

José Pablo Rojas González

El gato de sí mismo: novela de la travestización

Universidad de Costa Rica

jprojasg@gmail.com

A manera de introducción

Las fuerzas de libertad que se hallan en la literatura no dependen de la persona civil, del compromiso político del escritor, que después de todo no es más que un “señor” entre otros, ni inclusive del contenido doctrinario de su obra, sino del trabajo de desplazamiento que ejerce sobre la lengua. (Barthes 123).

La novela, con las aportaciones de Bajtín, sólo puede caracterizarse por su complejidad, en tanto es un género multifacético, polifónico, dialógico, siempre en proceso de formación. Evidentemente, estos rasgos ponen en crisis cualquier idea monolítica sobre este género movedizo: la novela es, *per se*, ambigua¹, y esta ambigüedad es la que la hace inaprensible y, por ello mismo, diría yo, *resbaladiza*. La ambigüedad, a la que hago referencia, hay que entenderla en relación con eso que implica: “incertidumbre” (Barthes 113), como trataré de exponer siguiendo a Barthes.

La “incertidumbre” y la “impureza”² (Barthes 112-113), como características (in)determinantes, problematizan cualquier definición, y, por ello, hay que entenderlas como *estrategias de huida*, sobre todo en la medida en que este género, en tanto género literario, se

¹ Véase la primera acepción de Ambiguo, gua: “(Del lat. ambigūus). 1. adj. Dicho especialmente del lenguaje: que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión.” (DRAE, 22.ª edición, en línea).

² Estas nociones han sido tomadas de Roland Barthes, quien en su *Lección inaugural*, se define como un sujeto “incierto” e “impuro”. Ya se verá cómo estas categorías, para el caso de la novela (y de la literatura, en general), son perfectamente trasladables. Podría decirse que Barthes, en su *Lección inaugural*, se construye, de alguna manera, como un espacio literario, tal vez en un afán por liberarse.

conforma a partir de una *deriva* constante (este término, como se verá más adelante, también es de Barthes). La “incertidumbre” funciona, aquí, como una táctica, pues establece lo que podría llamarse una “definición equívoca”. Esta imposibilidad de nominación, desde mi punto de vista, implica una inalienabilidad, en tanto hay un desplazamiento sobre la noción misma de novela.

Existe el supuesto de que las definiciones son exactas a sí mismas (Butler 50), y que persisten a lo largo del tiempo como iguales, unificadas e internamente coherentes; pero, ¿en qué se basa esto? ¿En qué medida no es este un “ideal normativo”?, como se pregunta Butler. Una definición implica una censura, el establecimiento de una imagen inmóvil. Y es por esto que toda categoría es una imposición estabilizadora, un instrumento de los poderes, por lo que hay que, efectivamente, ponerlas en crisis.

La novela puede entenderse, con lo dicho, como un género “sospechoso”, en el sentido en que presenta en sí una gran diversidad de géneros (al respecto véase *Problemas de la poética de Dostoievski*, de Bajtín) que no permiten su definición o, mejor, que establecen su indefinición; así, estas características son las que ahora pretendo rescatar, y de ahí que pueda apuntar a la novela como un género “peligroso”. Podría decir, entonces, que la novela es un género exquisitamente “sucio”.

Esta suciedad es la que justifica, pues, la “impureza” apuntada más arriba. La “pureza” tiene que ver con una estructuración homogénea, y de ello se deduce lo delictivo de lo impuro, advertido por los mismos discursos centralizadores. Se puede afirmar que la “impureza” es, también, una característica determinante *contra* los poderes, contra la dominación que la historia de “lo superior” implica: lo “impuro” se ubica en un espacio confuso, donde no se re-conoce más que la “sucia” mixtura, y es en este sentido en el que hay que ligar la “impureza” con la “incertidumbre”.

La novela, con todo lo anterior, es importante verla a partir de la crisis que provoca. Su riqueza está, sobre todo, en esa trampa que organiza: ella tiene que ver con el juego (en el sentido *revoltoso* del término). La literatura es un campo, como se verá más adelante, donde todo está determinando por un movimiento continuo, y la novela no está, por tanto, exenta de

ello. El movimiento es de suma relevancia, pues, siguiendo a Barthes, refiere a la *revolución*, a esa deliciosa imposibilidad de fijar (en) el lenguaje mismo.

Precisamente, es en relación con lo anterior que pretendo analizar la novela de Uriel Quesada, *El gato de sí mismo* (2005), para plantear la importancia de su trabajo estético como un proceso constante que reorganiza, desde el juego ficcional del lenguaje literario, al sujeto mismo. *El gato de sí mismo* es una novela que remarca esa “fuerza de huir” de la que habla Barthes, ese desplazamiento que de/construye constantemente (con) el lenguaje. La huida-desplazamiento habrá que entenderla, como trataré de exponer, como una inestabilidad permanente, justificada por un continuo alejarse de lo instituido y de lo recuperado por los poderes, como afirma el teórico francés.

Aproximación teórica

Y cada vez me convengo 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 147).

Barthes se define a sí mismo, en su *Lección inaugural*, como un sujeto incierto e impuro. Estas 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. (Como apunté antes, estas nociones, para el caso de la novela –y de la literatura, en general– son perfectamente trasladables. De ahí que afirmara que Barthes se construye, de alguna manera, como un espacio literario, tal vez en un afán por liberarse de todo querer-asir.)

