presentación artística de *El gato de sí mismo* evidencia su ligamen con la novela polifónica, como se ha podido colegir a partir del análisis trabajado. Los rasgos que ya se han señalado, asimismo, muestran su vinculación con la menipea carnalizada. Ahora, es importante revisar otros aspectos más específicos en la novela de Quesada. Un rasgo básico está en la imagen ambivalente de algunos personajes, sobre todo en el protagonista de esta novela. La «excentricidad» de Germán es parte fundamental de su humanidad; es decir, su humanidad no se puede concebir sin los elementos de cierta “locura”. Sin embargo, como ya se ha dicho, esta locura no es para nada negativa, es más bien deseable en este tipo de personajes ambivalentes, personajes que, sin embargo, son conscientes de su excentricidad. La plenitud de autoconciencia

(como apunta Bajtín para el caso de *Sueño de un hombre ridículo*, de Dostoievski) es representativa, entonces, en Germán Germanóvich, como, en general, en este tipo de personajes que saben mejor que nadie sobre su “locura”; al respecto, la siguiente cita:

“Pensándolo bien, en todo reencuentro que se precie hay un abrazo de por medio, quizás me falta ese ingrediente mágico. Entonces pongo mi maleta junto a la base del falolápiz y me dedico a pedir abrazos. Algunos transeúntes apuran el paso y me ignoran con un gesto [...]. En definitiva pasan las personas, me escuchan y huyen. [...] No falta quién ría, se asuste o haga un comentario insultante, pues *es cosa de locos y vagabundos eso de pedir abrazos.*” (Quesada, 2005: 17) (Resaltado mío)

Germán, entonces, pertenece a este tipo de personajes que Bajtín caracteriza como estrambóticos, pero que, al mismo tiempo, tienen una aguda conciencia de sí mismos y de todo; no poseen, además, ni un poco de ingenuidad. Evidentemente, este hombre que sabe la verdad, que la busca y del cual se ríen todos, es una parte importante de la estructura de esta novela. Según Bajtín, la posición que adquiere este tipo de personajes es característica del sabio en la menipea, el sabio como portador de la verdad, pero una verdad que los demás consideran locura o estupidez.

Otro aspecto que ha de llamar la atención es que, en *El gato de sí mismo*, casi no hay diálogos estructuralmente expresos; sin embargo, todo el discurrir narrativo de Germán, el narrador-protagonista, está marcado por un diálogo interno. Es necesario, sobre este punto, citar a Bajtín: “[...] aquí, todas las palabras van dirigidas a uno mismo, al universo, a su creador, a todos los hombres. Aquí, como en el género del misterio, la palabra se expresa frente al cielo y la tierra, es decir, frente al mundo entero.” (Bajtín, 2003: 226) El diálogo interno presente en esta novela se puede ejemplificar con la narración del encuentro entre Germán y Leandro Amador:

“Apenas unas horas antes mis rasgos físicos eran diferentes. Recuerdo haberme levantado con el aura de Thomas E. Lawrence. Me encantaron mis ojos azules, mi apuesta presencia en el traje blanquísimo de libertador. Algunas veces, sin

embargo, tiendo a mutar sin darme cuenta y al anochecer he caído en el catre como Edward G. Robinson cuando muere acribillado por la policía. [...] Quizás Leandro se confunde, porque sus conocimientos de historia y de cine no han de ser tan profundos como los míos. Para ponerlo a prueba, pongo cara de Greta Garbo moribunda, pero no reacciona. [...] Leandro Amador tiende a confundirme. Se refiere constantemente al príncipe Alberto con una familiaridad que ni yo mismo me permito. [...] No quiero confesarle hace cuántos años no veo a Alberto [...]”. (Quesada, 2005: 171-172)

Las figuras de los dobles son, también, importantes de apuntar. En esta novela, Germán explicita su pluralidad a partir de sus otros yoes, que, como el primero, juegan con la realidad, juegan con su propia existencia. Los dobles hay que ligarlos al carácter fantástico que adquiere el texto³⁴, en relación con los giros propios de la menipea carnavalizada:

“Leandro me mira insolentemente, como haciendo un reclamo. “Yo no existo”, quisiera decirle, “puedo desaparecer en cualquier momento”. Sin embargo, mi presencia en esa sala desmentiría cualquier manifestación en tal sentido. Para peores, ya no somos dos Germán Germanóvich sino tres, pues acabo de desdoblarme en uno de traje con pajarita, cuyo suave dejo polaco me advierte que ahora soy Józek Teodor Korzeniowski. Me siento en un sillón libre, saco de mi bolsillo pluma y papel y a dúo con Leandro Amador vuelvo a buscar el corazón de esta cebolla que es el *asunto* [...]” (Quesada, 2005: 175)

Otro punto necesario de señalar es el tema que Bajtín liga a la menipea cínica o estoica: la indiferencia absoluta respecto a todo lo que hay en el mundo. En efecto, hacia el final de la novela de Quesada, el tono de Germán cambia, y cambia tanto que el cierre del protagonista es más bien una despedida del mundo, un suicidio:

“Y ahora que voy rumbo al último escondite en esta tierra, que el medio día está sobre mí y la gloriosa caravana del príncipe Alberto se cruza con mi autobús,

³⁴ El tema del doble ha sido muy trabajado en la literatura fantástica, aunque más en relación con la idea de lo ominoso. Así, si bien no se está leyendo esta novela costarricense dentro de este género, es importante hacer referencia al valor que adquieren los dobles (dentro de la literatura fantástica, en general) en su vínculo con la cuestión de la “identidad”. Como explica Morillas Ventura, en su artículo “Identidad y literatura fantástica”: “El narrador [de los textos fantásticos] afirma su mirada oblicua, lateral, para poner de relieve la porosidad de los hechos, su acaecer y su sentido. La identidad es puesta en duda, investigada, debe soportar la sospecha creada por sus narradores sagaces e implacables, quienes atienden a la fluidez y al deslizamiento del significado antes que al enunciado mismo, rechazando la aparente solidez de la representación ficcional.” (Morillas, 1999: 317) En el capítulo final de esta tesis, se volverá sobre la relación entre los dobles y la cuestión de la “identidad”.

ahora que los pienso a todos y sé que no los volveré a ver sino hasta cuando crucemos con Caronte hacia la orilla de Hades, me queda el consuelo de haber sido coherente con mi vida.” (Quesada, 2005: 343)

El gato de sí mismo está, pues, todo compenetrado de elementos de menipea, así como de géneros relacionados (como lo son la diatriba, el soliloquio, la confesión, etc.). Como explica Bajtín, muchos cambios se han dado en todos estos géneros y, sin embargo, es claro que han conservado su naturaleza, la cual, finalmente, determina la estructura del argumento y composición de la novela polifónica. Hasta este momento del análisis, se han tratado de reconocer, en *El gato de sí mismo*, las manifestaciones de la naturaleza genérica de la menipea, como núcleo central de la novela polifónica. Al mismo tiempo, se ha demostrado cómo estos rasgos se combinan, en la novela de Quesada, orgánicamente en relación con toda la propuesta estético-filosófica de este texto. *El gato de sí mismo*, entonces, participa de las características que Bajtín señaló para este tipo de novelas. Ante todo, hay que resaltar su estructura en múltiples planos, su carencia de unidad monológica. *El gato de sí mismo* admite lo heterogéneo como un elemento fundamental tanto en la estructuración del texto como en la misma intención artística.

La polifonía, entonces, mueve: la estructura de una novela polifónica no es sino un ir y venir de voces, de tiempos, de espacios, de discursos³⁵, de, finalmente, centros

³⁵ Explica Pozuelo Yvancos que la aportación fundamental de Bajtín a la cuestión de la «otredad» es “[...] haber marcado que la comunicación entre hablantes lo es entre sujetos sociales, conciencias interactuantes en un acontecimiento, no sujetos especulares en que un yo derive del otro, sino voces o conciencias que interactúan en la comprensión o búsqueda responsable del conocimiento.” (Pozuelo Yvancos, 2006: 50) Y sigue: “De ahí proviene el constante interés de Bajtín, cuando analiza los géneros, la novela, las relaciones entre discursos diferentes y series como el carnaval, la parodia, etc., por situar los textos culturales dentro del marco ideológico-social, entendiendo el dialogismo de los discursos y lenguas múltiples que se interrelacionan no sólo, como se ha querido ver desde el posestructuralismo, como relaciones intertextuales, entre *textos*, sino como diálogo interactuante de *discursos* entendidos como prácticas sociales que coexisten y que ponen de manifiesto relaciones de poder o de conocimiento. Cualquier género literario es una parte integrante de un fenómeno comunicativo, social.” (Pozuelo Yvancos, 2006: 50)

que no se pueden reducir a un común denominador ideológico. En este sentido, *El gato de sí mismo* es profundamente pluralista, sobre todo en su tendencia a verlo todo como algo coexistente. De ello se deduce, además, que el narrador-protagonista viva todos sus tiempos en el presente más inmediato. Su mundo representa una unión de varios elementos artísticamente organizados, y es, precisamente, en este punto en donde se haya su «complejidad espiritual». Así, únicamente resta decir, en esta parte, que el mundo de Germán sólo puede entenderse si es ubicado en la estructura misma de esta novela.

2.1.2 La loca Ð El Gato: ¿Un soñador, un hombre del subsuelo?

La reflexión sobre la “homosexualidad”, como afirma Eribon, está muchas veces marcada por representaciones homófobas, dentro de la estructura heterocentrista que sólo puede concebir la sexualidad en la diferencia y complementariedad de lo masculino y femenino. Esta estructura fue legitimada por el psicoanálisis, que terminó por entender la “homosexualidad” como “[...] una sexualidad o una afectividad que carece de algo: es una «perversión», algo «detenido» en un estadio infantil en el desarrollo normal del individuo y de sus deseos, una «incapacidad» de reconocer al «otro», etc.” (Eribon, 2001: 126)

Este ligamen de la “homosexualidad” con la enfermedad mental está ahí presente desde el siglo XIX hasta hoy. En este sentido, el insulto “loca” convoca no sólo una diferencia a partir de la “exposición desvergonzada” de rasgos femeninos en un hombre, sino, también, una situación en el mundo: el “homosexual” no es un hombre completo (dentro de este sistema de clasificaciones) y, por tanto, debe ser relegado al

ámbito del “error” (que para el paradigma, no es sino el ámbito de lo femenino³⁶).

Afirma Eribon:

“No sólo las categorías interiorizadas se exponen siempre en forma de rasgos ridículos o descalificadores, sino que el discurso dominante y «legítimo» siempre asocia a las personas con características generales y proximidades «desacreditadoras» como el delito, la inmoralidad, la enfermedad mental, etc. El individuo «inferiorizado» ve cómo le es denegado así el estatuto de persona autónoma por la representación dominante, puesto que siempre se le percibe o se le designa como una muestra de una especie (y de una especie condenable, siempre más o menos ridícula)”. (Eribon, 2001: 105)

Parece, según la deconstrucción que Eribon hace del pensamiento de Foucault, que en la sociedad, desde la época moderna («a partir del clasicismo»), la moral burguesa va a imponerse desde la familia (ámbito privado) hasta el trabajo (ámbito público), instaurando una división entre la razón³⁷ y la sinrazón; la segunda tiene que ver con aquello que violenta las reglas sociales “racionales”; por supuesto, en este espacio entra la locura, a la que se aúnan todos los proscritos³⁸, es decir, todos aquellos que ya no pueden ni deben formar parte de la sociedad: “Y la sociedad se erige en adelante por la «gran idea burguesa, y en breve republicana, de que la virtud es también un asunto de Estado» y que «puede imponer decretos para hacerla reinar.»” (Eribon, 2001: 374-375)

El estereotipo de la “loca”, entonces, participa de este orden, que, además, viene a cerrar la “identidad” del otro “homosexual” (de ahí que se pueda definir el estereotipo como un fetiche, en el sentido freudiano del término). La “loca” no puede ser más que

³⁶ Al respecto, se puede revisar el trabajo de María Luisa Femenías, “Lectura excéntrica y cambio de paradigma: des-invisibilización de los a-priori históricos de género”. En: *Imprévue 1&2*. Montpellier, Edit.: CERS, 2004.

³⁷ Aquí es importante apuntar que la razón es un “don” exclusivo de los hombres, por lo que los proscritos, todos, serán relegados, como se ha indicado, al ámbito de lo femenino.

³⁸ Eribon, desde Foucault, habla de tres ámbitos de experiencias basados en el mundo de la sinrazón. Así, se tiene a la sexualidad en sus relaciones con la organización de la familia, a la profanación en sus relaciones con las nuevas concepciones de lo sagrado y al libertinaje, que junto con la locura vendrán a ser el espacio del internamiento.

lo que el heterosexual define con su injuria: la “loca” es coartada en su libertad de reinención³⁹. Es fundamental, pues, cancelar esta injuria, apropiársela con el fin de quitarle toda su violencia y resignificarla.

En el apartado anterior, se caracterizó a Germán Germanóvich como un “loco/loca”, pero esta caracterización, desde la perspectiva aquí propuesta, es, entonces, totalmente positiva. A partir de ahora –y en relación con la sexualidad del narrador-protagonista–, se resumirá al término loca (sin comillas). Evidentemente, lo que se busca es focalizar toda la atención en esta “locura” especial, definida por la misma sexualidad del narrador-protagonista y para ella. Se pondrá, entonces, especial atención en cancelar toda la carga negativa del término para, así, activar el particular punto de vista sobre el mundo y sobre sí mismo que desarrolla el narrador de esta novela.

La loca, en el texto de Quesada, es –como se dijo más arriba– un hombre fuera de lo común, un hombre *no como todos*. La loca es loca en tanto rehúye la norma general, en tanto abandona la “vida habitual”, para entrar en lo que, se podría llamar, una “vida excepcional”, la cual, en la narración de este personaje, está definida por la literatura, por la ficción (según la definición de Barthes). Germán Germanóvich, de hecho, utiliza desde el inicio de la novela el discurso homófobo a su favor. Así, en lugar de reafirmar la virilidad normativa, se apodera de la feminidad por la que se le acusa, la hace suya y, con ella, lucha contra la violencia del estereotipo mismo.

³⁹ Explica Eribon: “«Locas», «mariconas», «maricas», designan realidades «objetivas» en el mundo social y sexual, y las palabras de la estigmatización instauran y reinstauran sin cesar la «realidad» de lo que designan, cuando parecen simplemente enunciarla o desvelarla. Llamar a alguien «loca» o «marica» es enunciar la «verdad» de lo que «es». Pero este individuo sólo es lo que es porque las palabras (es decir, la historia colectiva del orden social y sexual sedimentada en el lenguaje y los fantasmas sociales que expresa) inscriben en su propia definición, y en su ser, toda la «realidad» que designan, para hacer de él un ejemplar, un espécimen de una especie particular, y le atribuyen rasgos psicológicos, prácticas, sentimientos, e incluso características físicas, que quizá no sean las suyas propias, pero que encajan en la definición social y fantasmal de esa categoría de personas a la que pertenece y, por lo tanto, en la suya.” (Eribon, 2004: 77)

El «humor de loca», del que se habló en el marco teórico, se explica, entonces, como una de las múltiples estrategias de resistencia o de reapropiación de la acusación de afeminamiento, así –y más importante para este trabajo– como una de las expresiones de la gran creatividad e inventiva de Germán y, en él, de una «cultura minoritaria», para utilizar la expresión de Eribon. Ya se volverá sobre esto en el último capítulo de esta tesis, donde se trabajará más detenidamente la cuestión de las subjetividades gays.

Respecto al papel e importancia del héroe⁴⁰ en la novela polifónica, Bajtín señala que, a Dostoievski:

“[...] el héroe le interesa en tanto que es *un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo*, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante. A Dostoievski no le importa qué es lo que el héroe representa para el mundo, sino, ante todo, qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí mismo. (Bajtín, 2003: 73) (Resaltado del autor)

La importancia del héroe, desde la teoría Bajtiniana, está en su reflexión: el héroe al que se refiere Bajtín es un héroe que habla sobre *sí mismo* y sobre *su* mundo. De este aspecto surgen los métodos de representación y caracterización específicos de la novela polifónica. Lo anterior es lo que, precisamente, hay que analizar en el protagonista de esta novela, Germán ð El Gado. Siguiendo a Bajtín, habría que apuntar, desde ya, que no se está, en *El gato de sí mismo*, ante determinado «modo de ser», ni la imagen del protagonista es rígida: Germán ð El Gado, narrador-protagonista de esta

⁴⁰ Evidentemente, al héroe hay que entenderlo aquí simplemente como el personaje central del relato. Bajtín lo define sencillamente como una conciencia, como un sujeto con palabra; así, hay que desligar esta noción de héroe de la noción tradicional. El héroe, con las afirmaciones bajtinianas, lo es en la medida en que habla de sí mismo en relación con los otros. Sin embargo, se verá también, en otro punto, la importancia de la “heroificación” de Germán Germanóvich, en relación con su lugar “inferior” como «sujeto» gay. La *heroificación* se deberá entender –ya se apuntó en la introducción– como un movimiento en el que lo “paria” se vuelve material digno de ser «obra literaria», material que, además, es importante tanto para un individuo como para su comunidad. *Heroificar*, aquí, es hacer de lo “raro” algo «hermosamente raro».

novela, se caracteriza, más bien, por una representación desde la inestabilidad. Lo que se sabe sobre Germán Đ El Gado es, para seguir la expresión de Bajtín, el “último recuento de su conciencia y autoconciencia” y, al final del texto, su “última palabra acerca de su persona y de su mundo” (Bajtín, 2003: 49).

Bajtín, en un pie de página, explica cómo Dostoievski nunca concretó su idea de una novela autobiográfica, en la que iba a representar la “historia de una conciencia en proceso de desarrollo”. *El gato de sí mismo*, de alguna manera, realiza este trabajo de representación: esta novela se presenta como una autobiografía y su personaje principal, su héroe, como una conciencia de la que no se sabe más que lo que ella misma dice sobre su mundo y sobre sí. A Germán Đ El Gado (como afirma Bajtín para el caso de los héroes en Dostoievski) no es posible verlo, pero sí oírlo. Explica Bajtín:

“Por consiguiente, los elementos que componen su imagen [se refiere a la imagen del héroe] no son rasgos de la realidad, tanto de sí mismo como de su entorno cotidiano, sino el significado de estos rasgos para *él*, para su autoconciencia. Todas las cualidades estables y objetivas del héroe, su tipicidad sociológica y caracteriológica, su *habitus*, su mundo interior y hasta su misma apariencia, es decir, todo aquello que suele servirle al autor para la creación de una imagen estable y definida del héroe (el “quién es”), todo ello viene a ser para Dostoievski el objeto de la reflexión del mismo héroe, el objeto de su autoconciencia, y la misma *función* de esta autoconciencia es el objeto de la visión y representación del autor. (Bajtín, 2003: 74) (Resaltado del autor)

El autor “real” de *El gato de sí mismo* se vuelve irrelevante para el lector, ni siquiera su manifestación lingüística (como autor textual o como una especie de narrador) forma parte de esta novela. Acá, el único horizonte que define el relato es el horizonte del héroe, quien habla con libertad. El héroe es el único sujeto relevante para la comunicación literaria que establece esta novela. *El gato de sí mismo* le pertenece a Germán Đ El Gado y Germán Đ El Gado es *El gato de sí mismo*. El héroe de esta novela es, además, un héroe que sabe contar, es un narrador de su autoconciencia y, en

este sentido, hay que entender su trabajo como una labor artística, ya que toda actividad narrativa es, finalmente, una actividad que produce ficción, y es, precisamente, gracias al trabajo ficcional que la loca Germán Ð El Gado puede travestirse y travestir su mundo, en un afán por instituir una “verdadera heteronimia de las cosas”, para usar una frase de Barthes: Germán Ð El Gado juega con el signo como con una ficción.

El proceso de autoconciencia de Germán Ð El Gado integra no sólo a su propia realidad sino, además, a su mundo exterior y a la vida cotidiana. Germán Ð El Gado, en este sentido, es un héroe consciente de toda su existencia, y su labor no es sólo concienciarse a sí mismo, sino, además, concienciar al mundo. Lo anterior es claro en el texto de Quesada, donde el mismo narrador define (aunque burlescamente) su autobiografía como un “libro inspiracional”, y su investigación, como un mandato divino: Dios es quien le pide volver a Cartago a resolver el misterio en torno a su padre.

La autoconciencia de Germán Ð El Gado activa, pues, su labor creadora sobre sí mismo y sobre la realidad que lo rodea: es lo que se ha llamado aquí su trabajo de travestización literaria. Travestirse y travestir al mundo a punta de palabras no hace sino revelar una negación contra cualquier rasgo estable, homogéneo, limpio, en un afán por liberarse de todo querer-asir, según lo explicado por Barthes en su *Lección Inaugural*. Barthes, como se afirmó, entiende la literatura como esa forma tramposa de operar (en) el lenguaje, como un engaño que posibilita escuchar a la lengua en un espacio fuera del poder; es decir, “[...] en el esplendor de una revolución permanente [...]” (Barthes, 2003: 122).

A partir de las anteriores afirmaciones, es posible evidenciar en *El gato de sí mismo* esta labor creativa y concienzuda del narrador-protagonista, una labor que tiene como fin la liberación de lo que se podría llamar *la tiranía de la realidad establecida*.

En efecto, Germán ð El Gado se dice y dice al mundo, desde la fantasía, desde la ficción:

“No quiero pensar en mis seres queridos, pero tampoco puedo evitarlo. Dios me reprende a menudo, en verdad me halaga y regaña al mismo tiempo cuando dice: “Pensás demasiado. Nada parece existir si no está en tu cabeza”. Tiene razón, cada paso mío no es sino una vibración dentro del universo incomprensible e ilimitado de mi fantasía.” (Quesada, 2005: 342)

Con lo dicho hasta ahora, es posible también caracterizar al héroe de esta novela como un “soñador” y, al mismo tiempo, como un “hombre del subsuelo” (según las categorías propuestas por Bajtín para el caso de Dostoievski). El “soñador” es definido por Bajtín como un héroe que quiere y no puede materializar su ilusión. Sobre este aspecto, la figura de Germán ð El Gado es clara: Germán ð El Gado es un hombre enamorado. Íñigo es su objeto de deseo; sin embargo, conforme pasan las páginas, este personaje se establece más del lado de la ilusión que del de la realidad. De hecho, Íñigo, a partir de lo explicado sobre la menipea satírica, podría entenderse como el espacio de la utopía, como la patria amada, como el *corpus* deseado, pero nunca alcanzado:

“Digamos que te llamás Íñigo. Me gusta tu nombre, ¿sabés?, no suena a nada ni a nadie conocido, no tiene lazos al padre ni al abuelo ni a ningún otro antepasado, suena fresco, como acabado de inventar en ese libro de aventuras donde Íñigo es un adolescente que se hace hombre junto a un caballero triste, un tipo fiero y bigotón [...]” (Quesada, 2005: 283)

“Pienso, Íñigo, que quizás pueda tener contacto con vos, aunque sea a través de una persona dotada de acceso a los mundos superiores. ¿Te voy a encontrar, querido? ¿Habrá valido la pena viajar desde tan lejos? He hallado a mi padre mudo, a mi hermano ausente, a mi nana vieja, a mis amigos lejanos, a mi madre tan muerta que ya ni se le nombra... ¿Vos dónde te has metido?” (Quesada, 2005: 292)

Bajtín explica cómo el “hombre del subsuelo” destruye todos los rasgos firmes de su aspecto. Sobre el “hombre del subsuelo” no hay definiciones seguras, no hay nada –afirma este teórico– qué decir de él: “El “hombre del subsuelo” no sólo disuelve en sí

todos los posibles rasgos firmes de su aspecto haciéndolos objeto de su reflexión, sino que simplemente ya no tiene estos rasgos, [...] aparece no como un hombre de la vida real sino como un sujeto de la conciencia y del sueño.” (Bajtín, 2003: 78)

Como es claro, este tipo de héroe nunca coincide consigo mismo. Si algo lo caracteriza es, más bien, su falta, la cual no puede ser nunca resuelta, según afirma Bajtín para el caso de los héroes de Dostoievski. La idea de la falta de conclusión es fundamental para la comprensión de Germán El Gato, y, en este sentido, sería importante reafirmar la organicidad del juego narrativo presente en esta novela.

El travestismo literario, las muchas vestiduras que (re)velan a Germán El Gato y a su mundo, no hacen sino patentizar la falta de conclusión de este héroe y su constante trabajo de (de)construcción sobre sí mismo y sobre el mundo que lo rodea:

“Justo antes de detener por completo el autobús, el chofer aprieta un botón y siento a mis espaldas el resoplido de un dragón enfermo: “acaban de abrir la escotilla de tercera clase del *Caribbean Princess*”, me digo. [...] Me digo: «Ladies and gentleman, la Cenicienta está apunto de descender con sus zapaticos de cristal por la amplia escalinata de palacio». [...] Me digo: «aparece la Bella Durmiente reinstalada en su trono. Todas las brujas están muertas, las hadas madrinas posan discretas a un lado, el pueblo me adora a prudente distancia».” (Quesada, 2005: 13-14)

Y sigue:

“Me detengo a reconocer el ambiente. Nueva York recibe a Joe Buck, el vaquero texano con su radiecito portátil, seguro de que muy pronto va a tener sexo con todas las mujeres tristes y a ganar mucho dinero, pero de inmediato alguien me empuja. Hay un hombre detrás. Lo sé: tiene prisa, no puede pedir permiso, tampoco esperar amablemente a que yo respire los primeros aires sucios de mi ciudad natal [se refiere a Cartago]. Estoy bloqueando la salida de los pasajeros.” (Quesada, 2005: 15)

El héroe de *El gato de sí mismo* rompe constantemente los límites entre la realidad convencional y la fantasía, pero como un trabajo artístico que atenta contra la estabilidad –para él odiosa– de los discursos que busquen (de)limitarlo y (de)limitar su

mundo. La realidad convencional siempre está ahí para hacer miserable a Germán El Gado y, por ello, le son fundamentales los muchos discursos que escoge para (re)inventarla y (re)inventarse, en un movimiento que des-entrona desde su ciudad natal (que aquí hay que entender como “ciudad impuesta”) hasta su sexualidad normativizada y su “identidad” preestablecida. Germán El Gado se da a la tarea de escoger (muchas veces desde la pura invención): escoger nuevos espacios, nuevas identidades, nuevos vínculos amorosos, etc., que lo conformen como un “hombre no como todos”, un hombre que, incluso, escoge su muerte, como se ha visto:

“Detrás de mí van desapareciendo los palacios, las torres puntiagudas, los magníficos mercados de la vieja Cartago. La gente a mi alrededor lee sus revistas, conversa por teléfono celular, me borra inmediatamente de su mente. Pienso entonces, Íñigo, si vos me estarás extrañando. Quizás lo haga la malvada Rasputina cuando se entere de que me fui. De seguro Yaneri Solitari cabalgará de un lado a otro la sabana gritando mi nombre. Tal vez Odalisca se pregunte desconsolada quién comprará sus alfombras y se hará cargo de su torpe sombra. Abtuló, el libanés, estrujará en sus manos el –ahora inútil– papelito con el número telefónico de palacio. Muy pronto todos se enterarán de que he desaparecido.” (Quesada, 2005: 341)

Otro aspecto que explica Bajtín sobre el “hombre del subsuelo” es que éste piensa más que nada en lo que piensan y pueden pensar de él los demás⁴¹. En todos los puntos críticos de sus confesiones busca, por ello, prever una posible definición y valoración de su persona por los otros (Bajtín, 2003: 81). Al respecto, es importante citar el siguiente extracto de *El gato de sí mismo*:

“Esa tarde, Su Majestad comió muy poco, apenas unas cucharadas de arroz y frijoles, medio aguacate, un vaso de tamarindo y postre. Ningún platillo le produjo bienestar, ni siquiera el dulce de coco que tantas veces le había traído sueños del mítico edén. Su ceño no paró de señalarme, lo sentía sobre mí a pesar de la distancia enorme que nos separaba. Sus ojos me transmitían un odio inédito, su piel mostraba el tono cenizo de los coléricos y los dolientes. Yo no

⁴¹ Esta “actitud” en el “hombre del subsuelo” se puede ligar con lo que se vio, en el marco teórico, sobre las subjetividades gays: la posibilidad de ser injuriado está, desde siempre, presente en la conciencia herida de estos «sujetos», y ello produce que eternamente se esté pendiente de lo que el «otro» piense sobre «uno».

sabía pero sí sabía, Íñigo: la furia real rondaba mis posesiones desde tiempo atrás, acechándome igual que un felino, lista para abalanzarse sobre mis entrañas. Mis otacustas habían dado informe de la inminente expulsión, pero ignoraban el momento, ese punto donde mi vida sería dolorosamente libre.” (Quesada, 2005: 58)

Esta profunda conciencia de lo que piensan los otros es fundamental para entender a Germán D El Gado como un “hombre del subsuelo”. Toda su autobiografía, de alguna manera, se fundamenta en la especial preocupación del protagonista por dar testimonio y, al mismo tiempo, por justificarse y por entender su propia existencia, al lado de la de los otros. Igualmente, habría que apuntar que, cuando Germán D El Gado piensa sobre lo que piensan los demás sobre él, se evidencia su situación en el mundo: el protagonista sabe del rechazo y, por ello, trata de adelantarse, trata de anticipar los discursos ajenos sobre él mismo, sobre su “condición”:

“Mientras comíamos, el silencio hacía el recuento de los cargos contra mí: Os han visto con los fondillos al aire bajo el entarimado de la plaza de toros y entre las rocas sueltas de las ruinas de la gran parroquia. Os han sorprendido mirando a otros jovencitos con lascivia y provocación. Os han escuchado bufar de placer en varios hogares respetables. Os han delatado vuestros mismos compañeros de actos contra natura, quienes accedieron a firmar confesión al pie del potro, la horca y la hoguera. Os acusamos de atentar contra la voluntad de Dios, de la naturaleza y del Rey, y tal crimen se paga con la muerte o el destierro. ¿Tenéis algo que decir a vuestro favor, Hermann Wilde?” (Quesada, 2005: 59)

Y con lo anterior, es importante recalcar que el “hombre del subsuelo” no es nunca concluido por este conocimiento sobre la conciencia ajena. El “hombre del subsuelo” maneja esta información de los otros sobre él y, por ello, puede utilizarla, jugar con ella, volverla, finalmente, «inadecuada», según una expresión de Bajtín. La *última palabra* le pertenece –siempre– al “hombre del subsuelo”, y Germán D El Gado patentiza esto cuando refiere, hacia el final de la novela, cómo Dios mismo confeccionará su lápida, donde se podrá leer su última voluntad:

“Dios, tan preciso para la confección de piedras funerarias, me ha prometido que mi humilde tumba será visitada por gente de todo el mundo. Tendrá un sol entre nubes, un recipiente para poner margaritas y una lápida en la que las futuras generaciones podrán leer mi última voluntad, el fin de mi autobiografía y mi última confesión al mundo:

Aquí seguirá descansando Germán Germanóvich.” (Quesada, 2005: 343)

Con lo dicho, es claro que toda la estructura artística de esta novela se dirige hacia la representación y la comprensión del discurso del héroe, como apunta Bajtín para el caso de Dostoievski. Germán Đ El Gado, en efecto, domina el texto, su palabra se oye a lo largo de esta novela y, para poder realmente acceder a ella, se debe incursionar en la fantasía que atraviesa toda la verdad de este personaje. La fantasía que desarrolla Germán Đ El Gado en su narración hay que entenderla como un juego, un juego que *traviste* la realidad, con el fin de evidenciar el carácter artificioso de ésta. La fantasía, finalmente, viene a instaurar la duda como la mejor manera de poner en entredicho cualquier rasgo estable sobre el héroe mismo o sobre su mundo.

