

Morir cantando y con las plumas puestas

“Sujetos en proceso,
perdiendo a cada instante
nuestra identidad”.

Julia Kristeva

“Yo es Otro”.

Arthur Rimbaud

117

La Manuela, personaje central de la novela de José Donoso *El lugar sin límites*, se maquilla frente al espejo de su habitación, antes de enfrentar otro día en el perdido y polvoriento pueblo Estación El Olivo. Cada poro de su masculino rostro es meticulosamente cubierto por una capa de base, rímel en las pestañas, labial rojo en esa línea de carne que forma su boca. El narrador, como la voz de la conciencia de la propia Manuela, dice: “Vieja estaría pero se iba a morir cantando y con las plumas puestas” (Donoso, 17).

Así, mientras el día se cuece a través de las ventanas, La Manuela, se reconstituye como sujeto – antes otro, hombre, subordinado a su primigenia corporalidad sexual– en el acto del travestismo.

Cantando, supone el juego de la parodia sexual –tal como Nelly Richard concibe a la emergencia de los cuerpos travestis en el marco de la producción artística– y permite la reafirmación de la vida, ese goce carnalesco que, al mismo tiempo, reafirma su condición melancólica y cuestiona el orden de la normativa social. Si la vejez su-

⇌
Doble sentido

118

Con las plumas puestas, resulta, en ese mismo campo del ritual premortuario, la confirmación de su apuesta identitaria. Su cuerpo, en tanto reafirmación de un sujeto resexuado, solo puede identificarse como Yo en la máscara, el maquillaje travesti, el juego especular, erótico y narcisista frente al espejo, con las plumas que, solo en la imaginación proyectiva, están incorporadas al personaje, hecho cuerpo valga decir, a pesar de su inconsistencia real. La Manuela, Yo y su Otro, desplegado en la superficie del espejo, son uno y otro al mismo tiempo. Sujeto, por tanto, en construcción, cuestionando al mismo tiempo, su propia naturaleza.

La Manuela, como otros personajes femeninos de la novelística latinoamericana, resultan particularmente seductores a la hora de pensar su propia condición, pues abonan al debate en torno a un problema crucial de la construcción discursiva: el sujeto.

Estos personajes, precisamente en tanto sujetos, hablan de una formalización otra, marginal, liminal, en permanente tensión con el discurso institucionalizado de la verdad y el supuesto orden de la normativa sexual. Su existencia, en tanto voces subalternas, reafirman la tesis de Kristeva: el sujeto solo puede concebirse en un estado procesal, de cuestionamiento de su propio registro identitario. En ese tránsito, pulsión y reordenamiento de sí mismo, como la epifanía lírica, el sujeto y el otro que permite su existencia convergen en la sentencia dual de Rimbaud.



La idea de un sujeto cohesionado, único e inmóvil, resulta, en el panorama de la literatura latinoamericana contemporánea, una suposición que se enfrenta al dilema de la propia razón de ser del hecho poético, y en particular, a la naturaleza de la novela. Personaje y novela, el primero anclado en el terreno de la segunda, establecen un contrato textual que, al mismo tiempo, impulsan la vida, el renacimiento del mundo, a través del despliegue de lenguaje, y problematizan esa propia relación de interdependencia.

¿La literatura, en tanto constructo especulativo de los territorios de la imaginación, debe anclarse, a pesar de la propia inconsistencia que eso supone, en la realidad, o requiere una dosis de verdad histórica que, en la materialidad de una ficción en pugna con la realidad, en última instancia dé cuenta

de ella? ¿Puede la novela, en cuanto máxima expresión del entramado poético-expresivo –universo y totalidad del sentido– dar cabida a la existencia de un sujeto procesal, en permanente estado de mutación, si su propia materialidad requiere de acuerdos concretos con la realidad? ¿El personaje literario, en tanto elemento fundamental del aparato expresivo, debe concebirse desde el registro de esa inasible realidad, o, ya en sus propios fueros, puede desplegarse de la materialidad histórica, para reconfigurarse a partir de las propias leyes especulativas de la imaginación? ¿El personaje femenino –en tanto unicidad de una primigenia identidad sexual y la dualidad de su construcción simbólica– debería responder a los presupuestos de su supuesta naturaleza geo-subjetiva¹, en tiempos en los que la misma naturaleza del sujeto está en cuestionamiento?

1 Por geo-subjetividad entiendo una condición de constitución de un sujeto a partir de sus matrices geográficas. No orogénicas, sino, aquellas que se conforman a partir de varios elementos socio-históricos, simbólicos y estéticos pero que se asientan, se complementan o se disputan en un espacio territorial. Ahora bien, este espacio territorial, a su vez, se organiza en sí mismo a partir de las nociones del propio sujeto. Así, un territorio puede rebasar los límites concretos, para reconfigurarse en otros de carácter expresivo. No obstante, ese sujeto constituye su razón de ser sobre la base de las ficciones culturales e históricas que le son propias a su individualidad, su colectividad, o, finalmente, a su propia nación. Entre la "geografía" y la "subjetividad" hay siempre una tensión motora que impulsa su carácter oscilante.

¿Puede todavía hablarse de lo femenino, ya como clasificación simbólica, o como mujer, en tanto clasificación bio-anatómica, dentro de las novelas latinoamericanas, si aceptamos que la propia condición del sujeto y la identidad están siendo problematizadas desde la emergencia de voces disidentes, subalternas, tránsfugas, encarnadas en corporalidades otras, paródicas, homosexuales, travestis, inter, trans?

En este ensayo (primer paso, todavía zigzagueante, de una investigación de largo aliento) trataré de esbozar algunas reflexiones en torno a estas preguntas, sobre la base de una advertencia inicial: las preguntas, en sí mismas, encarnan su propia imposibilidad de una respuesta cabal, dado que el ordenamiento de lo normativo-sexual y sus proyecciones ficcionales en tanto personajes femeninos, se hallan en debate, sin absolutos ni verdades irrefutables, y que, por lo tanto, todavía se encuentran en el siempre arriesgado campo de la hermenéutica. Dando por cierto que ésta es, siempre, una apuesta ficticia sobre un objeto real. No obstante de lo cual, precisamente

en el acto de la formulación de las interrogantes quizás, como el voyeurista que observa a través de la cerradura de una puerta, es posible atisbar algunas respuestas, algún cuerpo difuminado en el contorno de la cerradura.