Barthes analiza, en el segundo apartado de su lección, los poderes.³ Los poderes están, según el teórico, en “los más finos mecanismos del intercambio social”, lo que aclara su

³Al respecto, se pregunta Barthes (117): “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.”

capacidad de aprehensión, asociada tanto a la infinidad de sus formas como a la violencia que las envuelve.⁴ Barthes afirma que el discurso de poder talla, *desde siempre*, una colonización, una historia de dominación y alienación.⁵ 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 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 lenguaje⁶ 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 reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir” (Barthes 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 engaño⁷ que posibilita escuchar a la lengua en un espacio fuera del poder; es decir, “en el esplendor de una revolución permanente” (Barthes122):

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. (123; resaltado mío; J.P.R.).

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 literatuta no dice que sepa algo, sino

⁴No se debe dejar de lado la relación del término “legión” con lo militar.

⁵Esto, claro, es más evidente en sujetos que, por cuestiones sociopolíticas, sexuales y raciales, son ya de por sí marginados.

⁶ Este teórico entiende al lenguaje como una legislación y a la lengua como su código.

⁷ Engañar: “(Del lat. vulg. *ingannāre, burlar). 1. tr. Dar a la mentira apariencia de verdad.” (*DRAE*, 22.^a edición, en línea).

que sabe *de* algo, o mejor aún: que ella les sabe algo, que les sabe mucho sobre los hombres.” (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” (127). Se explicita, entonces, la función utópica de la literatura, se explicitan las utopías del lenguaje: que haya tantos leguajes como deseos. Pero la utopía, afirma Barthes, no preserva del poder, por lo que indica la importancia de desplazarse⁸ u obcecarse⁹.

Respecto a la fuerza propiamente semiótica, la tercera, Barthes afirma que esta 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” (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.” (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.” (144).

Con lo dicho, queda claro el por qué 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*.

⁸ 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.” (132).

⁹ 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.” (131).

Los cinco pies del gato ...

La única salida es seguir huyendo. (Quesada 308).

El gato de sí mismo es una novela relativamente reciente;¹⁰ sin embargo, ello no justifica el mutismo que ha habido a su alrededor.¹¹ Con este análisis pretendo no sólo estudiar el trabajo estético de esta novela (como una forma de *travestir*¹² la realidad, una forma de jugar con el lenguaje y, por ende, de huirle, según lo afirmado por Barthes, en su *Lección Inaugural*), sino, también, se busca hacer patente una producción literaria desatendida en Costa Rica, como lo es la gay.

Asimismo, intento probar un giro en la mostración¹³ de estas “vidas irreales”, en tanto la primacía de lo corporal-erótico, ya con cierta estabilidad en la narrativa tanto ligada al feminismo como a la cultura gay, se ve desplazada por otro “ámbito” del “ser”, más ligado con lo emotivo-amoroso (sin estar, por ello separado de lo corporal).

La novela inicia con un paratexto esclarecedor, en tanto apunta a una mostración¹⁴: “Anacora”¹⁵ es un término, posiblemente de origen árabe, que hace referencia a instrumentos

¹⁰ El estado de la cuestión, tanto por lo cercano de la novela como, seguramente, por su temática, es nulo.

¹¹ El silencio, en torno a textos como éste, se puede explicar en la medida en que implica una censura. Podría pensarse que esta novela, al ser premiada (Premio Nacional de Novela 2006; Costa Rica), no ha sufrido ningún tipo de neutralización; sin embargo, no hay que olvidar que el imperativo patriarcal en torno a los sujetos gays ha sido, fundamentalmente, el de ocultarse, callarse; en este sentido, 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 (ver nota 20), la justificaría, en tanto es “propia” de la “patología” a la que se referiría. Evidentemente, desde la perspectiva que planteo en este trabajo, esta literatura más bien atenta contra el silencio mismo, atenta contra esa imagen enfermiza, y se regodea en la delicia de esa práctica conciente de la reinención, que tiene por objeto establecer que la “realidad” no es tan fija como se suele suponer.

¹² 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 conectadas por su resistencia y, sobre todo, por la labor de reestructuración que en sí recogen. 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, prefiero 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.

¹³ Este término indica la acción de mostrar. Es decir, “(Del lat. monstrāre). 1. tr. Manifestar o poner a la vista algo; enseñarlo o señalarlo para que se vea.” (*DRAE*, 22.^a edición, en línea).

¹⁴ En efecto, si bien la novela se sirve de la duda, ella es efectiva en la medida en que conlleva siempre visibilización: se duda de la certidumbre de lo que se ve, pero no que se ve. El travestismo del que se ha hablado cuestiona, pero con una “exposición espectacular”. La novela, con lo dicho, busca perturbar los equilibrados sistemas del patriarcado.

¹⁵ Según el *DRAE*, es una trompa, cuerno de caza, clarín o corneta.

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 la lectura que mi ensayo propone, 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 biografía¹⁶ de traición, huida y búsqueda.

Luego de este llamado, se encuentran tres epígrafes que, de alguna manera, *rumoran* el texto principal, y exhiben puntos claves en este tejido que es *El gato de sí mismo*. Desde el título parece haber una referencia a un apropiamiento del “ser”, pero un apropiamiento que permite la aventura,¹⁷ y esto se refuerza con el primer epígrafe, cita de un texto de Julio Cortázar, sobre el viajero en la ciudad y su configuración en este contexto. De éste se extrae, evidentemente, el título de la novela, por lo que es determinante:

Temeroso y exaltado a la vez, el viajero entra en la ciudad con pasos de gato en territorio ajeno. Gato de sí mismo embarcándose en su propio salto, afelpado sigilo de aventura y deriva allí donde todo es nuevo, donde todo es otro. JULIO CORTÁZAR, *París: Ritmos de una ciudad*. (9).