Respecto a la verdad del héroe, es importante explicar que ésta sólo puede ser “la verdad de la conciencia propia” (Bajtín, 2003: 86), y sólo puede surgir de los labios de, en el caso de *El gato de sí mismo*, Germán Đ El Gado. De lo anterior, se deduce la relevancia de esta narración en primera persona; incluso su forma de enunciado confesional (propio del género autobiográfico⁴²) ratifica esta ligazón entre la verdad del héroe y su palabra. Las características del género autobiográfico, en efecto, permiten – de una manera más orgánica– activar la palabra del héroe. Según lo que apunta José María Pozuelo Yvancos, la autobiografía surge con el cristianismo, sobre todo a partir del fenómeno de la confesión. Afirma este estudioso:

⁴² Como ya se afirmó antes, la novela *El gato de sí mismo*, desde la figura del narrador-protagonista, se plantea como una autobiografía. Evidentemente, hay que entender este movimiento como una estrategia de narración y no como el establecimiento de un marco genérico al texto.

“En esta retórica [se refiere a la retórica de la confesión] se incluye el fenómeno de la apelación al otro para presentarle la verdad sobre lo que uno es, por encima de la imagen exterior o primera. Y en esa presentación hay un carácter reivindicativo de la verdad sobre uno mismo, de la propia imagen. La autobiografía dialoga siempre con un tú en la medida en que el autobiógrafo quiere que se haga justicia. En toda biografía hay un principio de autojustificación ante los demás.” (Pozuelo, 2006: 60)

Bajtín, de hecho, señala que, para Dostoievski, “[...] sólo en forma de un enunciado confesional puede el hombre emitir [...] la palabra última que le sea realmente adecuada.” (Bajtín, 2003: 86) Con lo dicho, es claro cómo esta novela juega con la retórica de la veracidad, la cual, como explica Pozuelo Yvancos, se sitúa en la base de toda confesión, confesión que, para el caso de *El gato de sí mismo*, se dirige a Dios, a Íñigo y a los “hombres”, pero, sobre ellos, a sí mismo. Dios, de hecho, es un personaje más dentro de la narración de Germán ð El Gado. Dios (como sucede en la autobiografía de San Agustín) es, acá, un testigo y un interlocutor del héroe, un héroe que, entonces, ofrece su verdad, pero de una manera singular, según se ha podido colegir con todo lo dicho hasta ahora.

Es un hecho que el relato de Germán ð El Gado no se queda en una simple forma de introducir su confesión: *El gato de sí mismo*, con su travestización literaria (activada por la “fantasía” misma del héroe), permite oír la palabra del protagonista sin destruir la autenticidad de su narración y sin romper su tejido, sin menguar el *collage* que ofrece al tú de su narración: Dios, Íñigo, las generaciones futuras. La (auto)biografía no es sólo la historia de vida de una persona, más importante aún para este análisis, es concebirla como un género literario, como una construcción artística, que, entonces, implica una concepción estética, procedimientos de realización y un manejo consciente y explícito: Germán se escribe y le escribe al mundo *su* verdad.

El discurso autobiográfico de Germán ð El Gado, en efecto, es toda una *creación*; es decir, toda una “obra de ingenio”, que revela su gran inventiva: la narración de este héroe no es sino el planteamiento de su *poiesis*, de su virtualidad creativa, y esta creatividad es la que le permite atentar contra los conocimientos (los discursos) que han buscado y buscan constantemente concluirlo. La ficcionalización-travestización literaria que desarrolla este personaje lucha contra el trabajo de estabilización de los discursos de poder, y ello explica que el héroe-ideólogo, la loca de esta novela, defienda, sobre todas, su idea del inventarse. Idea que, precisamente, implica que el ser humano no es una dimensión finita y determinada, como explica Bajtín.

‘Inventar’ no sólo aclara la posibilidad del descubrimiento sobre sí mismo y sobre el mundo, sino que, además, introduce, como se ha visto, el trabajo creativo (literario, en este caso) como parte fundamental de la libertad del ser humano, el cual, por tanto, puede “[...] romper con el marco conclusivo y mortífero en que lo encierran las palabras *ajenas*.” (Bajtín, 2003: 91) Al respecto de lo anterior, léase la siguiente cita sobre una pérdida colectiva de memoria. Ésta se da en un autobús en el que viajaba Germán ð El Gado en ruta hacia su nueva vida, alejada de Cartago. Sobre todo, hay que poner atención en el final del texto:

“El hombre sentado junto a mí siguió quejándose hasta darse cuenta de que repetía incoherencias, porque no recordaba el motivo de su disgusto. Unos pasajeros trataron de averiguar qué hacían en ese autobús, para dónde iban, cuál día de la semana era aquél. Minutos después nadie recordaba ninguna canción, ningún pasajero había visto subir a un ciego y a su lazarillo al autobús, ni tenía certeza siquiera de su propia identidad. El vehículo chocó contra un arbusto cuando el chofer olvidó cómo conducir. A punto de perder la memoria por completo, logró abrir la portezuela y echarse a correr. Yo bajé antes de olvidar mis motivos para marchar. Me alejé del bus lo más rápido que pude, mientras los pasajeros se arrastraban por el suelo, balbuceaban sonidos y volvían a empezar

de cero, con la memoria y el dolor limpios, dispuestos a inventarse un nuevo pasado y una nueva historia.” (Quesada, 2005: 86-87)

Como explica Bajtín, nunca se puede aplicar al ser humano la fórmula de “identidad *A* es igual a identidad *A*”. *El gato de sí mismo*, en este sentido (y gracias al travestismo literario que se le ha señalado), muestra la “vida auténtica de una personalidad”. La autenticidad hay que entenderla, precisamente, como el punto vital en el cual el ser humano se sale de los límites de lo predefinido. Evidentemente, para ser este un movimiento orgánico, debe ser a voluntad, debe ser consciente, como lo patentiza Germán El Gado. La autenticidad está, pues, en huir de lo esperado hacia lo inesperado, en una búsqueda constante por la libertad. Véase la siguiente cita de la novela de Quesada:

“Usé mi astucia y muchos disfraces para que los espías del Rey nunca me encontraran. Fui mendigo, mago, malabarista, genio del trapecio, tahúr, personaje de Julio Verne, la muerte mexicana un dos de noviembre. Fui yo, vos, la otra persona. Aprendí de los esclavos negros a convertirme en piedra, agua, árbol. Me transformé en veneno y, con excepción de las serpientes, todos se alejaron aterrorizados. [...] Con el propósito de dormir en casas de desconocidos trasmuté en flor plástica, en la marialuisa de la foto matrimonial, en el tapete bordado por la abuela y la tacita fina que sólo se usa cuando llegan visitas elegantes.” (Quesada, 2005: 90)

Se entiende, pues, con esta actitud del héroe de *El gato de sí mismo*, un “rechazo de la penetración ajena en las profundidades de la personalidad” (Bajtín, 2003: 93). Se rechaza cualquier intromisión que busque concluir al ser humano, que busque encasillarlo, quitarle la profundidad a su “alma”, la cual, entonces, sólo puede ser revelada, en esta novela, por el héroe mismo, y de ello se deduce la importancia de sus “memorias”.

Desde esta perspectiva, hay que apuntar –de nuevo– que cualquier discurso (psicológico, psicoanalítico, psiquiátrico, científico o judicial) que busque cosificar el

“alma humana” debe provocar una profunda sospecha, en la medida en que se atenta contra esa especial indefinición que Dostoievski buscaba representar en sus propios héroes, indefinición que Germán El Gado busca resaltar en sí mismo y proteger de los “agentes” que le vienen a quitar la “felicidad”. La indefinición, con lo afirmado, no es otra cosa más que humanidad, la *inconclusión* (in)determina al héroe:

“«Se parece usted a don Alberto en lo barrigocito, pero ese pelo largo y esa barba al estilo Buffalo Bill no son muy corrientes por estos lados...»
Empiezo a incomodarme. Yo creía que estaba reproduciendo la moda masculina de Víctor Manuel II, Rey de Cerdeña. Estaba seguro de recordar al Errol Flynn en sus papeles de aventurero. ¿Qué está pasando con mi cuerpo? ¿Acaso me traiciona? ¿O por el contrario, se transforma para protegerme de un mal que mi natural abierto e ingenuo me impide percibir? ¿Será casual la mención del detective?» (Quesada, 2005: 171)

Sólo resta reafirmar que la representación de la autoconciencia de Germán El Gado es, pues, dominante en la estructuración de la imagen de este héroe, imagen que requiere, como se ha visto, una atmósfera artística especial, en la que, como explica Bajtín, todo se refiera al héroe: “[...] todo debe tocar en lo vivo al héroe, lo debe provocar, interrogar, incluso polemizar con él y burlarse de él, todo debe estar dirigido al héroe mismo, todo debe percibirse como la *palabra acerca del que está presente* y no como la palabra sobre el ausente [...]” (Bajtín, 2003: 99) (Resaltado del autor)

Germán El Gado narra y, al hacerlo, moviliza los discursos que conforman esta novela, la cual representa, entonces, las crisis y las rupturas de este héroe: el narrador cuenta su vida en el umbral, en un momento de crisis y de cambio. De ello se deduce que, en *El gato de sí mismo*, todo lo que forma su contenido se deriva de la conciencia del protagonista. Todo lo que él ve, conoce, revela, etc., se atrae hacia la palabra bivocal y activa el diálogo permanente que lo caracteriza a la hora de contarse.

Germán Germanóvich es un personaje que asume su calidad de exiliado, de “paria”, de “anormal”, tanto que él mismo afirma que nadie podría entender su mundo, un mundo fruto del rechazo y la negación: “No sé cómo decirle a don Luis Dieciséis que la princesita renuncia de nuevo a sus privilegios. No sé si vale la pena recordarle que mi mundo es otro, que muy pocos lo conocen.” (Quesada, 2005: 326)

Como señala Eribon, en la medida en que «uno» se sitúa en el espacio social, cultural y sexual de la normalidad, puede entonces señalar las “deformidades” de los «otros». Estos «otros», por el contrario, no tienen más opción que estar fuera de los parámetros de «lo normal», y lo único que pueden hacer es reivindicar la “anormalidad” en la que han sido inscritos. Germán, en este sentido, escribe, con su narración autobiográfica, un elogio de la locura, de su locura especial.

Así, la locura sin sentido que otros encuentran en Germán Germanóvich es, para él, su principio de vida: eso que “debería” avergonzarlo, por el contrario, es el centro de su creatividad. Su trabajo creativo, además, tiene un fin personal y colectivo, como se señaló desde la introducción. Germán, de hecho, es un héroe político, por lo que no extraña que constantemente califique (aunque de manera socarrona, como se ha dicho) su obra como un documento de gran ayuda para las futuras generaciones, una guía para el buen vivir, un libro para evitar los conflictos entre las naciones, etc. Lo anterior se puede entender a partir de lo apuntado por Eribon sobre los gays: la historia de vida de un gay pone en relación a todos los gays; así, cada gesto individual por la liberación no es sino un movimiento colectivo.

Hablar, entonces, de esquizofrenia en relación con este héroe es calificarlo desde el punto de vista de lo que Eribon llama una «una moral de lo mayoritario», una moral que lo que busca es quitarle el sentido (objetivar) a la discursividad de esta loca

fantástica que es Germán Germanóvich. Véase el siguiente ejemplo de su especial discursividad:

“«Lamentablemente los fantasmas no existen, tampoco los extraterrestres...» Después de la crisis de las fotos y de echarme a andar por las calles ardientes de Cartago, escribo sobre el aire el inicio de un capítulo cualquiera de mis memorias y mapa cósmico. Lo hago en busca de consuelo, de un ancla que me recuerde que sí hay un proyecto, Germán Germanóvich, y que han sido tus papeles los mentirosos. [...] A veces son frívolos y me recuerdan una anécdota, o se ponen melancólicos por nada y reclaman palabras para herirse y hacer de la escritura una cicatriz ardiente.” (Quesada, 2005: 228)

Como se ha señalado con Bajtín, el héroe de una novela polifónica se distingue por su discurso, un discurso del cual es dueño y señor, y que no admite análisis alguno (en el sentido psicológico). No es posible, entonces, comprender orgánicamente la labor de Germán si no se trata desde el punto de vista de una «moral de lo minoritario»; es decir, de la moral como estética, “[...] como creación de sí mismo y reorganización siempre por recomenzar de «pedazos» que sería vano pretender reunir un día en una totalidad cerrada y concluida...” (Eribon, 2004: 321)

El héroe de *El gato de sí mismo*, desde la estigmatización que ha sufrido y por ella, sabe escaparse del mundo que lo condena, y se inventa, sueña, fantasea, para transformar su situación “vergonzosa” en orgullo, de ahí que, hacia el final del texto, pueda romper definitivamente con su padre –la figura que más lo ha acosado a lo largo de su historia⁴³–, para salir en busca de nuevos rumbos, nuevas misiones. Explica Eribon, para el caso de la obra de Jean Genet: “El individuo es desposeído de su personalidad por ser un mero representante de una especie monstruosa. Pero el sujeto

⁴³ Léase la siguiente cita de la novela de Quesada: “A veces Su Majestad se enteraba de la aparición de un cadáver de muñeca, fuera por casualidad o porque el príncipe Alberto me acusaba. Entonces se ponía furioso [...]. Las muñequitas también eran la causa de discusiones entre el Rey y la Reina. Ella siempre me defendía, su argumento era la curiosidad científica, la esperanza de que el Infante Germancito se convirtiera en doctor famoso, especialista en ginecobstetricia, dermatología, o en última instancia una

asume esta metamorfosis y la asume, se apropia de lo que se ha hecho de él y transforma, de manera imprevisible e incontrolable, las significaciones y los efectos sociales y culturales.” (Eribon, 2004: 96)

El trabajo literario de Germán es –como se ha visto– un medio para reinventar su vida, un medio para transformar el significado predeterminado. Esto es lo que, en el marco teórico, se llamó la “estética de sí mismo”, que no hay que desligar tampoco de lo apuntado sobre la loca y la travestización, nociones que participan de este «trabajo de huida», que lo que finalmente busca es escapar a la colonización del “espíritu”: es, como se afirmó con Bajtín, «un rechazo de la penetración ajena en las profundidades de la personalidad».

Es importante apuntar que Germán parece estar, hacia el final de la novela, decepcionado por todo. Este héroe lo evidencia con una actitud muy propia de la menipea cínica o estoica: el desinterés, el tedio. Esta actitud del héroe de *El gato de sí mismo* se puede explicar por la certidumbre de que fuera de sí mismo, fuera de su “fantasía”, todo está en su contra, o, quizás, porque añora a su amado, cuyo alcance parece imposible. También se puede explicar (tal vez de una manera más precisa) como el fruto del repetido rechazo de su padre, a quien él despierta de un profundo sueño justo al finalizar la segunda parte del texto. La reacción de su padre no hace sino aclararle que él es hijo del rechazo (otra forma de la injuria⁴⁴). «Somos los hijos de la injuria», afirma Eribon, quien continúa diciendo:

disciplina más morbosa como la medicina forense. “No”, clamaba el Rey delante de mí, “el asunto no es ése. El chiquillo va que vuela para marica”.” (Quesada, 2005: 50)

⁴⁴ Véase la quinta acepción del término ‘rechazar’: “5. tr. Mostrar oposición o desprecio a una persona, grupo, comunidad, etc.” (DRAE, versión en línea)

“El efecto de los insultos precede a su enunciación, puesto que no son más que la expresión de las estructuras sociales, raciales^[45], sexuadas, sexuales, de dominación, y que estas mismas estructuras, incorporadas a lo largo de la infancia y de la adolescencia, son las que han fabricado nuestra subjetividad. *La injuria hace vibrar resortes ya instalados en el inconsciente individual y en el cuerpo por el proceso de la socialización y el aprendizaje.*” (Eribon, 2001: 86) (Resaltado mío)

Así, hay que agregar a la descripción de este héroe el tedio ante el mundo, un tedio fruto de la evidencia de su condición de “paria”. Germán, por tanto, no tiene más salida que la transfiguración⁴⁶. Este término debe, además, entenderse (siempre en relación con el final de la novela) en su sentido religioso: Germán se entrega a su último cambio (nuevamente en un acto consciente) que lo mostrará en su estado *glorioso*, es decir, *heroico*, hasta el final de los tiempos... La muerte de Germán no sería más que su último impulso hacia el amor (ya se vio que su nueva misión es ir en busca de Íñigo), según lo explica George Bataille en su libro *El erotismo*.

Y con lo anterior, ¿es posible explicar de manera contundente el tono “derrotista” de Germán hacia el final del texto? A la luz de lo analizado sobre la novela polifónica, la actitud del héroe de esta novela concuerda con lo explicado por Bajtín: Germán se encuentra en el «umbral», y de ello se deduce la representación moral del protagonista en el “Epílogo y rebobinado”. Esta parte, en efecto, presenta la narración de los últimos instantes de la conciencia del narrador, una conciencia que, en realidad, siempre se ha encontrado en el límite. En este sentido, un hombre del subsuelo como

⁴⁵ Eribon utiliza este término en la medida en que entiende la discriminación contra el gay como una discriminación básicamente racial. Según explica, el “homosexual” es definido por el sistema heteronormativo como un «ser de otro mundo», y de ello se deduce su racismo, un racismo específicamente sexual.

⁴⁶ Afirma Eribon: “La experiencia de la injuria es, sin duda, una de las más hondas, más traumáticas de una existencia, y la injuria repetida, la injuria temida, la injuria como referencia respecto al mundo y a los demás, produce conciencias íntimamente heridas, vulnerables, pero que pueden, como Genet también nos muestra, *transfigurarse* en conciencias rebeldes, desde el momento en que, a partir de lo que las palabras de odio producen (la vergüenza), les prestan otro significado (el orgullo).” (Eribon, 2004: 89) (Resaltado mío)

Germán, quien ya no conserva ningún vínculo, acepta la muerte como su último movimiento hacia la libertad (¿no es, acaso, el suicidio de este personaje su última elección consciente sobre sí mismo?, como se dijo antes). Así, la escena final de esta novela termina de desnudar el “alma” de Germán: se rompen de alguna manera, como afirma Bajtín, «los hilos pesados» de la mentira oficial (la mentira del padre traidor) y de la personal (Germán, a pesar de su esfuerzo, no deja de ser un “paria”).

Esta actitud del héroe de *El gato de sí mismo* con respecto a su muerte aproxima, como es claro, al *misterio*. Sin embargo, según se verá en el siguiente capítulo, el misterio no es más que una renovación –en este punto de su historia de vida– de los *esfuerzos* del narrador-protagonista: ¿no se puede, pues, entender la muerte como un “viaje fantástico”, cargado, además, de elementos utópicos (Germán va en busca de Íñigo), según el análisis que se ha hecho de la menipea? La muerte, en estos términos, constituye un nuevo plano de acción, que, además, destruye lo que Bajtín llama “la simple totalidad de la imagen del héroe” (Bajtín, 2003: 216).⁴⁷

Desde otra perspectiva, se podría esperar de la novela de Quesada una gota de esperanza, de fortaleza en la lucha de los sujetos subalternos (ya que se ha entendido este texto costarricense como un trabajo profundamente político); sin embargo, es claro el objetivo de Quesada en torno a su novela: con *El gato de sí mismo*, se busca desenmascarar completamente lo siniestro de los poderes. En este sentido, el tono pesimista del personaje tiene un objetivo definido: denunciar lo ominoso de la situación de los sujetos subalternos, quienes –incluso– se ven obligados a inmolarse, como es el caso de Germán Germanóvich, un personaje que, al término de su viaje, ya no tiene fuerzas para seguir su *enfrentamiento*, su lucha contra un sistema que lo oprime desde

todos los frentes posibles. No extraña, con lo dicho, que el “Epílogo y rebobinado” de la novela de Quesada termine haciendo referencia a Antonin Artaud, padre del *teatro de la crueldad*:

“«Yo sé adónde iba Antonin Artaud esa mañana de 1948, cuando alrededor de las siete lo encontraron muerto en su catre, con una bota puesta y la otra en la mano.»

Miro hacia un extremo del cuarto y veo al buen Józek T. Korzeniowski con un libro entre las manos, despreocupado aunque ya debemos irnos, y él aún no está preparado. Lee en voz alta sobre la enfermedad del señor Artaud y repite una y otra vez la pregunta del autor del libro, quien se imagina esa mañana en el sanatorio de Ivry-Sur-Seine, donde la muerte sorprendió a Artaud preparando un viaje. Yo sé su destino, Jozék, Dios me lo ha dicho: Se fue a buscar a sí mismo donde nadie nunca lo viera [...]” (Quesada, 2005: 331)

Barthes y Eribon señalan cómo el sujeto es, finalmente, un sujeto histórico⁴⁸.

Eribon, claramente, se centra en la cuestión gay para resaltar ese vínculo del sujeto gay con todos los gays de la historia. No extraña, en este sentido, que Germán ligue, pues, su “condena” con la condena del escritor Oscar Wilde, ni su “final” con la muerte del escritor Antonin Artaud, quien –como se sabe– desarrolló un profundo odio, a lo largo de su vida y evidenciado en su obra, por la psiquiatría, una de las instituciones que más se han abocado a perpetuar el «orden sexual» establecido.

⁴⁷ El tono patético de Germán también se puede explicar, y así se hará en el último capítulo de esta tesis, a partir de lo afirmado por Butler y Eribon sobre la «melancolía» presente en el sujeto gay.

⁴⁸ Afirma Eribon: “Si todo homosexual está sujeto por procesos idénticos que actúan en referencia con las mismas normas sociales y sexuales y producen en los espíritus y en los cuerpos los mismos efectos, y si, por consiguiente, un gay está siempre-ya inscrito en un colectivo que le abarca antes incluso de que le pertenezca o de que no sepa o no quiera pertenecerle, esto quiere decir que todo gesto gay, toda participación, ya fuese la más lejana, la más distante, la más secreta, en la vida gay, pone a cualquier homosexual en relación con todos los demás, y con toda la historia de la homosexualidad y de sus luchas.” (Eribon, 2001: 89)

CAPÍTULO II

2.2 LOS CINCO PIES DEL GATO: ENTRE LA INCERTIDUMBRE Y LA IMPUREZA

“Con estas estrategias aflora una inestabilidad radical que moviliza al lenguaje y lo fuerza a cuestionarse a sí mismo. Pero mucha atención, [...] no se trata de una reversión maniquea, sino de una complicidad subversiva [...] que mantiene en jaque el fijismo homicida de la estereotopía, para liberar las identidades mediante la incertidumbre epistémica.” (Amoretti, 2010: 370)

2.2.1 Las herramientas epistémicas de un gato indescifrable

En la literatura, siguiendo a Barthes, se dan continuos desplazamientos de sentido, se da un «juego de desprendimiento», que se puede explicar a partir de las nociones de «incertidumbre» e «impureza» que este autor se adjudica a sí mismo en su *Lección Inaugural*. En efecto, su idea de literatura podría entenderse desde el travestismo que, según lo apuntado en el marco teórico, ella misma implica: la literatura, como afirma este teórico francés, es un engaño, un movimiento de tejidos que (des)enmascara la teatralidad del lenguaje y que tiene como fin desestabilizar sus representaciones naturalizadas. Este aspecto es de gran relevancia para el análisis propuesto, en la medida en que las tres fuerzas de la literatura que señala Barthes vienen a atentar contra los poderes que sostienen dichas representaciones, vienen a minar el lenguaje mismo.

La *Mathesis*, la *Mimesis* y la *Semiosis*, como se vio en el marco teórico, son las fuerzas de la literatura que ahora se buscan evidenciar en la novela de Quesada; sin embargo, estas nociones generales deben ser trabajadas con términos más prácticos, que, además, revelen de una manera más explícita su ligamen con la definición de travestismo literario que se ha ofrecido y, sobre todo, su labor en pro de la

desestabilización de lo que Erick Blandón llama la «ideología de la seriedad»; es decir, la ideología que se sustenta en los aparatos que garantizan “[...] la certeza del establecimiento, la estabilidad de la cultura, [que] procuran el sentido recto de las palabras, rechazan lo ambiguo, se atrincheran en una gramática que ordena y regula las vidas de los sujetos bajo su dominio. [...] Son [aparatos] monológicos. Sus contornos [están] perfectamente definidos.” (Blandón, 2003:196)

Se demuestra, según lo afirmado, la coherencia que hay entre el anterior análisis de la estructura –que se ha elaborado desde la teoría bajtiniana– y la noción de travestismo literario que ahora se pretende desarrollar siguiendo los aportes de Barthes en su *Lección Inaugural*: si algo caracteriza la idea del travestismo literario es que se organiza desde la resistencia⁴⁹ y que, como sucede en la novela polifónica, utiliza recursos muy propios del «margen de la cultura», como lo son la incertidumbre, la impureza, la ambivalencia, la mezcla, el engaño, la variabilidad, el artificio, la risa, el juego, la reversibilidad, etc., recursos que se pueden presentar (y de hecho se presentan, como se comprobó con el examen de la estructura de *El gato de sí mismo*) en todas las formas narrativas que ostenten algún grado de carnavalización⁵⁰.

En efecto, este tipo de recursos son los que ahora deberán analizarse en la novela, con el fin de ejemplificar eso que se ha llamado su «travestismo», que no es sino una forma creativa de producción (y de demostración) de la variabilidad del «ser» desde, claro, lo literario. La literatura, en este sentido, es «una de las formas de

⁴⁹ El término ‘resistencia’ hay que entenderlo como ese “lugar” que busca oponer dificultades para la comprensión, el manejo, el conocimiento, la realización, etc., de lo *anómalo*. Resistir es, acá, persistir en el cambio y en la riqueza de las formas y sentidos de lo desigual, de lo rugoso, de la asperidad, del máximo de desterritorialización. Se sigue, para la definición de anómalo, lo apuntado por Erick Blandón, quien –por su parte– explica el término según lo afirmado por Deleuze y Guattari (Blandón, 2003: 219).

⁵⁰ Evidentemente, estas características no se limitan a textos de corte carnavalesco –aunque es clara la importancia que adquieren en la estructuración de ellos–. No debe, pues, limitarse de ninguna forma su capacidad productiva.

resistencia más comunes y eficaces» dentro de las producciones críticas contra cualquier discurso “colonizante” (Amoretti, 2010: 18). Evidentemente, esta afirmación no debe desligarse de lo que se ha apuntado, siguiendo a Barthes, sobre los poderes en el lenguaje y sobre el papel desestabilizante de la literatura: la literatura no fija nada, produce, está –como en una fiesta de disfraces– jugando siempre con el desvío, celebrando la transición⁵¹.

El travestismo, como explica Judith Butler, “[...] es subversivo por cuanto se refleja en la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafía la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad.” (Butler, 2002: 185) Y con esta afirmación, hay que aclarar que no todas las formas de travestismo surgen desde lugares subalternos ni todas pretenden violentar el orden patriarcal. Como apunta Butler, hay formas de travestismo que la cultura heterosexual produce para sí. Estas formas, evidentemente, buscan más bien fortalecer el régimen heterosexual en su tarea de autoperpetuación.

La importancia, desde la perspectiva de esta investigación, de un travestismo cuestionador está no sólo en su demostración de la inestabilidad de las definiciones, de las identidades, sino, también, en la activación de la posibilidad de ocupar, invertir y resignificar la «norma», la cual –como asegura Butler en *Cuerpos que importan*– nunca logra determinarnos por completo, aunque siempre nos “acompañe”:

⁵¹ Con lo dicho, la idea del ‘travestismo’ debe ligarse, en franca relación con la cuestión de las minorías y las contraculturas, a la noción de ‘transculturalidad’ (e, incluso, a la noción de ‘interculturalidad’). Ambos términos (‘travestismo’ y ‘transculturalidad’), desde su prefijo, indican un movimiento, una alteración del “lugar asignado”, un gesto que potencia la transformación constante. La transculturalidad –como el travestismo– revela la posibilidad de modificación de lo instituido con/por lo que se ha dejado sin vigencia. Lo trans celebra la “impureza”, la “mixtura”, contribuye a ensanchar el espacio de la propia autobiografía, como se puede entender desde ya para el caso de *El gato de sí mismo*. Al respecto de los términos ‘transculturalidad’ e ‘interculturalidad’ puede revisarse el libro de Raúl Fornet-Betancourt, *Filosofar para nuestro tiempo en clave intercultural*, publicado en el 2004.

“En las producciones de autenticidad del baile travesti, vemos y producimos la constitución fantasmática de un sujeto, un sujeto que repite y parodia las normas de legitimidad mediante las cuales se lo ha degradado, un sujeto establecido en el proyecto de dominio que impulsa y desbarata todas sus repeticiones. Éste no es un sujeto que se aparta de sus identificaciones y decide instrumentalmente cómo elaborar cada una de las que elige en cada ocasión; por el contrario, el sujeto es la imbricación incoherente y movilizadora de varias identificaciones; está constituido en y a través de la iterabilidad de su actuación, una repetición que le sirve a la vez para legitimar e ilegitimar las normas de autenticidad que lo producen a él.” (Butler, 2002: 192)

El travestismo literario hay, pues, que entenderlo como una herramienta epistémica, propia de los discursos subalternos, una herramienta que, si bien no alcanza una insurrección totalmente eficaz, trabaja en la *apropiación* que ella misma apunta al traspasar los términos de la dominación. Este traspaso, como explica Butler para el caso del documental *Paris en llamas*, es, en sí, una capacidad de actuar, un poder en el discurso y como discurso, en la actuación y como actuación, que repite para poder recrear y, a veces, lo logra (Butler, 2002: 240). El travestismo literario⁵², con todo lo dicho, pone en práctica, *tal vez de manera más explícita*, las tres fuerzas que Barthes le adjudica a la literatura en general. Estas tres fuerzas serán analizadas a partir de los «instrumentos epistémicos híbridos» desprendidos de las reflexiones de Homi Bhabha⁵³. Se tratará, en este punto, de dar una definición *adaptada* de los diferentes términos, siempre en concordancia con lo explicado por Barthes en su *Lección Inaugural*, claro está.