He abordado esta idea del sujeto en juego procesal, de autocuestionamiento y divagación, a partir de *La Manuela* (arrancada del distante año 1966), porque ella, en efecto, ya como personaje, ya como sujeto liminal, permitiría abordar el problema de la unicidad del sujeto, y las posibles variantes de su constitución, en el acto de la parodia travesti.

Sin embargo, para fines de esta exploración y de mis particulares necesidades de reflexión, también he tomado en cuenta otros personajes que, ciertamente, resultan más próximas a lo que se considera, dentro de la normativa histórico-sexual, como lo femenino. Rita, de *Para una tumba sin nombre* (1959) de Juan Carlos Onetti, Macabea de *La hora de la estrella* (1977) de Clarice Lispector, Estrella Rodríguez, de *Tres tristes tigres* (1983) de Guillermo Cabrera In-

fante, Rosario Tijeras, de Rosario Tijeras (1999) de Jorge Franco.

Con ellas, a partir de un diálogo polifónico y extraterritorial, he juntado otras voces que sabotean la idea del sujeto femenino. La Loca del frente, de Tengo miedo torero (2001) de Pedro Lemebel, Edwin de Al diablo la maldita primavera (2003) de Alonso Sánchez Baute, y Maia de Casa de la magnolia (2004) de Pedro Ángel Palou.

Entre estos personajes –tanto en el plano de lo bio-anatómico/simbólico, como en el canónico/subalterno– se establece un campo de batalla, un espacio de disputa de sentidos, que, acudiendo a Seymour Menton, bien podría calificarse como un encuentro de “planetas y satélites”.

Los primeros, consagrados como obras canónicas (Rosario Tijeras, ciertamente distante de los universos ya míticos de las novelas de Donoso y Cabrera Infante), y los segundos, como voces subalternas (a pesar de que sean parte de prestigiosos catálogos editoriales) que interpelan a las primeras. Entre los “planetas y satélites” se

encuentra una succulenta materia en tensión reflexiva.

Es preciso exponer alguna idea en torno al valor de lo “subalterno”, pues este concepto ampliamente desarrollado por Spivak Gayatri (2010), alrededor de los sujetos sin voz (el proletariado, los campesinos, las mujeres) se desplaza en este ensayo del territorio que Gayatri postula –lugar de enunciación, rol de Informante nativo– hacia el campo de disputa más próximo a la tipología que realiza Érica Pecanha, alrededor de lo “marginal” como aquellos objetos de la cultura que está “fuera de”.

Lo marginal, en tanto espacio limítrofe en el que algunas novelas se encuentran en el exterior del discurso consagrado de la normativa social, resulta por lo tanto “subalterno”, en tensión con la normativa disciplinar del orden y el poder. Estas novelas y sus personajes femeninos, en tanto variaciones del sujeto sexual normativo, por ello mismo, impugnan los determinismos y las estructuras socio-políticas, simbólicas y expresivas del discurso literario.


Doble sentido

A la novela se le ha otorgado el compromiso de acercarse a la realidad —explorar la realidad, como pensaba Ángel Rama, ese retrato del mundo que registra el espejo, como decía Stendhal. En ese esfuerzo de representación de lo real, la novela se fundamenta en lo que Barthes calificó como “efecto de realidad”, es decir, la construcción de una materia poética, que siendo en sí misma un artificio organizado a partir de la maquinaria del lenguaje, parecería tangible, concreta, real. En ella, los personajes, como la totalidad del sentido de la novela, operan como sinédoques.

El cuerpo del personaje femenino —aquel que se ha construido desde el siglo XIX y que, más o menos, de acuerdo a un mismo patrón ha seguido reproduciéndose a lo largo de los siglos XX y XXI, a partir de unas dimensiones humanas, de una serie de móviles que impulsan su accionar dramático y de la propia corporalidad imaginativa apuntada sobre la

movilidad de la lengua— permite establecer un catálogo de los registros del archivo histórico, en particular de aquel que se refiere en torno a su constitución de sujeto sexuado. En ese cuerpo, entonces, es posible advertir las claves de la novela en torno a su propia y particular construcción.

La voz del narrador, en tensión con el autor, articula el ethos de la novela, encarnada en la presencia del personaje, así en general, y muy particularmente en el personaje femenino. Esa premisa, cuya base

operativa resulta de sugestivo interés, ha permitido consagrar lo que Nelly Richard llama imágenes de mujer que “suelen desplegar un soporte femenino de identificación compartida entre personaje y narradora” (Richard, 33).

Estas imágenes otorgan un conjunto de características que definen lo femenino, en tanto construcción simbólica de un sentido del ser, apuntando a crear



una pedagogía ontológica. La narradora y el personaje, así las cosas, como un Yo y un Otro unificados en el decurso del entramado novelesco, postulan una suerte de contrato textual: “Se podría argumentar que muchas novelas de mujeres efectivamente dan a entender al lector que considere la ficción como una fuente importante de información sobre la condición de la mujer”, dice Nancy Armstrong (1987, 68). Este pacto entre narradora y personaje femenino llevaría a naturalizar una relación de mutua dependencia, como si la narradora, en el acto del habla, se constituyese a sí misma, al mismo tiempo que su personaje.

Al final del texto, comienza la vida, podríamos decir, y ese espacio de la mediación entre novela y realidad (texto y lectura) esas imágenes de mujer determinan, nuevamente, un catálogo ontológico. La mujer deseable, dice Armstrong, debe tener como cualidades “discreción, modestia, frugalidad... como parte de un programa educativo... principios económicos para el gobierno del hogar” (95).

Aunque Armstrong está pensando sobre todo en las novelas europeas del siglo XIX escritas por hombres (estableciendo las diferencias con aquellas producidas por mujeres como Virginia Wolf, las hermanas Brontë, y Jane Austen), resulta sugestivo a la hora de problematizar el rol del personaje femenino y su grado de representación.