Luego aparece otro del poeta Constantinos Kavafis, también en relación con la ciudad, la cual se concibe como un espacio definitivo (casi aprehensor), pues determina al sujeto: la ciudad es, aquí, una metáfora de la opresión, en el sentido en que ésta se talla en lo más profundo del marginado, de ahí que no haya otra tierra, otro mar.

Finalmente, aparecen, en esta parte, unos versos de una canción de J. M. Cano, los cuales tienen que ver con un lugar conocido y deseado, pero inaccesible, en tanto se pregunta sobre la (im)posibilidad de volver. Esta necesidad de huida hacia otro lugar más benévolo se verá durante toda la novela: es una *búsqueda* por una mejor vida. La huida, como he planteado, hace referencia también, a un trabajo en el lenguaje como estrategia de desprendimiento. Afirma Eribon, haciendo referencia a Irving Goffman:

¹⁶ La 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 conciente y explícito.

¹⁷ La aventura hay que entenderla en la medida en que implica incertidumbre; en este sentido, desde este epígrafe, se evidencia la importancia de la vacilación, que, aquí, tiene que ver con lo que podría llamar el revestimiento.

[N]o 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. (41).

La ciudad, según lo señalado, es de suma importancia. Este espacio se configura como un cronotopo; es decir, como “la conexión de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente” (Bajtín 249). En el espacio-tiempo es dónde y cuándo se da lo vivido, es el

lugar de la memoria y de la esperanza y, en la medida en que es posible representarlo, se le puede reconstruir en la conciencia o, simplemente, recrearlo, crearlo, inventarlo en la ficción novelesca o poética. (Aínsa 47).

En efecto, esta novela se sirve de la re-creación, y se presenta como un “collage”; éste hay que entenderlo desde el vaivén productivo del travestismo al que me he referido, un travestismo que en la novela se da en el lenguaje mismo, pero que, evidentemente, alcanza al sujeto personaje. Travestir la “realidad” niega un anclarse permanente y, por ende, busca la libre re-construcción. La intertextualidad que puedo señalarle a la novela, hay que entenderla en relación con lo anterior; el intertexto, acá, es una estrategia, es el resultado del agregado de varios elementos que interactuarán inevitablemente.

Así, se habla de un discurso en el que se cruzan muchos otros discursos, y en esta acción recíproca se renombran, se resignifican, pues, como afirma Reyes, siguiendo a Bajtín:

[L]a palabra en el lenguaje es parcialmente ajena. Se convierte en 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 149).

Entonces, el intertexto hay que entenderlo como un “factor de producción o transformación del sentido” (Amoretti 69).

El gato de sí mismo, desde el narrador, convoca muchos otros textos, muchas otras *vestiduras*: cuentos de hadas, películas del viejo oeste (el cine, en general), el cuento

policíaco, las canciones populares, las canciones infantiles, la poesía cortesana y trovadoresca, los libros de autoayuda, las autobiografías, las crónicas, la mitología griega, la condena de Oscar Wilde, etc. Para muestra, los siguientes extractos:

Hubo una vez un reino donde todo era felicidad. [...] En un palacio arrancado a la piedra de una montaña, esculpido palmo a palmo por sensibles esclavos senegaleses y adornado con argamasa, vivía un Rey de cetro de oro y su hechicera, llamada Rasputina. (30).

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. (52).

Hoy Germán no se menciona
Su nombre está prohibido
Hace penar al monarca
Y al infractor ir a presidio. (85).

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. (205).

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. (336).

El manejo de tantos textos no sólo tendría que ver con una forma singular de narrar, sino también con una necesidad de articular un sujeto plural, conformado por múltiples textos: es una identificación híbrida de sí mismo la que se organiza entorno a Germán Delgado. Hay una selección consciente¹⁸ de ellos (véase la frase “Me digo”), con los que se busca “travestir”¹⁹ una realidad que se podría caracterizar como ofensiva. El “travestismo”²⁰ es, aquí, característico de un sujeto que se configura según su necesidad y deseo; es, por tanto, múltiple y variable:

Me digo: “aparece la Bella Durmiente reinstalada en su trono. Todas las brujas están muertas, las hadas madrinas posan discretas a su 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.” (14).

Y sigue en otra parte: “Desciendo de la casa ð El Gado en línea directa de los Habsburgo, los Borbones, los Romanov y de todos los Felipes: El Atrevido, el Bueno, el Hermoso, el Largo, el Magnánimo y el Noble’.” (302). La intertextualidad es, entonces, una estrategia re-constructora; es decir,

en tanto que implica la superposición y la intersección de un material textual al mismo tiempo leído y escrito y, en consecuencia, reescrito. [...] El texto es intertextualidad, escena de la significancia, escena de su propia producción. (Amoretti 69).

¹⁸ Esta conciencia es la que revela el carácter subversivo presente en la novela y, más aún, en la elaboración artística que la sustenta. Quien se dice, aquí, siente, piensa, quiere y obra con conocimiento de que lo hace.

¹⁹ Para aclarar más lo apuntado sobre este concepto, véase lo que explica 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 23).