Como se verá, estos instrumentos están profundamente relacionados y, de alguna manera, todos refieren a las tres fuerzas de la literatura señaladas por el teórico francés. Por lo anterior, se iniciará entonces con las nociones ‘impureza’ e ‘incertidumbre’,

⁵² Tómese en cuenta que todas estas afirmaciones pueden perfectamente funcionar para muchas de las expresiones *trans*, por lo que, entonces, no están limitadas al campo literario.

propuestas por Barthes. La **impureza** es, ante todo, una acusación; así, este concepto se recoge (como pasa, en general, con los conceptos que se verán a continuación) del lenguaje de la seriedad (la expresión es de Blandón), del ámbito de la injuria, para llevarlo hacia el lugar de la contestación: la impureza, aquí (y contrario a lo que dicta la norma), celebra la “suciedad” **mixtura**, celebra lo “chocante”. Esta característica podrá aplicarse tanto en el análisis del sujeto, como en el estudio del lenguaje o del estilo de la novela *El gato de sí mismo*. Este texto, como se ha visto, se caracteriza por su “desajuste” en relación con las novelas monogales, por su continuo alejarse de los géneros “altos”, por su elogio de la mezcla genérica, por, finalmente, “inadecuar” los discursos que utiliza, pero a su favor, en un movimiento que siempre alcanza al sujeto al que se refiere (en este caso, a Germán Germanóvich, un gay). La impureza es, desde la perspectiva planteada, un instrumento resignificador, que niega cualquier rasgo estable, homogéneo, limpio, según lo apuntado en el marco teórico.

La **incertidumbre**, igualmente, participa de lo apuntado sobre la impureza. María Amoretti la define como un arma metodológica, en la medida en que este término se establece en la posibilidad o (tal vez mejor) en la imposibilidad. La incertidumbre niega un anclarse, con el fin de enfatizar la **variabilidad**. Este instrumento, igualmente, podrá entenderse en el análisis del signo como en el de las subjetividades, ya que “[s]e trata de concebir el conocimiento de sí como una creación de sí; de llegar a conocerse a sí mismo, enfrentándose a la propia contingencia, a nuestra propia, intrínseca e inevitable variabilidad.” (Amoretti, 2010: 372)

⁵³ Asimismo, se sigue la lectura que María Amoretti hace de este autor indio, sobre todo sus apuntes en: “Interculturalidad y mestizaje en Rubén Darío” (2010). Otros conceptos se han tomado de Barthes y de Kulawik.

La **ambivalencia**, evidentemente, también se mueve hacia el espacio de lo inconcreto. Ésta potencia la interpretación, en un gesto que niega un atarse a lo establecido, a lo definido. Homi Bhabha explica el concepto de ambivalencia ligado al de mimetismo y al de incertidumbre, en los siguientes términos: “Lo que comparten todos [se refiere a los ejemplos que da sobre imitación colonial] es un proceso discursivo en el cual el exceso o deslizamiento producido por la *ambivalencia* del mimetismo (casi lo mismo, *pero no exactamente*) no se limita a efectuar la “ruptura” del discurso sino que se transforma en una incertidumbre [...]” (Bhabha, 2002: 112) (Resaltado del autor)

Antes de proseguir, es necesario aclarar que la incertidumbre y la ambivalencia (así como el engaño y artificio y –en general– todas las herramientas que se están estudiando) son activadas en esta novela por la “fantasía”, entendida, según se afirmó como una *imaginación activa*, la cual supone una ubicación relativa del «sujeto» en relación con los esquemas reguladores. La “fantasía” es, pues, fundamental para explicar la discursividad alteradora del «orden» presente en la narración de Germán. Ya se volverá sobre este punto.

El **engaño** y el **artificio** han de trabajarse juntos. De estos términos hay que resaltar sobre todo la labor de verosimilitud que conllevan: ambos buscan dar a la ficción apariencia de verdad, ambos juegan con la doblez y activan lo irónico, lo paródico, en un movimiento constante hacia la **risa**. Esto es sobre todo cierto en textos culturales atravesados por los principios carnalescos de la vida, como ya se ha visto en otro apartado. Respecto a lo **paródico**, explica Kulawik:

“La parodia opera con la inclusión de varias técnicas narrativo-discursivas que vamos a categorizar en tres secciones que siguen: la caricatura con lo grotesco, la inter- e intratextualidad y la metaficción.

Antes, conviene mencionar también la relación que existe entre la parodia y el artificio dentro de lo que es la exuberancia textual. El artificio ya en sí llega a ser una forma de parodia en términos generales, recurriendo a veces a otros mecanismos como la caricaturización, lo grotesco, la hipérbole y la contrastación.

[...]

La parodia, como modalidad textual, tiene una función discursiva de deconstrucción y de desestabilización del sentido, fortaleciendo más el efecto de ambigüedad.” (Kulawik, 2009: 220-221)

Evidentemente, lo afirmado lleva al **juego**. Barthes ya ha señalado la importancia que tiene esta actividad, sobre todo en relación con el lenguaje. Los juegos que desestabilicen el lenguaje no son más que formas literarias, en el sentido explicado por el teórico francés: jugar con el lenguaje es atentar contra su “respetabilidad”, contra el orden que él mismo instaaura. Se refuerza con lo anterior, además, la idea del travestismo literario, el cual, como se aseguró en otro momento, es, en efecto, un juego que busca perturbar los discursos serios; es decir, aquellos que se presentan, que se naturalizan como discursos “reales”, “verdaderos” y “sinceros”, “sin engaño” o “burla”, “doble” o “disimulo” (véase la cuarta acepción de ‘serio’, en el DRAE).

La **hibridez** básicamente refiere a aquello que es producto de elementos de distinta naturaleza; en este sentido, debe estar al lado de la mixtura, que tiene como consecuencia la ambivalencia, la incertidumbre. Este concepto lleva a la desestabilización y representa el miedo que provoca el “revoltijo”. Lo híbrido se basa en el intercambio y en la mezcla, de ahí que conlleve siempre una pregunta sobre la “identidad”, una pregunta irresoluta que pone en jaque no sólo a los sujetos sino, también, a los discursos que los conforman: la hibridez, como explica Bhabha, lleva por ello al ámbito de una realidad “inter-media”. Sigue Bhabha:

“Si la hibridez es herejía, entonces blasfemar es soñar. Soñar no con el pasado o el presente, no con el presente continuo; no es el sueño nostálgico de la tradición, ni el sueño utópico del progreso moderno: es el sueño de la traducción

como “supervivencia”, como traduce Derrida el “tiempo” del concepto benjaminiano de la sobrevivencia de la traducción, como *sur-viv-re*, el acto de vivir en las fronteras.” (Bhabha, 2002: 272)

Evidentemente, este instrumento se podrá explicar, en *El gato de sí mismo*, a partir del trabajo intertextual, que, desde la perspectiva planteada, redefine los discursos sobre Germán Germanóvich, hasta el punto de devolverle al padre (a los poderes que habitan el lenguaje) el contenido y las formas (ahora vacías y sin sentido) de su autoridad: la hibridez, como afirma Bhabha, “[...] mantiene la diferencia sin una jerarquía supuesta o impuesta.” (Bhabha, 2002: 20)

La **mímesis** debe entenderse más como un trabajo de (re)invención a partir de la copia, que como una mera imitación del original. Es decir, la mímesis posee características de *poiesis*, las cuales, además, resaltan la ficcionalidad de lo imitado.

Afirma Bhabha:

“Como nos recuerda Lacan, el mimetismo es como el camuflaje, no una armonización de la represión de la diferencia sino una forma de parecido, que difiere de, o impide, la presencia, desplegándola en parte, metonímicamente. Su amenaza, agregaría yo, proviene de la prodigiosa y estratégica producción de “efectos de identidad” conflictivos, fantásticos, discriminatorios, en el ejercicio de un poder que es elusivo porque no oculta esencia alguna [...]” (Bhabha, 2002: 116)

El valor de la mímesis, en tanto trabajo artístico, se revela en la íntima relación que se le puede señalar con el travestismo. El travestismo no es sólo imitación, es también recreación, en sus dos acepciones: crear, producir algo nuevo y deleitar. Asimismo, la mímesis y el travestismo están ligados a partir de la activación de la *duda* (que no es sino, según Bhabha, incertidumbre); es decir, están ligados a partir de la vacilación. Germán Germanóvich, como se verá, se camufla con la imitación, la usa para huir de los poderes, según lo explicado por Barthes. Así, este personaje se vuelve un “sujeto sospechoso” ante los discursos centralizadores: Germán se mimetiza en el

lenguaje y contra él, en un gesto que lo ubica en la frontera de lo que se ha hecho de él y de lo que él mismo ha querido hacer con ello.

Finalmente, es necesario hacer algunos apuntes sobre la **reversibilidad**. Este concepto es fundamental para entender ese paso de la vergüenza al orgullo, que ya se ha señalado en el capítulo anterior, y que es central en la autobiografía de Germán Germanóvich. La estrategia de reversibilidad “[...] consiste en la posibilidad de desplazarse del lugar de confinamiento.” (Amoretti, 2010: 372) Este desplazamiento está, en esta novela costarricense, organizado por el mismo discurso testimonial, que reafirma la productividad del narrador-protagonista, quien se imagina, se inventa de tal manera que es imposible pensarlo inamovible. Germán Germanóvich asume su subjetividad y, entonces, estructura su historia desde su vivencia, según su sentir y de acuerdo con el viaje de su propia conciencia, un viaje que es, en realidad, un continuo escape, una continua huida.

Este término, por lo tanto, hay que entenderlo a la luz de lo que explica Barthes sobre la necesidad de desplazarse u obsecarse, con el fin alejarse de los poderes: “Se trata de la posibilidad de mirar e imaginar a los sujetos de tal manera que sea imposible pensarlos fijos o invariables. La reversibilidad es un freno a la tentación de matar simbólicamente al otro, un freno a la tentación de encerrarlo en una definición, de fijarlo o clavarlo en un estereotipo, de negarlo, de borrarlo [...]” (Amoretti, 2010: 372)

Así las cosas, desde la perspectiva planteada, la literatura utiliza estos instrumentos para comprometer constantemente la estabilidad del discurso. Esta labor es fundamental para producir un nuevo conocimiento, uno diferente, que atente contra lo que Barthes llama los poderes en el lenguaje. Así es como el propio Germán entiende su autobiografía, su “libro inspiracional”: este texto es, en sí mismo y para su narrador,

todo un trabajo por la “descolonización”⁵⁴, en tanto la historia de Germán se constituye como una literatura contraria a aquellos discursos que han minado la diferencia en pro de la homogenización. En este sentido, la idea de literatura propuesta, desde sus fuerzas y a través de sus instrumentos, se dirige al ser humano para ofrecer la potencialidad de la utopía.

Con todo lo dicho, es claro, en un texto como el que se ha venido analizando, el trabajo en pro de la desestabilización de la noción cerrada de sujeto, a partir del discurso literario. Esta novela costarricense presenta la escritura –su escritura– y el proceso comunicativo como contenidos de la acción narrativa misma; es decir, la novela evidencia el acto comunicativo ficticio que es la literatura y descubre (como afirma Kulawik en su propuesta de análisis) «la máscara de la convención que es el lenguaje», pero, sobre todo (habría que apuntar), descubre la importancia de poner al lenguaje en crisis, pues, como afirma el narrador de *El gato de sí mismo*, “[...] el propósito de las artes mágicas es, precisamente, crear ilusión de lo real, engañar a tus sentidos para confundirte y obligarte a ver la vida tal como no es.” (Quesada, 2005: 194)

La *fantasía* es, como se ha afirmado antes, el detonante del trabajo artístico-literario de Germán El Gado. Desde el inicio de la novela, el narrador-protagonista se presenta como un sujeto variable, un sujeto que concibe su conocimiento de sí y de su mundo como una imaginación. Así, su narración es, en realidad, un *decirse*, que lo lleva a un juego de vestiduras y, entonces, a una parodia respecto de sí mismo y de su contexto, como se puede ver en el siguiente ejemplo: “Veo al conductor mover los labios, pero no hago esfuerzo por leerlos, no permito consejos ni admoniciones ni denuestos. Mejor pongo en ellos la letra del merengue-house, para que a pesar de su

⁵⁴ Según lo que se afirmó antes en relación con la noción de ‘colonización’, este término debe entenderse

expresión de perro furioso el chofer me diga «ay, mi negra, dame candela hoy y todas las noches».” (Quesada, 2005: 16)

Como se tratará de exponer a lo largo de esta parte del análisis, la manera de contar de Germán, su forma de utilizar los discursos para conformar su «obra literaria», activa no sólo el artificio sino, también, su trabajo re-creativo. Su labor productiva y abierta busca, como se puede colegir, constituir una «subjetividad con derecho propio»; es decir, busca trastocar los discursos que lo han ubicado en un espacio “irreal”, para —a través de su autobiografía— movilizarse hacia la nobleza, hacia el orgullo de sí mismo, como se explicó al final del anterior capítulo.

Este trabajo de reversibilidad se puede explicar desde la concepción genérica que Germán le da a su narración; esto es, desde su autobiografía y, en su configuración, desde la intertextualidad. En este sentido, es necesario reafirmar (como ya se hizo más atrás) la idea de la autobiografía como un género narrativo artístico, una forma artística de escritura, que implica una construcción literaria del «yo». Es, en efecto, un *decirse*, que, en el caso de *El gato de sí mismo*, conlleva una deconstrucción de los discursos totalizadores. La intertextualidad presente en la novela de Quesada activa varios de los instrumentos que se han estudiado. Ella es, pues, de suma relevancia, y hay que también entenderla como una “[...] «transposición de sistemas sígnicos» que opera como una transformación y asimilación del material textual, alcanzando varias veces efectos paródicos.” (Kulawik, 2009: 162)

Con lo apuntado, es muy importante continuar estudiando los alcances de la intertextualidad en esta novela, para, así, explicar su carácter “revoltoso”, el cual, según se ha visto en su relación con lo paródico, activa esa capacidad que se le ha señalado al

como un proceso contra el sojuzgamiento de cuerpo y “alma”. Ver nota al pie número 20.

texto de Quesada desde el inicio de esta investigación: *El gato de sí mismo* busca romper el sentido estable y, con ello, promover la variabilidad, en una carrera constante de la fantasía, entendida tanto en su primera acepción como en su quinta acepción; es decir, como una “ficción, cuento, novela o pensamiento elevado e ingenioso” (DRAE, versión en línea). Al respecto, véase la siguiente cita de la novela, donde se narra la partida de Germán de Cartago:

“Me alejé de la casita de dulce rumbo al puerto, a esperar un barco que me permitiera escapar del reino. Como ya es costumbre en esos lugares, muchos desconocidos llegan a enrolarse como marineros. Si hay un capitán de costumbres dudosas o un empresario urgido de enviar una carga ilegal, entonces el exiliado, el paria, el vagabundo, todos encontramos trabajo. Yo pretendía cruzar el mar hasta Waga Waga, el sitio más distante de Cartago según la cartografía de la época y mis propios cálculos. No temí equivocarme, pues yo era astrónomo y geógrafo consumado. En ese archipiélago instalaría mi nido, mi rincón de duelo y mi nueva planta de vida, comería fruta tropical, tomaría agua de los manantiales más puros y de nuevo me levantaría sobre mis pies desnudos para buscar a quien darle amor.” (Quesada, 2005: 74)

Explica Kulawik que “[l]a intertextualidad expone la multidimensionalidad y ambivalencia de la palabra en el contexto de la interacción social.” (Kulawik, 2009: 163) Evidentemente, Kulawik sigue las afirmaciones de Kristeva (quien, a su vez, sigue a Bajtín). Así, en una novela polifónica, como lo es *El gato de sí mismo*, la intertextualidad permite una posición contestaria, al introducir –de manera paródica– los discursos de poder que acusan, en el caso del texto de Quesada, a Germán, y que –ahora– son despojados de su solemnidad. Al respecto, la siguiente diatriba en boca del padre de Germán:

“Moríos, Germán Germanóvich, como hemos hecho todos entre las paredes de este palacio. Recordad: hace siglos la decencia nos ejecutó, nuestra sangre corrió por las calles de Cartago hasta que nos secamos, nos convertimos en fantasmas de feria que no asustan sino que mueven a la compasión, procuramos estar lejos del comentario ajeno y pagamos con la vida. Yo defiendiendo esos principios, soy un viudo noble, tengo un apellido y lo protejo, por eso te entrego en sacrificio. ¿Tenéis voluntad para ello? Os pregunto aunque no me importa lo

que digáis. La pira propiciatoria y la daga de ónice han sido dispuestas, he palpado mi propio pecho para estar seguro del lugar donde agoniza el corazón. Me he preparado, ¿y vos?” (Quesada, 2005: 62) (Resaltado del autor)

Como es claro, este tipo de intertextualidad no es sino una forma de activar lo paródico, y de ello se deduce su valor derogatorio. Este cruce de textos es, y así se evidencia a lo largo de la novela, el resultado de una operación irrisoria, serio-cómica, que también se puede entender para la narración sobre el “asunto” del padre de Germán. Como se puede comprobar, la “desgracia” de Luis Dieciséis se cuenta como una parodia de un relato del escritor Joseph Conrad (cuyo nombre real, además, es utilizado, en la novela de Quesada, para definir a uno –quizás el más importante– de los álter ego de Germán Germanóvich, Józef Teodor Konrad Korzeniowski): “El Conde”. El relato de Conrad narra la “tragedia” por la que pasa su personaje principal, el Conde. Él, como Luis Dieciséis, es un viudo, caracterizado por su corrección en todo aspecto de su tranquila vida, la cual, sin embargo, se ve alterada por un evento desafortunado en un jardín público, donde es asaltado. Este asalto, como resultado, lo deja totalmente alterado, sin energía vital, hasta el punto de abandonar uno de los lugares que más le había dado bienestar en su vida: El Golfo de Nápoles. Explica el narrador de este relato sobre el Conde:

“It was in his character to shrink from scandal, much more than from mere death. And certainly for many people this would have always remained—considering certain peculiarities of Neapolitan manners—a deucedly queer story. The Count was no fool. His belief in the respectable placidity of life having received this rude shock, he thought that now anything might happen.” (Conrad, 1908: 11)

El relato recalca cómo, a partir de este evento desafortunado, el Conde desarrolla un sentido de debilidad que lo limita totalmente en su accionar, hasta el punto de llevarlo a la “muerte”:

“There is a saying of Neapolitan patriotism, intended for the information of foreigners, I presume: "See Naples and then die." Vedi Napoli e poi mori. It is a saying of excessive vanity, and everything excessive was abhorrent to the nice moderation of the poor Count. Yet, as I was seeing him off at the railway station, I thought he was behaving with singular fidelity to its conceited spirit. Vedi Napoli! ... He had seen it! He had seen it with startling thoroughness—and now he was going to his grave.” (Conrad, 1908:16)

Este importante trabajo intertextual, en la novela de Quesada, demuestra el gran valor que adquieren las técnicas narrativas que la conforman, sobre todo a la hora de transgredir los discursos de poder (el lenguaje mismo) que, claro, tocan directamente a Germán Germanóvich. En efecto, la especial forma de contar del narrador-protagonista (definida, como se ha visto, por la fantasía) lleva a la incertidumbre en torno a su persona, en torno al mundo que él mismo narra. Sobre este aspecto en específico, llama la atención el título de la novela de Quesada: *El gato de sí mismo*. Éste, desde la lectura propuesta, indica una labor de (re)apropiación (en el sentido explicado por Eribon), un accionar reflejo sobre el «ser», que –aquí– está (in)determinado por el sustantivo ‘gato’.

El gato, como lo señala José María Albert de Paco, es un animal de simbolismo ambivalente (Albert, 2003: 45), lo que, para los fines acá expuestos, está en perfecta concordancia con lo visto en el marco teórico. Jean Chevalier, director del *Diccionario de los símbolos*, apunta lo siguiente sobre la figura del gato: “El simbolismo del gato es muy heterogéneo, oscilando entre las tendencias benéficas y maléficas; que puede explicarse por la actitud socarrona del animal.” (Chevalier, 2003: 523) Esta actitud socarrona es la que más ha de interesar para este análisis, sobre todo en la medida en que ella misma es una herramienta más en contra de cualquier gesto de colonización: la socarronería se define como “astucia” o “disimulo” acompañados de burla encubierta⁵⁵.

⁵⁵ En la novela de Quesada, el simbolismo del gato se puede asociar tanto al narrador-protagonista como, en cierta medida, a su padre. De hecho, la novela *juega* con estas dos posibilidades, como se evidencia con la siguiente cita, que describe un momento en el que Germán y un don Luis alelado están solos en

(DRAE, versión en línea) Al respecto, léase el siguiente extracto de la novela, sobre un gato que *toma* la habitación del “rey” y parece indiferente ante el mundo:

“«Inútil, feo, malo», regañó [Rasputina] convencida de que aquel animal no podía ser don Luis. «Gato glotón y vagabundo. Andá a buscar a tu amo». El animal la estuvo mirando. Como si entendiera la orden se levantó, como si no le importara se fue estirando poco a poco, con dedicación y paciencia, *desafiando el poder de la vieja*.

[...]

«Tenés que caminar, vagabundo», gritó Rasputina desde abajo. [...]

El gato no se movió excepto para acomodarse más y no perder de vista a la anciana. *Rasputina no podía creerlo. Gritaba órdenes, pero el animal la miraba sin inmutarse.*” (Quesada, 2005: 47) (Resaltado mío)

Además de esta actitud, interesa destacar el ligamen del gato con el misterio.

Esta relación acentúa aún más las características que, desde el trabajo literario, se están tratando de entender para el caso de Germán y para su obra. El misterio no es más que otra forma de lo indefinible, de lo inexplicable. Así, es posible afirmar que el travestismo literario se conforma como un factor fundamental que contribuye, en general, en la reproducción de lo arcano. Lo anterior, evidentemente, hay que entenderlo de manera positiva, en la medida en que el misterio facilita la huida; es decir, el alejarse de aquello que provoca daño, que coarta.

La naturaleza de este animal también confirma la importancia de este sustantivo en el título de la novela: el gato es un cazador⁵⁶, no es gregario, y estas características condicionan su comportamiento entre los humanos: los gatos son animales con cierta huraña displicencia, propia (es necesario resaltar) de quien no vive en una sociedad

una habitación: “Después de este tiempo en la oscuridad, me he acostumbrado a ver la silueta de los objetos en la habitación. Aun con tan poca luz podría adivinar la posición de las cosas, quizás porque siempre han estado en los mismos lugares. Nada se mueve en Cartago, ni lo hará hasta el fin de los tiempos. Los ojos de fuego del gato se han cerrado. Del animal siento su ronroneo, y ese ruido es la única señal de vida alrededor.” (Quesada, 2005: 326) Claramente, don Luis se representa como un gato en decadencia.

⁵⁶ Esta característica es fundamental para entender el movimiento de Germán hacia sí mismo: cazar, aquí, no es más que una reflexión, un accionar, sobre el propio «ser», como se confirmará más adelante. Así, la búsqueda del protagonista, su viaje, no es sino una «cacería de sí mismo».

jerárquicamente ordenada (lo que aclara el proyecto que se le ha señalado a la novela de Quesada). Asimismo, habría que presentar la oposición entre los gatos domesticados y los salvajes: mientras los primeros son juguetones (el típico gato que *retoza* con su bola de estambre), los segundos son esquivos y hasta violentos. Podría decirse que el “gato” de la novela de Quesada presenta rasgos de ambos: si, por una parte, es juguetón (ya se ha señalado el valor del juego en la narración de Germán, a partir de las afirmaciones de Barthes y de su noción de literatura); por otra, es un gato “difícil”, “problemático” (y, por ello, «resistente») en su relación con los “otros”.

Evidentemente, en esta novela se trabaja la idea de un “gato” herido; es decir, esta novela es una respuesta a la violencia sufrida por el narrador-protagonista y su narración es la mejor arma contra aquellos que no han hecho sino *oprimirlo, callarlo*. De alguna manera, parafraseando al Jean-Paul Sartre del prefacio de *Los condenados de la tierra*⁵⁷, este texto de Quesada descubre las mentiras de la sociedad, su maquiavelismo y, con ello, alerta sobre lo que los “normales” han hecho contra los “anormales” y lo que los “anormales” pueden hacer con ello: buscar su propia revolución, un cambio del lugar que se les ha asignado en el mundo.

Como es patente, las características que se pueden ligar con la figura del gato (y, entonces, con la del narrador-protagonista y su labor literaria) participan del movimiento de huida que activa las herramientas epistémicas estudiadas, herramientas que, como apunta Germán sobre su propia familia, hacen “[...] difícil saber cuándo estamos y cuándo no.” (Quesada, 2005: 169) Estas herramientas se explicitan con la narración misma del protagonista, una narración cargada de incertidumbre y artificio, gracias al control que Germán tiene sobre su historia, un control que, sin embargo, no es

ajeno al juego sobre sí mismo; es decir, Germán, con su narración, desautoriza tanto los discursos que vienen de «afuera» como su propio discurso, lo que –evidentemente– fortalece la risa desestabilizadora, el carácter carnavalesco del texto:

“«Hernán, te llamaron de tu casa en Cartago, Hernán. Es muy urgente». Yo estaba en ese momento con mi traje de cruzado cuidando la Copa Magnífica. Minutos antes la había colocado a todo fuego en la cocina, rebosante de frijoles que iba a preparar de acuerdo con la receta cubana [...]. «Sólo me debo al Señor», grité desde mi puesto junto a la Copa Magnífica. «Dejadme tranquilo, chiquilla». [...]. «¿Estás cuidando al mundo?», gritó Odalisca. «A mí más bien me huele a frijoles». No contesté la impertinencia. Seguí revolviendo con el cucharón, luego aplasté unos cuantos frijoles para que el caldo espesara [...].” (Quesada, 2005: 102)

Como ya se ha dicho, Germán entiende su narración como un juego, como una estrategia liberadora (este es, de hecho, el fin de los poderes de la literatura) que reorganiza los elementos del mundo, trastocándolos alegremente. En este sentido, es importante resaltar el carácter explícitamente artificial (artístico) de la representación narrativa de Germán Germanóvich. La narración, de hecho, se revela constantemente como artificio, como ilusión, y su veracidad, como se ha visto con la cita anterior, puede hasta ser cuestionada. El narrador está consciente de su fantasía, y así lo apunta cuando refiere que su madre solía contarle cuentos: “Puras fantasías inservibles, a menos que se quiera sobrevivir.” (Quesada, 2005: 200) (Subrayado mío) O cuando se queja porque los maestros de Cartago no se atreven a enseñar fantasía:

“Los niños [de Cartago] aprenden en la escuela a identificar la neblina con sendos bosques –por suerte en extinción–, a la altura y a la cercanía de imponentes volcanes. Sus maestros, formados en la razón y el materialismo, ignoran por completo la forma de vida y las costumbres de los reptiles gigantes que describen las leyendas. Ninguno se atreve a enseñar fantasía, la temen aunque la evidencia de que lo inexplicable es posible siempre ha estado al alcance de la mano.” (Quesada, 2005: 309)

⁵⁷ Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Editorial Último Recurso, 2006.

La fantasía en la narración de *El gato de sí mismo* desestabiliza, señala una suerte de desequilibrio dentro de la estructura del texto y hasta la configuración del personaje, pero este desequilibrio es positivo y orgánico en relación con el proyecto narrativo. El mundo narrado por Germán, según lo dicho, rompe con las categorías racionales de «espacio» y «tiempo», lo que resalta más aún la incertidumbre.

La forma de narrar esta novela es, pues, determinada por las alteraciones que implica la ruptura del «orden», en todos los niveles posibles, incluso –como se vio en el anterior capítulo– en la estructura misma de este texto. Esta característica, como es claro, no es casual. Se puede decir que ella participa de las finalidades de las herramientas estudiadas, al promover un sentido equívoco, que alcanza también al «sujeto» en la amplitud de su configuración identitaria. Así, *El gato de sí mismo* se construye como la suma de recuerdos de su narrador, como un viaje por su memoria (pasada, presente y futura), un viaje constante hacia la fantasía, que no es otra cosa que imaginación. Al respecto, léase el siguiente ejemplo de la novela, donde se narra la huida de Germán, su exilio:

“«El mundo no es grande cuando queremos huir», dijo la calavera. «No pierda el tiempo. Además, en cada extremo de la Tierra hay una catarata que cae al vacío. Nadie va a llevarlo hasta ahí». Discretamente disimulé su ignorancia. Como pescador, él no estaba obligado a conocer mis estudios eruditos sobre la esféricidad del planeta. «Debo marcharme, en Cartago ya estoy muerto», dije mirando las cuencas de la calavera. Tuve pena de ser descortés. «Lo digo sin alusiones personales.» «No importa», contestó el esqueleto. «De todas maneras, ha tomado el camino equivocado. Aquí el mar se secó desde hace miles de años. El Rey, usted sabe, es muy poderoso y vengativo. Quería hacerle difícil la huida a su infante.»” (Quesada, 2005: 75)

Otro ejemplo de desestabilización de la unidad espacio-temporal y de su coherencia (entendida así –como se explicó– desde una perspectiva monológica), se da por un constante movimiento del narrador-protagonista, un movimiento generalmente

determinado por su “fluir de conciencia”. Lo anterior se demuestra, en la novela, con el apartado en el que se explicita la incertidumbre que sufre el propio Germán en su viaje nocturno de Cartago a San Josesburgo y, luego, de regreso (con una parada en La Callecilla):

“¿He caminado o he volado? En alguna parte de mi caos aparece un encuentro con el Lobo Feroz. Él me pregunta a dónde voy tan coqueto y atrevido. Yo le contesto: “A casita de Rasputina, donde el Rey está dormido”. El lobo me indica un atajo, que no es tal sino el camino más tortuoso a Cartago [...]. Lejanamente, me parece haber tomado rumbo a La Callecilla, la infame barriada donde Luis Dieciséis fue golpeado. [...] Llamé a mis dobles, a cada uno le di una rosa, y les encargué hallar a Fabiola Carpinteros, mi hermana [...]. Después no supe. Quizás de las casuchas empezaron a llamarme loco, lárgate de aquí.” (Quesada, 2005: 315)

El movimiento hacia el espacio de lo inconcreto es más evidente hacia el final de la novela. En este punto, interesa resaltar un apartado que se caracteriza, como se verá, por su construcción anafórica, por su paralelismo estructural. Germán, a lo largo de estas páginas, se dirige a Íñigo de una manera especial: el narrador-protagonista va narrando en modalidad *irrealis* (presente de la primera persona del plural en subjuntivo) la historia de su amado y la suya propia. Así, la oración inicial de cada párrafo se abre con el verbo ‘digamos’, de la siguiente manera:

“Digamos que te llamás Íñigo. Me gusta tu nombre, ¿sabés?, no suena a nada ni a nadie conocido [...]” (Quesada, 2005: 283)

“Digamos, Íñigo, que el maestro no podía amarte. Era tu tutor, vos su protegido. Tu padre había hablado con él para que te rescatara del campo [...]” (Quesada, 2005: 288)

“Digamos que tus viejos sintieron el peligro y aprovecharon el paso de un caballero andante para vender tus huesos y tu juventud a cambio de unos pesos.” (Quesada, 2005: 292)

En esta parte, entonces, se “dibuja” a Íñigo, su vida; Germán escribe la historia de su amado (un amado que otros –Dios y Pseudo Longino, por ejemplo– afirman que no existe⁵⁸) y la vincula a su propia historia:

“Digamos, Íñigo, que te recuerdo con ternura. Creí de corazón tus historias de campesinos buenos y bucólicas estampas hasta un día en que te pregunté cuándo miraste por primera vez a un hombre. «Desde siempre», dijiste, «desde que dormía con mis hermanos y algún primo en un camión inmundo, mientras al otro lado del cuarto los padres hacían el amor con el fervor de quienes no tienen otra cosa que sus cuerpos»”. (Quesada, 2005: 291)

Germán ratifica el papel central de su memoria a la hora de narrar su historia, a la hora de ubicarse en el tiempo y el espacio de sus recuerdos (¿sus fantasías?), como se evidencia en el siguiente extracto (que mantiene aún la estructura anafórica señalada):

“Digamos, Íñigo, que mi pensamiento vuelve a vos. Me pregunto si has estado en mi futuro mientras yo te he pensado siempre en mi ayer. Si me dan papel te podría dibujar, pero no estoy seguro de retratarte siempre de la misma manera.” (Quesada, 2005: 304)

Como es claro, la ambivalencia no puede ser mayor. Esta forma de contar(se) no hace sino potenciar la interpretación, con una actitud que atenta contra lo definido, lo concreto. En la narración de *El gato de sí mismo* no hay orden cronológico. La historia de vida de Germán Germanóvich, como se ha visto, se *desplaza* constantemente, y este rasgo es el que –en muchos momentos– revela la narración (y, entonces, a su personaje) como confusa, desordenada. Lo dicho se debe, según se afirmó, al trabajo ficcional del narrador, y de ello se deduce, además, su ligamen con la definición de travestismo literario: el “desorden” de este texto no es más que su riqueza, su valor descomponedor de lo establecido. Al respecto de lo anterior, es interesante hacer referencia a la

⁵⁸ Afirma el propio Germán: “Te llamo de nuevo, Íñigo, aunque no estoy seguro si pierdo mi tiempo, pues al sarao acuden espíritus del lado de los muertos y no sé siquiera en cuál mundo estás [...]. Te invoco, querido, a riesgo de no encontrarte en ninguna esfera de la realidad ni de la fantasía.” (Quesada, 2005: 305)

narración de la llamada de Rasputina a Germán, narración con la que se concluye este apartado:

“«¿Cómo está usted, Rasputina? La oigo nerviosa, ¿le pasa algo? ¿Mi tata quiere hablar conmigo?»