En la literatura hispanoamericana son innumerables los ejemplos de personajes femeninos que plasman los valores del orden patriarcal burgués y que, en calidad de signo, funcionan, al nivel de la recepción del texto, como modelos sociales de lo que debe ser la mujer” (Handelsman, Guerra-Cunningham, 1986, 43).

Esta idea permite, ciertamente, repensar el modelo de construcción de los signos de lo femenino, dentro de la organización del discurso literario, puesto que, si en efecto los personajes femeninos modelan las formas sociales de lo que debe ser la mujer, entramos en un espacio de compleja relación entre realidad y ficción, dado que la mediación del lenguaje –voz y mirada del escritor, desplazamiento del narrador al campo de la imaginación– en tanto artificio, siempre recrea la realidad: hipertexto y diseminación de las formas de expresión.


Doble sentido

Esta relación entre realidad-ficción y los modelos femeninos de representación, trascienden su sentido temporal (pensemos en los modelos de las novelas europeas del siglo XIX y el desplazamiento de esas imágenes de mujer que se pueden encontrar en novelas contemporáneas de Latinoamérica) y permiten pensar, además, la lógica de articulación entre narradora/personaje, y el complejo rol del narrador: la mirada focalizada de un mundo desde la cual ese propio mundo adquiere, a partir del despliegue de la lengua, consistencia, corporalidad, finalmente, vida.

Una vida que, regresando a la naturaleza de la novela, esbozada líneas arriba, constituye su razón de ser, da ese “sentido de la vida”, tal como refería Walter Benjamin (2012, 118).

De qué otra manera se puede observar la capacidad de generar un universo novelado, en el caso del narrador que describe a La Manuela frente al espejo, sino como un triunfo de la modelización de esa mirada omnisciente que, lejos del espacio narrado, en tanto técnica del discurso literario, parecía

estar dentro de ese mismo espacio, como la voz de la conciencia del personaje.

El propio Benjamin reflexiona en torno al rol del narrador, en su conocido ensayo “El narrador” (1935), y parte de recordar un refrán alemán –“Cuando alguien se va de viaje tiene algo que contar” (103)– para explorar las diferencias entre el narrador y el novelista. El narrador, para Benjamin, construye su entramado narrativo a partir de la expresión oral, mientras que el novelista en el acto de la escritura lleva “... a extremos lo inconmensurable en la representación de la vida humana. En medio de la plenitud de la vida, y a través de la representación de esa plenitud, la novela da prueba de la profunda extrañeza que provoca estar vivo” (106).

En el fragmento que sigue, Clarice Lispector, a través de la voz del narrador, muestra el horror que provoca esa vida representada en el universo novelado, patético y fragmentado de Macabea: “La mecanógrafa vivía una especie de nimbo aturdido, entre el cielo y el infierno. Nunca había

pensado ‘yo soy yo’” (1989, 36). Una vida en la que el personaje femenino carece de una conciencia del yo, de su subjetividad, y, por ello mismo, de la consistencia identitaria.

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

Para Lispector –travestida en un escritor que narra la historia de la marginal secretaria en Río de Janeiro– la existencia de su personaje está determinada en la marca sexual. Aunque bien podría entenderse que este pasaje de *La hora de la estrella*, así como otros referidos al mismo tópico, pudiesen estar anclados en el registro irónico, de tal suerte que el narrador solamente hablaría desde el patriarcal espacio de enunciación (Richard diría para reproducir imágenes de mujer), no es menos evidente que hay una carga política, que termina ratificando la or-

gánica normativa sexual que determina la división bio-simbólica entre mujer/hombre y femenino/masculino.

El narrador, regresando a las ideas de Benjamin, siempre está fuera del texto, viene de afuera. Y aunque el filósofo alemán se refiere al contador de historias, al peregrino que regresa a su pueblo original equipado de aventuras a relatar, resulta curioso que, extrapolando esta figura del viajero, se pueda apuntar que, en efecto, el narrador (ahora como elemento del discurso literario) siempre viene/está fuera del texto, aún cuando se acuda a la narración de un testigo, o a la primera persona –quizás este sea el registro que permite una aproximación mayor al interior de la textualidad, pero, por eso mismo, la máxima desnaturalización de su sentido: mirar la realidad siempre desde una posición externa–, pues su naturaleza constitutiva está dada por la participación en el material novelado que representa: el narrador, mientras más narra, más se incorpora al texto, pero nunca es parte constitutiva a él, dada su naturaleza imprescindible exterior.


Doble sentido

Si bien el objetivo fundamental ahora no constituye una reflexión a profundidad sobre el rol y el sentido del narrador dentro del universo de la novela, resulta de particular importancia anotar algunas observaciones sobre su compromiso con la materia textual que incorpora en el acto de la constitución del lenguaje, pues ello permite, al mismo tiempo, iluminar el campo de la construcción del sujeto y la conformación de su dinámica en tanto personaje femenino. Narrador y personaje dan cuenta de una singularidad expresiva de la novela: la vida y la muerte. El desplazamiento del cuerpo vivo a la representación de su muerte. Dice Benjamin:

... la proposición que en la vida real no tiene sentido alguno, en la vida recordada se vuelve indisputable. La naturaleza del personaje de la novela no puede ser mejor presentada que en esta proposición, que señala que el sentido de la vida se revela sólo en la muerte. Pero el lector de una novela busca seres humanos de los que pueda extraer el 'sentido de la vida'. Por lo

tanto, debe saber de antemano que presenciara su muerte: aunque no más fuera, su muerte figurada –el fin de la novela–, pero preferentemente, su muerte verdadera. ¿Cómo le hacen entender los personajes que la muerte los aguarda, una muerte definida en un lugar definido? Tal es la pregunta que alimenta el interés insaciable del lector por lo hecho de la novela (120).



En varias de las novelas seleccionadas para esta reflexión, los personajes femeninos mueren dentro del acto mismo del enunciado dramático. Su desaparición no está supeditada a la finalización del corpus textual, sino que, desde la mirada del narrador, finalmente, mueren.