²⁰ Nuevamente, es importante apuntar que se prefiere este término al de “esquizofrenia”, que le adjudica Albino Chacón a *El gato de sí mismo*: “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*).

Mantener este trabajo inscrito 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. Podría, con este término, además, neutralizarse el aspecto subversivo del texto, que sí se patentiza con la noción de travestismo.

No es de extrañar, entonces, que el narrador sea el mismo protagonista, en tanto él es quien va dando la pauta a seguir: se lee su biografía, contada por él mismo, una biografía obcecada. Y con todos los cruces intertextuales que puede haber, no se pierde nunca la coherencia en el texto. Así, se rebate, en *El gato de sí mismo*, la palabra ajena, dominante, en una reconstrucción propia, que sólo puede tener como fin la libertad que implica el desplazamiento hacia la *resignificación*.²¹ Pero hay que tener presente que para construirse como sujeto es necesario referirse a modelos ya establecidos, de ahí la importancia de la identificación con ciertas figuras claves durante todo el texto.

Siguiendo a Kristeva, en *El gato de sí mismo* habría una conjunción de dos sistemas de signos: uno, el texto base (la realidad convencional), y el nuevo, que se reformula a partir del anterior, con el fin de atenuar la importancia del primer texto:

Es el efecto de la ESTILIZACIÓN aquello que establece una distancia con relación al enunciado de otro, contrariamente a la IMITACIÓN (Bajtín se refiere más bien a REPETICIÓN) que se toma lo imitado (lo repetido) en serio, lo hace suyo, se apropia de él sin relativizarlo. (131; resaltado de la autora).

El narrador-protagonista redefine, entonces, la realidad que va contando, y lo hace desde una posición de exiliado: él regresa al lugar de donde fue expulsado, a la “noble y leal ciudad de Cartago” (23). Se escucha, por tanto, en este texto, la voz censurada, una voz loca,²² ya porque es un sujeto “incierto” el que la pronuncia como porque no es homogénea. Germán afirma, hacia el final de la novela:

Dios me reprende a menudo, en verdad me halaga y me 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. (342).

²¹ El proceso de resignificación se debe entender como una “subjetivación”, como una reinención que sólo puede ser pensada, como se ha visto, desde la multiplicidad y la pluralidad. Es, pues, el paso de la sujeción a la subjetivación, como apunta Didier Eribon en su trabajo *Reflexiones sobre la cuestión gay*: “La subjetivación es la posibilidad de recrear la identidad personal a partir de la identidad asignada. Ello significa, por consiguiente, que el acto por el cual se reinventa la identidad es siempre dependiente de la identidad tal como ha sido impuesta por el orden sexual. No se crea nada a partir de nada, y menos aún subjetividades. Se trata siempre de una reapropiación, o por emplear la expresión de Judith Butler, de una ‘resignificación’.” (18).

²² La locura sólo se puede entender, según lo apuntado, de manera positiva. Los efectos de ficción que alberga esta novela son los que le dan este carácter “deliciosamente excesivo” contra todo querer-asir.

Esta fantasía tiene que ver, entonces, con una configuración mental híbrida, constantemente marcada en la escritura de esta autobiografía, hasta el punto en el cual el narrador-protagonista se desdobra: “sigo entero, tanto poseo de mí mismo que me he desdoblado en tres Germán Germanovich y un Josék Teodor Korzeniowski, cada uno con una tarea asignada” (238).

Según Didier Eribon, las vidas gay, por medio de la huida (a la cual se refiere esta novela desde los epígrafes), se crean y se recrean constantemente. Esto se debe en primer lugar a la infancia de estos sujetos, “cerrada en sí misma”; y luego a la organización de su propia psicología y su relación con los otros en torno a su secreto. Y señala:

De ahí la importancia, tal vez, que para los gays posee la cultura, en su sentido más amplio, y el gusto tan frecuentemente mencionado por las ‘divas’, las ‘estrellas’ de cine, la prensa, la literatura, los libros, las artes. (51).

Así, se explica mejor aun esta necesidad del protagonista de identificarse con personajes de cuentos de hadas, con Marilyn Monroe, Joe Buck, Oscar Wilde, Marlene Dietrich, etc. Esta tendencia tiene que ver entonces con la identificación-reconfiguración que he señalado desde el inicio de este ensayo, en una re-escritura que empieza desde el nombre. En definitiva, considero este rasgo como un apropiamiento del “ser” y de la realidad que lo circunda en busca de una “identidad” propia, aunque marcada por la inestabilidad, como explicaré.

La autobiografía de Germán también elabora su historia de opresión. La novela testifica en este sentido la situación de Germán en el mundo, pero atravesada por la ficción. Él parece estar siempre decepcionado, pues fuera de sí mismo, de su “fantasía” (como la llama), todo está contra él: se mantiene en un mundo lleno de violencia y de odio. La acusación es la forma discursiva que evidencia en la novela su situación “criminal”. Hay una cita ejemplar en el texto: las palabras del padre, en las cuales se despliegan una serie de imperativos patriarcales que Germán ha quebrantado:

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 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, por lo tanto, de amar fuera de las normas sanitarias, eclesiásticas, morales, legales, literarias, musicales y poéticas. 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? (59).