Dejé marchar al pollo capón. Avanzaba lento, torpe, aunque bien intencionado. [...] Temí que tanpreciado manjar fuera robado en el camino y se perdiera el mensaje, pero por suerte nada pasó. La voz de Rasputina cambió radicalmente, se hizo más golosa, ganó confianza. Alabó aquellos muslos, la suavidad del ala, la carnita blanca de la pechuga, el condimento del relleno. Luego eructó satisfecha.

A cambio de mi pollo capón recibí un lorito verde, extraviado de su ruta migratoria. Temblaba de miedo, pero traía bien memorizada su arenga:

«[...] No sé qué hacer con este *asunto* de don Luis, a cada hora parece más complicado...»

Para reflexionar le cerré el pico al loro. Volvía a cercarme el *asunto* [...].

[...]

Me pareció inconveniente seguir conversando con la ayuda de animales, al final todos terminaban sacrificados de una manera u otra.” (Quesada, 2005: 120-121) (Resaltado del autor)

2.2.2 Una narración *loca*: El desconcierto de la hipérbole

Según lo afirmado por Kulawik, es importante analizar el carácter metaficcional de obras como la de Quesada, que, dentro de sus procedimientos discursivos, revela la presencia consciente de la actividad de escribir. Esta conciencia, en *El gato de sí mismo*, está presente en la figura del narrador-protagonista, quien entiende su autobiografía como literatura; es decir, como una práctica escritural, como un juego de palabras, según lo afirmado por Barthes. Así, la narración de Germán se refiere, de alguna forma, a la novela misma a la que los lectores tienen acceso. Evidentemente, esto lleva a un cuestionamiento del discurso literario desde su interior. Explica Kulawik:

“Al incluir una reflexión sobre su propia constitución, estas obras desvelan la convencionalidad de su funcionamiento como signos, establecidos como operadores de fuerzas sociales. Esta conciencia deja ver claramente la pérdida de ilusiones sobre la fiabilidad e infalibilidad que el texto puede tener. El texto mismo da cuenta de sus limitaciones, pero esta conciencia autocrítica (que incluye el metadiscurso) lo fortalece como productor de nuevas significaciones a

partir del desmembramiento de las viejas categorías «autosuficientes»”. (Kulawik, 2009: 166)

Con lo dicho, frecuentemente en *El gato de sí mismo*, el narrador hace referencia a su labor literaria, al hecho de contar su historia. Podría, incluso, leerse a Germán Germanóvich como una parodia de la figura del autor, como un doble, lo que complica más aún su “identidad”. Sin embargo, esto no es comprobable, aunque el resultado que se busca sí es patente: la confusión entre categorías (autor, narrador, personaje-protagonista). De alguna manera, todas ellas se reúnen en Germán, le dan autoridad discursiva, una autoridad definida, pues, por la multiplicidad. Al respecto de este término, interesa resaltar, sobre todo, el papel de los dobles de Germán, en especial, la figura de Jósek T. Korzeniowski, que –como se afirmó antes– es el nombre real de Joseph Conrad, lo que, en alguna medida, demuestra la importancia de la figura del escritor y, más aún, su función recreadora.

Germán ð El Gado es un hablante-escribiente que, con sus alter ego, promueve la incertidumbre, la confusión, a través del artificio. El proceso de escritura de esta novela, en este sentido, conlleva siempre un desplazamiento de las categorías fijas, un desplazamiento que alcanza al narrador y a su amado, como se ha visto. *El gato de sí mismo*, con lo anterior, evidencia su escritura como un acto de intimidad, en tanto el interlocutor más relevante de la narración-escritura de Germán es Íñigo. Esta intimidad hay, pues, que entenderla como una forma más de la impureza: se está ante una declaración amorosa gay. Esta declaración, no cabe duda, participa de ese afán por inadecuar los discursos del «orden»:

“Aprovecho la ocasión para pensar en vos, Íñigo, y enviarte mi historia aunque se disperse en el viento y las musas me la roben para inspirar a los juglares. Aquí va mi verdad, amadísimo, a pesar de que algunas palabras se pegan a la ropa de los transeúntes [...]. ¡Ay querido mío!, si viajás, si aún el mundo es tu camino,

en alguna posada vas a oírme en boca de un poeta, en la cadenciosa sensualidad de un bolero de Marga Montoya [...]. Buscá al poeta, oí boleros, encontrate por casualidad con el sabio y pedile que te cuente de mí.” (Quesada, 2005: 56)

Podría afirmarse que *El gato de sí mismo* se conforma como una reflexión literaria sobre la constitución y existencia de Germán Germanóvich, de ahí que la estructura de la novela entera apunte directamente al narrador-protagonista y se organice como una autobiografía⁵⁹: Germán concibe su obra como una historia escrita de vida, de ahí que escriba hasta en su mente, como se puede leer en el siguiente extracto:

“Puede ocurrir como hoy, que estaba presto a salir y no tenía manos suficientes para atender simultáneamente todas las demandas de mis ritos de partida, y además escribir. Ninguno de los otros Germanes estaba cerca –llevo rato sin verlos–, y aunque llamé y llamé tampoco se presentaron los amanuenses. Siempre las ideas aparecen en circunstancias absurdas, cuando no tengo otra opción sino escribir en mi cabeza porque estoy viajando de pie en un autobús abarrotado [...]. Entonces trato de imprimir en mi memoria el flujo de ideas, la brillante resolución de enigmas y angustias existenciales, la salvación de la humanidad.” (Quesada, 2005: 230)

La escritura, entonces, es concebida por Germán como una labor inevitable, una labor que, aunque muchas veces viene a cuestionar la propia validez de su discurso, constantemente se muestra como una actividad reveladora y altamente productiva en la creación libre de lo que Kulawik llama «nuevos mundos conceptuales», es decir, de nuevas ficciones, según lo explicado por Barthes. El espacio de la escritura, a partir de lo afirmado por el narrador-protagonista, es un lugar ambiguo, en el que se puede

⁵⁹ En *El gato de sí mismo*, se puede leer el siguiente tipo definiciones sobre la «obra» de Germán: “[...] gracias a ella [a Rasputina] yo podría concretar otra misión ejemplar en este reino, que agregaría a mis memorias y manual de etiqueta para la gente bien.” (Quesada, 2005: 121) “El relato de sus batallas contra el mal me ha inspirado a tomar la pluma, el tintero y escribir mi verdadera autobiografía y manual moderno para la administración de empresas.” (Quesada, 2005: 277) “No pueden parar de reír, eso que no les he dicho la verdad: escribo el relato de mi vida, una historia reflexiva en primera persona que puede servir como medio de esparcimiento y a la vez como obra de elevación moral.” (Quesada, 2005: 302)

encontrar la revelación como el misterio, y siempre está directamente relacionado con el sujeto.

Esta relación entre el sujeto –la loca Germán Germanóvich– y la escritura es más clara con la narrativa expuesta en la novela: la escritura aquí es invención (en sus cuatro acepciones); es decir, es un trabajo de dimensiones *subjetivas*, que constituye en sí una obra (artística). En este sentido, el espacio de la escritura se conforma, además, como un terreno propicio, al menos para el caso de *El gato de sí mismo*, para el ejercicio de la travestización-transgresión, un ejercicio que, como se ha visto, contribuye con las fuerzas de la literatura apuntadas por Barthes. Así, la *textura* de la novela de Quesada genera, a través de las herramientas vistas, nuevos sentidos en torno al narrador-protagonista, los cuales, finalmente, lo caracterizan como un sujeto «incierto» e «impuro». *El gato de sí mismo* disequilibra al mundo a punta de palabras (como afirma Germán en relación con la labor de los poetas), y este desequilibrio alcanza, entonces, a ese sujeto hablante –narrador, protagonista, autor, escritor– hasta el punto de volver *indescifrable*⁶⁰ su configuración identitaria (en todos los niveles).

Se ha dicho que la escritura-narración de Germán se dirige tanto al «mundo» (toda su labor escritural es, en realidad, un testimonio, como se apuntó en relación con las afirmaciones de Pozuelo Yvancos sobre la autobiografía) como a su amado Íñigo (con Dios, Íñigo es su principal interlocutor a lo largo de la novela); sin embargo, es necesario, a la luz de lo explicado anteriormente, plantearse las siguientes preguntas: ¿Para quién escribe realmente Germán Germanóvich? ¿Por qué lo hace? Germán, se

⁶⁰ Es decir, que “no se puede declarar lo que está escrito en cifra o en caracteres desconocidos, que no se puede penetrar lo oscuro, intrincado.” (DRAE, versión en línea) Evidentemente, entender la “identidad” en estos términos no es sino una forma de resaltar su *productividad, apertura y contingencia*, para, entonces, “[...] poner al descubierto la historicidad de la “identidad” y la forma en que ésta se codifica discursivamente.” (Amoretti, 2010: 367)

puede afirmar desde ya, escribe, en primer lugar, para sí mismo y, en segundo lugar, para los otros; es decir, la labor de Germán es, ante todo, un accionar sobre el propio «ser». Este trabajo personal, además, revela la importancia (el por qué) de su escritura: Germán, a través de la literatura, construye y deconstruye su propia subjetividad, en un gesto que, como se ha visto, lo torna «misterioso» ante los discursos centralizadores. Así, como se verá en el capítulo final de esta tesis, su “identidad” no es sino una “identidad” del equívoco, de la indeterminación.

Y con lo afirmado, no se debe dejar de lado la labor política que esto implica, en el nivel individual como en el colectivo. Como apunta Eribon, cada gesto individual por la liberación implica a la comunidad marginada, en la medida en que ésta es concebida por los discursos de poder como un solo bloque. Así las cosas, es posible afirmar que *El gato de sí mismo* no es un texto que se contente con celebrar la literatura en su función meramente estética. La literatura, a partir de la escritura-narración de Germán, es fundamental en ese intento por un cambio no sólo personal sino, también, socio-cultural. La constante travestización literaria de este sujeto tiene, pues, una función ética y política: intentar *transformar* las relaciones convencionales de *uno* con el *otro*, como afirma Kulawik para el caso de los textos de Diamela Eltit.

El gato de sí mismo, para lograr la indescifrabilidad que se le ha adjudicado, se construye como una novela del exceso, un exceso que complementa lo dicho sobre la travestización literaria: esta novela, con su estilo “neobarroco”⁶¹ –según la

⁶¹ Explica Kulawik: “El «neobarroco» significaría la trasposición de estos tres elementos culturales históricos [se refiere a los aspectos filosóficos, artísticos y literarios del barroco histórico] al contexto de la literatura del siglo XX, y su combinación con contenidos más recientes y con formas experimentales de la vanguardia histórica de los años 1920-1940 y de la más contemporánea, la neovanguardia de fines del siglo XX. Expresa la crisis de identidades y discursos tradicionales, y la desilusión de los valores «modernos», resultado de la experiencia histórica que ha adquirido el sujeto creador y receptor en el siglo XX. Lo que actualmente se utiliza del barroco histórico son ciertas actitudes y formas para expresar no la

categorización que hace Kulawik de este tipo de textos latinoamericanos–, lleva siempre hacia el desconcierto. Afirma este estudioso: “La exuberancia produce un efecto de ambigüedad y confusión por la acumulación excesiva de elementos suplementarios; al mismo tiempo, deja muchos lugares de indeterminación (los *gaps* mencionados por Iser) para el lector, que debe llenarlos.” (Kulawik, 2009: 179) Así, la novela de Quesada activa, además, al lector, al incorporarlo en su trabajo re-creativo: el lector no sólo debe encontrar la manera para seguir al protagonista en su narración sino, también, debe buscar, como en un juego, las múltiples relaciones discursivas que movilizan la historia de Germán. El lector debe, finalmente, participar de la “travesura” que se lleva a cabo, para, entonces, acceder al mundo que el narrador-protagonista construye desde la hipérbole de su fantasía.

Sobre este punto, es necesario resaltar más aún el valor de los instrumentos que se han estudiado, como elementos desestabilizadores, fruto del “exhibicionismo” literario de Germán: leer *El gato de sí mismo* es, a un tiempo, escribirlo, y es –por ello– una forma más de impulsar, en esta interacción, la dispersión del sentido fijo. Sobre este aspecto en específico, es de real importancia señalar el empleo del nombre (im)propio en la novela de Quesada. En efecto, Germán cambia de nombre constantemente (Hernán, Germán ð El Gado, Germitán, Germán Germanóvich, etc.). Como ya se dijo antes, este afán por renegar y burlarse del nombre *impuesto* por el padre es profundamente significativo al analizar los elementos paródicos de este texto, pero –ahora– es importante verlo a la luz de este juego con el signo que, entonces, no hace sino volverlo variable, en un movimiento directo hacia el sujeto mismo. Así, si algo resulta estable en la identificación de la loca ð El Gado es su inestabilidad: Germán

fijación de un orden establecido [...], sino la inestabilidad filosófica y la libertad de un orden nuevo y

tiene muchos nombres y, por tanto, ninguno, lo que ratifica aún más su labor de construcción y deconstrucción, a partir, entonces, de sus nombres artísticos. Este es, hay que explicar desde ya, un elemento fundamental para la constitución de su subjetividad gay y, como se verá en el capítulo final, no se debe separar del papel de sus dobles ni de su labor recreativa sobre su propio «ser».

Los nombres de Germán, entonces, participan también de este exceso (típico, además, del mundo del transformismo): el nombre *elegido* permite la reinención, en un gesto –muchas veces burlesco– que mina el nombre *impuesto*. Esta novela costarricense, por tanto, busca romper con las categorías, con las clasificaciones, que limitan tanto la percepción del mundo como la propia mirada sobre la “identidad”. Acá, a partir de la imposibilidad de fijar el nombre, se presenta la “identidad” como un espacio artístico de liberación y de variabilidad: los nombres artísticos son los nombres realmente propios⁶², como se puede colegir:

“La voz preguntó por Germán Andrés Mateo Lucano Juan Magdalena Saulo Mahatma León Fyodor Antón Josefita Tom Ilich Germanóvich, heredero por sucesión de la casa de los ð El Gado, Príncipe de El Arrabal, Marqués de Las Cinco Esquinas, Amo de La Callecilla, La Lima y La Arenilla, Señor de los Bosques del Tablón y de los Rosales de Coris, Dueño absoluto de las Minas del Paso de la Muerte, consolador de la Puebla de los Pardos, efigie impresa en estampitas cuyo reverso trae oraciones muy milagrosas. La voz preguntó por el más justo, el bello, el paciente, el desprendido, el humilde caminante, el reposo de los afligidos y la inspiración de los libres, el héroe de quienes no tienen nada, la musa de los trovadores y el sueño feliz de todos los súbditos de la Corona. «Sí», contesté aún con desconfianza, «este es Germán».”(Quesada, 2005: 245)

Y con lo afirmado, no se debe olvidar que los nombres de Germán también enmascaran, y, en este sentido, deben relacionarse tanto con la idea propuesta de mimesis como con las nociones dadas de ‘engaño’ y ‘artificio’. Los muchos nombres

radical, tanto en el uso lingüístico como en su postura política.” (Kulawik, 2009: 28)

(las muchas “vestiduras”) refuerzan el travestismo al que se ha hecho referencia. Así, podría decirse que, en esta novela, predomina la (re)elaboración artística, una (re)elaboración que, evidentemente, no se da de la nada (no se puede construir algo a partir de nada), de ahí que Germán utilice tantos discursos conocidos, pero –ahora– *travestidos* con nuevos significados, significados, tal vez, más propios.

Hay, pues, en esta novela, un intento por enfatizar el valor poético/literario de la narración de Germán. Al respecto, véase el siguiente poema introducido en la historia de este gay:

*“Magnánimo y enigmático
 El bello príncipe mora
 En la colina más alta
 Donde se crea la aurora
 Santa Cruz sale a las calles
 Danza ríe alza su copa
 Sin temor por el futuro
 Celebra días de pompa
 Ya no faltará en la mesa
 Azúcar agua y cebolla
 Don Hernán es don Germán
 Infante de la Corona
 Desde tierna edad perdido
 Su cetro de oro retoma
 Imparte clara justicia
 Bajo su capa se arropan
 El pobre el desamparado
 Y este Santa Cruz que loa
 De sus proezas las glorias”.*
 (Quesada, 2005: 107) (Cursiva del autor, subrayado mío)

Las observaciones de Barthes sobre los poderes de la literatura concuerdan con este manejo «excéntrico» que Germán le da al lenguaje para construir su historia, una historia cargada, pues, de ficción, de artificio. De lo anterior se deduce el uso constante de la fantasía, como se dijo anteriormente, una fantasía que constituye el relato mismo,

⁶² No extraña, en este sentido, que el epitafio que Dios le escribe a Germán consolide uno de sus nombres artísticos (Germán Germanóvich), posiblemente el más significativo, en la medida en que éste patentiza

a partir, claro, de un juego deliberado que desnaturaliza. El enmascaramiento, entonces, se da como en un espectáculo de transformistas, a través de la hiperteatralización⁶³ del lenguaje, un lenguaje que, como se ha visto, se torna constitutivo de la historia personal que se cuenta.

El artificio de esta novela se puede, entonces, leer en esa manipulación consciente de los discursos, lo que, asimismo, representa una transgresión que aleja a la lengua de su funcionamiento “natural”, “directo”. La narración de Germán, con lo dicho, se vuelve intrincada, gracias a su hibridez en relación con los múltiples elementos literarios que la conforman. Esta hibridez, evidentemente, también participa de esa “excesividad” que se le ha señalado a la novela. El exceso provoca un efecto de antinaturalidad, de –finalmente– ambigüedad, que refuerza la labor de/constructora de Germán. La siguiente «perorata» de Rasputina revela ese gusto del texto por la hipérbole:

“Hasta ahora ningún espía ha podido informarme con propiedad de sus atributos [se refiere a los atributos del detective Leandro Amador], por lo que hube de conformarme con la perorata de la inepta Rasputina: «Leandro Amador de los Amador fabricantes de conserva el primo de Saray la casada con un señor Rodríguez dueño de fincas muy famosa por sus amores con todos los importantes de por aquí usted debe acordarse Germitán Saray la reina de la melcocha danzante por cuatro años consecutivos Leandro en su juventud fue muy apuesto decía la gente que se parecía a Mauricio Garcés el galán mexicano de cuando sus papás estaban recién casados todas las películas las iban a ver y a usted y a Albertico había que mentirles para que se portaran bien decirles que ellos iban para misa porque como ha usted nunca le han gustado las ceremonias de iglesia entonces prefería dormir temprano aunque de la furia se chupaba el dedo gordo [...]». (Quesada, 2005: 163)

su “gloriosa identidad”, según lo visto al final del capítulo anterior.

⁶³ La hiperteatralización es un término que refiere a esa labor efectista, exagerada y deseosa de llamar la atención, propia de los espectáculos de transformismo. En este sentido, no se debe desligar de la idea de ‘artificio’ que se está manejando.

El aspecto exagerado se patentiza, en esta parte del texto, con la ausencia de signos de puntuación, lo que tiene como fin señalar una acumulación hiperbólica.

Véase, al respecto, el siguiente extracto ya en boca del propio Germán:

“En verdad mi única posesión material es el manuscrito que cargo conmigo adonde quiera que voy: mi autobiografía autorizada y texto de autoayuda, que contiene ya unas setecientas frases inspiracionales, aunque espero llegar a las mil noventa y ocho, es decir una para cada punto de inflexión del día –al levantarse, al almorzar y al acostarse. Será una recopilación de pensamientos positivos, un consejero privado tanto para los momentos de solaz como para los de mayor abandono, un libro que estará disponible en la mesita de noche de todos los hoteles del mundo. Los magnates de la televisión andan tras mi texto, los falsos profetas pretenden plagiarlo, las compañías disqueras han contratado ya a quienes musicalizarán esas frases de por sí llenas de melodía.” (Quesada, 2005: 181)

Es clara, pues, toda la experimentación de Germán en relación con su narración. Una narración que, según lo visto, con su articulación, des-articula, en un gesto que produce esa incertidumbre de la que se ha hablado desde el inicio de este capítulo. *El gato de sí mismo* es en sí un texto con un alto grado de elaboración artificiosa, literaria. Esta elaboración se caracteriza, como lo señala Kulawik en su análisis (él sigue los aportes de Severo Sarduy sobre los mecanismos figurativos del barroco, en su ensayo “El barroco y el neobarroco”), por una «sustitución metafórica», que, desde el marco teórico propuesto, corresponde a lo afirmado por Barthes sobre los poderes de la literatura, los cuales, como se vio, garantizan un constante *desprendimiento*; es decir, garantizan esa «semiología apofática» a la que se refiere el autor francés.

En *El gato de sí mismo*, esta sustitución se da por ese uso especial del lenguaje, que se ha advertido desde el inicio de esta investigación: esta novela no se contenta con un tratamiento denotativo de la palabra, no atiende a su “sentido directo”. Por el contrario, plantea sus propias leyes de funcionamiento y su propio lenguaje, siempre de una forma deliciosamente *desviada*, impura (según las nociones explicadas al inicio de

este capítulo). En el texto costarricense, este trabajo se puede ejemplificar con la forma de narrar la llamada ya referida entre Rasputina y Germán. A lo largo de esta llamada, en efecto, el lenguaje está cargado de *invención*, es decir, de ciertos elementos que demuestran su artísticidad, su labor cosmética. Lo cosmético no debe, acá, entenderse como un accionar superficial. Si bien el trabajo de Germán aparentemente se da en la superficie del texto, implica siempre al fondo: la historia de vida que se cuenta no se puede entender sin los elementos del disfraz, sin sus muchas vestiduras, sin su maquillaje⁶⁴. Afirmar Kulawik sobre la metáfora, como mecanismo figurativo y poético del artificio: “[...] la metáfora puede considerarse como un desplazamiento y desequilibrio del logocentrismo, entendido éste como el funcionamiento del sentido directo, centralizado y denotativo de la palabra.” (Kulawik, 2009: 193)

Como es claro, en *El gato de sí mismo*, este desplazamiento se da, sobre todo, a nivel del discurso; es decir, la metáfora, esa alteración del logocentrismo de la que habla Kulawik, se activa por una interacción de enunciados, lo que –además– ratifica el fenómeno polifónico presente en este texto, un texto que se puede, pues, ubicar dentro de los géneros complejos (se sigue, acá, a Bajtín). Así, el poder de la metáfora en esta novela costarricense se origina en la coexistencia de distintos discursos que, finalmente, conmueven la “naturaleza” misma del lenguaje: la novela de Quesada devora, con su narración, una realidad, al alterarla con otra; este texto desplaza, por ello, constantemente los discursos y lee al mundo a través de su saber literario, es decir, metafórico. *El gato de sí mismo* es novela de la desestabilización del sentido. Al

⁶⁴ Según el DRAE, maquillar, en su tercera acepción, es “alterar algo para mejorar su apariencia.” (DRAE, versión en línea) En este sentido, nótese cómo este término, de alguna manera, refiere siempre a ese trabajo de reestructuración sobre el «ser», desde el cuerpo y hasta el “alma”. Asimismo, debe tomarse en cuenta que, con este término, se está, de nuevo, ligando el accionar del narrador con el de un

respecto, el siguiente extracto, en el que se narra el des-encuentro (el duelo) entre Germán y su padre. Esta narración adquiere la forma de un *western* y su protagonista es Skinny Hermann:

“«Íñigo, querido, dormías en silencio y paz. *Skinny* te dio un beso en la frente y se deslizó fuera de la cama para prepararse. Poco después llamó a la puerta un gigante vestido enteramente de negro. Era la madama [se refiere a una transfigurada Rasputina], que se había aplanado el busto con un chaleco de cuero y se había puesto un bigote de maíz rojo. Traía el cuello adornado con un lazo y cubría sus formas con un gabán y un sombrero de ala de cuervo. *Skinny* murmuró ‘estoy listo’ y bajaron a la calle. Algunos curiosos habían tomado ya sus lugares en la calle principal de *T or C*, el resto de la población espiaba tras los visillos. El sheriff Louis llegó acompañado de Evelyn, también disfrazada de hombre. Sin mucha ceremonia, Evelyn abrió dos estuches forrados de terciopelo, uno rojo, azul el otro. Aún no había suficiente sol para que las agujas relumbraran, pero el oro conservaba su capacidad de provocar admiración e hizo suspirar a los curiosos. [...] El joven puso su mano sobre las armas para sentir la vibración del metal. Escuchó al cielo, a la voz misma de Dios y se decidió por la aguja en el estuche rojo. ‘La original está destinada a traspasar mi carne. Por lo tanto la segunda, la copia, me corresponde como arma’, dijo dirigiéndose al público.» (Quesada, 2005: 223)

La escogencia de *Skinny* aclara la importancia que Germán le da a la ‘copia’, sobre todo por su contraposición con el ‘original’. Evidentemente, lo anterior hay que entenderlo en relación con la noción que se ha dado de mimesis: la copia, a la vez que atenta contra el ‘original’, promueve la reinención. *¡La copia es el arma de los subalternos!*

Como se puede colegir a partir de lo dicho, en esta novela costarricense se da una operación recurrente con la que se explica una situación o hecho no de manera convencional sino de una forma sustitutiva, recreada, artificial, finalmente, metafórica. Los nombres que utiliza Germán apuntan, de alguna manera, la centralidad de la sustitución. La transformación de los nombres produce una proliferación de significantes sobre significados, como afirma Kulawik para el caso de *El fiord*.

transformista o un travesti, lo que explica, como es evidente, la relevancia de hacer de esta narración un

Claramente, lo dicho sobre la sustitución participa de ese uso deliciosamente excesivo de “maquillaje” como del trabajo de ocultamiento que se le ha señalado anteriormente al narrador. De ello se deduce la imposibilidad de definir a Germán Germanóvich, personaje en constante huida, una huida que, como se verá, justifica el planteamiento de su “identidad” como una “identidad” descentrada, una “identidad” en transición. Véase al respecto de la huida y su relación con Germán, el siguiente extracto que –además– revela esa necesidad del narrador por el artificio y, con él, por la hipérbole, por, finalmente, la proliferación de lo literario:

“«No se vaya sin nada», rogó a gritos [Rasputina]. «Germitán, usted necesita la ropa, las cositas de aseo, Germitán, tome este dinero».

Corrí por el larguísimo corredor mientras Rasputina, determinada a entorpecer mi huida, mandaba a los negros a construir más habitaciones, y por ende más pasillo. Ya no eran trescientas ochenta y nueve sino cuatrocientas doce puertas, a los minutos quinientas setenta y tres, cuando al fin alcancé la puerta principal su número ascendía a casi setecientas. Pero ni siquiera me volví a atender las súplicas de la malvada. A causa de su tozudez el reino se había quedado sin bosques, sin cañabrava y cal para levantar paredes, sin piedra ni acero para clavos. Además la población de esclavos se había reducido a la mitad, víctima de los rigores y peligros del trabajo de construcción.

Crucé la puerta y, tal como lo supuse, en el jardín hallé a los caballeros de palacio listos para la persecución. Sus hermosas armaduras brillaban en plata y oro, en el peto traían grabada la historia de sus conquistas y actos heroicos.

[...]

Crucé el foso profundo lleno de lagartos, salté los puentes levadizos. Ya en la calle dejé de sentir las manos de lija de Rasputina aferradas a mí. Mantuve la dignidad, la fiera altivez de los *Ð El Gado*, pero por dentro me deshacía. Era un vencido común y corriente, sin destino, sin una idea concreta de qué hacer en esa eternidad abierta ante mí.” (Quesada, 2005: 65-66)

Según se ha visto, todas estas herramientas de las que hace uso Quesada en su novela tienen un objetivo común: buscar una insurrección (al inadecuar el lenguaje) y, al mismo tiempo, una apropiación (al concebir el conocimiento de sí como una creación de sí). En general, podría decirse que la travestización se presenta, en *El gato de sí*

mismo, como un procedimiento estilístico dominante, un procedimiento que desestabiliza no sólo el lenguaje sino, más importante aún, la noción cerrada de sujeto, como se ha afirmado antes.

En efecto, como se explicó, la narración de Germán busca siempre la transformación; es lo que Kulawik llama «el proceso de la metamorfosis», en relación con los “textos inciertos” que él analiza. Este proceso corresponde, asimismo, al concepto dado de ‘reversibilidad’, en la medida en que, en esta novela, el narrador-protagonista asegura solamente la ilusión sobre sí mismo (su constante transformación desde la imaginación), lo que hace imposible pensarlo inamovible. Así, el proceso de la metamorfosis es, para el caso de Germán, un movimiento constante hacia la ambivalencia, pero también, hay que subrayar, hacia la creación de sí.

2.2.3 De la imaginación: un viaje por un conocimiento-otro

Como es claro, el *juego* de Germán no es un juego inocente ni –mucho menos– inútil. Jugar, para él, es un ilusionarse y un ilusionismo. Ambos términos buscan (como se apuntó antes) perturbar los discursos “serios”. La ilusión, claramente, se debe también ligar a lo dicho sobre la fantasía. El ilusionismo en Germán está en su lenguaje artístico, un lenguaje que, según se ha visto, se basa en la riqueza de discursos que trans-forman su historia de vida, en un juego que constantemente lo re-vela. De hecho, si bien toda la labor de Germán (su travestismo literario) se puede entender como un encubrimiento, también implica una mostración: esta mostración está señalada desde el inicio de la novela, donde aparece un paratexto que indica que algo importante está por verse.