Tanto La Manuela – en el pasaje final de la novela, víctima del horror alcohólico de Pancho Vega– como Adriana –suicidada con un tiro funesto, frente a Maia (personaje y voz narrativa) en la novela Casa de la magnolia– o Rita –anclada a la brumosa memoria del narrador, entre el chivo y el cuerpo explo-

tado en Para una tumba sin nombre— o, Rosario —al borde de la muerte, en la cama de un hospital, recordada en el acto evocativo del narrador, bella y poderosa de Rosario tijeras— mueren y, en ese acto final, impulsan el nacimiento, regeneración del cuerpo textual, en el umbral mismo del mito. La muerte resulta liberación o condena, desaparición, extinción o renacimiento. O, tal vez, solamente el cierre del círculo de la vida. Destino. Fátum.

Quizás Macabea —triste figura de la singularidad del vacío— en la banalidad de una vida miserable, apenas anclada a la cotidianidad por las leyes de la oferta laboral, sea la que permite evidenciar de manera más nítida esta relación significativa entre narrador y personaje, y entre vida y muerte.

Dice el narrador (un escritor fracasado, que, al mismo tiempo, describe al personaje y despliega juegos de reflexión autorreferencial sobre el acto mismo de escribir), luego de que Macabea ha salido de una consulta con la adivina Madame Carlota: “Sólo entonces advirtió que su vida era una

miseria. Tuvo ganas de llorar al ver el lado opuesto, ella que, como he dicho, hasta ese momento se había considerado feliz” (72).

En ese juego de desdoblamiento, Macabea adquiere conciencia de su Yo, a través del Otro. La dualidad lacaniana retoma su normativa identitaria. El quiebre de la condición de sujeto que el personaje ha mantenido a lo largo de la novela, finalmente, se incorpora, se vuelve cuerpo en sí mismo. De ahí solo resta la muerte. Y así sucede: Macabea sale del consultorio de la adivina, y en la calle es embestida por un auto. Vida y muerte, en tensión. Juego de configuración del sujeto, en el acto de la enunciación que da cuenta el narrador.

Por ello, la novela —en tanto constructo reproductor del universo vital, recodificación del ordenamiento de la realidad, a partir de la modelización del lenguaje— es significativa:

... no porque nos presente el destino de otro, tal vez de manera pedagógica, sino porque el destino de este extraño, por medio de la llama que lo consume, nos proporciona la calidez que nunca obten-

dremos de nuestro propio destino. Lo que espera el lector de la novela es calentar su vida al fuego de un muerto sobre el que lee". (Benjamin, 120)

Ahora bien, el destino de ese personaje, solo es el resultado de todo el desarrollo significativo del cuerpo textual de la novela. A lo largo de su constitución, en tanto sujeto dotado de una identidad y una subjetividad que se cataloga en el acto de la enunciación, el personaje prefigura su propio destino.

Sin embargo, esta supuesta verdad, en la contemporaneidad de la creación novelística latinoamericana, resulta en sí misma motivo de cuestionamiento, precisamente porque esa identidad, retomando las ideas de Kristeva, se halla en movimiento procesal, no solamente porque la matriz lacaniana supone, precisamente, una construcción dinámica, sino porque, además, una serie de novelas aparecidas en los últimos veinte años dan cuenta de un quiebre en la normativa del sujeto sexuado (en este sentido, *La Manuela* de José Donoso, constituye un antecedente de singular valor especulativo) que impelen a la revisión de la normativa socio-sexual.

Se pregunta Nelly Richard, abnando a esa reconfiguración del mapa de subjetividades e identidad sexuales:

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

Estas preguntas, en tanto reformulaciones de la identidad sexual de lo femenino y lo masculino, encuentran asidero en los objetos de expresión artísticos como las obras del pintor Juan Domingo Dávila (la figura de un Bolívar travestido estudiado por la misma Richard) pero también dentro de la creación de novelas, cuyos personajes principales son travestis, transgéneros, homosexuales. No porque éstos respondan necesariamente a la radicalización de un discurso político contestatario, sino

porque, en el acto de su movilidad expresiva, resultan figuras de reorganización de la normativa sexual y el poder; subalternas, por lo tanto. Lo femenino, en tanto conformación de un universo simbólico, ya no responde exclusivamente a la dimensión bio-anatómica. Esas imágenes de mujer que poblaban las novelas decimonónicas en la Europa de las hermanas Brontë, por efectos del desplazamiento de la discursividad literaria, se transfieren al espacio liminal donde convergen lo masculino y lo femenino. Las nuevas nociones de lo femenino, por ello mismo, todavía resultan un constructo procesal, articulado a neosubjetividades en proceso de construcción, pero que ya interpeplan seriamente ese mito del

... ser femenino cuyas acciones sólo surgen del espíritu, el amor o el instinto maternal está limitado a ser testigo o víctima de la violencia sin poseer otra esfera de acción que la de las predicciones, la enajenación o las aspiraciones fantasmales (Haldelsman, Guerra-Cunningham, 1986, 373).

El caso de Edwin –personaje principal de *Al diablo la maldita primavera* (Sánchez Baute, 2003)– resulta, en esta vía de reflexión,

de particular resonancia, pues en su condición de drag queen, por el acto mismo del travestismo, parodia erótica de compromiso narcisista, igual que La Manuela frente al espejo, permite atisbar un juego dual de construcción del sujeto sexuado.

En medio de una Bogotá frívola, marginal y, sin embargo, luminosa, este personaje emerge detrás de las capas de la normativa sexual, para construirse a sí mismo, máscara de la máscara, fiesta de la reencarnación travesti. En su propia voz, en tanto personaje y narrador, dice: “Creé, pues, mi personaje. No puedo decir su nombre puesto que no me interesa que sepan quién soy en realidad. Lo cierto es que comencé a vestir con prendas de mujer cada noche...” (24).

Edwin, en el acontecimiento performativo del travestismo, cuerpo enmascarado en la superficie de la parodia festiva, se construye a sí mismo, y trastoca de esta manera la normativa sexual, esa sexualidad que es “... un constructo social, que opera en los campos de poder, y no meramente un abanico de impulsos biológicos que o se li-


Doble sentido

beran o no se liberan” (Giddens, 1995, 31). Foucault ha profundizado ampliamente en este campo de poder y sexualidad, a lo largo de la historia. Sus visiones respecto del cuerpo, la normativa sexual y los sistemas de control bio-político dan cuenta de un proceso permanente de condicionamiento normativo.