A la luz de esta cita, me interesa destacar el proceso de sujeción del gay. Didier Eribon parte, en su propuesta teórica, de la injuria, la cual antecede tanto al que la recibe como al que la pronuncia. Eribon concibe la injuria como el principio constructor del *sujeto* gay, pues ésta modela las relaciones que se entablan con los otros y con el mundo en general. La injuria conscientiza al gay, según este teórico, posicionándolo en el lugar de la anomalía y de la opresión. Afirma Eribon:

No es necesario que tal o cual individuo sea efectivamente “desacreditado” si es de antemano “desacreditable”: el solo hecho de ser “desacreditable” (y de saber que lo eres, y de temer que te “desacrediten”) actúa, en efecto, sobre el consciente y el inconsciente de los individuos como una fuerza de subyugación y de dominación interiorizada, redoblada por la angustia de ser descubiertos y por la autocensura necesaria para no serlo. (97).

En relación con esta opresión, con esta violencia que se establece como base relacional entre el gay y la sociedad, es necesario analizar más de cerca lo que Germán explica en su narración. El personaje hace casi una alegoría sobre la vida de un ratón que, en manos de Su Majestad (el “gato-rey”), desperdió todas las oportunidades para *huir* y vive consecuentemente en el terror:

Uno nunca sabe, diría el Rey, los dioses son caprichosos y pueden, de repente, prestar atención a las exigencias de seres pequeños como los ratones. Por ello resulta mejor la ejecución rápida: una bala en la cabeza, una puñalada en el cuello, unas manos expertas en estrangular. *Sin miedo no hay diversión*, eso lo ha sabido siempre don Luis Dieciséis. (41; resaltado mío; J.P.R.).

Entonces, la palabra es la que inicia toda la creación del sujeto gay, pero la palabra humillante y tiránica. Véase lo que dice el padre de Germán sobre su hijo: “‘No’, clamaba el Rey *delante de mí*, ‘el asunto no es ése. El chiquillo va que vuela para *marica*’.” (50; resaltado mío; J.P.R.).

La palabra-ideología interpela al sujeto y lo inscribe dentro de un marco referencial, del que tomará parte necesariamente. Se puede hablar, entonces, de una subjetividad gay inscrita en la sociedad, pero es

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 88).

Así, el orden social establecido margina y agrupa a la vez; de alguna manera, podría decirse que las comunidades marginadas son promovidas por el mismo sistema, pero, claro está, con sus condiciones. Y estas se resumen en el silencio absoluto. Dice Germán con respecto a su marginación: “Tuve el privilegio de convertirme en *la* desgracia y mantuve rango tan elevado hasta que me devoró el silencio.” (30). Y sigue:

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, Ñigo, pues todo parece dicho y supuesto aunque callar haya sido la única forma de comunicación. (59).

Otra palabra que se incluye en *El gato de sí mismo* es “asunto”. Ésta funciona muy instrumentalmente, ya que se refiere a una “situación” que no hay que nombrar directamente, pero de la cual es posible hablar. El narrador lo sabe y la llama una “palabra hueca”, tal vez en el sentido en que puede recoger cualquier realidad y al mismo tiempo, oscurecerla y satanizarla:

Así los periódicos amanecieron con grandes titulares en los que se especulaba qué era el *asunto*. Los cantantes pop, los salseros, la nueva trova, incluso los compositores de rancheras, todos terminaron dedicando su música al misterioso *asunto*. En la escuela, las maestras se vieron obligadas a referirse al *asunto* con eufemismos. El diccionario vació la palabra de significado, pues ni los más secretos eruditos tenían idea a qué aludía el *asunto*. (117).

En mi opinión, la función instrumental de la apariencia²³ en la sociedad ha sido la de formar ciudadanos sobre la base de una misma perspectiva, para así colocarlos dentro de los parámetros de lo que la sociedad considere como “normal”. Al romper con este “deber ser”, se abre paso a nuevas posibilidades. Este podría ser un probable fin del viaje de regreso de Germán, así como la justificación de la aparición de su autobiografía, “libro inspiracional y guía práctica para una vida mejor, además de gran herencia” (67), en tanto sacan de la oscuridad el “asunto” gay.

La *huida* de Germán inicia, como he afirmado, con un inevitable y doloroso exilio. Es su padre quien lo impone, por “inmoral”, y sin ocultar su deseo. Leamos el siguiente discurso de don Luis:

Queridos míos, hablemos de la vergüenza^[24] como fuerza motora de la vida, ese índice interno que señala siempre el límite y conoce todas las formas del “no”. Mis niños, ante todo priva nuestro deber con la invisible comunidad, si queremos ser libres de ella no alimentemos su morbo ni sus rumores. 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. Yo, vuestro Señor de los Grandes Imperios, sin cesar os repito la norma, os instruyo en cómo debéis caminar para lograr la invisibilidad, cuál es la mejor manera de dar la mano sin sentir la otra piel y al mismo tiempo evitar que la vuestra transmita su mensaje. (62).

²³ Al respecto, tómonse en cuenta las comunes expresiones: “cubrir las apariencias”, “guardar las apariencias” y “salvar las apariencias”.

²⁴ A partir de la *Contrarreforma*, Foucault plantea, por parte de la sociedad occidental, una incitación para hablar sobre todo, especialmente sobre la sexualidad. Esta exhortación por decirlo todo se impone desde la nueva pastoral romana. El *director* espiritual debe escucharlo todo, más aún los pecados de la carne, que parecen albergar, en realidad, *todos* los pecados; con lo que se instauraría la culpa como un excelente mecanismo de dominación del cuerpo y las “almas” de los sujetos.