‘Anacora’⁶⁵ es un término, posiblemente de origen árabe, que hace referencia a instrumentos que, por su sonido y función, *convocan*. Así, en el texto de Quesada, se repite de la siguiente forma: “anácoranácoranácoranácora...”, casi formando una onomatopeya. Entonces, según lo afirmado, la develación es fundamental para el texto: el lector es, de entrada, apelado, ya que se solicita toda su atención para que vea una vida gay, como una biografía de traición, huida y búsqueda. La mostración que esta novela propone está, finalmente, en la develación de la conciencia de un sujeto gay, está en el decirse poéticamente de Germán Germanóvich:

“Pienso, luego pienso de nuevo, y para elaborar tanta abstracción necesito tiempo, Íñigo. Vos lo sabés: pensar ha sido mi negocio de toda la vida. Decían los antiguos griegos que ocio significa estudio. Yo agregaría saber, imaginación y viaje. Pocos me entienden como vos, querido. Hay quien tiene paciencia conmigo, quien no me comprende pero aun así me acepta, quien llama mentiras a mis verdades. Mirá que incluso Dios se pone impertinente, aprovecha cualquier oportunidad para reprocharme mi profunda pasión por el ocio.” (Quesada, 2005: 342) (Subrayado mío)

La noción que Germán da de ‘ocio’ es profundamente significativa, sobre todo por el papel que este personaje le acredita a la imaginación, término que recoge en sí tanto la idea de ‘conocimiento’ como de ‘viaje’. ¿No es imaginar un viaje por un conocimiento-otro? Germán así lo explicita con su narración, una narración que busca diseminar este elemento que, además, permite el travestismo. El travestismo, en este sentido, no es sino una forma de resaltar el carácter artificial-simulador de lo representado, tanto que lo que más puede sorprender de esta novela no es su historia sino, más bien, el uso que se hace de la ficción, la cual hay que entender, para el caso de la biografía que se plantea, como un *recordar*, un *imaginar* en forma artística. La

⁶⁵ Según el DRAE, es una trompa, cuerno de caza, clarín o corneta.

invención de Germán es, entonces, mucho más coherente en su ludicidad en la medida en que se conciba como creación imaginativa.

Entonces, la metamorfosis a la que se refiere Kulawik en su trabajo, también se da en *El gato de sí mismo*. Esta noción participa de lo explicado sobre la ficción, en la medida en que ésta permite el cambio de “vestiduras” del protagonista. Germán, con su gusto deliciosamente excesivo por el “maquillaje”, se transforma con su labor literaria. La metamorfosis que se puede leer es, además, compatible con lo que se ha dicho sobre la reversibilidad, la cual, finalmente, no es sino una «transformación elegida». Así, el juego literario en *El gato de sí mismo* es equivalente a un juego de apariencias, un juego que debe ser considerado positivamente, en la medida en que pone en jaque los imaginarios naturalizados en torno al protagonista.

Con lo dicho, es posible ahora afirmar que, en este texto, se busca poner en crisis –con la superabundancia imaginativa– la racionalidad, pero desde sus propios principios. Para entender mejor lo anterior, es necesario referirse tanto a los aportes del filósofo alemán Martin Heidegger como a los del epistemólogo francés Gastón Bachelard. De Heidegger interesa, sobre todo, su ensayo “El problema de la técnica”; de Bachelard, sus libros titulados: *El agua y los sueños* y *La poética del espacio*. Como se verá, ambos filósofos le dan un lugar privilegiado a la poesía, a la imaginación⁶⁶.

Heidegger, en el ensayo citado, entiende la técnica moderna como un fenómeno violento, que se impone a la naturaleza; esto lo lleva a señalar la importancia de esa otra idea de técnica (la *tecné* clásica) que, aunque igualmente busca desocultar, no lo hace en el mismo sentido: la técnica moderna desoculta con la provocación, contrario al arte (Del lat. *ars, artis*, y este calco del gr. τέχνη) que desoculta *poiéticamente*:

“Las artes no procedían de lo artístico. Las obras de arte no eran disfrutadas estéticamente. El arte no era un sector de la creación cultural. ¿Qué era el arte? ¿Tal vez sólo para breves pero altos tiempos? ¿Por qué llevaba el sencillo nombre de τέχνη? Porque era un desocultar traer- y ahí-adelante y por ello pertenecía a la ποίησις. Este nombre lo recibió al fin como nombre propio aquel desocultar que prevalece en todo arte de lo bello, la poesía, lo poético.” (Heidegger, 1994: 16)

Desde la perspectiva de Heidegger, la técnica moderna es la evidencia del olvido del «ser» a lo largo del pensamiento occidental. La técnica moderna es una forma más de sojuzgamiento. El arte, por el contrario, es una forma de salvación, que surge de un desocultamiento más originario, de lo que él llama el hacer-venir-ahí-delante. El arte permite el conocer (de ahí que Heidegger lo ligue con el término griego ‘episteme’): conocer el mundo, pero, sobre todo, se podría decir a partir del título de la novela de Quesada, conocerse a sí mismo como ente ontológico.

Es claro, según las afirmaciones de Heidegger, que la técnica presenta estas dos rúbricas: por un lado, en ella está el peligro; por otro, en ella crece lo que salva. ¿Y qué es lo que salva? La imaginación⁶⁷. La literatura, en este sentido, juega un papel fundamental en esa operación de salvamento: el arte hace prevalecer lo *poiético* de lo humano. La poiesis es una mostración, una mostración que, según la perspectiva planteada, es más rotunda en la medida en que pueda emerger desde el ente mismo: emerger-desde-sí. Así, lo que salva está en el arte, un arte que devela, pero, sobre todo, que permite un abrirse a sí mismo:

“Como la esencia de la técnica no es nada técnico, la meditación esencial sobre la técnica y la confrontación decisiva con ella tienen que acontecer en una región que, por una parte, esté emparentada con la esencia de la técnica y, por otra, no obstante, sea fundamentalmente distinta de ella. Esta región es el arte.” (Heidegger, 1994: 17)

⁶⁶ Además de los textos mencionados, esta parte del análisis le debe mucho a un texto inédito de María Amoretti, titulado *Deredía en la vanguardia del pensamiento holístico*.

⁶⁷ Según Bachelard, la imaginación es base tanto de la ciencia (lo técnico es su expresión moderna más acabada) como de la poesía.

La salvación se mantiene, entonces, en esa búsqueda de sí mismo que puede y debe realizar el ser humano a través de la *tecné* (finalmente, es ésta una búsqueda de ‘la humanidad del ser humano’, de su esencia, en el sentido final que le da Heidegger a este término: ‘original, duradero, otorgador’), entendida, pues, a partir de las nociones de *poiesis* y, también, de *episteme*. La verdad del ser humano, con todo lo dicho, está en el misterio que lo envuelve (no extraña que el filósofo se refiera, al final de su ensayo, a la importancia por el preguntar: preguntar es, asimismo, una forma de *poiesis*), un misterio que Heidegger llama a desocultar a través del arte. Así las cosas, es posible afirmar ya que la imagen artística es una forma de *poiesis*, en tanto permite una mejor captación, un «pensar diferente», permite la reflexión (en el sentido heideggeriano), lo que, como se verá a continuación con las afirmaciones de Bachelard, está en profunda concordancia con *El gato de sí mismo*.

Bachelard, a lo largo de sus textos sobre la imaginación, explica la diferencia entre el ‘concepto’ y la ‘imagen’. La imagen es anterior al concepto, en la medida en que ella es una expresión del inconsciente profundo (Bachelard sigue al psicoanalista Gustav Jung). La imagen crea realidad, está en fuga y, por ello, es misteriosa; la imagen promueve la interpretación, ella es impresión: es el símbolo de un contenido desconocido. El concepto, por su parte, fija, está determinado, establece límites. Pertenece al plano de lo consciente. La imagen es vivencial y no se puede captar a través del intelecto –contrario a lo que sucede con el concepto–.

La imaginación, entonces, se organizaría en el plano de lo irracional. Bachelard, en su trabajo, trata, por ello, de introducirla en el corazón del pensamiento científico, con el fin de crear una síntesis entre el arte y la ciencia. La imaginación se puede entender como un sinónimo del arte y, según la lectura propuesta, ésta es

profundamente eficiente en el conocimiento de la realidad. Afirma el estudioso francés: “La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que *cantan* la realidad.” (Bachelard, 1978: 31) (Resaltado del autor)

Bachelard señala dos tipos de imaginación: la formal y la material. La primera se complace en lo pintoresco y variado, es autónoma. (Este tipo de imaginación puede ligarse a la imaginación típica del barroco.) La imaginación material, por su parte, se interna, como afirma María Amoretti en su análisis sobre la obra de Deredia, en «la profundidad del ser para encontrar en él lo primitivo y lo eterno, es decir, lo ancestral».

Afirma Bachelard:

“Las fuerzas imaginantes de nuestro espíritu se desenvuelven sobre dos ejes muy diferentes.

Unas cobran vuelo ante la novedad; se recrean con lo pintoresco, con lo vario, con el acontecimiento inesperado. La imaginación animada por ellas siempre tiene una primavera que describir. Lejos de nosotros, en la naturaleza, ya vivientes, producen flores.

Las otras fuerzas imaginantes ahondan en el fondo del ser; quieren encontrar en el ser a la vez lo primitivo y lo eterno. Dominan lo temporal y la historia. En la naturaleza, en nosotros y fuera de nosotros, producen gérmenes; gérmenes cuya forma está fijada en una sustancia, cuya forma es interna.” (Bachelard, 1978: 7)

La imaginación está en el umbral del inconsciente y la conciencia racional. Esta ubicación permite entender la división que se da de ella como un lugar de encuentro entre ambos tipos, más que de separación. Explica Bachelard: “Sin duda, obras hay en que las dos fuerzas imaginantes cooperan. Incluso es imposible separarlas por completo.” (Bachelard, 1978: 8) A partir de esta división, y siempre en relación con *El gato de sí mismo*, es clara la primacía, en este texto, de la imaginación formal. (Y, sin embargo, ciertos rasgos de la imaginación material son perfectamente coherentes con la

novela: el principio dinámico y transmutativo de la imagen material puede explicar el trabajo travesti de Germán a lo largo del texto.)

La imagen formal se caracteriza, de alguna manera, como superficial, como falsa. Desde la perspectiva de este trabajo, el carácter falso es enteramente positivo, si se entiende como ficticio. En *El gato de sí mismo*, sin embargo, este tipo de imagen no es nunca superficial. De hecho, es necesario repetir que si bien el travestismo se da en la superficie, éste siempre toca, en la novela de Quesada, lo más profundo del sujeto, en un movimiento que privilegia la incertidumbre imaginativa, la ficción. Así, la imaginación formal en la novela de Quesada pone, también, de relevancia la dialéctica entre el interior y el exterior, que Amoretti, en su lectura sobre Bachelard, señala en relación con la imaginación material.

Según la estudiosa costarricense, la imagen artística tiene un carácter arquetipal y, por ello, no debe ser racionalizada. Afirma que, en la medida en que las imágenes son racionalizadas, éstas se tornan imágenes formales (las metáforas), por lo que son, estrictamente hablando, falsas imágenes. En este sentido, hay que repetir que las imágenes fundamentales en la novela de Quesada son las formales, no las materiales. La falsedad (el artificio) es central, como se ha tratado de exponer, para explicar la labor destructora del orden que promueve Germán Germanóvich.

Sin embargo, el trabajo de Germán –su travestismo– no es sólo destructor. Germán, como se aseveró en el capítulo anterior (y ahora a partir de las afirmaciones de Heidegger y Bachelard), organiza toda una *poiesis* en torno a sí mismo. Es lo que Bachelard directamente llama una «poética del ser». Así, si algo caracteriza a Germán es su capacidad literaria, una capacidad que, desde lo afirmado con Bajtín, se pierde en los discursos monológicos. En *El gato de sí mismo* hay una poética del ser a través de la

imagen, pero a través de la imagen formal. Si hay imaginación material en esta novela, está en todo lo ligado al discurso amoroso del narrador-protagonista. El amor (específicamente gay, en este caso) forma parte de esa idea general de la vinculación humana. El amor, en Germán, parece ascender desde la profundidad de su «ser» (tanto que puede entenderse como pura imaginación) y despierta «lo ancestral» en él. De hecho, constantemente, con la lectura de Bachelard, es posible ubicar a lo amoroso dentro de este espacio de la imaginación material y del inconsciente. Al respecto, la siguiente cita de la novela:

“Digamos que esa noche comprendí, querido, a la escritora que dijo: “jamás imaginé que un hombre pudiera ser un paisaje”. [...] Cuando la conozca, repito, le confesaré que en vos se resolvió el misterio, Íñigo, pues un hombre puede ser paisaje aunque sus geografías nunca hayan sido mencionadas y no permitan comparación con lo que la dura tierra ofrece. Yo veía tus formas, tus redondeces, tus picos y depresiones, tus profundidades geológicas que me invitaban a entrar, a explorar camino abajo hasta donde se alzaban cordilleras pobladas de bosque y eternidad. Me enseñaste que los manantiales también nacen de una gota de sudor, aprendí a seguir con el olfato el rastro de tesoros ocultos en tus cavernas. Me premiaste con tus humores generosos. Me hiciste comprender que cuando el amor nos sacude es porque tenemos un corazón desbordado de vida. ¡Ay, Íñigo!, vos poseías todos los horizontes del mundo.” (Quesada, 2005: 298)

El amor en Germán manifiesta su dimensión espiritual, la trascendencia de su “alma”, de ahí que se señale, al final del capítulo anterior, la relación entre la búsqueda de Germán por el amor y su heroificación, su trascendencia. Incluso, podría decirse que el amor, para Germán, es su *amparo*: a lo largo de su búsqueda de sí, Germán descubre siempre al amor, en la imagen de su amado, como su única forma de salvarse. La búsqueda de Germán, con lo dicho, se entiende en la medida en que hace camino hacia el amor. Germán busca, finalmente, *habitar* el «*corpus* amado», en un gesto que activa su “resonancia” (sigo, con esta noción, a Bachelard), una resonancia que, en esta

novela, se daría con el otro-idéntico, en tanto “resonancia amorosa”. Es, para usar una imagen material, la búsqueda por «la redondez de los amantes gays»:

“Yo te ofrecí trabajar a tu lado, vos te reíste, buscaste sacos vacíos, le diste forma al lecho y detuviste mi atropello verbal con un beso. Me enseñaste la verdadera importancia de los labios, contradijiste al poeta que vio en los dientes la frontera de los besos. Me enseñaste a sostener el tiempo y a dejarlo ir grano a grano. ¡Ay, Íñigo, si la felicidad estaba en vos! ¿Dónde te encontrás ahora?” (Quesada, 2005: 297)

Siguiendo a Heidegger, habría que afirmar ahora que es posible ‘imaginar mal’ e ‘imaginar bien’. Lo anterior es cierto sobre todo en la medida en que se revela la técnica moderna como una forma violenta de imaginación, que no toca para nada al «ser» y, si lo hace, lo hace en su contra, en un gesto de provocación hacia lo otro y hacia sí mismo. Así, ‘imaginar bien’, por el contrario, sería imaginar de una forma diferente; sería un trabajo de interpelación al «ser», pero desde la poesía (en el sentido heideggeriano).

Respecto a la novela de Quesada y a su forma de imaginar, según lo visto, pueden entenderse ambos tipos de imaginación; es decir, la novela si bien hace uso de una imaginación que provoca, esta provocación se da en contra del racionalismo cartesiano, pero desde su propio método (lo que explica el uso constante de las imágenes formales). En este sentido, *El gato de sí mismo* hace uso de la racionalidad, pero con el claro fin de ponerla en crisis. Este uso “excesivo” de la imaginación formal en la novela de Quesada podría parecer muchas veces como un puro malabar; sin embargo, este malabar tiene consecuencias en lo más profundo del «ser», según se ha afirmado antes. La propuesta en la novela es, finalmente, que se debe sustituir la razón científica y social por la razón poética. Esto se explica a partir de las afirmaciones de Germán sobre sí mismo y el valor que tiene la imaginación en su vida, una imaginación formal, pero que, finalmente, se conforma como uno de sus instrumentos

epistemológicos más importantes: los malabares de la razón, en esta novela, hacen que ella *delire* en su propio centro. Sólo así, en la reflexividad, es posible llegar a encontrar la incoherencia, los límites de las ideas normalizadas. Es lo que Heidegger llama «pensar en el pensar».

Por su parte, las imágenes materiales (que, como se ha dicho, se pueden leer en lo amoroso en Germán) dirigen el texto de Quesada a esa forma saludable del imaginar: el amor aquí toca el “alma” del sujeto y lo muestra en su esencia. El amor, en Germán, es imaginación activa; así, si hay, en *El gato de sí mismo*, algún tópico cercano a lo místico, al misterio (en el sentido jungiano), es precisamente el amor que Germán siente por Íñigo. El amor por otro hombre, entonces, se configura, en el caso de los sujetos gays de esta novela, como una forma de liberación del «ser»:

“Si nosotros rodamos desnudos sobre las extensiones de frijol rojo, y escuchamos los alegres granitos reventar en diminutas plantas... Si tu piel llamaba a la mía, y cuando nos uníamos vos te fundías con mis músculos, mis huesos, mis líquidos internos, bajando y bajando *hasta tocar el alma misma*... Si vos te volvías cada vez más y más grande, en tanto mi sed era cada vez más minuciosa y más libre...” (Quesada, 2005: 298-299) (Resaltado mío)

A partir de todo lo dicho, es posible ahora afirmar que el centro activo del dinamismo metafórico de *El gato de sí mismo* está en la dialéctica entre realidad y ficción. En efecto, el juego de imaginar se da a partir de esta productiva oposición que, desde la perspectiva planteada en este trabajo, busca *conmover*, como se afirmó, los fundamentos del racionalismo. El ir y venir de metáforas se intensifica en esta novela costarricense con el fin de poner en crisis el lenguaje mismo, con el fin de generar una *revolución discursiva* que invierta el eje interpretativo de la realidad. Al respecto, la siguiente cita de la novela de Quesada:

“Rasputina se paró en la puerta de Versalles [ella estaba a la espera de don Luis Dieciséis, quien misteriosamente no había regresado a “palacio”] para otear con

ojos de fiera nocturna todos los puntos cardinales. Dicen que su presencia congeló el aire, el cual cayó de las alturas arrastrando hacia palacio todos los ruidos de la ciudad y, de paso, un par de aviones, una bandada de pájaros migratorios, polen e insectos varios. Los gritos de los fruteros, los últimos retozos de los niños, aquellos comentarios sobre la vida y la muerte, varios proyectos revelados por indiscreción, proposiciones galantes, insultos, confesiones, muchísimas risas, todo vino con el aire cabizbajo hasta los oídos de la hechicera. Pero nada, entre las voces no estaba la de don Luis Dieciséis.” (Quesada, 2005: 36)

La imposibilidad de entender estos espacios (la realidad y la ficción) como lugares que se confunden, como lugares movedizos, implica, además, una imposibilidad de comunicación, de vínculo, entre el narrador de esta novela y los otros (entre ellos, su padre). Así, habría una oposición entre el "adentro" (la discursividad de Germán) y el "afuera" (la discursividad convencional, por llamarla de alguna manera). Esta oposición ratificaría la inviabilidad poética de los discursos racionalistas y, entonces, la incapacidad hermenéutica del «ser» en la posmodernidad.

Según la interpretación propuesta, es posible entender al sujeto posmoderno como un sujeto *desvinculado* de sí mismo y de los otros, en la medida en que su «miseria» está en su incapacidad por acceder a su esencia (según lo explica Heidegger en “Construir, habitar, pensar”), como en su habitar sin sentido, sin sentir. El sujeto posmoderno se caracteriza, entonces, por su fracaso existencial, que no es sino un fracaso de convivencia. De lo anterior, se deduce la incapacidad de autocomprensión que, en el caso de la novela de Quesada, se ejemplifica en la relación entre el padre y el hijo, en oposición a la relación entre Germán y su amado. Contra esa incapacidad de autocomprensión, no extraña que, como se dijo más arriba, el amor gay se configure en la novela de Quesada como lo que salva: el amor lleva, en el caso del narrador-protagonista, a la alegría, al re-conocerse, al ‘estar juntos’.

Para finalizar esta parte, es posible afirmar que, si se entiende la posmodernidad como una auto-crítica de la modernidad, la novela de Quesada se puede definir, entonces, como un producto posmoderno⁶⁸. Lo anterior, además, ratifica lo que se ha señalado antes sobre esta novela: ella hace una crítica al racionalismo desde el racionalismo mismo. No hay que olvidar que la razón se instala, en la modernidad, en el lugar de Dios, como lo señala el filósofo latinoamericano Santiago Castro-Gómez, y la razón no es sino el término que recoge, ahora, la evidencia del absoluto epistemológico eurocéntrico, como la principal forma de dominación sobre el mundo:

“¿Qué queremos decir cuando hablamos del "proyecto de la modernidad"? En primer lugar, y de manera general, nos referimos al intento fáustico de someter la vida entera al control absoluto del hombre bajo la guía segura del conocimiento. El filósofo alemán Hans Blumenberg ha mostrado que este proyecto demandaba, a nivel conceptual, elevar al hombre al rango de principio ordenador de todas las cosas. Ya no es la voluntad inescrutable de Dios quien decide sobre los acontecimientos de la vida individual y social, sino que es el hombre mismo quien, sirviéndose de la razón, es capaz de descifrar las leyes inherentes a la naturaleza para colocarlas a su servicio. Esta rehabilitación del hombre viene de la mano con la idea del dominio sobre la naturaleza mediante la ciencia y la técnica, cuyo verdadero profeta fue Bacon.” (Castro-Gómez, s.f.: 146)

Así, poner a delirar al centro, desde su propia lógica, constituye una crítica a la 'ego-política del conocimiento del sistema-mundo moderno/colonial' (la expresión es de Walter Mignolo): violentar la violencia de la modernidad sobre los sujetos gays es, pues, el proyecto de un texto como *El gato de sí mismo*.

Según afirma Damián Pachón Soto en “Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/colonialidad”, la posmodernidad cuestiona los principios mismos de la modernidad, pero ese cuestionamiento no lleva a la aceptación explícita ni

⁶⁸ Interesa, en este punto, ligar la novela de Quesada con un texto contemporáneo latinoamericano que, desde la perspectiva de esta investigación, comparte varias de las características que se le han señalado tanto al texto costarricense como a su personaje: “Señales captadas en el corazón de una fiesta”, de

implícita del estado de cosas presentes, sino a una proyección de nuevas posibilidades, de nuevos proyectos, nuevas utopías. Así, podría decirse que la novela *El gato de sí mismo* se constituye como una alternativa y una oportunidad para replantear los principios de la modernidad. Entonces, la crítica que este texto promueve no se queda sólo en eso: crítica, sino que tendría, con lo dicho, una propuesta decolonial de la vida misma, del «ser», como se puede colegir a partir de todo lo dicho. En este sentido, no extraña que las características principales de Germán, el narrador-protagonista, sean su insistencia en la huida (de los poderes que buscan de-limitarlo) y en la re-invención de sí mismo. *El gato de sí mismo* es una novela que revoluciona el lenguaje para revolucionar una subjetividad intervenida: el derecho a «ser» implica el derecho a imaginar y, de ahí, entonces, la embriagadora exuberancia imaginativa de este texto costarricense.

CAPÍTULO III

2.3 EL REINO DE LOS GERMANÓVICH: DE LAS SUBJETIVIDADES GAYS

“[...] porque el fuego no se conoce ni en los libros ni en los templos sino en sí mismo, en su eterno crearse y consumirse, en su unión con otras llamas y en su propagación por los bosques y las camas [...]”

Germán Germanóvich

“Resist much, obey little.”

Walt Whitman

2.3.1 De la melancolía a la alegría (y viceversa)

Se tomará como punto de partida de este capítulo la idea de que la novela de Quesada intenta dar a los amores del mismo sexo un derecho de acceso a la expresión pública, como afirma Eribon para el caso de los discursos de Oscar Wilde:

“Esta voluntad de hablar ha revestido siempre la forma de lo que Foucault llama un «discurso de réplica»: se ha formulado siempre como reacción «estratégica» ante valores, normas, representaciones que la condenaban de antemano, desde luego, pero más fundamentalmente la forjaban desde el interior. La represión de la homosexualidad ha nutrido históricamente la determinación de expresarla. Pero, a la inversa, esta expresión se ha infiltrado en la mentalidad de quienes la denigraban.” (Eribon, 2001: 19)

En efecto, como se afirmó en el capítulo anterior, esta novela se plantea como una autobiografía de un gay (y, entonces, la de todos los gays, quienes se releen en ella). La idea de la autobiografía, como es claro, revela en el narrador-protagonista de *El gato de sí mismo* su especial interés por contar su historia de vida, desde sí y, principalmente, para sí, en la medida en que el acto mismo de escribir se configura como una recreación, según se ha visto. Evidentemente, este inventarse del sujeto gay también se plantea como un gesto de resistencia (de huida), como una separación respecto de las normas constituidas. Este gesto se ejemplifica, en la novela, con la ruptura de Germán

con su padre, quien centraliza todos los discursos heteronormativos. La novela de Quesada, con lo apuntado, se inscribiría en una historia de la toma de la palabra “homosexual”, en tanto se intenta, como afirma Eribon, crear espacios (en este caso, literarios) de enfrentamiento a la sujeción y de reformulación de sí mismo.

Dicho lo anterior, es necesario ahora estudiar la mostración del «sujeto» gay en esta novela, con el fin de plantear su inestabilidad identitaria, según se señaló en el tercer objetivo específico de esta investigación. Como es claro, muchos de los aspectos que se verán en este capítulo ya se han advertido anteriormente (lo que aclara esa íntima relación que se ha encontrado entre la estructura, el planteamiento estético y la cuestión gay en esta novela costarricense); sin embargo, ahora se procurará reflexionar el texto de Quesada más directamente en relación con la cuestión gay.

Con Eribon, se ha visto la importancia de una filosofía del lenguaje que permita entender mejor el “lugar” del sujeto gay (y, consecuentemente, su necesidad de huir de cualquier espacio asignado hacia uno escogido). Entonces, la performatividad del lenguaje a la que alude el teórico francés (quien, evidentemente, sigue al filósofo inglés J.L. Austin) revela el insulto como un «veredicto estructurante», como un acto de lenguaje que peca sobre la asimetría entre los “normales” y los “raros”. Así, la re-nominación (no hay que olvidar –igualmente– que la injuria es una forma de nominación) redefine, como se señaló en el capítulo anterior, al narrador-protagonista, quien la utiliza como una forma de transformación.

Evidentemente, se hace acá referencia a ese trabajo de reapropiación del que se ha hablado desde el marco teórico. Sin embargo, para alcanzar esta transformación, Germán Germanóvich ha tenido antes que pasar por esa toma de conciencia de «uno» como «otro» que los demás transforman en «objeto», según lo explica Eribon; es decir,

Germán ha tenido que sufrir antes la violencia que implica que otros le “pongan nombres”. Esta agresión se representa, en el texto, en la figura del padre, como se vio antes. La palabra de don Luis Dieciséis es entonces, para Germán, *apresamiento* y *desposesión*, de ahí la trascendencia que para él adquiere poner en entredicho el “decir” de don Luis y, con él, el de los discursos de poder que buscan subyugarlo, porque, como afirma el teórico francés: “El que lanza el ultraje me hace saber que tiene poder sobre mí, que estoy a su merced. Y ese poder es, en principio, el de herirme. El de estampar en mi conciencia esa herida e inscribir la vergüenza en lo más profundo de mi espíritu. Esta conciencia herida y avergonzada de sí misma se convierte en un elemento constitutivo de mi personalidad.” (Eribon, 2001: 30-31)

Con lo dicho, es posible, entonces, plantear la renominación como otra forma de huida que Germán utiliza en su reconfiguración: un nuevo nombre propio es, para este héroe, una nueva vida posible, un *bautismo* desde sí mismo. La renominación es, pues, uno de los elementos más relevantes en la reconfiguración de las subjetividades gays, y es, en sí, una de las formas más efectivas que se tienen para abandonar los «lugares asignados». Este concepto no debe, sin embargo, entenderse simple y llanamente como un cambio de nombre. Es, más bien, como se ha dicho, un cambio en la forma en la cual el sujeto se ve a sí mismo, y este cambio no es sino consecuencia de ese proceso de escape inherente a toda labor de resignificación:

“**Me digo**: “aparece la Bella Durmiente reinstalada en su trono. Todas las brujas están muertas, las hadas madrinas posan discretas a un lado, el pueblo me adora a prudente distancia. Mi príncipe de labios carnosos y encarnados de puro deseo, aguarda para llevarme muy lejos o quizás un poco más allá, de nuevo al bosque, para desahogarnos rapidito de tantísima urgencia y amor pospuesto”. **Me digo**: “la Niña cae dentro del árbol mágico con un vértigo que primero le hace cosquillas en el bajo vientre y después se transforma en un lento, suave flotar. La falda se abre atenuando la caída, una brisa húmeda se mete entre mis piernas y

me doy cuenta que los abismos son también placenteros.” (Quesada, 2005: 14) (Resaltado mío)

Eribon explica la insistencia de la huida en los gays en relación con el espacio (una huida hacia lugares más benévolos), pero también en relación con el acoso (una huida de la experiencia del insulto). Claramente, se huye, en *El gato de sí mismo*, del odio, un odio que puede aparecer con muchos rostros y de muchas formas y que en esta novela se revela, hay que repetir, en la violencia discursiva del padre. Don Luis es, en efecto, la figura que reafirma constantemente el «deber ser» en la actuación y en la organización de conductas adaptadas. Es decir, la palabra del “rey” instituye la norma y salirse de ella tiene, evidentemente, consecuencias muy dolorosas, tan dolorosas como la separación familiar y el (auto)exilio.

Y sin embargo, como lo señala Germán en su historia de vida, este es un movimiento también hacia la libertad (una «dolorosa libertad», como él mismo define su viaje lejos de Cartago), pues, para el sujeto gay, el exilio es otra forma de escape, un escape obligado, pero –igualmente– acogido: “*No esperes recompensa en Versalles,/ sin su horrible existencia/ nunca hubieras buscado camino. Cuando encuentres Versalles/ tal y como lo dejaste/ comprenderás por fin/ el significado de los falsos viajes.*” (Quesada, 2005: 336) (Resaltado del autor, subrayado mío)

«La huida a la ciudad» de la que habla Eribon en sus reflexiones, como se vio en el primer capítulo, se representa –en esta novela costarricense– en ese paso del protagonista de Cartago a Santa Cruz. Santa Cruz es, en efecto, esa “ciudad cosmopolita” (como la llama el protagonista), en donde un sujeto gay como él puede huir de ese «acoso social» constante que, según este estudioso, distingue la vida de los gays. Precisamente, la evidencia de este acoso (por la burla, la injuria, la agresión, la

hostilidad ambiental, etc.) permite entender ese «escape» al que se ha hecho referencia en relación con Germán Germanóvich: buscar los medios (discursivos, literarios) para huir del ultraje y la violencia es uno de los principios estructuradores de la narración de la biografía de este gay.