La identidad, para Edwin, se configura cada día frente al espejo, a partir de un acuerdo entre la noción de un sujeto vaciado, precisamente, de identidad –el nombre no tiene importancia, sino la generación de un Otro que se articula en el acto discursivo del vestido– y su propia existencia en tanto figura travestida. Máscara y conciencia del vacío.

En ese sentido, personajes como Edwin, o Cobra (de la novela homónima de Severo Sarduy), o los travestis que pueblan el universo santiaguino en las Crónicas del sidario de Pedro Lemebel, evidencian que los modelos narrativos de construcción del sujeto impelen formas nuevas de subjetividad, esas nuevas figuras, a decir de Nelly Richard:

... socaba(n) el doble ordenamiento de esa masculinidad y femineidad reglamentarias y de fachada. La convulsión de la locura disimétrica del travesti revienta en una mueca de identidad que gesticula la falla de los géneros uniformados y de las uniformaciones de géneros, degenerando su fachada hasta la caricatura bisexual que triza el molde de las apariencias dicotómicamente fijado por la rigidez del sistema de catalogación e identificación... (65)

Esa fractura del discurso dominante, oficial, a través de lo que la misma Richard denomina “subjetividad tráfuga”, permite una nueva codificación de la normatividad sexual, a partir de la ruptura de la dualidad sexual. De este quiebre, en el espacio convergente de lo masculino/femenino, surge una neo-subjetividad que reconfigura las nociones sobre identidad y sujeto.

Ya no la heroína romántica, síndrome Madame Bobary, que interpela el orden social con el quiebre de la disciplina del matrimonio, ni el ángel inspirador, paradigma del deseo, Las Magas convertidas en tópicos, o las evanescencias etéreas de las mujeres siluetas, ensñaciones; esas mujeres, como en las obras de Borges que “... son objetos borrosos de las fantasías o los recuerdos de los hombres”



Doble sentido



(Steiner, 2009, 53). Ni siquiera las nuevas mitificaciones que aparecen alrededor de la figura de la heroína popular, como la Rosario, aquella que: "...desde que conoció la vida no ha dejado de pelear contra ella" (Franco, 1999, 27). Sino un conjunto de voces otras, transfiguradas, desplazadas del centro constitutivo del discurso oficial. Disciplina del nuevo cuerpo, estética y lenguaje de lo queer que, tal como se establece en el libro de Beatriz Preciado *Manifiesto contra-sexual*, implica una recomprensión de la anatomía política del cuerpo, los accesorios de la "sexualidad

plástica" (Guiddens, 1995) y la articulación de nuevos segmentos del cuerpo y discursos de nuevas representaciones (didlos, máscaras, fetiches y post-porno).

Sugestivas resultan, por ello mismo, las crónicas noveladas de travestis que realizara Pedro Lemebel recogidas en su libro *Loco afán* (2000), que dan cuenta de esta nueva conformación del sujeto sexuado. A través de una prosa de morboso lirismo decadente, el escritor chileno muestra los cuerpos travestidos expuestos al escarnio de la sociedad chilena de los años ochenta. Despliegue barroco, festín de máscaras, carnaval y alegoría: con las plumas puestas, parecería decir el narrador:

Como nubes nacaradas de gestos, desprecios y sonrojos, el zoológico gay pareciera fugarse continuamente de la identidad. No tener un solo nombre ni una geografía precisa donde enmarcar su deseo, su pasión, su clandestina errancia por el candelario callejero... (62).

Esta reorganización del sujeto sexual, identidad procesal, fuente performativa de nuevos caudales de expresión, evidencian el trastocamiento del orden discursivo literario, aquel que determinara,

nuevamente, esas imágenes de mujer, aún cuando éstas fuesen configuraciones veladas detrás de las capas de la prosa melancólica: “Ella (Rita) estaba muy envejecida pero no vieja; era una de esas mujeres que no pasarán de la madurez, que se detendrán para siempre en la sexualidad de los cuarenta años...” (Onetti, 57).

La sexualidad detenida, anatomía estática, figura imperecedera en su áurea metafísica, en la mirada del narrador, resulta consagrada a la voluntad de un cuerpo carente de movilidad humana, como si ese cuerpo estuviese embalsamado, estacionado en una identidad pétreo. Esa sexualidad detenida en el tiempo, constituye una formalización del sujeto unívoco, estático. Sin embargo de lo cual –y ahí, entre otras cosas, radica la maravilla del mundo literario de Onetti, en particular de esta excéntrica novela aparecida en 1959–, esa mujer, Rita, Ella –como la denomina el narrador, indistintamente– parecería solamente una estela inasible, una proyección de la inventiva que el propio narrador construye en el acto de la enunciación dramática.

Más allá de esta cualidad melancólica, desplazamiento del personaje de su condición corpórea, el personaje de Rita, en diálogo arbitrario con personajes femeninos de otras novelas y otros tiempos, extraterritorial y polifónica, permite establecer ese desplazamiento del sujeto femenino, en tanto personaje, de un campo fijo de construcción de la identidad, a otro, más próximo al sujeto procesal, perdiendo a cada instante su identidad. Entre el mundo onettiano y el advenimiento de otras voces de lo femenino hay una brecha temporal de más de cuarenta años. Ese lapso –y las propias movi­lidades de la estética literaria, la historia y la construcción de las neo-subjetividades– evidencia el singular estallido de las referencias en torno al cuerpo y a la mirada que lo construye y lo designa.

Tristeza y melancolía, imágenes de mujer, como el fragmento de la novela *El vicecónsul* de Marguerita Duras que cita Julia Kristeva: “-¿Por dónde se toma a una mujer? Pregunta el vicecónsul / El director ríe (...) -Yo la tomaría por la tristeza, dice el vicecónsul, si me estuviese permitido hacerlo (1997, 106).

La tristeza "... disposición del espíritu en el cual el sentimiento de una nueva vida, como una máscara al mundo abandonado a fin de gozar, al mirarlo, de un placer misterioso..." (Benjamin, 1990, 89), configura el sentido mismo de lo femenino, como si en esa condición pudiese establecerse ontológicamente.