La salida de Versalles se convierte entonces en un viaje hacia una nueva vida y por ello Germán termina su relación con palacio de una singular manera:

No fue “adiós”, tampoco “nunca”, pues no quise terminar mi relación con palacio de un modo convencional. Quizás lo hice más bien con un verbo: “avanzo” por ejemplo, o “vuelo”, de tal modo que la última palabra hubiera anunciado la primera acción de mi nueva vida. (116).

Germán Germanovich, quien dice abdicar por amor, sabe sin embargo que es necesario su exilio, en tanto implica una “dolorosa libertad”, una separación y, por ende, una nueva vida. Esto tiene que ver con la búsqueda de lugares más acogedores, tiene que ver con el rechazo de lo que podría llamar “la región de la violencia”, que en *El gato de sí mismo* es precisamente la casa del padre, Cartago. Dice Germán a su verdadero destinatario, Íñigo: “Por eso te lo cuento todo ahora, sentado junto a un encantador de serpientes en el barrio árabe de Santa Cruz, el rincón donde mis huesos han ido a parar siguiendo la ruta de mi alma y mi corazón.” (55).

El viaje-huida de Germán revela su estrategia: una que le sirve hasta para narrar sus “aventuras” y hacerse inalienable frente al poder de su padre. Afirma el protagonista:

“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. (89).

Este “travestismo” es lo que le permite reorganizar su vida en Santa Cruz.

No obstante, su tranquilidad es menguada por Rasputina, su sirvienta, quien le pide que vuelva a Cartago, ya que su padre también ha sido marcado por un “asunto” que hay que ocultar. Luego de muchos ruegos y de muchas palabras el protagonista decide volver, aunque con mucha inseguridad; sin embargo, vuelve también porque Dios así se lo pide, como se puede leer a lo largo del texto. Explica el narrador sobre su presencia en Cartago: “Resultaba curiosa la versatilidad de la palabra. Por el asunto fui expulsado de palacio. Bajo la misma palabra se rogaba ahora mi presencia ante el trono de Versalles.” (120).

Otro fin, que Germán agrega a sus memorias, es el enfrentamiento con su padre. Así es cuando, aquél, luego de sacar a don Luis de su profundo sueño con un beso de príncipe azul, lo llama “traidor”, a sabiendas ya del “asunto” de don Luis: una hija ilegítima, con quien, sin embargo, Germán se relaciona: “Ya antes de que cayera el último 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.” (316).

Enfrentar al padre es enfrentar a la figura más emblemática del patriarcado, en este texto. La relativización de las estructuras de poder puede devenir en el trastorno de la imagen social tradicional: “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.” (326).

Véase, en relación con este enfrentamiento, la ejemplar narración policíaca que aparece insertada en la novela; ejemplar por lo ilustrativo en relación con la rebelión del hijo, la cual consecuentemente resultará en la cancelación de la tiranía del padre:

Esa tensa paz en *T or C* debía terminar algún día. Ocurrió cuando el siguiente telegrama fue enviado al sheriff: *Louis, my darling, quizás tu fin se acerca. Skinny Hermann ya sabe dónde están tus huesos. Love, Evelyn.* Ni un solo músculo se alteró en su pétreo rostro. Le pidió discreción al telegrafista. [...] Pero el rumor se esparció igual que pólvora. Rasputine, madama de pechos turgentes, barriga asfixiada por un corsé y procaces lunares en la mejilla, vieja regente del prostíbulo local, encargó a sus pupilas obtener información de los ayudantes del sheriff y de todos los viajeros. Finalmente se supo que una leyenda precedía la llegada de *Skinny Hermann* a los pueblos levantados en el camino a California: un muchacho fuerte, de bellos ojos agua y piel blanquísima, de sonrisa subyugante, verbo dulce que enamoraba por igual a hombres y a mujeres, de bondad a flor de piel. (205).

Es con esta básica liberación de los imaginarios sobre la familia, sobre la sangre, que el sujeto Germán Delgado podrá lograr el cambio, que no es más que una nueva significación de sí mismo y, por extensión, de las estructuras que lo atan. Así, un cambio social será posible con la condición de que antes se dé una revolución personal. La *apropiación* es la clave para el cambio, para la liberación, según el análisis que propongo.

Sin embargo, Germán no es sólo revolucionario en este sentido. También en él se señala esa insistencia que adquiere especial importancia para el caso de la literatura gay: me refiero a la reiteración de lo amoroso, a la demanda constante del objeto amado (que podría no existir más que en la mente del protagonista).²⁵ Muchas veces en este texto Germán se dirige a Íñigo, quien parece ser la verdadera búsqueda del narrador y razón principal para la escritura de su autobiografía:

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. (55).

Íñigo es, finalmente, “la patria amada”, “el *corpus* deseado”. Esta conceptualización que ahora elaboro en torno al objeto amado afirma más la importancia, que se puede señalar para el caso de Germán, en relación con esa necesidad por moverse; es decir, según el *DRAE*, por “hacer que un cuerpo deje el lugar o espacio que ocupa y pase a ocupar otro” (de ahí su búsqueda constante). Como es claro, además, se pantetiza el vínculo erótico-amoroso como vínculo fundamental en torno a la “identidad” del personaje, “identidad” que, con el movimiento, se transforma, y pasa de ser una “identidad” ordenada, a una escogida; de ahí que el espacio adquiera otras dimensiones: la patria no es la casa del padre, sino el anhelado cuerpo del amante.