La vida de Germán, en este sentido, ha mirado desde siempre hacia un lugar diametralmente opuesto a la casa de su padre. Germán es, por su “anormalidad”, compelido a abandonar Cartago, el lugar donde nació y pasó su infancia. Este abandono se da, claramente, en ambos sentidos, pero lo más importante de él es que siempre dirige hacia la ciudad. El término ‘ciudad’ no sólo debe entenderse en su sentido directo sino, más importante aún, en su sentido metafórico. La ciudad, como se señala en uno de los epígrafes que abren la novela (parte de un poema de Constantino Kavafis), no es sólo un lugar en el que se vive sino, también, una forma de vida que, claro, define el «ser»: “No encontrarás otra tierra, otro mar. / La ciudad te perseguirá.” (Quesada, 2005: 9) La ciudad, a partir de dicho epígrafe, es a un tiempo refugio y cárcel. Refugio en la medida en que garantiza cierta libertad y cárcel en tanto ella implica, como se ha tratado de explicar, una huida constante hacia la reapropiación; es decir, la ciudad es libertad, pero también condena: la libertad sólo es posible hallarla, como lo evidencia Germán, con la condición del escape sin descanso, un escape que –ahora en otros términos– no es sino una forma de asegurar la imposibilidad de la definición en torno a la “identidad” de este sujeto gay, quien no tiene, entonces, más salida que el mantenerse en un proceso de construcción definido desde la imaginación, como se afirmó en el capítulo anterior: la imaginación promueve la reversibilidad que, con su narración y para sí, celebra Germán Germanóvich.

Respecto a la idea de la ciudad-refugio que aparece en la novela de Quesada (representada en Santa Cruz) y a su relación con Germán, es importante referir –como lo hace Eribon– el valor que, para el gay ubicado en este espacio, adquieren los círculos de amigos. La ciudad-refugio es, ante todo, una manera de escapar de la condena de no poder vivir una vida gay, es decir, *alegre* con otros «iguales a mí». La ciudad-refugio cancela en gran medida la disimulación continua a la que se ve obligado el gay y, con ello, activa la posibilidad que se ha señalado de volver a definir la propia subjetividad, de –como detalla Eribon– reinventar la “identidad” personal. Esta posibilidad, evidentemente, se da al lado de la creación de un círculo de *relaciones elegidas*. Los círculos de amigos –como escribe Henning Bech (citado por Eribon)– son una de las instituciones más importantes de la vida homosexual, y solamente dentro de este marco es posible la recreación de sí. Germán, en su narración, hace hincapié precisamente en su círculo de relaciones elegidas en Santa Cruz. Sobre todas, resalta su vínculo con Yaneri Solitari.

“[...] tenía un amor de circunstancia. Trabajaba en un hotel-zoológico, en el que padecían encierro varias especies de aves, cerdos salvajes, venados, lascivos monos que mostraban los fondillos y las verijas a los huéspedes, periquitos que gritaban improperios. Le conocí en una degustación de cocteles organizada por una escuela de turismo. Yo me presenté con alguno de mis cuatrocientos trece nombres. Por su parte, me miró directamente a los ojos, estrechó mi mano de una forma más bien parecida a una caricia, luego dijo llamarse Yaneri.” (Quesada, 2005: 91)

Facilitar los encuentros es, lógicamente, la función principal de los círculos de amigos durante ese paso a la ciudad. Lo anterior se explica por la importancia que para el gay tiene el romper con la soledad que le ha asignado el sistema heteronormativo. Como afirma Eribon, el círculo de amigos ocupa “[...] el centro de la vida gay, y el recorrido psicológico (y a menudo geográfico) del homosexual representa la evolución

de la soledad hacia la sociabilidad en y mediante los lugares de encuentro (ya sean los bares o los parques). De este modo, la vida homosexual se basa en los círculos concéntricos de las amistades o en la tentativa siempre reiterada de crear redes semejantes y de trabar esas amistades.” (Eribon, 2001: 43-44) La importancia de la ciudad y de las amistades, en *El gato de sí mismo*, se evidencia en la añoranza constante de Germán por Santa Cruz y sus amigos allí ubicados:

“Debo pensar. Debo hacer algunas llamadas. Hablar con Abtuló, el libanés, para prometerle una versión revisada de mi historia, que ahora debe incluir una hermana desconocida, una extraña a la que no deseo tener cerca y a quien mi padre, quizás, quiso tomar como mujer. Quiero decirle a Yaneri Solitari cuánto le echo de menos, deseo preguntarle si me está esperando para cabalgar las praderas [...]” (Quesada, 2005: 196)

Evidentemente, la participación en una misma sexualidad estigmatizada, así como la marginación y exclusión que implica, le permite a estos personajes encontrar el fundamento para la constitución de un «mundo específico» que, como explica Eribon, se inscribe tanto en las topografías de las ciudades (Santa Cruz, en este caso), como en la personalidad de los individuos, quienes se encargan de perpetuarlo con la invención, individual y colectiva, de sí mismos. ¿Qué implica, con lo dicho, plantear la “identidad” gay en estos términos? La respuesta es clara: no subestimar la energía creativa, la fuerza de construcción, también individual y colectiva, de las subjetividades ligadas a estos procesos. Finalmente, esto entraña, como afirma el teórico francés, un escape del «destino» que se le ha señalado al gay, una ruptura total con esta noción que encarcela en la estereotopía.

Así las cosas, no es posible hablar sobre este gay, Germán Germanóvich, sin tomar en cuenta su proceso de migración y los efectos de libertad que produce: Germán, con su exilio, accede a un «nuevo mundo», a uno que le permite la alegría de la

creatividad sobre sí mismo, lo que, además, explica su «resistencia» –desde la imaginación– a la opresión y a la marginación. El movimiento a la ciudad y la sociabilidad que ella conlleva tiene para Germán un valor emancipatorio, gracias a la posibilidad de acelerar el proceso de aceptación de sí mismo: “No sé cómo decirle a don Luis Dieciséis que la princesita renuncia de nuevo a sus privilegios. No sé si vale la pena recordarle que mi mundo es otro, que muy pocos lo conocen.” (Quesada, 2005: 326)

En relación siempre con Germán, se podría afirmar que las heridas experimentadas a lo largo de su vida en “palacio” y durante su exilio nutren las energías con las que se re-construye. Según el teórico francés, esta energía creativa se crea en la huida y por medio de ella, de ahí la centralidad que adquiere en la narración de este personaje. Afirma Eribon:

“Las vidas gays son vidas diferidas; sólo comienzan cuando el individuo se reinventa [...]. Cuando elige dejar de sufrir y, por ejemplo, forma otra familia –compuesta por sus amigos, sus amantes, sus antiguos amantes y amigos de éstos– y reconstruye así su identidad tras haber abandonado el campo cerrado y sofocante de la heterosexualidad. Semejante huida no significa necesariamente, huelga decirlo, la ruptura total con la familia, sino más bien la necesidad de mantenerse alejado de ella y mantenerla a distancia. Antes de ese cambio, las vidas gays no son sino vidas vividas por delegación, vidas imaginadas o vidas esperadas, tan esperadas como temidas.” (Eribon, 2001: 49)

Es necesario, en este punto, referir algo al respecto de la visibilidad “homosexual” que la novela de Quesada activa a partir, como se ha dicho, de uno de sus paratextos: ‘anacora’. Según Eribon, la visibilidad “homosexual” tiene, asimismo, una finalidad individual y colectiva: ella también implica efectos de libertad, ya que rompe con el silencio obligado, con la conminación a ocultar identidades sexuales “problemáticas”. *El gato de sí mismo*, en este sentido, participa de lo que Eribon llama la «evolución» de la vida de los gays y las lesbianas, al indicar que lo importante es que

la “homosexualidad” sea expresable y mostrable. La visibilidad permite, además, la huida y la reinención de la que se ha hablado, al promover la salida del silencio, de la clandestinidad vergonzante, incluso en aquellos quienes gustan mantenerse en el anonimato.

Son muchos los sentimientos que sufre el gay durante su niñez y adolescencia, producidos todos por la «disonancia» sexual dentro de la familia. Eribon se refiere al sentimiento difuso de ser diferente o estar marginado, de hallarse «aparte». También refiere a esa necesidad –revelada por las encuestas sociológicas– de la adhesión a modelos literarios más que a modelos familiares o sociales, porque son –afirma el teórico francés– las únicas escapatorias posibles (Eribon, 2001: 50).

Germán, desde el inicio de la novela, se vincula constantemente con modelos literarios o artísticos. Este personaje se identifica con personajes de cuentos de hadas (la Bella Durmiente, Cenicienta, la Niña), de películas (Joe Buck, Errol Flynn, Edward G. Robinson, James Cagney), mujeres íconos (Marylin Monroe, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Gloria Swanson), del ámbito literario (Joseph Conrad, Thomas Edward Lawrence), del arte plástico (Velázquez), de la historia de la realeza (Víctor Manuel II, Rey de Cerdeña), etc. A Germán, en general, le interesa la literatura. Este especial gusto ya se ha explicado en el capítulo anterior, en relación con el poder de la imaginación. Ahora, este gusto hay que verlo como un gusto más por lo interior que por lo exterior, un gusto que, desde una ideología masculinista popular, es entendido como una actividad de “loca”, una actividad más “femenina”, como lo explica Eribon⁶⁹.

⁶⁹ Con Eribon, hay que aclarar que estas afirmaciones en torno a Germán (y, más ampliamente, en torno a los sujetos gays) vienen a explicar determinados fenómenos señalados por las encuestas sociológicas, las cuales, evidentemente, no abarcan el conjunto de realidades que definen la “homosexualidad” en una época o en un lugar dados.

La referencia y el vínculo que Germán construye con mujeres íconos –como con personajes femeninos, en general– tiene, claramente, un fin: rechazar la negación de lo femenino en las representaciones de los sujetos gays. Lo anterior se entiende mejor si se toma en cuenta que, ante la acusación de afeminamiento que profieren los discursos heteronormativos, muchos “homosexuales” han buscado cancelar este ligamen que, desde la perspectiva heterosexual, enfatiza la “condición” de «no-hombres», de «invertidos» en los gays. Germán, en este sentido, desafía la virilidad normativa y rompe con los esfuerzos (que se dan tanto en gays como en heterosexuales, hay que aclarar) por desterrar del todo la imagen «femenina». Afirma Eribon:

“Y no vemos por qué este juego con la feminidad debería conceptuarse como la interiorización de un impedimento en lugar de como uno de los –sólo uno de ellos, pero, guste o no a los demás, innegablemente uno de ellos– rasgos característicos de la homosexualidad masculina y del modo en que a un determinado número de gays les agrada pensarse y comportarse. ¿No resurge, por el contrario, esa coacción interiorizada de la incapacidad de pensar de una forma que escaparía a esas concepciones normativas de la «virilidad» y la «feminidad»?” (Eribon, 2001: 130)

Por otra parte, la importancia del gusto de Germán por la literatura está en que revela la imbricación que existe entre el sentimiento de ser «diferente» y la mirada dirigida hacia la vida «artística», muy común –como afirma Eribon– en las autobiografías de los gays. El sentimiento de ser diferente, igualmente, refiere de nuevo al valor que tienen los amigos en la «cultura» gay, en la medida en que los grupos de amigos se establecen a partir de dicha «diferencia». Los amigos se configuran, pues, como una nueva familia, y ello explica la necesidad que para muchos gays tiene el romper con el medio familiar “legítimo”. Como afirma el estudioso francés, esta tarea de sustituir los vínculos construidos por los lazos «naturales» y familiares dista mucho de ser una empresa fácil: “Supone que se prosiga al mismo tiempo un trabajo de duelo,

a menudo largo y doloroso, y que, como todo trabajo de duelo, –Jacques Derrida lo ha recalcado certeramente–, no se termina nunca.” (Eribon, 2001: 57)

En *El gato de sí mismo*, este duelo se da a partir de la ruptura constante que hay en la relación entre Germán y su padre “traidor”. Germán debe renunciar no una sino dos veces a la vida en el círculo familiar. Él, como consecuencia, acepta, integra en sí mismo, esa renuncia, como se afirmó antes en relación con el exilio. Al respecto, revítese la siguiente cita de la novela:

“A la nana [se refiere a Rasputina] se le tuerce el vacío del pecho de sólo pensar en el instante en que ambos hermanos nos encontremos. Sin embargo apuesta a que será más fuerte el llamado de la sangre. Sueña un encuentro de telenovela: los dos príncipes dudando un instante, luego fundiéndose en un abrazo. Planea futuros imposibles, donde estamos todos juntos en bella armonía. No menciona, por ejemplo, que Su Majestad el Rey no ha dejado de preguntar por el príncipe Alberto. La nana le ha repetido una y otra vez “aquí está Germán, vino a verlo”, pero don Luis Dieciséis no le responde. Por eso la vieja prefiere soñar mientras pica cebollas y solloza, pela ajos y solloza, mezcla harina con huevos, suficiente mantequilla, una pizca de sal.” (Quesada, 2005: 333)

El apartado final de la novela aclara la existencia de una «melancolía» específicamente “homosexual” (representada en el “final” de Germán). Ya en el primer capítulo se anunció la importancia de este concepto en relación con el suicidio del narrador-protagonista. La melancolía en Germán debe ligarse a ese trabajo de duelo que nunca termina en el gay, y que lo define, como se ha visto, en su relación con la estructura familiar y la inserción social que lo rechaza. Según Eribon, la melancolía se da a partir de la pérdida de los modos de vida “naturales” y de las relaciones con los demás, a causa de una sexualidad estigmatizada. En la novela, evidentemente, esta melancolía está vinculada con la ruptura de los lazos familiares (con el padre, sobre todo), pero también con el sueño (¿imposible?) de una vida de familia para sí mismo, con su amado e inalcanzable Íñigo:

“Subiendo la empinada pendiente que separa el reino de Cartago de sus belicosos vecinos, el carro del príncipe Alberto y mi autobús se cruzarán justo al mediodía. Mientras llega ese momento vuelvo a pensar en vos, Íñigo, la única persona a quien debo hallar aunque todos me digan que no existís. No sé dónde emprender de nuevo la búsqueda, quizás en alguna esquina de San Josesburgo llena de personas felices, borrachas y satisfechas tras los festejos en honor al príncipe Alberto. El poco dinero en mi bolsillo determinará las posibilidades de viaje. Pero ahora sí voy a encontrarte, Íñigo, te lo prometo.” (Quesada, 2005: 341)

La melancolía de Germán revela su mayor «sufrimiento». Pierre Bourdieu ha puesto en evidencia, en su trabajo titulado *La miseria del mundo*, cómo el sufrimiento está asociado a las «posiciones» en el espacio específico en el que se vive. Así, la «miseria de posición» de Germán se explica por el «lugar» que este hijo ocupa en la casa de su padre, en oposición al «lugar» que ocupa su hermano Alberto. La novela de Quesada, como se puede colegir, pasa esta «miseria» y este «sufrimiento» del silencio (en el que generalmente se mantienen) a la palabra. Lo anterior ratifica, asimismo, la importancia señalada por mostrar la vida gay y, más significativo aún, por escapar – incluso con el suicidio– de dicho «malestar». ¿No es el suicidio la última forma de escape que Germán encuentra ante un acoso constante e irremediable? ¿No trata Germán, acaso, de concluir con su «sufrimiento», marcado por esas heridas de la infancia y de la adolescencia que relata en su autobiografía? Como es claro, la determinación de Germán es siempre buscar las «salidas» posibles para tratar de eludir el «sufrimiento». Sartre, en su trabajo *Saint Genet* (referido por Eribon), habla de la “homosexualidad” misma como de una «salida». Eribon toma esta idea y la entiende como la elección que el “homosexual” hace con el fin de superar tanto una «miseria de posición», que le resulta insoportable, como la «melancolía», que no es sino su expresión psicológica. El suicidio para Germán, en este sentido, no es más que su última escapatoria, como se ha afirmado:

“Sigo echando cosas en la maletita de cartón. Al mismo tiempo me arrodillo en los templos rogándole a Dios unas palabras. Silencio. Dios ha cerrado los ojos y la boca como lo hizo en su momento don Luis Dieciséis. Ninguna figura divina mira a tierra, su atención se concentra en el más allá. A ese mismo lugar debo marcharme, ahora que la casa ð El Gado presume de poder hallarme con facilidad en Santa Cruz, o en cualquier otra esquina del reino.” (Quesada, 2005: 338)

Germán decide, pues, sobre su vida y, finalmente, sobre su muerte. Así lo demuestra con su *decirse* a lo largo de la narración. Ya se ha afirmado antes la importancia que para los gays tiene el volverse sujeto de su propio discurso y, con ello, dejar de ser objeto del discurso del otro. Si el “homosexual” se halla, como explica Eribon, sujeto al discurso de otros, es, pues, como lo evidencia Germán, fundamental insistir en la afirmación de sí, con la finalidad –siempre– de acabar con el control sobre la “homosexualidad”, el cual (como se vio en el marco teórico) descansa en el silencio impuesto y en la disimulación forzosa y, sobre todo, en el sentimiento de culpabilidad e inferioridad instaurado en el gay.

A partir de lo apuntado en el primer capítulo, la narración de Germán, con su trabajo intertextual, quiere –precisamente– romper con los discursos de todas aquellas instituciones que buscan ocultarlo y callarlo: la iglesia, la familia, la escuela, los medios de comunicación, el derecho, el deporte, el psicoanálisis y la psiquiatría, los órganos conservadores o tradicionales, etc., etc. De este modo, la cuestión del *decir* es crucial para Germán; su narración, en este sentido, privilegia la “indiscreción”, quiebra el “no querer saber” del heterosexual (según lo explica Eve Kosofsky Sedgwick), se regodea – como se vio en el capítulo anterior– en el exceso, en la provocación. No extrañaría, con lo dicho, que alguna persona califique la novela de Quesada como un texto “insoportable”, “inaguantable”, sobre todo en relación con esa insistencia por la afirmación de la cuestión gay: *El gato de sí mismo* obliga al heterosexual que lo lee a

pensarse como tal, ya que, como expone Eribon, el heterosexual no tiene, sino hasta que *sufre* estos “encuentros”, que plantearse cuestión alguna sobre su “identidad” ni sobre el orden social que lo ha instituido: “Por eso se indigna cuando sufre la amenaza de perderlo [se refiere al privilegio absoluto que el sistema heteronormativo le da al heterosexual], aunque sea parcialmente, y pide a los gays que reasuman la «discreción», o sea, que le permitan recobrar la paz de sus certezas, el confort de su normalidad que descansaba en el silencio de los demás.” (Eribon, 2001: 83)

Con lo dicho, el gay necesita terminar con esa posición de dominación «epistemológica» en la que se encuentra el heterosexual, quien tiene en sus manos las condiciones de producción, de circulación y de interpretación de lo que puede decirse sobre los gays, como también “goza” –según lo afirma el teórico francés– de “[...] las condiciones de reinterpretación y de resignificación de todo lo que los gays y las lesbianas pueden decir de sí mismos y que siempre se expone a ser anulado, ridiculizado o simplemente explicado y reducido al estado de objeto por las categorías del discurso dominante.” (Eribon, 2001: 84) De lo anterior, se deduce la relevancia, ya advertida, de no buscar analizar (en el sentido psicológico-psicoanalítico-psiquiátrico) a Germán Germanóvich, quien, en tal caso, quedaría de nuevo reducido a objeto del discurso de otros.

La visibilidad que Germán promueve con su narración es, asimismo, una manera de asumir y reivindicar la identidad estigmatizada por la injuria, es una forma de neutralización de la violencia del insulto, insulto que, en su caso, es proferido por la boca paterna, como se ha afirmado repetidamente. Eribon explica la «visibilidad» como “[...] una superficie reflectante donde rebota la afrenta y queda destruida, siquiera parcialmente, su terrible eficacia.” (Eribon, 2001: 97) Lo anterior, evidentemente,

también lleva a la centralidad que, para el caso de Germán (y en general, para todos los gays), tiene la labor sobre sí mismo, la cual no es sino una ruptura de los efectos que, sobre la conciencia (sobre el «alma»), producen las injurias. Afirma Eribon: “Por tanto, hay que reinventar y remodelar esa «alma». Y este proceso no es ciertamente posible en la «discreción», pues esta obligación o esta voluntad de ser discretos, de disimularse, no son más que productos del alma sojuzgada, inferiorizada y consciente de su inferiorización.” (Eribon, 2001: 98)

Con lo anterior, las “indiscretas” transformaciones de Germán, evidenciadas a lo largo de la novela, no sólo lo tocan a él, también implican una transformación de su mundo. Así, toda su «obra» se constituye como un *desplazamiento* (según lo entiende Barthes), como una acción que, finalmente, trata de contrarrestar la renuncia y el silencio al que es conminado el gay: “«Es suficiente, Germán», bramó Su Majestad cuando el silencio se asomó a mirar el espectáculo de la hoguera. La voz del rey descendió atronadora desde el cielo de la cocina. «Te hice muchas advertencias, creí que ibas a corregirte, pero seguís en boca de toda la ciudad, avergonzándonos a tu hermano y a mí».” (Quesada, 2005: 61)

Entonces, recuperar la autonomía personal y convertirse en un individuo de pleno derecho implica, para el caso de Germán, un trabajo de reconstrucción de su imagen, de su «ser». No extraña, en este sentido, que Germán ofrezca, como se afirmó antes, la inestabilidad en torno a sí mismo como su rasgo más característico, una inestabilidad que no acaba ni con su muerte. Lo anterior, evidentemente, tiene como fin el escapar a la violencia simbólica ejercida por la representación dominante en torno a los gays. El “Epílogo y rebobinado” aclara lo dicho, en la medida en que esta parte de la novela se entiende como un *borrar* (en sus cuatro acepciones: 1. tr. Hacer desaparecer

por cualquier medio lo representado con tiza, tinta, lápiz, etc.; 2. tr. Hacer rayas horizontales o transversales sobre lo escrito, para que no pueda leerse o para dar a entender que no sirve; 3. tr. Desvanecer, quitar, hacer que desaparezca algo; 4. tr. olvidar –dejar de tener en la memoria–) y un volver a empezar:

“Lástima que debo irme con hambre, pero el camino es largo, más bien infinito. Abro la puerta de maderas magníficas, nadie se acerca a pesar de que ésta es la última oportunidad para retenerme en palacio. Pronto he de cruzar el mundo en sentido inverso a las manecillas del reloj: Regularé frente a los mesones donde Pseudo Longino solía seducir muchachas, olvidando por completo a mi escritor en ciernes favorito. Borraré mis memorias de los partidos de canchas abiertas apenas cruce el Campo de Amarte, la *Tour Eiffel* se transformará en una escuela sin bullicio de niños, del Sena no quedará sino un albañal expuesto, Trocadero desaparecerá cuando pase junto al puesto de frutas en ruta al parque sin fuente ni quiosco. Una señora con olor a leña verde perderá un beso y un abrazo. Joe Buck habrá huido de la miseria de New York a la de Miami. Quizás alguno de los vagabundos que toma el sol en la plaza me pregunte si cumplí la labor que el mismo Dios me asignó. Yo le responderé: «Todo caballero hace camino cuando su tarea termina. Ahora me voy en busca de Íñigo, a reposar en sus brazos de tanta correría.» (Quesada, 2005: 340)

Explica Eribon que el gay es más libre en la medida en que se asume como tal. Así, si bien se ha dicho que de Germán no se sabe nada seguro, también es posible afirmar que su única característica incuestionable es que es un hombre que ama otros hombres. La afirmación gay, en este sentido, lo vuelve menos prisionero de la “identidad” homosexual, según lo explica Eribon: Germán, con su asunción de sí mismo, puede liberarse con la reinvención, puede “[...] liberarse del peso de la «identidad» que cargan quienes se esfuerzan en disimular su homosexualidad.” (Eribon, 2001: 140) Para Germán, entonces, sacudirse del yugo de la dominación implica un auténtico esfuerzo por deshacerse, como se comprobó al final del anterior capítulo, de los hábitos mentales y de los discursos instituidos.

Según el trabajo de Eribon, declararse gay conlleva, necesariamente, un «desaprendizaje» y, en consecuencia, un «nuevo aprendizaje»: desaprender el lenguaje

del poder, con el fin de acceder a un nuevo lenguaje, a una nueva manera de hablar y a nuevos modos de «presentación de sí». Este «nuevo aprendizaje» se ha tratado de evidenciar al estudiar las estrategias discursivas de Germán, su travestismo literario. Como se vio, Germán no sólo debe aprender a hablar dos veces sino que, además, debe construir nuevas estructuras comunicativas que replanteen el orden social y sexual. Germán libera sus palabras de las trabas impuestas por el «orden» y opone su ‘lenguaje elegido’ al ‘lenguaje impuesto’, como opone su ‘identidad escogida’ (una “identidad” problemática, como se ha dicho desde el inicio de esta investigación) a la ‘identidad asignada’. La reconstrucción es, pues, crucial para entender el escape de toda estructura de opresión: Germán, con su labor sobre sí mismo, cambia toda su relación con el mundo y con los demás; asume, pues, su libertad, que, como afirma Nietzsche en su trabajo *La gaya ciencia*, consiste en no avergonzarse más de uno mismo.

2.3.2 Huir y encontrarse: El arte de la reinención

Para un gay, afirma Eribon, nunca termina la necesidad de elegirse frente a la sociedad y a la estigmatización. Lo anterior, evidentemente, concuerda con lo dicho sobre la “identidad” gay, la cual sólo puede concebirse como “[...] un proceso nunca concluido de construcción e invención de uno mismo.” (Eribon, 2001: 159) Germán Germanóvich evidencia lo anterior con su narración, en la que, según se ha visto, él se construye como una subjetividad que vive en la inadecuación con la «identidad asignada», con la vida familiar, con los ámbitos tan estrictamente heteronormativos de la vida laboral y, en el fondo, con todo el orden sexual que promueve los roles sociales establecidos, las identidades socialmente fijadas y aceptadas, como lo explica Eribon. Al respecto del estricto orden sexual, véase la siguiente cita de *El gato de sí mismo*:

“A veces Su Majestad se enteraba de la aparición de un cadáver de muñeca, fuera por casualidad o porque el príncipe Alberto me acusaba. Entonces se ponía furioso, me gritaba cosas horribles sobre los juguetes para chiquitas y chiquitos, y yo no atinaba a decir más que esa muñequita ya no era mía sino de Dios, que se había muerto tantas semanas atrás, que por favor no gritara contra alguien que ya se había ido al cielo.” (Quesada, 2005: 49)

La familia, como institución que trabaja por instaurar y reproducir la separación entre la norma y la “homosexualidad”, es clara en su labor en esta novela: Germán desde su más tierna infancia aprende de su padre su propia indecibilidad y, como consecuencia, su necesidad de trabajar sobre sí mismo, pues, como afirman los abogados de *Queer Politics* (citados por Eribon), “[...] la inadecuación con la propia identidad es también la inadaptación decidida con los roles sociales y los corsés que podría instituir toda estabilización de la identidad.” (Eribon, 2001: 164) Lo dicho, finalmente, lleva a la idea de Foucault de una «ascesis homosexual». Ya en el marco teórico se ha indicado la importancia que, desde el proyecto literario y político de Oscar Wilde, tiene para el gay (y, en este caso, para Germán) hacer de su vida una obra de arte que le permita asumir su derecho a hablar en primera persona. La creación de sí mismo es, por lo anterior, consustancial con el trabajo literario de Germán:

“Ya que la memoria traicionaba hasta su más nítida evidencia, me quedaba solamente la palabra para rescatarme y salvar mi misión en esta tierra. Corrí hacia mi aposento para sacar de la maletita de cartón el manuscrito de mis memorias y poema épico de todas las civilizaciones. Podría encontrar cierta paz en el acto de escribir, y por ende mi viaje hacia la perfección del espíritu.” (Quesada, 2005: 257)

Germán, con su narración autobiográfica, entiende su “identidad” como una construcción histórica, posible de modificar con la escritura, desde sí mismo y para sí mismo. Lo dicho, además, implica que su “identidad” está –siempre– por recrear; es decir, la construcción de la “identidad” es, para él, una tarea imposible de concluir, de ahí que, en cuanto pierde sus papeles con sus “memorias”, Germán pierde también su

entusiasmo (lo que, finalmente, lo lleva a buscar el *reposo*, el cual, según se vio, sólo es posible hallarlo en el amor o en la muerte). Afirma Germán:

“Temblando saqué el bulto debidamente atado, eran unas dos mil cuarenta páginas donde estaban descritas las escenas traicionadas por las fotografías. Corté los lazos con la espadita, tomé un lápiz para hacer una anotación en la página dos mil cuarenta y cuatro. La hoja encima estaba en blanco, lo cual no era extraño. La siguiente apareció igualmente sin nada escrito. La tercera tenía una mancha de humedad y olvido. Golpeé el legajo entero contra el borde de la cama, por si acaso el texto seguía dormido y necesitaba despertar. Algunas letras pálidas cayeron al edredón de plumas, unas cuantas más quedaron flotando en la tarde. A punto de sufrir un desmayo hojeé toda la obra y no había nada en ella. Toda mi historia era solamente papel en blanco. Los romances más bellos habían regresado a la voz del pueblo. Las confesiones íntimas habían sido silenciadas por el secreto. Mis proezas, mis encuentros con hombres ilustres, el dictado de Dios, todo desaparecido. Tendría que empezar de nuevo, pero sin vida suficiente para llegar al punto donde el *súmmum* de todos los libros había quedado la tarde anterior. “Mejor la muerte”, pensé desconsolado.” (Quesada, 2005: 257)

Germán, entonces, comprueba que es imposible realizar algún día la “identidad” estable y definitiva. Para él, no hay, a lo largo de su vida, ningún tipo de reposo (ni existencial, ni social, ni psicológico); para Germán hay huida y búsqueda, como se ha concluido anteriormente. Ya, al final del capítulo anterior, se refirió esa necesidad que la novela de Quesada advierte en relación con los modos de ser y de pensar transmitidos por la historia o impuestos por las estructuras sociales: se trata de la necesidad por la ruptura, una ruptura que libera la imaginación y que le permita al sujeto reinventarse, a partir de la huida. Esta idea de la reinvención, como bien lo señala Eribon, es constante en Foucault como en Wilde; ambos autores se remitieron al «helenismo» para afirmar esta estética de sí mismo, estética que, desde el título de la novela de Quesada, se ha tratado de apuntar en Germán. Explica Eribon, para el caso de los autores europeos:

“Wilde intentaba forjar, si no una nueva «identidad», al menos un personaje, un rol, o, por decirlo en un término más moderno, una «posición» en la que fuese posible crearse a sí mismo al margen de las normas dominantes. Foucault propone inventar nuevas relaciones entre los individuos, nuevos modos de vida

como medios de resistencia al poder y como agentes de una reformulación personal.” (Eribon, 2001: 340)

Con lo dicho, se puede afirmar que la novela de Quesada presenta rasgos de ambos planteamientos: Germán es un personaje que permite entender la importancia de una nueva cultura y de una nueva subjetivación, a partir de los dos vectores que Foucault (referido por Eribon) explica en relación con su «estética de la existencia»: una «política de la amistad» (de la cual ya se habló en el apartado anterior) y una «economía de los placeres» (fundamental para explicar la importancia del homoerotismo en la literatura gay). Lo relevante, para el caso de Germán Germanóvich, consiste –finalmente– en abrir espacios de resistencia a la sujeción, pero, sobre todo, en *imaginar* posibilidades de reinención de sí mismo, al margen de la norma heterosexual. Germán se dirige a Íñigo en los siguientes términos:

“Simplemente dije sí, nos encontraremos de nuevo, todo será diferente, por supuesto, *seremos más libres, te lo prometo, me estoy preparando para la felicidad*, no te voy a extrañar porque así me lo has pedido, vos serás la dulzura que pende del aire, por vos me volveré afortunado, bello, dichoso, sabio, magnífico, generoso, inquieto, humilde... Por todo esto, cuando llegue el momento de encontrarnos no me digás nada, sólo abrazame, Íñigo, teneme un rato apretado contra tu pecho como volviéndonos uno.” (Quesada, 2001: 72-73) (Resaltado mío)

Germán plantea, desde la cuestión amorosa, el tema de la «subjetivación», pero también el de la «resistencia». No extraña, en este sentido, que su narrar sea un *imaginar* formas de “libertad” para sí y, entonces, para todos los de su “género”. Germán hace hincapié en los efectos del «amor gay» sobre su «ser» y sobre su «mundo». De hecho, como se afirmó antes, el amor por otro hombre cambia la vida de este personaje, lo que, además, no sólo le permite formar una “bella relación” (véase la «política de la amistad» de Foucault) sino, también, le permite activar una erotización máxima de su cuerpo (lo que Foucault llama una «economía de los placeres»).