A esta idea/imagen, configuración de una normativa de lo femenino, identidad de un sujeto melancólico, parecerían oponerse, en el orden de la producción de la novela latinoamericana contemporánea, por ejemplo, personajes como Sofía de la novela *El pasado* del argentino Alan Pauls:



Sofía escribía. De chica había estudiado canto (el prototipo de la niña abrumada por actividades extracurriculares, siempre soñolienta y siempre feliz), y en circuito de sus "investigaciones corporales" (como llamaba a la variedad de cursos y talleres...) más de una vez le había tocado tropezar con la disciplina de la danza. Pero cuando el amor la ahogaba, cuando alguno de sus accidentes, el más feliz y el más desdichado, el éxtasis, por ejemplo, o la deses-

peración, cruzaba el umbral con que el amor limita la validez de las palabras y los gestos en vivo, Sofía enmudecía y se retiraba, como si para seguir adelante tuviese que desaparecer". (21)

Sofía recuerda, de alguna manera, a la Violetta de la novela de Xavier Velasco, *Diablo guardián* (desafiante, hiperkinésica, arbolada en una particular comprensión de un ethos envidiado por el sexo y el dinero), sin embargo, la Sofía de Pauls se desplaza del tópico de la mujer, para adentrarse en otros territorios de construcción de nuevas subjetividades, cuyo cuestionamiento de la normativa no apunta al ordenamiento de lo sexual/identitario, sino a los espacios de construcción de lo femenino, desplazados de la propia dominación masculina, como diría Bordieu.

Sofía, fuera de la condición de la tristeza, se introduce, por oposición, en el orden de la felicidad (elemento que, por cierto, podría ser considerado como la asigna-

ción de una nueva normativa de comportamiento social, banalizando su existencia al introducirla al universo de una búsqueda de un nuevo reducto etéreo) para articular su sentido de vida ya no exclusivamente en los “soles negros” que Kristeva configura en su análisis sobre la melancolía y la depresión, sino en el campo de un nuevo modelo amoroso.

Este personaje, no obstante de una desnaturalización del modelo de sujeto femenino apuntalado sobre esas imágenes de mujer, todavía parecería encarnar algunos elementos de lo normativo, que se expresan, como antítesis de ellos mismos, en ese aire de melancolía –el personaje, en la descripción que he citado, oscila entre la felicidad y la melancolía– y enajenación diferenciadora. Sofía enmudecía... desaparecía. El narrador, la mirada que designa el sentido del ser del personaje, la convierte en pluma, leve y vaporosa, arrancada del mundo en el acto del arrobamiento momentáneo.

Quizás –aunque este no es el motivo principal de esta exploración pero sí una de las aristas a to-

marse en cuenta– el problema del narrador/personaje, en estas novelas escritas por hombres, esté en lo que Richard determina como la “conflictividad del signo ‘masculino’ y del signo ‘femenino’” (24), y que se expresaría en un conjunto de elementos del aparato expresivo-literario (sintaxis, construcción del personaje, configuración discursiva) a la hora de enunciar al sujeto femenino desde una mirada masculina y no desde otra femenina.

Las novelas escritas por mujeres, según la filósofa chilena, tendrían elementos diferenciadores tanto en la mirada como en el juego de despliegues expresivos. “Muchas autoras hicieron del cuerpo –del registro de la corporalidad– el abecedario de su respuesta. El cuerpo como primera superficie a reconquistar (a descolonizar) mediante una autoerótica femenina de la letra y de la página”. (Richard, 40). Este elemento, en la medida en que disputa por una corporalidad otra, una designación del mundo y los propios códigos de lo femenino –quiebre respecto de las tópicas imágenes de mujer– parecería entrar en caminos farragosos cuando



Doble sentido

el escritor se traviste en narradora, así en femenino, en la novela *Casa de la magnolia* (20004) de Pedro Ángel Palou.

La novela narra la historia de amor entre Maia, una joven secretaria y Adriana Yogatos, una pintora de cincuenta años, que se recluye en su casa para contestar cartas; para ello contrata a Maia, sin saber que eso supondrá el despertar erótico de la joven. Poco a poco, a través de un juego de elipsis, la narradora nos muestra como esa relación, al principio idílica, se convierte en un juego sexual, amoroso, definitivo. Al final la pintora, aquejada por una enfermedad, conmina a la joven a que se maten juntas. Adriana lo hace, con un disparo. Maia, luego de ver el cuerpo sangrante de su amor, decide no cumplir su promesa, y contar –cincuenta años después– la historia.

El amor homosexual –un juego de apuestas intelectuales, silencios y sutiles construcciones del lenguaje, a través de una prosa mo-

rosa, quebrada por explosivas elipsis– se construye lentamente: hay una verdad latente, una apuesta por configurar nuevas subjetividades de lo femenino que se alejan de la normativa de una identidad geo-subjetiva y sexual, como, por ejemplo cuando Maia describe el primer beso entre las mujeres: “Sólo entonces me arriesgué a besarla. Sus labios secos eran los de una muerta” (35). La narradora/personaje, a través de un contacto desublimado y profético da cuenta del encuentro.

O cuando, más adelante, asume la conciencia de su Yo, sujeto procesal: “Me derretí, de cera, frente a sus palabras. Me sentí idiota, una niña imbécil enamorada de una mujer mucho más sabia, mucho más vieja, mucho más mujer. Nunca más yo misma” (49). La configuración de la subjetividad en Maia resulta un enfrentamiento con su propia conciencia de sí misma, su Yo enfrentado al Otro que es Adriana, y luego la lucidez cuando se determina a sí



⇐⇐⇐
Doble sentido

misma como un sujeto en construcción.

Y, quizás, sea el siguiente hallazgo el que exprese cabalmente la intención del escritor (mirada exterior, enmascarado en una mirada otra: femenina) por organizar la novela a partir de la construcción de una subjetividad de lo femenino, distanciado de aquellas imágenes tópico: “... aprendí que se puede morir varias veces la misma muerte” (44). El pasaje erótico, en que Maia descubre el orgasmo, imprime una singular y excéntrica marca a la hora de registrar la relación entre sexo y muerte.