Aquí ya no sólo el cuerpo es subversivo (como lo evidencia la patriarcal acusación del padre), sino también el vínculo amoroso. Podría decir que esta revolución subjetiva en torno a Germán se plantea no sólo desde lo corporal, sino también, y quizás más importante aún, desde lo amoroso. En este texto se valora el “amor” (sea lo que esto sea), más allá de lo que Giddens llama “sexualidad plástica” (64):

²⁵ En efecto, desde mi punto de vista, Íñigo podría ser parte de la “fantasía” del narrador, como él mismo dice sobre su vida (lo que no cancela tampoco la posibilidad de su existencia). Esta (im)posibilidad existencial en torno al objeto amado de Germán no debe dejarse de meditar. Yo diría que participa de la evidencia que Germán activa con su autobiografía, porque ¿no son, acaso, poco menos que fantasmas los amores “ilegítimos” para el orden patriarcal? ¿Y qué puede ser más borroso que el amante “ilegítimo” de un sujeto igualmente “ilegítimo” en este orden? Finalmente, hay que pensar que Íñigo, exista o no, es el motor de Germán: el “amor” por otro hombre cambia el mundo de este personaje y lo cambia a él, claro está.

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, Iñigo, si la felicidad estaba en vos! ¿Dónde te encontrás ahora? (297).

Respecto a la sexualidad plástica, es importante apuntar que es gracias a ella, gracias a esta “revolución sexual”, que los sujetos en el texto han podido *despojarse* o *liberarse* de muchas ataduras que no les permiten ser quienes son. Afirma Giddens:

[L]a sexualidad plástica es crucial para la emancipación, implícita tanto en la pura relación como en la reivindicación del placer sexual por parte de las mujeres. La sexualidad plástica es una sexualidad descentrada, liberada de las necesidades de la reproducción. Tiene sus orígenes en la tendencia, iniciada a finales del siglo XVIII, a limitar estrictamente el número familiar; pero se desarrolla posteriormente, como resultado de la moderna contracepción y las nuevas tecnologías reproductivas... queda moldeada como un rasgo de la personalidad y se une intrínsecamente con la identidad. (64.)

En esta novela, entonces, los sujetos no sólo tienen relaciones sexuales sino que establecen también vínculos emocionales. Yo diría que el “amor” presente en el texto mina más profundamente los postulados del patriarcado. No hay que olvidar su generalizado afán por negar cualquier posibilidad de vínculo (sobre todo amoroso) entre personas del mismo sexo. Podría decir que el patriarcado se interesa más en negar, censurar e imposibilitar la reunión amorosa de los gays (condenados desde siempre a un desierto sentimental), que en cancelar sus “actos sexuales ilegítimos”, relegados generalmente a la oscuridad. Patentar, evidenciar las relaciones entre personas del mismo sexo es de suma relevancia contra esta ordenanza del sistema. *El gato de sí mismo*, en este sentido, es también deliciosamente “inmoral”.

No es de extrañar entonces la constante referencia que se hace en *El gato de sí mismo* al objeto amado, que es en realidad lo único que importa a lo largo de este texto –tan es así que el final es un “epílogo y rebobinado” que borra todo lo anterior y revela la verdadera búsqueda de Germán:

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.’ (340).

A manera de conclusión

Yo no.

Yo no suscribo.

Yo no conozco al gato.

Todo lo sé, la vida y su archipiélago,

el mar y la ciudad incalculable,

[...]

pero no puedo descifrar un gato.

Mi razón resbaló en su indiferencia,

sus ojos tienen números de oro.

(Neruda, “Oda al gato”)

La novela es un género que, desde sus inicios, ha estado marcado por su variabilidad de formas. En ello reside, en mi opinión, la potencialidad y la riqueza de su diversidad. Esta pluralidad que la caracteriza tendría que ver con un cambio en las sociedades en Occidente, siguiendo a Kristeva, donde la primacía de lo simbólico se pierde y es relevada por lo sígnico.

El gato se sí mismo es una clara evidencia de las muchas posibilidades narrativas del género de la novela. Pero más allá de este trabajo narrativo, hay una elaboración teórica del sujeto, en tanto se pierde su homogeneidad,²⁶ no su coherencia, como Germán apunta hacia el final del texto: “[...] me queda el consuelo de haber sido coherente con mi vida” (343). El sujeto es, aquí, revestido, travestido, lo que lo hace sumamente problemático ante los poderes que pretenden asirlo. Como he tratado de demostrar, la Ficción (sigo a Barthes) es, en esta

²⁶ Después de todo lo trabajado, es claro que esta homogeneidad se relaciona con una pureza ideal en los sujetos. La común acusación de “sucio marica” revela este criterio que no sólo tiene que ver con el cuerpo y la sexualidad, sino también con ámbitos que se pretenden más profundos: con el “alma”. El discurso religioso-cristiano, con lo anterior, ha tenido mucho que ver en el encarcelamiento de estos sujetos “inciertos”.

novela, el método de desprendimiento principal, pues lucha contra cualquier discurso consolidado en torno al narrador. Las vestiduras que Germán usa para contar su autobiografía, para contarse a sí mismo, inevitablemente lo llevan a un ámbito artístico, el cual precisamente le permite su reinvención constante.