Finalmente, se está acá ante una «nueva gramática del ser», que, como demuestra Germán con su labor, implica, asimismo, una novedosa forma de escribirse.

El narrador-protagonista es, entonces, un hombre impregnado por la literatura. No sorprende, pues, el constante uso de referencias literarias en su trabajo narrativo, pero estas referencias, como es claro, resultan ser parte de su reinvención, una reinvención que se podría definir como un «juego literario» (según lo explicado por Barthes):

“Piensa Rasputina que una linda historia puede despertar los recuerdos dormidos del Rey. Busco y busco, pero tengo tanta amargura entre todos mis puntos cardinales que no me siento capaz, no creo que me sea posible hacer otra cosa que esperar. Entonces recuerdo que en la vieja biblioteca, junto a los manuales de carpintería y los cursos de inglés en discos, más allá de los volúmenes completos de *Selecciones* había una pequeña sección con obras selectas de don Marcial Lafuente Estefanía. Si yo hubiera sido escritor en lugar de poeta andante, quizás me hubiera gustado ser igual a don Marcial [...]. Pensando que tal vez yo podría inventarme a don Marcial, Józek T. me presta su traje con corbata de pajarita, su reloj de cadena y sus anteojos sin patillas. Miro a Luis Dieciséis, el destinado a la guillotina, sonrío a medias y empiezo: “El pueblo de *Truth or Consequences*⁷⁰ perdió la inocencia cuando la West Fargo decidió usarlo como escala para sus diligencias y nombrar a un nuevo sheriff.” (Quesada, 2005: 202-203) (Subrayado mío)

El inventar es, pues, fundamental en la narración de Germán. Evidentemente, ello está profundamente ligado a la noción de travestismo literario, como en general, a las herramientas epistémicas del gay (y, en general, de los subalternos) explicadas anteriormente: inventarse (un rostro, una silueta, un personaje, un gesto, una forma de hablar o de escribirse, etc.) no es sino una acción sobre uno mismo, que tiene como fin la transformación y, al mismo tiempo, la huida de la violencia de la «estructura

⁷⁰ Este pueblo, en efecto, existe en la realidad extraliteraria; sin embargo, interesa más ligar su nombre al relato, de Alberto Fuguet, “La verdad o las consecuencias”, publicado en la antología *McOndo*, la cual fue editada por el mismo Fuguet y Sergio Gómez. Estos “cruces” de textos, como se ha afirmado, no son gratuitos: ellos ponen a la novela de Quesada en relación con textos relativamente recientes, textos que vienen a instalar una pregunta sobre la “identidad” latinoamericana, como se puede colegir.

estructurante» (la noción es de Pierre Bourdieu). Afirmar Eribon, ya en términos más amplios:

“Es inevitable comparar aquí el arte de jugar con el físico propio, de teatralizarlo para hacer de él algo nuevo y que fabrica uno mismo, por un lado a la manera en que Wilde se afanaba en moldear su apariencia, y por otro con la «teatralización» general de la afirmación de uno mismo como gay: se trata siempre de reinventar los gestos, el físico, el «ser» para la mirada ajena: todo eso que Goffman llama la «presentación de sí.» (Eribon, 2001: 346)

Si Germán puede liberarse, es porque escoge la *huida*, la cual, finalmente, no es sino lo que Eribon llama “la voluntad de encontrar «otro lugar»” (Eribon, 2001: 349). Huir del malestar implica para Germán toda una re-estructuración de su biografía y, por ende, de su «ser». Así, la reflexión de este personaje, su autoanálisis vital (sobre la ruptura con su familia, sobre su exclusión y exilio, sobre su «sufrimiento») permite cuestionar el establecimiento de los límites que separan “lo racional” de “lo irracional” y, entonces, permite poner en entredicho a las ciencias (sobre todo a la psiquiatría) que ratifican dichas fronteras: Germán, con su “locura”, no sólo logra escaparse de un orden ofensivo sino que, además, logra *enloquecerlo*.

La narración de Germán no sólo es, como se puede colegir, cuestión literaria. Todo su trabajo es un movimiento hacia sí mismo que, finalmente, le permite el habla, que le devuelve la palabra ante los discursos que lo cosificaban. La obra literaria de Germán, en este sentido, se afirma en la idea de que ella no se queda en lo literario, pues, como el final mismo de la novela de Quesada lo explicita, aquí se tratan cuestiones de vida y muerte, de libertad y sufrimiento, que, claro, no se limitan necesariamente al narrador-protagonista.

La tensión que mueve la narración de Germán está, pues, ligada con lo que Foucault llama la «voluntad», pero, más aún, está ligada con su necesidad de liberarse,

de buscar la vida, que no se representa sino en su «fuerza para huir». Así, el viaje por la historia de vida de este gay es el medio que se tiene acá para comprender cómo funcionan los sistemas de pensamiento que rigen las instituciones, para deshacer su evidencia y seguridad normativa y, como afirma Eribon, para “aflojar” los barrotes que las «tecnologías disciplinarias» han implantado en las conciencias, en las «almas» de los sujetos.

Con lo dicho, la salida o, mejor, el escape de Germán de casa de su padre, de “palacio”, de Cartago, muestra cómo el «lugar de la familia» es un lugar político, que marca al sujeto gay, ya que –como afirma Foucault sobre la “cárcel”– la casa paterna, la ciudad paterna, para Germán, es «un lugar donde se forma la historia y el tiempo surge» (Eribon, 2001: 361): “Cartago tiene vigilantes que nunca reposan. Nunca los ves porque se han metido en las paredes. El poder maléfico de Cartago está en sus paredes, por eso y por la neblina la ciudad solamente se deja querer con amor malsano: lleno de golpes y cortaduras, de dolor y represión, de caricias y estrangulamientos [...]” (Quesada, 2005: 299) Evidentemente, “Cartago” no es más que una metáfora de la subyugación, la cual –ya se ha visto antes– se talla en lo más profundo del «ser». Y es, precisamente, de este mismo “ámbito” de donde surgen, con la afirmación de sí, las «fuerzas» de las que habla Foucault: una nueva política nace de las liberaciones de Germán, de sus desplazamientos, de su escritura.

Germán escribe, por tanto, para liberar su vida –que ha estado prisionera–, escribe para «trazar líneas de huida» (la expresión es de Gilles Deleuze). La historia de este gay no es, pues, sino una historia de la “homosexualidad”: ¿no plantea la biografía de este personaje una interrogación sobre la forma en que se concibe al gay como un sujeto sometido y sobre los medios para escapar de dicha «sujeción»? La novela de

Quesada, por tanto, hay que leerla como una epistemología, en la medida en que la narración “loca” de Germán no es sino un «saber distinto», y de ello se deduce toda su potencialidad.

El trabajo literario de Germán, evidentemente, aunque nace de la experiencia personal, no se queda en sí mismo; hay que repetirlo: su aprendizaje, en tanto sujeto que escribe, no sólo permite su transformación sino que, asimismo, puede tener cierto valor para los demás. Esto es posible afirmarlo en la medida en que el trabajo escritural de Germán surge de un «malestar» que se comparte, un malestar experimentado con respecto a las «instituciones», como se ha visto, y que permite entender su labor literaria como una «inservidumbre voluntaria» y como una «indocilidad meditada», para usar las expresiones con las que Foucault define el pensamiento crítico.

La novela de Quesada busca, entonces, construir un discurso de resistencia que rompa no sólo con la asociación del “homosexual” con “los locos”, con “el disoluto”, con “el libertino”, con “el venéreo”, con –finalmente– todos los «proscritos» (encerrados en la categoría que Foucault llama la «Sinrazón»), sino, más importante aún, que mine la «moral burguesa» instalada desde el siglo XVII. Afirma Eribon:

“La moral burguesa no es, pues, solamente una moral del trabajo, sino también una moral de la familia, que determina en adelante lo que debe ser la sociedad y quién pertenece a ella de pleno derecho: «La estructura familiar, que vale a la vez como regla social y como norma de la razón [...]. Las viejas formas del amor occidental son sustituidas por una sensibilidad nueva: la que nace de la familia y en la familia; excluye, como propio del orden de la sinrazón, todo lo que no es conforme a su orden o interés.»” (Eribon, 2001: 374)

La moral de la familia es, pues, el centro ideológico-discursivo que Germán busca poner en entredicho. Ya se ha afirmado antes cómo la casa paterna, en la figura de don Luis, excluye a Germán, quien no sigue el orden establecido, la moral de la casa de El Gado. Según la lectura que Eribon hace de Foucault, el «homosexual», como una

nueva “especie”, surge bajo el efecto de la nueva moral y de las normas que ella instaure. Sobre esta nueva “especie” puede, entonces, posarse la mirada médica, la de la psiquiatría, primero, y la del psicoanálisis, luego. Explica Eribon:

“Y de la misma manera que Foucault escribe que «la psicología sólo ha sido posible en nuestro mundo cuando se dominó la locura», podemos decir, siguiendo las indicaciones de *Historia de la locura*, que la psiquiatría y el psicoanálisis sólo fueron posibles después de que la homosexualidad fuera rechazada más allá de las fronteras de la exclusión, percibida como una patología social antes de ser descrita, dos siglos más tarde, como una patología mental o una perversión del deseo o del instinto.” (Eribon, 2001: 377)

Germán huye, por tanto, del poder de control y de la vigilancia que, como su narración aclara, actúan por medio de la *especificación* con la que los discursos de poder lo delimitan: el acoso que sufre Germán, la caza activada por su padre, consiste en señalarlo como una «sexualidad herética» (según una expresión de Foucault) y, por tanto, en excluirlo, una exclusión que, finalmente, le hace la vida relativamente penosa:

«Tengo otra duda. No sé cómo mi padre supo mi paradero».
Leandro se ríe, avanza hacia la puerta y desde ahí se despide a gritos de Rasputina, quien no debe oír nada pues no contesta. [...] Leandro espera hasta el último segundo para contestar mi pregunta:
«Este país es muy pequeño. No tiene suficientes esquinas para esconder a todos los fugitivos. Casi desde el mismo momento en que usted se marchó don Luis supo su paradero. Solamente fue cuestión de llamar a algunos amigos y darse una vueltecita de verificación por Santa Cruz. ¿Sabe? Cuando alguien paga se puede hacer de todo.»
«¿Y por qué no me dijo nada desde el principio?», protesto con amargura en el alma y el alma en vilo.
«Porque quien pagó tampoco deseaba que usted supiera». (Quesada, 2005: 188-189)

La narración de Germán suscita, con todo lo dicho, una reflexión en torno a los poderes y a las resistencias. Según Foucault, se afronta un “mecanismo de doble impulso”, de placer y poder. Y sigue: “Placer de ejercer un poder que pregunta, vigila, acecha, espía, excava, palpa, saca a la luz; y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tener que huirlo, engañarlo o desnaturalizarlo. Poder

que se deja invadir por el placer al que da caza; frente a él, placer que se afirma en el poder de mostrarse, de escandalizar o de resistir.” (Foucault, 1992: 62) Así, a partir de esta teorización relacional del poder (que Foucault trabaja en *La voluntad de saber*), se puede decir que la narración de Germán organiza un «enfrentamiento» y un «reforzamiento» recíproco que, en el texto, no concluye sino con la muerte del narrador-protagonista: ¡la libertad, o la voluntad por alcanzarla, tiene un precio considerable!

Una de las formas de enfrentamiento más efectivas en la narración de este “homosexual” es su insistencia en el amor. En el capítulo anterior ya se había referido este tema; sin embargo, ahora es necesario verlo a la luz de lo dicho sobre el «mecanismo de doble impulso» que explica Foucault. Así, es posible afirmar que la verdadera resistencia en Germán está en mostrar sus sentimientos, su vinculación con otro igual a él. Lo anterior es importante en la medida en que esta novela se aleja de lo que se podría llamar «la rebelión erótica», promovida por algunos movimientos feministas como, también, por los estudios *queer*. Afirma Eribon al respecto:

“Huelga decir que esta concepción del «deseo homosexual» como agente de una subversión generalizada del orden social es un poco fantasiosa: para ser revolucionario no basta con traspasar las fronteras de clase o de raza en los lugares de ligue ni con practicar una sexualidad no centrada en la pareja o en la familia. Como tan certeramente dice Leo Bersani [...], los mismos que practican esta sexualidad «subversiva» por la noche pueden ser racistas o fascistas durante el día o, lisa y llanamente, en calidad de dueños de una empresa o propietarios de un inmueble, comportarse como cualquier otro empresario o propietario. No hay ninguna continuidad entre la sexualidad y las posiciones políticas y, de haber una relación entre estos dos registros, es sin duda más compleja y no se refleja en términos de «subversión» política y social.” (Eribon, 2001: 415)

No es, evidentemente, que se esté rechazando la importancia de la «liberación sexual» en las vidas de los sujetos; por el contrario, se entiende este cambio como una renovación en la lucha por los derechos más básicos de las «minorías sexuales», lo que,

para el caso de los gays y las lesbianas, no es ni más ni menos que recuperar la humanidad misma, humanidad de la que les ha despojado el sistema heteronormativo.

Siempre en relación con este cambio estratégico, se puede afirmar que el «orden de las cosas», de alguna manera, espera de los “proscritos” “actos ilegales”; es decir, la “perversión” es, de alguna forma y en cierto grado, justificada por un sistema que busca *normalizar* incluso las “anormalidades”, a las que finalmente les da un espacio definido (en tanto no se violente “la moral” y todo se mantenga reservado a la oscuridad de la alcoba). Esta forma de “tolerancia” se puede explicar a partir de la preeminencia que la tradición judeo-cristiana le adjudica al “alma” en oposición al cuerpo (que se entiende como “frágil”); así, es más subversiva un “alma perdida” que un “cuerpo vicioso”. La mortalidad del cuerpo, en contraposición con la infinitud vital que se le adjudica al “alma”, ha hecho que se relegue al primero. De lo anterior se deduce la importancia de la posibilidad de “salvación”, de “recuperación” del “alma”, hasta en el último momento.

El cuerpo sólo se torna significativo porque alberga el “alma”, porque es su “templo”. El cuerpo, entonces, soporta múltiples prohibiciones que se instauran desde ámbitos concebidos como más profundos y determinantes: desde el “alma”. Esta división estratégica ha distinguido, pues, el accionar de «la norma», como un engaño que imposibilita cualquier autodesignación identitaria: se está atado en dos direcciones, se está subordinado a un sistema de impedimentos. Lo dicho debe, finalmente, permitir revalorar el “alma” y el cuerpo como «uno». Esta unidad, entonces, neutralizaría –en algún grado y de alguna manera– la estrategia que organiza las restricciones impuestas a los cuerpos y, entonces, a las “almas” (o, mejor, a la inversa), como entidades

artificialmente establecidas, delimitadoras entre sí: *el alma no es más que el cuerpo, y el cuerpo no es más que el alma*.

La novela de Quesada, entonces, hace visible lo que el sistema heteronormativo realmente pretende ocultar: los “sodomitas” se aman, construyen relaciones y constituyen familias entre sí: ¡He aquí la afrenta que, desde la perspectiva de la novela, es más efectiva contra «la norma»! Manifestar el amor y la voluntad por estar junto al amado es el mejor «contraataque» frente al dispositivo de la sexualidad sobre el «cuerpo y los placeres» y no sobre «el sexo y el deseo», como afirma Foucault en *La voluntad de saber*. La invocación que Germán, a lo largo de su narración, hace a su amado y la demostración de sus ansias por “habitar” (en el sentido que Heidegger le da a este término⁷¹) a Íñigo debe, pues, provocar una reflexión sobre la relevancia de lo que Foucault llama el «modo de vida gay» y la «cultura gay», como “estructuras” basadas en nuevas formas de relación entre los individuos. Lo anterior se justifica en la medida en que, como explica Foucault, lo que más molesta de la “homosexualidad” a los que no son “homosexuales” es precisamente el estilo de vida gay. Afirma Eribon:

“Contra Hocquenghem, contra los discursos de la liberación sexual, Foucault se propone afirmar que el agente destabilizador del orden establecido no hay que buscarlo tanto en la «sexualización» de la sociedad, en el ligue, el sexo al aire libre, la multiplicación de compañeros, etc., como en la invención de nuevos modos de vida y nuevas formas de relación entre los individuos: «La afirmación de que ser homosexual es ser un hombre y un hombre que ama, esta búsqueda de un modo de vida choca contra esa ideología de los movimientos de liberación de los años sesenta [...]. La homosexualidad es una ocasión de reabrir virtualidades de relación y afectivas, no tanto por las cualidades intrínsecas del homosexual, sino porque la posición que éste ocupa, “oblicua” en cierto modo, las líneas diagonales que puede trazar en el tejido social permiten que aparezcan esas virtualidades.»

⁷¹ En “Construir, habitar, pensar”, Heidegger vuelve a señalar la pérdida del «ser» en la modernidad. El ser humano, a partir de las afirmaciones de este filósofo, ha olvidado su vinculación con el espacio que habita, ha olvidado habitar con sentido. El habitar, desde la perspectiva heideggeriana, activa, pues, el *axis mundi* que con-forma al ser humano, quien, entonces, habita y es habitado, en una comunión no sólo con el espacio sino, también, con los otros.

En la invención de este «sistema relacional» hay que buscar la posibilidad de reinventarse y escapar a la sojuzgación que operan las normas sociales.” (Eribon, 2001: 430)

La novela de Quesada, entonces, aporta toda una reflexión política acerca de la cuestión gay; sobre todo, como se vio con Barthes (quien –claro– sigue a Foucault), este texto patentiza la *represión* que sufre el gay, como un «campo múltiple de relaciones de fuerza», según la definición que se da en *La voluntad de saber* (Foucault, 1992: 135). Los poderes están en todas partes, en todos los niveles de la sociedad, pero donde haya poderes ejerciendo represión hay, asimismo, formas de resistencia, de ahí que se pudiera antes afirmar la multiplicidad de elementos discursivos en la narración de Germán, como formas de «desplazamientos» y de «reutilizaciones». En este sentido, el discurso amoroso de este hombre gay, al tiempo que lo afirma desde «lo profundo de su ser», es también un «discurso de rechazo».

“¡Ay, Íñigo, cuánto te necesité en ese momento! [Se refiere al momento en el que el “rey” *acusa* a Germán y lo destierra de “Cartago”] Porque el silencio, vos sabés, tiene su modo de estar y no estar, se escurre por toda oportunidad, sigiloso avanza, te acosa, finalmente te pone a sus pies, te llena de su misma esencia, y entonces cómo se sufre, Íñigo, pues todo parece dicho y supuesto aunque callar haya sido la única forma de comunicación. Quizás me hubiera portado cruel con vos, porque necesitaba reclamar la distancia y tu ausencia, pero también hubiera sido tierno y sensible, pues mi crueldad hacia vos no puede durar más que la fracción más corta de tiempo. *Sólo requeriría fuerzas para llenarme de valor y enfrentar sin tregua los ataques de los provocadores del reino, de los que cuchicheaban hasta falsear mis lazos afectivos. Yo merecía ser escuchado, Íñigo, pero no por las causas funestas que fabricaron los inquisidores.*” (Quesada, 2005: 59) (Resaltado mío)

Con lo dicho, y siempre en relación con *El gato de sí mismo*, es claro que la «resistencia» no es sino una resignificación, según se explicó este término en el marco teórico. *El gato de sí mismo*, entonces, es una novela de la *inversión*, pero de la inversión de sentido, es una novela de la transformación, de la travestización, como se ha dicho desde el título de esta investigación. Travestir los discursos, los cuerpos, las

realidades, no es sino evidenciar la invalidez del sentido definido: el sentido varía según el lugar de enunciación y de ello, como se ha tratado de demostrar, se vale la novela de Quesada.

Así, es posible afirmar que *El gato de sí mismo* es una «novela gay», en tanto contribuye a una apreciación positiva de una conciencia (la de Germán Germanóvich), que valora el afecto, el amor, el deseo y las relaciones sexuales entre hombres. Este texto plantea, con lo dicho, toda una «política gay», en la medida en que la labor de Germán puede, finalmente, definirse como una biografía colectiva, pues, según señala Foucault: “[...] the homosexual consciousness certainly goes beyond one’s individual experience and includes an awareness of being a member of a particular social group. This is an undeniable fact that dates back to ancient times. Of course, this aspect of their collective consciousness changes over time and varies from place to place.” (Foucault, 1983: 11) Esta variabilidad permite, precisamente, la transformación y la reinención de la que tanto se ha hablado: la sexualidad, como la “identidad”, no está dada, está por crearse, ella no es, como señala el estudioso francés, un descubrimiento de un aspecto secreto del deseo, es una potencialidad que puede llevar a «nuevas formas de relaciones», «nuevas formas de amor», «nuevas formas de creación».

El gato de sí mismo, con lo dicho, demuestra cómo la vida de un ser humano está tocada por su sexualidad, la cual, para el caso de los gays, puede (debe, dice Foucault) generar modos de vida novedosos, que rechacen los modos de vida propuestos. Así, es posible afirmar que la “homosexualidad” es, para Germán y seguramente para gran parte de los gays, el agente de un cambio existencial: «hay que usar la sexualidad», afirma Foucault, para descubrir nuevas relaciones. Y sigue:

“Hacer el amor con alguien del mismo sexo puede entrañar naturalmente toda una serie de elecciones, toda una serie de valores distintos para los cuales no existen aún posibilidades reales. Es, pues, necesario, imaginar y crear un nuevo derecho relacional que permita que todos los tipos posibles de relaciones puedan existir sin que sean impedidos, bloqueados o anulados por instituciones relacionalmente empobrecedoras.” (Citado por Eribon, 2001: 451)

El descubrir nuevas relaciones es, precisamente, el centro de la búsqueda del narrador-protagonista de esta novela, de ahí, también, que se pueda entender como un sujeto en devenir, un sujeto en *excursión* (para utilizar la terminología barthesiana): Germán se busca a sí mismo para, finalmente, encontrarse con otros iguales a él, representados en la figura de su amado Íñigo. Esta característica que ahora se entiende para el caso del «sujeto» gay de esta novela permite, pues, reafirmarlo como «fuerza creadora». En el marco teórico, se afirmó que la “identidad” gay es una “identidad irrealizable”, pero esta imposibilidad no es otra cosa que un trabajo constante de decisión sobre el propio «ser», es una forma de resaltar al gay en su potencialidad creadora, según lo explica Foucault. Lo dicho explica la celebración de la (auto)inventiva que se le ha señalado a Germán: la resistencia de este personaje está en su experimentación estratégica, en su coherencia estratégica, en su poder imaginativo, como se vio en el capítulo anterior, un poder que no se queda en la nada sino que constituye una recuperación del «ser».

El travestismo literario de Germán, entonces, participa de lo anterior, al buscar la huida de los regímenes de la normalidad social y sexual, pero, también, al inventarse nuevas posibilidades de sí mismo, utilizando la literatura (en este caso) para lograr la reinención de la subjetividad. ¿No es el travestismo una especie de creación, cuya principal característica es la huida de lo fijo, de lo cerrado? La idea de que esta novela y su personaje se movilizan en el ámbito de la esquizofrenia es, desde la perspectiva

planteada, imprecisa. Lo que *El gato de sí mismo* y su protagonista enseñan es que se puede «ser», se puede pensar, se puede actuar, se puede vivir de formas diferentes. El travestismo literario conduce, aquí, a la creación de sí. ¡El travestismo literario es un proceso de invención, una forma de romper los límites, de abrirse a lo impensable!

La novela de Quesada, finalmente, presenta la experiencia personal de Germán, su biografía, como un foco de inspiración teórica y política. ¿No es esta tesis consecuencia de *El gato de sí mismo*? ¿No está este investigador leyendo su experiencia en la experiencia de Germán Germanóvich y, a partir de ello, reflexionando sobre la cuestión gay? Lo que está en juego en la novela de Quesada es, como afirma Eribon para el caso de la producción de Foucault, “[...] la existencia de los individuos moldeados por la historia de la homosexualidad completa, una historia del sojuzgamiento, pero también de la resistencia y de esa pulsión heterotópica que condujo a los gays a inventar «modos de vida» distintos, improbables, inéditos. O, en cualquier caso, a plantearse continuamente la cuestión de inventarlos.” (Eribon, 2001: 468)

CONCLUSIONES

2.4 CONCLUSIONES GENERALES

“La literatura homosexual, por tanto, no nació de la psiquiatría. Pero la psiquiatría se apoderó de la literatura; quiso reducirla, bajo su mirada clínica, a ser únicamente la expresión de espíritus malsanos o enfermos [...]. En Wilde, como en Pater, como en Symonds, la invención de una «literatura homosexual» o, más exactamente, los esfuerzos para expresar la homosexualidad en la literatura nacieron de una pulsión interior, de esa irrefrenable necesidad de decir lo que uno es en un momento en que es imposible hacerlo y en que se sufre por no poderlo hacer.” (Eribon, 2001: 274)

Es momento de presentar las conclusiones obtenidas. Todas ellas, como se verá, confirman los objetivos planteados desde la introducción. Así, en el primer capítulo, se logró caracterizar esta novela costarricense como una novela polifónica, según la definición bajtiniana; igualmente, se estudió e identificó la figura del héroe de *El gato de sí mismo* como una nueva variante del “soñador” y del “hombre del subsuelo”. A lo largo del segundo capítulo, se trabajaron los instrumentos epistémicos híbridos presentes en este texto costarricense, y se consiguió plantear esta novela como novela de la travestización literaria. Esta definición permitió desvincular la narración de Quesada y a su protagonista de su asociación con la esquizofrenia o con cualquier forma de locura vacía, lo que, entonces, confirmó el carácter “revoltoso” de este texto, según lo explicado por Barthes. Finalmente, en el tercer capítulo, se estudió la mostración del «sujeto» gay en esta narración y se demostró la importancia de su permanente proceso de construcción identitaria, de su «desobediencia» a partir de la invención de sí mismo.

Se procederá, ahora, a hacer el recorrido final por los puntos más relevantes descubiertos en cada uno de los capítulos de este trabajo:

Capítulo I

El gato de sí mismo, como se demostró, se sirve de la re-creación y se presenta como un *collage*. En este sentido, se concluyó que la intertextualidad participa de dicho trabajo artístico, cuya argamasa es lo carnavalesco, en tanto principio unificador de los más variados elementos (géneros) en la novela de Quesada. Lo artístico es, además, fundamental para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad del narrador-protagonista, quien, a través del lenguaje literario, se reinventa. En esta novela, podría hablarse de una suma de realidades (una convencional y una inventada), las cuales, en el juego paródico activado por el narrador, se trasponen y resultan en este texto “incierto”, que, como se vio, presenta elementos de la sátira menipea y de los géneros emparentados con ella; sobre todo, recoge lo fantástico en la narración del protagonista, así como la excepcional libertad de la invención temática y filosófica.

Respecto al héroe de este texto costarricense, se logró definir a Germán Germanóvich como una “loca”, término que se resemantizó con el fin de señalar la relevancia –desde su sexualidad– de su insistencia por evadir la norma general. Germán es una ‘loca’ en tanto abandona la “vida habitual” y entra en una “vida excepcional”. Evidentemente, la anterior definición se dio a partir del establecimiento de este personaje como una nueva variante del “hombre del subsuelo” y del “soñador” bajtinianos. La narración de Germán es, por lo tanto, posible gracias a su singular conciencia: su fantasía, su “locura”, le permite una completa libertad en el acto de contar mismo, en el acto de contarse. Germán participa, pues, del tipo de personajes que, según se estudió, Bajtín caracteriza como “estrambóticos”, pero que, también,

poseen una aguda conciencia de sí y no son para nada ingenuos, de ahí que se pudiera ligar a Germán Germanóvich con el sabio en la menipea, un sabio en tanto portador de la verdad, pero una verdad que los otros consideran locura.

Otro aspecto que se señaló es cómo la travestización, fruto de la narración del protagonista, alcanza incluso a los espacios que refiere Germán. Este punto es importante resaltarlo en la medida en que se trastoca la imagen de Cartago, ciudad que, en la novela, está impregnada por lo que Bajtín llama una manifiesta actitud de “familiaridad” y “profanación”. La travestización paródica en torno a Cartago, como se afirmó, desmitifica el lugar de esta ciudad emblemática para la “identidad” costarricense. La parodia, sin embargo, no se queda sólo en estos “lugares” sino que alcanza, incluso, a la familia del narrador: es claro, a lo largo del texto, que Germán abjura, con su parodia, del nombre del padre, de la ciudad del padre, del lenguaje del padre, etc., ello explicó, además, toda su labor desestructuradora de lo «establecido».

La utopía fue otro elemento que se resaltó en relación con la menipea. La utopía, en *El gato de sí mismo*, está en la añoranza de Germán por Íñigo, su amado. Íñigo se construye, en este texto, como un sueño que establece una situación excepcional, situación que, también, se entendió para el caso del viaje fantástico, como otra forma de lo utópico dentro del género de la menipea carnavalizada y, claro, dentro de la novela de Quesada. Según se vio, el sueño y el viaje fantástico funcionan como variedades genéricas y, en la novela, se pueden encontrar en el movimiento de Germán hacia Santa Cruz. El narrador huye hacia tierras más benignas con el fin de evitar la agresión de la tiranía, del condicionamiento. Santa Cruz, en oposición a Cartago, constituye, como se dijo, un extrañamiento a partir de las posibilidades que este “nuevo mundo” le ofrece a Germán.