No obstante de estos fragmentos de la novela, hay otro que evidencia la conflictividad orgánica por establecerse en una mirada —una perspectiva de focalización de la realidad novelada— a partir de esa neo-subjetividad femenina, diferenciadora de la normativa bio-anatómica que se ha expresado en la historia de la sexualidad femenina, en ese contrato sexual anclado en la construcción de un discurso y una representación de lo femenino (Armstrong, 1987).



Doble sentido

Dice Maia:

Mojé mis pezones. Sólo tocarlos provocaba una descarga eléctrica. Y de pronto ya no estuve allí, en ese lugar. Adriana no su cabello ni sus nalgas perfectas y redondas como duraznos maduros.

Era otra tarde, lejana, en casa de mi abuela y yo tomaba pastel y ella me contaba un cuento y me dormía con ternura, acomodando las sábanas para que no me diera frío.

Otro espasmo. El cuerpo que se ondula. Un dedo, travieso que se hunde por detrás: Adriana Yorgatos, sacerdotisa el amor en todos los altares de mi cuerpo.

Me vengo, me voy.
Una, dos, tres veces.
(...)

Y otra vez el cuerpo perfecto de mi amante y sus manos de amiga que se trenzan en las mías y me dicen que no me vaya.

Que nunca he de irme. (65)

Este fragmento me resulta de particular interés puesto que parecería evidenciar esa tensión entre la mirada del escritor —cuerpo distante de la propia textualidad narrativa, siempre llegando de fuera— y la mirada del narrador (la narradora en este caso) pues reproduce aquellas imágenes de mujer consagradas desde la normativa sexual y la ontología del ser femenino. Y, al mismo tiempo, las diferenciaciones de ese modelo de

normalización de lo femenino, a partir de la reconfiguración de una neo-subjetividad, sujeto procesal siempre en construcción de su propia identidad.

La frase: Adriana no su cabello ni sus nalgas perfectas y redondas como duraznos maduros, parece tomada de una catálogo de lo que se supone conforman el acercamiento al cuerpo de la mujer, simbología de lo femenino como objeto de deseo, sagrado, pero, al mismo tiempo, apetecible. El regreso al discurso de la bienaventuranza natural, donde la mujer constituye siempre la comida. La mujer, lo femenino, objeto deseable, dispuesta a las fauces del caníbal.

El cuerpo que se ondula. Un dedo, travieso que se hunde por detrás: Adriana Yorgatos, sacerdotisa el amor en todos los altares de mi cuerpo. La construcción de un cuerpo dotado de sabiduría ancestral, resulta otra imagen de lo femenino consagrada en la organización discursiva de una identidad sexual inmóvil, y el cuerpo –espacio de resignificación de la mirada femenina, tal como

refiriera Nelly Richard– el territorio a ser explorado, violado, desacralizado. Conflictividad de los signos lingüísticos, de la construcción de un Yo articulado a partir de la mirada del Otro, la narradora en este caso que, al mismo tiempo que consagra el ideal de lo femenino, rearticula la propia mirada a partir de (esas) sus manos de amiga que se trenzan en las mías y me dicen que no me vaya.

En esta disputa de los sentidos, campo de complejas plurisignificaciones, parecería asentarse el tema de la construcción del sujeto femenino, en tanto personaje literario, y en cuanto identidad sexual. Una identidad procesal que se diferencia –otra vez planetas y satélites– con los tópicos narrativos acuñados en otras literaturas, a través de otros escritores que, sin embargo, por efectos del juego hermenéutico, subjetivo y político, como dijera Baudelaire sobre la crítica, se juntan en este territorio de polifonía extraterritorial.

El caso de Estrella Rodríguez de la novela de Cabrera Infante *Tres tristes tigres* (1983), en esta línea de reflexión, puede dar cuenta de


Doble sentido

esas miradas literarias, focalizaciones del narrador, que apuntaban a la ratificación de un mundo femenino, a partir de la construcción de algunas imágenes (esta vez sin cursiva, puesto que, en el caso que referiremos, se hallan en un espacio complejo de doble articulación discursiva).

El personaje, uno de los más singulares de ese universo barroco y delirante, que sobresale en la novela citada es presentado por uno de los narradores (un fotógrafo engolosinado en la sensual vida nocturna de La Habana, en especial del cabaret Las Vegas) de esa manera:

Era una mulata enorme, gorda gorda, de brazos como muslos y de muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque del agua que era su cuerpo... la gorda vestida con un vestido barato, de una tela carmelita cobarde que se confundía con el chocolate de su piel chocolate y unas sandalias viejas, malucas, y un vaso en la mano, moviéndose al compás de la música, moviendo las caderas, todo su cuerpo de una manera bella, no obscena pero sí sexual y bellamente, meneándose a ritmo, canturreando por entre los labios aporreados, sus labios gordos y morados, a ritmo,

agitando el vaso a ritmo, rítmicamente, bellamente, artísticamente ahora y el efecto total era una belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva que lamenté no haber llevado la cámara para haber retratado aquel elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música... (63-64)

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



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

según Calabrese, en la dinámica discursiva de los dispositivos culturales del siglo XX (sobre todo en el ámbito de lo cinematográfico), ese presupuesto varía: lo bello se combina con lo malo; lo deforme con lo bueno. En este sentido los personajes –antes monstruosos en toda su particularidad expresiva y simbólica– ahora se transmutan y varían de un plano a otro, determinando de esta manera lo que el semiólogo italiano llamara “estructuras inestables” (106).

En el fragmento citado de la novela de Cabrera Infante, esa inestabilidad se convierte en un motivo poético; la oposición entre la monstruosidad con que se describe al personajes (una mulata enorme, gorda gorda, de brazos como muslos y de muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque del agua que era su cuerpo) se opone a las propias enunciaciones de lo bello (era una belleza tan distinta, tan horrible). En ese juego, la constitución del sujeto de acuerdo a las imágenes de lo femenino determinan que su conformación, en el acto de la humanización lingüística, se convierte de una doble articulación de

significados. De lo que resulta, dada la focalización del narrador, que ese personaje no responda exclusivamente al modelo dominante de normativa de lo sexual femenino, pero que tampoco termine de ingresar en un nuevo campo de discursividad político-literaria, y que, por ello mismo, la constitución de ese sujeto esté permeado de ambigüedad identitaria. George Steiner dirá que hay una crisis y transformación del lenguaje, que rearticula la naturaleza expresiva del aparato literario, puesto que, finalmente, “toda literatura en la construcción del lenguaje” (2009, 7).