Además, no hay que olvidar, Germán es un sujeto enamorado, lo que lo hace aún más constestatorio ante las estructuras monolíticas. La enunciación de su deseo lo revela en la pluralidad de sus posibilidades como sujeto, y pone en entredicho cualquier palabra que busque limitarlo. El amor entre dos hombres es posible, y esto lo patentiza el deseo de Germán por Íñigo, su búsqueda.

Y sin embargo, es importante apuntar que Germán parece estar decepcionado hasta el final de la novela, quizás por darse cuenta de que fuera de sí mismo, de su “fantasía” (como la llama), todo está contra él, o quizás porque añora a su amado, cuyo alcance parece imposible. Esto mantiene a Germán en su búsqueda por Íñigo, que es al mismo tiempo una búsqueda por sí mismo, como he tratado de exponer. Germán y su “fantasía” activan, desde mi punto de vista, lo que Barthes llama la “fuerza de huir” –entendida como un desplazamiento que deconstruye constantemente (con) el lenguaje. Esta fuerza de huir en Germán y en su autobiografía trabaja gestos de resistencia contra los poderes instalados en el lenguaje mismo. Se huye de un acoso constante, del ultraje y la violencia que implica la sujeción. Como he señalado, la huida no sólo tiene que ver con un desplazamiento geográfico, sino, y tal vez más importante aún, con un movimiento del lenguaje que altera al sujeto mismo, promoviendo así el proceso de subjetivación.

Así, la “identidad” problemática de este sujeto, señalada desde el inicio de este trabajo, lo es sobre todo para para las estructuras que la buscan atar, pero también para el personaje. Se podría hablar en este texto de una “identidad” irrealizable, por huida. Este concepto, “irrealizable”, indica, según Eribon, que no se puede coincidir nunca con uno mismo y que es inevitable perseguir ese objetivo. Germán es un claro ejemplo de esta idea. En este sentido, lejos de garantizarse una estabilidad, se perpetúa, por el contrario, la inquietud; es decir, el no estar nunca descansado, a gusto consigo mismo. De ahí la importancia que tiene el adquirir nuevas vestiduras, el reinventarse constantemente en un afán no sólo por poner en entredicho

los discursos que busquen patentizar categorías absolutas, que busquen negar las rupturas; sino, también, por entendernos como sujetos plenos de coherentes contradicciones, sujetos que tienen siempre la posibilidad de renovarse en su pluralidad discursiva.

Esta novela, entonces, con su trabajo estético, con esa especial forma de narrar, nos permite replantearnos la diversidad sexual y de género, para con ello romper con esas ideas monolíticas típicas del sistema patriarcal. El cuerpo histórico al que se refiere Barthes, hacia el final de la *Lección inaugural*, marca el papel que ha tenido la historia en la construcción de los sujetos y de sus “identidades”; sin embargo, también, señala esa posibilidad, esa necesidad de *renacer* periódicamente. Esta aclaración muestra más aún que no hay una verdad natural y transhistórica y que existe la posibilidad de modificar la acción histórica, en esa suerte de reinención de la que he hablado. Pero esta evidencia significa, igualmente, que hay que desprenderse de la ilusión de que se podrá algún día lograr la “identidad” estable y definitiva: “La identidad está por crear”, afirma Eribon; afirmación que se manifiesta en el caso de Germán, como se ha explicado.

Los “movimientos de huida” presentes en esta novela crean historia, una historia que se podría llamar historia del rechazo. La autobiografía de Germán muestra precisamente esta oposición ante la violencia que implica la norma patriarcal. Esta novela, que he llamado novela de la travestización, lo es en la medida en que transforma la lengua, la “resignifica”. Evidentemente, este trabajo no se queda ahí, su riqueza está sobre todo en la posibilidad de conmover, de inquietar a sus potenciales lectores (no extraña que el narrador defina a su autobiografía como inspiracional): *El gato de sí mismo* participa de lo que Barthes llama *utopías de lenguaje*, en relación con el trabajo productor de la escritura. Afirma Barthes: “‘Cambiar la lengua’, expresión mallarmeana, es concomitante con ‘Cambiar el mundo’, expresión marxista [...]” (Barthes 129). De aquí se deriva, afirma, una cierta ética del lenguaje literario.

Bibliografía

- Acevedo, Ramón Luis. "Orígenes de la nueva novela centroamericana (1968-1980)". *La Torre* VIII.29 (enero-marzo 1994).
- Aínsa, Fernando. *Espacio literario y fronteras de la identidad*. San José: EUCR, 2005.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
- Amoretti, María. *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José: EUCR, 1992.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Argentina: Siglo XXI, 2002.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Barthes, Roland. *Placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Butler, Judith. *El Género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, 2001.
- Calsamiglia, Helena, y Amparo Tusón. *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Clark, Kenneth. *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Eribon, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. París, Gallimard, 1975.
- Foster, David. *Producción cultural e identidades homoeróticas*. San José: EUCR, 2000.
- Giddens, Anthony. *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Kristeva, J. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974.
- Neruda, Pablo. *Antología*. Publicada en línea por la Universidad de Chile. <<http://www.neruda.uchile.cl/obra/obranavyregresos2.html>>.
- Quesada, Uriel. *El gato de sí mismo*. San José: Editorial Costa Rica, 2005.

Rivero G., Isabel. “Intertextualidad, polifonía y localización en investigación cualitativa”.
Athenea Digital 3 (primavera 2003). <<http://antalya.uab.es/athenea/>>