El gato de sí mismo está, según se evidenció, compenetrado de elementos de menipea, así como de otros géneros (como la diatriba, el soliloquio, la confesión, etc.). Lo anterior se explica en la medida en que las manifestaciones de naturaleza genérica de la menipea son el núcleo de la novela polifónica. *El gato de sí mismo*, entonces, participa de las características que Bajtín señaló para este tipo de novelas. Ante todo, se pudo resaltar su estructura en múltiples planos y su carencia de unidad monológica. La polifonía no es sino un ir y venir de voces, de tiempos, de espacios, de discursos, de “centros” que, como se vio, no pueden reducirse a un común denominador ideológico. En este sentido, *El gato de sí mismo* es profundamente pluralista, sobre todo porque busca verlo todo como algo coexistente.

Según se explicó, Germán es un héroe que habla sobre sí mismo y sobre su mundo, pero siempre desde la inestabilidad que lo caracteriza. El héroe de esta novela, además, sabe contar, es, por ello, un narrador de su autoconciencia, es un artista que, desde la ficción literaria, busca instituir una “verdadera heteronimia de las cosas”, como se afirmó con Barthes. La autoconciencia de Germán, entonces, activa su labor creadora sobre sí mismo y sobre la realidad que lo rodea, activa su travestización literaria: travestirse y travestir al mundo a punta de palabras no hace sino revelar una negación contra cualquier rasgo estable, homogéneo, limpio, en un afán por liberarse de todo querer-asir. Es claro, como se argumentó, que toda la estructura artística de esta novela se dirige hacia la representación y la comprensión del discurso del héroe. Así, la locura sin sentido que otros encuentran en este héroe es, más bien, su principio de vida, el centro de toda su creatividad. Hablar, pues, de esquizofrenia en relación con este personaje es calificarlo desde el punto de vista de «una moral de lo mayoritario», como se aseguró con Eribon.

En relación ya con el final de la novela, se pudo señalar en Germán el tema que Bajtín liga a la menipea cínica o estoica: la indiferencia absoluta respecto a todo lo que hay en el mundo. Esta actitud en el héroe de *El gato de sí mismo* permite, como se expuso, diversas posibilidades de lectura. Así, el suicidio de Germán se puede explicar por la certidumbre de que fuera de sí mismo, fuera de su “fantasía”, todo está en su contra (incluso su familia –representada en el padre–) o, también, por la evidencia de que nunca podrá dejar de huir de los poderes que buscan sujetarlo. Germán, entonces, añora el descanso y, con el último gesto de libertad posible, decide “retirarse” a los brazos de su amado. Según se vio, la muerte de Germán busca romper los «hilos pesados» de la mentira oficial (la mentira del padre traidor) y de la personal (Germán, a pesar de su esfuerzo, no deja de ser un paria).

El suicidio de Germán podría, igualmente, entenderse –siempre desde los presupuestos de la menipea– como un (¿último?) “viaje fantástico” cargado, además, de elementos utópicos, en la medida en que este personaje afirma irse en busca del “hombre de sus sueños”. La muerte, desde esta perspectiva, constituye un nuevo plano de acción, que, además destruye la simple totalidad de la imagen del héroe, como se explicó con Bajtín. Finalmente, se pudo afirmar que el suicidio de Germán busca desenmascarar completamente lo siniestro de los poderes. El tono pesimista del narrador pretende, como se aseguró, denunciar lo terrorífico de la situación de los sujetos gays, quienes se ven obligados a sacrificarse para alcanzar algún alivio frente a los poderes que no dejan nunca de oprimirlos.

Capítulo II

En este capítulo se logró evidenciar la importancia de las fuerzas de la literatura explicadas por Barthes. Esto fue posible gracias al análisis de los instrumentos

epistémicos híbridos a lo largo del texto de Quesada, lo que, finalmente, llevó a un análisis más profundo de la noción de travestismo literario y de su labor en pro de la desestabilización de lo que Blandón llama la «ideología de la seriedad». El travestismo literario, en *El gato de sí mismo*, se caracterizó, pues, por su organización desde la «resistencia» y, como sucede en la novela polifónica, por sus recursos propios del «margen de la cultura», como lo son: la incertidumbre, la impureza, la ambivalencia, la mezcla, el engaño, la variabilidad, el artificio, la risa, el juego, la reversibilidad, etc. Según se afirmó, el travestismo literario no es sino una forma creativa de producción artística, que, con los instrumentos mencionados, revela no sólo la inestabilidad de las definiciones, de las identidades, sino, también, revela la posibilidad de ocupar, invertir y resignificar la «norma».

Desde la perspectiva planteada por esta investigación, se logró concluir que la literatura utiliza los instrumentos apuntados para comprometer constantemente la estabilidad del discurso. Como se vio, esta labor es fundamental para Germán, en la medida en que sólo a través de ella él puede producir un nuevo conocimiento, uno diferente, que atente contra los poderes en el lenguaje. La novela de Quesada revela, entonces, con su narración, el acto comunicativo ficticio que es la literatura, y descubre «la máscara de la convención que es el lenguaje», pero –más importante aún– descubre la importancia de poner al lenguaje en crisis.

Nuevamente, se resaltó, en esta parte, el papel de la intertextualidad para la narración de Germán, sobre todo ante la evidencia de que, gracias a ella, se activan los instrumentos epistémicos híbridos estudiados. Así, la intertextualidad también opera como una transformación y asimilación del material textual (según lo explicado a partir de las afirmaciones de Kulawik), y alcanza varias veces, como se vio a lo largo del

análisis de la novela de Quesada, efectos paródicos: el cruce de textos, acá, es el resultado de una operación irrisoria, serio-cómica, que busca transgredir los discursos de poder (el lenguaje mismo).

Respecto al título de la novela, se afirmó que éste indica una labor de (re)apropiación, un accionar reflejo sobre el «ser», (in)determinado por el sustantivo ‘gato’. El gato, en efecto, se caracteriza por su socarronería, por su misterio, por no ser gregario, por ser huraño, esquivo, por ser un cazador, etc. En el análisis de la novela, evidentemente, se trabajó la idea de un “gato” herido; es decir, *El gato de sí mismo* es una respuesta a la violencia sufrida por el protagonista y su narración es la mejor arma contra aquellos que no han hecho sino oprimirlo, callarlo. Así, como se aseguró, las características que se pueden ligar con la figura del gato (y, entonces, con Germán) participan del movimiento de huida que activan las herramientas epistémicas mismas.

El gato de sí mismo se construye como la suma de recuerdos de su narrador, como un viaje por su memoria, un viaje constante hacia la fantasía. La fantasía, en la narración de Germán, desestabiliza, señala una suerte de desequilibrio dentro de la estructura del texto y hasta su propia configuración. Esta forma de contar(se), como se dijo, no hace sino potenciar la interpretación, como una manera de atentar contra lo definido, contra lo concreto, contra lo racional. La historia de vida de Germán, entonces, se caracteriza por sus continuos desplazamientos, y ello revela la narración (y, por tanto, a su personaje) como confusa, desordenada (desde, según se explicó, una perspectiva monologal).

Se pudo, pues, asegurar que el espacio de la escritura, para el caso de *El gato de sí mismo*, es el terreno propicio para el ejercicio de la travestización-transgresión, un ejercicio que, como se afirmó, contribuye con las fuerzas de la literatura apuntadas por

Barthes. Así, la textura de la novela de Quesada genera, a través de las herramientas vistas, nuevos sentidos en torno al narrador-protagonista, los cuales, finalmente, lo caracterizan y caracterizan su obra como «incierto» e «impuro», de ahí que se pudiera calificar esta novela como una novela del exceso, un exceso que complementa lo dicho sobre la travestización literaria.

Los nombres de Germán participan de dicho exceso, el cual, además, es típico del mundo del transformismo. Como se aseguró, el nombre elegido permite, en el caso del narrador-protagonista, la reinención, en un gesto –muchas veces burlesco– que mina el nombre (im)puesto. Esta novela costarricense, por tanto, busca romper con las categorías, con las clasificaciones, que limitan tanto la percepción del mundo como la propia mirada sobre la “identidad”. En *El gato de sí mismo*, a partir de la imposibilidad de fijar el nombre, se presenta, pues, la “identidad” como un espacio artístico de liberación desde la diversidad.

Finalmente, se pudo asegurar que todas las herramientas de las que hace uso Quesada en su novela tienen un objetivo común: buscar una insurrección (al inadecuar el lenguaje) y, al mismo tiempo, una apropiación (al concebir el conocimiento de sí como una creación de sí). En general, la travestización literaria se presenta, en *El gato de sí mismo*, como un procedimiento estilístico dominante, un procedimiento que desestabiliza no sólo el lenguaje sino, más importante aún, la noción cerrada de sujeto. En efecto, como se explicó, Germán asegura sólo la ilusión sobre sí mismo, su constante transformación desde la imaginación, lo que, por tanto, hace imposible pensarlo inamovible.

En esta novela, claramente, se busca diseminar la imaginación a lo largo de la historia de vida de Germán. La imaginación, como se pudo colegir, permite el

travestismo, un travestismo que, entonces, resalta el carácter artificial-simulador de lo representado, tanto que lo que más sorprende de esta novela no es su historia sino, más bien, el uso que se hace de la ficción, la cual se entendió, para el caso de la biografía planteada, como un imaginar en forma artística. Así, a partir de los aportes de Heidegger y de Bachelard, se pudo concluir que este texto busca poner en crisis –con la superabundancia imaginativa– la racionalidad, pero desde sus propios principios.

Con Bachelard, se afirmó que la novela de Quesada presenta dos tipos de imaginación: la formal y la material. La formal abunda en *El gato de sí mismo* y se pudo ligar directamente con el travestismo literario de esta novela. La material se da, como se vio, en el discurso amoroso del narrador-protagonista. El amor (específicamente gay, en este caso) forma parte de la idea general de la vinculación humana. El amor, en Germán, parece ascender desde la profundidad de su «ser» y despierta «lo ancestral» en él. Incluso, pudo decirse que el amor es, para este personaje, su amparo, su salvación, de ahí que al final de la novela se vaya en busca de Íñigo, su amado.

Respecto a la imaginación formal, se explicó que, en efecto, *El gato de sí mismo* hace uso de la racionalidad, pero con el claro fin de ponerla en crisis. La propuesta en la novela es, como se aseveró, que se debe sustituir la razón científica y social por la razón poética. Esto se explicó a partir de las afirmaciones de Germán sobre sí mismo y el valor que tiene la imaginación en su vida, una imaginación formal, pero que, finalmente, se conforma como uno de sus instrumentos más importantes: los malabares de la razón, en esta novela, hacen que ella *delire* en su propio centro. Sólo así, en la reflexividad –como se alegó–, es posible llegar a encontrar la incoherencia, los límites de las ideas normalizadas.

Capítulo III

A lo largo de esta parte de la investigación, se estudió cómo el inventarse del «sujeto gay» es realmente, en la novela de Quesada y en la figura de Germán Germanóvich, una «voluntad de resistencia», una separación respecto de las normas constituidas. Asimismo, se afirmó que Germán sólo puede alcanzar su transformación a través de la renominación: un nuevo nombre propio es, para este héroe, una nueva vida posible, un *bautismo* desde sí mismo. La renominación es, pues, uno de los elementos más relevantes en la reconfiguración de las subjetividades gays, y es, en sí, una de las formas más efectivas que se tienen para abandonar los «lugares asignados». La renominación no debe, como se dijo, entenderse simplemente como un cambio de nombre, sino, más bien, como un cambio en la forma en la cual el sujeto se ve a sí mismo.

Respecto a la idea de la huida en Germán, ésta se explicó como una insistencia por escapar hacia lugares más benévolos y, entonces, como una forma de evitar el acoso (una huida de la experiencia del insulto). Claramente, Germán huye del odio, un odio que, como se advirtió, se revela en la violencia discursiva de su padre, la cual lo lleva a buscar los medios (literarios, en este caso) para escapar de este ultraje, que no es sino una desposesión de sí mismo. Esta forma de huida es, finalmente, uno de los principios estructuradores de la narración de la biografía de este gay.

Los círculos de amigos son, según se estudió, de gran valor para Germán, sobre todo a partir de su (auto)exilio en Santa Cruz. San Cruz, como una ciudad-refugio, y los círculos de amigos, como círculos de relaciones elegidas, constituyen un espacio nuevo que cancela la condena de no poder vivir una vida completa. La participación en una misma sexualidad estigmatizada, así como la marginación y la exclusión que implica,

les permite, entonces, a Germán y a Yaneri (en este caso), encontrar el fundamento para la constitución de un «mundo específico», que participa de los espacios creados y perpetuados históricamente por los gays. Claramente, como se vio, estos “espacios” tienen que ver, siempre, con la invención individual y colectiva de sí mismos.

Según lo dicho anteriormente, no es posible hablar de Germán Germanóvich sin tomar en cuenta su proceso de migración y los efectos de libertad que produce: la huida de Germán le permite la alegría de la creatividad sobre sí mismo, lo que, además, explica su resistencia, desde lo literario, a la opresión y a la marginación. La resistencia de este personaje se pudo explicar, incluso, a partir de su constante vinculación con modelos literarios o artísticos. Sobre todo, interesó resaltar su ligamen con mujeres íconos, ligamen que, desde la perspectiva de esta investigación, busca rechazar la negación de «lo femenino» en las representaciones de los sujetos gays.

Otro tema estudiado fue el de la «melancolía», una melancolía específicamente “homosexual”. La melancolía, desde la perspectiva de este trabajo, explica el suicidio de Germán, en la medida en que ésta sólo se pudo entender como un trabajo de duelo que nunca termina, un duelo producto del rechazo de la estructura familiar y social. En la novela, la melancolía está, pues, vinculada con la ruptura del lazo con el padre, pero también con el sueño (¿imposible?) de una vida en familia para sí, con su amado e inalcanzable Íñigo, como se argumentó. La melancolía en Germán reveló, pues, su mayor «sufrimiento», su «miseria de posición», a partir del «lugar» que este personaje ocupa tanto en la casa de su padre como en la sociedad.

La visibilidad que Germán promueve con su narración fue otro aspecto relevante a la hora de estudiar a este gay. En efecto, toda la historia de vida de este personaje se pudo entender como una manera de asumir y de reivindicar la “identidad” estigmatizada

por la injuria, como una forma de neutralización de la violencia del insulto paterno. Lo dicho, llevó a concluir la centralidad que, para Germán, tiene la labor sobre sí mismo, labor que, finalmente, rompe con los efectos que, sobre la conciencia, producen las injurias. Germán, como se aseguró, libera sus palabras de las trabas impuestas por el «orden» y opone su lenguaje elegido al lenguaje impuesto.

Germán Germanóvich se construye, según se explicó, como una subjetividad que vive en la inadecuación con la “identidad asignada” y, en el fondo, con todo el orden sexual que promueve los roles sociales establecidos, las identidades socialmente fijadas y aceptadas. Este gay, con su narración autobiográfica, entiende, por ello, su “identidad” como una construcción histórica, posible de modificar con la escritura, desde sí mismo y para sí mismo. Germán escribe, por tanto, para liberar su vida, escribe para «trazar líneas de huida».

Finalmente, es fundamental referir de nuevo la importancia del “amor” en esta novela. *El gato de sí mismo*, como se dijo, hace visible lo que al sistema heteronormativo le puede provocar mayor malestar: los “sodomitas” se aman y constituyen relaciones familiares de diversos tipos. La manifestación del amor gay, por tanto, es el mejor «contraataque» frente al orden sexual dominante. Este texto costarricense es, según todo lo visto, una «novela gay», en el sentido en que contribuye a una apreciación positiva del afecto, el amor, el deseo y las relaciones sexuales entre hombres, de ello se dedujo, además, todo su valor político.

Una última reflexión en torno a la cuestión de la subjetivación: nadie está fuera del patriarcado, en la medida en que nadie está fuera del lenguaje. Con Butler, se ha podido afirmar que el lenguaje estructura, pero sin determinar del todo. Barthes ha

dicho que es factible, con las fuerzas de la literatura, hacerle trampas al lenguaje y, por ende, a los poderes que lo habitan. El «sujeto» no está, por tanto, completamente «encadenado», de ahí que, con Eribon, se prefiera la noción de subjetividad, una noción que, precisamente, aclara esa posibilidad de «resistencia» referida antes.

Y con lo dicho, es claro que para poder acceder a «espacios distintos», es necesario ser antes «sujeto», como lo ha asegurado Foucault para el caso de los gays: hay que poder ser “homosexual” para, entonces, «hacerse gay». Evidentemente, la idea de Foucault es que no hay que ser ‘sujeto’, sino buscar ser ‘subjetividad’. Como explica Eribon: “Aunque el gesto de «apartarse» sea siempre relativo, y aunque las conquistas sólo puedan ser parciales, locales, inciertas, frágiles y provisionales, eso no significa que perdamos todos los envites. Hay que deshacerse de la mitología del todo o nada. Podemos, mediante el trabajo crítico, incansablemente repetido, desplazar los límites que nos son impuestos y ampliar las posibilidades de la libertad.” (Eribon, 2001: 469)

La subjetivación es, pues, un proceso fundamental que el propio Germán Germanóvich asegura con su trabajo de transformación y de invención desde la literatura; sin embargo, este trabajo de transformación implica, también, una actitud profundamente crítica que permita alguna «forma de avance» (la expresión es de Foucault). Esta actitud, como se ha visto, está presente en Germán, quien, con su narración, se dedica a estudiar el pasado que lo construyó, pero para –finalmente– deshacerse de él. El “Epílogo y rebobinado” de la novela de Quesada patentiza lo anterior: nada cuenta luego de la escritura de su biografía, nada, sólo la búsqueda del «amor». La subjetivación es, pues, un trabajo personal que busca dar *estilo* (del latín *stilus*, y este del gr. *στυλος*) a la vida.

Pero la “estilización”, bien se ha visto con esta novela costarricense, no termina nunca o, mejor, recomienza indefinidamente: “vestirse” es, para Germán, un ejercicio de elección cotidiano que, finalmente, le da forma, lo conforma. Afirma Eribon: “Si la «subjetivación» es la reinención de sí mismo, sólo cabe pensarla en la multiplicidad y la pluralidad.” (Eribon, 2001: 471) Germán, con lo anterior, se toma a sí mismo como un manuscrito que debe ser constantemente rescrito. ¡Germán Germanóvich es, finalmente, un palimpsesto! Pero su riqueza no está en las cosas que se pueden “descubrir” de él sino en su constante inventarse a sí mismo: de Germán no debe interesar tanto lo que se ha hecho de él como lo que él ha podido y puede hacer de sí... Este gay es, por tanto, «su propia obra de arte». Afirma Foucault (citado por Eribon):

“El ascetismo como renuncia al placer tiene mala reputación. Pero la ascesis es otra cosa: es el trabajo que uno hace sobre sí mismo para transformarse o para que surja ese yo que felizmente no se alcanza nunca. ¿No sería ése nuestro problema actualmente? El ascetismo ha sido despedido. Nos corresponde a nosotros avanzar en una ascesis homosexual que nos obligue a trabajar sobre nosotros mismos y a inventar, no digo descubrir, una manera de ser todavía improbable.” (Eribon, 2001: 473)

La labor artística de Germán, a partir de lo anterior, es toda una operación reestructuradora de la sujeción, no sólo porque se desplaza de los lugares que le han sido asignados sino, más importante aún, porque le permite constituirse como un «sujeto» con palabra (una subjetividad), al margen de los saberes establecidos. Así pues, Germán es una subjetividad que, con sus «resistencias», moldea su existencia desde un saber-otro, un saber-otro que sólo se puede cultivar, como queda claro con la novela, desde la variabilidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

3.1 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS (citadas y consultadas)

- Acevedo, R. "Orígenes de la nueva novela centroamericana (1968-1980)".
La Torre (Universidad de Puerto Rico), nueva época, año VIII, no. 29, enero-marzo, 1994.
- Aínsa, F. *Espacio literario y fronteras de la identidad*. San José: EUCR, 2005.
- Albert de Paco, José María. *Diccionario de símbolos*. España: Edit. Óptima, 2003.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
- Amoretti, M. *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José, C.R.: Edit. de la UCR, 1992.
- _____. "La mirada antropológica. Incorporando la perspectiva decolonial en los cursos de cultura dentro de los programas de segundas lenguas". En: *Sociocrítica y interdisciplinariedad*. España: Ediciones Dauro, 2010.
- _____. "Interculturalidad y mestizaje en Rubén Darío". En: *Asedios posmodernos a Rubén Darío*. León: Editorial Universitaria, UNAN-León, 2010.
- _____. *Deredia en la vanguardia del pensamiento holístico*. Libro inédito.
- Asensi Pérez, Manuel. "La subalternidad borrosa: Un poco más de debate en torno a los subalternos". Accedido desde: http://www.macba.cat/PDFs/spivak_manuel_asensi_cas.pdf, octubre de 2011.
- Bachelard, G. *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- _____. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Argentina: Siglo XXI, 2002.
- _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003
- Bajtín, M. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, R. *Placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. España: Tusquets, 2009.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Blandón, Erick. *Barroco descalzo: Colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la hegemonía cultural en Nicaragua*. Managua: URACCAN, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Argentina: Siglo XXI, 2004.
- _____. *La miseria del mundo*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1999.

- _____. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Booth, Mark. *Camp*. New Cork: Quarter Books, 1983.
- Bustos, Guillermo. “Enfoque subalterno e historia latinoamericana: nación, subalternidad y escritura de la historia en el debate Mallon-Beverly”. En: *Fronteras de la Historia*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. N. 7, 2002.
- Butler, Judith. *El Género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, 2001.
- _____. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo" Argentina: Paidós, 2002.
- Caamaño, Virginia. “Voces marginales en “Bienvenido a tu nueva vida” de Uriel Quesada. En: *Revista de Filología y Lingüística*, XXXI (extraordinario): 35-42, 2005.
- Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo. *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Cambell, Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económico, 1998.
- Castro-Gómez, Santiago. “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro”. En: *Revista del Instituto de Estudios Sociales y Culturales PENSAR*, de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Accedida desde: http://bvirtual.proeibandes.org/bvirtual/docs/castro_gomez.pdf
- _____. “Geografías poscoloniales y translocalizaciones narrativas de ‘lo latinoamericano’: La crítica del colonialismo en tiempos de la globalización”. En: Follari, Roberto y Lanz, Rigoberto (comp.): *Enfoques sobre Posmodernidad en América Latina*. Editorial Sentido, Caracas, 1998.
- Chacón, Hilda. “Monstruosidades, maravillas e intersticios en *Viajero que huye* (2008) de Uriel Quesada”. En: Istmo (Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos), No. 19, <http://collaborations.denison.edu/istmo/>, 16 de octubre de 2009.
- Chacón, Albino. “*Lejos, tan lejos* dentro de la narrativa de Uriel Quesada”. Presentación al libro *Lejos, tan lejos*, de Uriel Quesada, realizada en Costa Rica, 2005.
- _____. “Horizontes y límites de una historia de las literaturas (A propósito de la publicación de *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*)” En: *Istmo* (revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos), No. 19, <http://collaborations.denison.edu/istmo/>, 16 de octubre de 2009.
- Chevalier, Jean (director). *Diccionario de los símbolos* (séptima edición). España: Edit. Herder, 2003.
- Clark, Kenneth. *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Conrad, Joseph. “El Conde”. Versión de 1908 publicada en línea por Feedbooks, Proyecto Gutenberg. En: www.feedbooks.com/book/751.pdf. Accedida el 01/09/11.
- Coto Rivel, Sergio. *Espacios de la marginalidad y nuevas propuestas de género: la construcción del discurso homoerótico en la novela Paisaje con tumbas*

- pintadas en rosa de José Ricardo Chaves*. Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana, defendida en al UCR, 2007.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. 22ª ed. Madrid. Edición en línea: www.rae.es, accedido en noviembre de 2010.
- Dostoiesvki, Fedor. *Memorias del subsuelo*. México: Jorge a Mestas Ediciones, 2006.
- Dumousseau Lesquer, Magali. “El todo vale (1982-86): Transculturación, transgresión, transmisión. La restauración como ideologema en las producciones artísticas del rollo, de la nueva ola y de la movida (Madrid, años 70-80)”. En: *Sociocrítica y interdisciplinariedad*. España: Ediciones Dauro, 2010.
- Eribon, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *Una moral de lo minoritario: Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona : Anagrama, 2004.
- _____. “Borders, Politics and Temporality”. Ponencia presentada en el Coloquio ‘Sexual Nationalisms’, que tuvo lugar en Ámsterdam del 26 al 29 de enero de 2011.
- Escobar, Arturo. “Mundos y conocimientos de otro modo”. En: *Tabula Rasa*. Bogotá, Colombia, N. 1: 51-86, enero-diciembre de 2003.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Editorial Último Recurso, 2006.
- _____. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires : Edit. Abraxas, 1973.
- Femenías, María Luisa. “Lectura excéntrica y cambio de paradigma: desinvisibilización de los *a-priori* históricos de género”. En: *Imprévue 1&2*. Montpellier, Edit.: CERS, 2004.
- Foucault, M. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. París, Gallimard, 1975.
- _____. *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1992.
- _____. *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- _____. “Sexual Choice, Sexual Act: An Interview with Michel Foucault”. *Salmagundi*. No. 58/59, 1983.
- Fornet-Betancourt, Raúl. *Filosofar para nuestro tiempo en clave intercultural*. Aachen: Concordia, Reihe Monographien/Band 37, 2004.
- Foster, David. *Producción cultural e identidades homoeróticas*. San José: EUCR, 2000.
- Fresán, Rodrigo. “Señales captadas en el corazón de una fiesta”. En: *McOndo* (Editores: Alberto Fuget y Sergio Gómez). Barcelona: Moudadori, 1996.
- Fuget, Alberto. “La verdad o las consecuencias”. En: *McOndo* (Editores: Alberto Fuget y Sergio Gómez). Barcelona: Moudadori, 1996.
- Gamboa B., Isabel. *El sexo como lo cura*. San José: Editorial de la UCR, 2009.
- Grabe, Nina; Lang, Sabine; Meyer-Minnemann, Klaus (eds.). *La narración paradójica:*

- “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Giddens, Anthony. *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Heidegger, Martin. “La pregunta por la técnica”. En: *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- _____. “Construir, habitar, pensar”. Buenos Aires: La editorial virtual, 2004.
- Hernández, Gonzalo. “Reflexiones sobre la construcción del sujeto en la era post cartesiana”. En la revista en línea: A Parte Rei: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/sanjorge26.pdf>. Accedida el 24/04/11.
- Hidalgo, Roxana. “Historias de las mujeres en el espacio público en Costa Rica ante el cambio del siglo XIX al XX”. En: Cuaderno de Ciencias Sociales. Costa Rica: FLACSO, 2004.
- Jiménez Matarrita, Alexander. *El imposible país de los filósofos: El discurso filosófico y la invención de Costa Rica*. Editorial de la UCR, 2005.
- Kulawik, Krzysztof. *Travestismo lingüístico: El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert Verlag, 2009.
- Kristeva, J. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974.
- La Nación*. “Cartas a La Nación: Un cuento en Áncora”. Cartas publicadas el 26 de mayo de 1999.
- _____. “Uriel Quesada: ‘Mi novela es un pastiche’”. Entrevista publicada el 1 de febrero de 2006.
- Marquet, Antonio. “Las posibilidades de la errancia en *Viajero que huye* de Uriel Quesada. Publicado por la Revista en línea Excéntrica. En: http://www.excentricaonline.com/libros/textualidades_more.php?id=6829_0_12_0_M88, accedido el 07 de setiembre de 2011.
- Morillas Ventura, Enriqueta. “Identidad y literatura fantástica”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 28, págs. 311-321, 1999.
- Neruda, Pablo. *Antología*. Publicada en línea por la Universidad de Chile. Edición en línea: <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obranavyregresos2.html>. Accedida el 22/08/10.
- Nietzsche, F. *El gay saber o La gaya ciencia*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- Obando, Alexander. *La gruta y el arcoíris: Antología de narrativa gay/lésbica costarricense*. San José: Edit. Costa Rica, 2008.
- Pachón Soto, Damián. “Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/colonialidad”. En: http://docenti2.unior.it/doc_db/doc_obj_19844_04-03-2010_4b8f7cc640c62.pdf. Accedida en octubre de 2011.
- Pozuelo Yvancos, José M. *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica, 2006.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Quesada, U. *El gato de sí mismo*. San José: Edit. Costa Rica, 2005.

- _____. *Ese día de los temblores*. San José: Editorial Costa Rica, 1985.
- _____. *El atardecer de los niños*. San José: Editorial Costa Rica, 1990.
- _____. *Larga vida al deseo*. San José: EUNED, 1996.
- _____. *Si trina la canaria*. Cartago: Editorial Cultural Cartaginesa, 1999.
- _____. *Lejos, tan lejos*. San José: Editorial Costa Rica, 2004.
- _____. *Viajero que huye*. San José: Editorial Uruk, 2008.
- _____. “El escritor y la experiencia del clóset”. Ponencia. Leída el 6 de mayo en Casa de América, Madrid, 2004.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, globalización y democracia”. Ponencia presentada en Lima, en el año 2000. Accedida desde: <http://rrojasdatabank.info/pfpc/quijan02.pdf>
- _____. “Colonialidad del poder y clasificación social”. En: *Journal of World-Systems Research*, VI, 2, Summer/Fall 2000, 342-386.
- Ríos Q., Verónica. “«El elefante birmano» de Uriel Quesada: Una trasgresión al imaginario nacional”. En: *Káñina*, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica XXX (2): 139-144, 2006.
- Rivero G., Isabel. “Intertextualidad, polifonía y localización en investigación cualitativa”. En: *Athenea Digital*. (3), primavera 2003. Accedida desde <http://antalya.uab.es/athenea/>, en setiembre de 2008.
- Rojas González, José Pablo. “*El gato de sí mismo*: novela de la travestización”. En: *Istmo* (Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos), No. 19, <http://collaborations.denison.edu/istmo/>, 16 de octubre de 2009.
- _____. “*Cuentos sucios*, de Jacinta Escudos: Una lectura a partir de las teorías feministas”. En: *Istmo* (revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos), No. 22, publicada en: <http://collaborations.denison.edu/istmo/>, 2011.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Al Quibla, Ediciones Libertarias, 1990.
- Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. En: *Obra completa*. San José: Fondo de Cultura Económico, 1988.
- Segdwick K., Eve. *Epistemología del armario*. Ediciones de la Tempestad, 1998.
- Vega, María José. “Franz Fanon y los estudios literarios postcoloniales”. En: *EPOS*, Universidad Autónoma de Barcelona, XVII, 2001.
- Viteri, María Amelia y otros. “¿Cómo se piensa lo “queer” en América Latina? En: *Íconos*. Revista de Ciencias Sociales. Num. 39, Quito, enero 2011, pp. 47-60.
- Zavala, Magda. *La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del período 1970-1985*. Université Catholique de Louvain (Tesis Doctoral no publicada).