En ese acto de la elaboración del lenguaje, aunque la novela en su máxima ficcionalidad “debería negar al mundo tal como es...” (Bernstein, Corral, 2010, 73) hasta desprenderse de su representaciones miméticas, el narrador permite que su personaje se aproxime a los registros de la propia realidad. La pugna –tal como señaláramos en las preguntas iniciales– entre la realidad-real y aquella que se construye en la maquinaria del lenguaje –sobre la base del despliegue de la lengua y la imaginación– impulsa


Doble sentido

el propio movimiento de la novela, a pesar de que entraña en sí misma una disputa de significaciones y verdades. Una naturaleza que se afinca, adquiere su sentido en la construcción de su propia temporalidad.

El tiempo puede volverse constitutivo sólo cuando la conexión con el hogar trascendental se ha perdido. Sólo en la novela se escinden el sentido y la vida y, por ende, lo esencial y lo temporal. Podría decirse que toda la acción interna de la novela es sólo una lucha contra el poder del tiempo. Y de allí surge la experiencia genuinamente épica del tiempo: la esperanza y la memoria. Sólo en la novela existe una memoria creativa que atraviesa el objeto y lo transforma. (Lukács, Corral, 118).

El objeto transformado solo puede tener posibilidad de constituirse como tal en el acto de la mirada. La mirada formaliza el objeto. En la teoría lacaniana la propia mirada formaliza al sujeto. Y, si desplazamos este juego significativo, al acto mismo de la construcción literaria, esa mirada –que atraviesa la realidad y la transforma–, reconstruye al sujeto, le da corporalidad, le normativiza, le asigna imágenes (de lo femenino en este caso), y le otorga una identidad, una identidad que se manifiesta en el acto de la representación.



Doble sentido

La categoría identidad en sí misma resulta conflictiva. Richard prefiere la construcción de una “disidencia de identidad” (Richard, Ortega, 1997, 21), que se opone, por ejemplo, a la desidentidad, más próxima a los postulados de la Postmodernidad. Es preferible, dice Julio Ortega: “... conservar (reapropiado) el nombre de identidad para subvertir desde adentro su codificación autoritaria y redefinir su relativismo, fuera no sólo del esencialismo y la metafísica, sino también de las restricciones culturalistas que legitiman imágenes unívocas de nación y ciudadanía” (21).

Por ejemplo, escritores latinoamericanos como Puis y Ribeyro, en varias de sus novelas:

... exploraron los procesos de desocialización de un sujeto antiheroico y mundano que puede aparecer como víctima de las mitologías culturales del consumo pero también como actor de su imaginación sustitutiva, de su comedia bufa, en el margen abierto de su deseo. Este sujeto vulnerable posee una gran fuerza para enfrentarse a la tiranía de los códigos, a la estratificación de las clases, a la pobreza de los recursos; esa fuerza que sostiene en su subjetividad, en su capacidad sensorial, en su humor autoirónico, en su cotidianidad humanizada. (Ortega, 108).

Ese sujeto que se enfrenta a la tiranía de los códigos tiene la capacidad de constituirse como un sujeto otro, en el acto de la recreación de los códigos, en el desplante del orden de la normativa sexual y del deseo, en la parodia festiva del travestismo. Quizás, más allá de la subversión del contrato sexual, en la esfera de lo femenino y lo masculino, al sujeto contemporáneo –devenido en personaje literario– le queda como opción el acto mismo de configurarse como una identidad en construcción, travestismo y fiesta de máscaras, como la propia novela que tiene “... como materia lo incompleto... la búsqueda de un nuevo mundo en proceso de hacerse” (Fuentes, 2011, 159).

El mundo de la novela se hace a sí mismo, dadas las condiciones operativas de su maquinaria poética, sobre la base del despliegue del lenguaje y la imaginación, y algunos de sus personajes –sujetos contemporáneos que cuestionan el orden dominante, modelo sexual de

identidad unívoca–, se anclan, desde la ironía, en la propia materialidad evanescente del acto de la creación, como La Loca del frente de la novela de Pedro Lemebel Tengo miedo torero (2001) quien, desde la mirada del narrador resulta: “Una loca vieja y ridícula posando de medio lado, de medio perfil, a medio sentar, con los muslos apretados para que la brisa imaginaria no levantara su pollera también imaginaria” (28).

Este personaje –como todos, finalmente– habita el territorio de lo imaginario, supeditado a la maquinaria del lenguaje. En ese campo, siempre conflictivo –realidad, ficción, representación– establece una disputa consigo mismo, juega, en el acto de la ambigüedad de su existencia, con el sentido de la identidad, una identidad que se pierde en el despliegue procesal de la normativa y el poder, una identidad que es, al mismo tiempo, una y otra, en permanente construcción de su subjetividad. Sujeto en despliegue de sí mismo, con las plumas puestas.

BIBLIOGRAFÍA

- Armstrong, Nancy, Deseo y ficción doméstica, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.
- Bachellard, Gaston, La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1993.
- Bal, Mieke, Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología), Cátedra, Madrid, 1995.
- Bajlín, Mijael, Estética de la creación verbal, Siglo Veinte editores, México, 1982.
- Bajlín, Mijael, Problemas de la poética de Dostoievsky, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1986.
- Barthes, Roland, El grado cero de la escritura, Siglo Veintiuno editores, México 1973
- Beverly, Jhon, Diamela Eltit y otros, Provisoriamente, textos para Diamela Eltit, compilado por Antonio Gómez, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2007.
- Benjamin, Walter, La obra de arte en la era de su reproducibilidad y técnica y otros textos, Ediciones Godot, Colección Exhumaciones, Buenos Aires 2012.
- Benjamin Walter, Origen del drama barroco alemán, Taurus, Madrid, 1990.
- Calabrese, Omar, La era neobarroca, Cátedra, Barcelona, 1999.
- Calasso, Roberto, La literatura y los dioses, Anagrama, Barcelona, 2002.
- Corral, Wilfrido, en Cartografía occidental de la novela hispanoamericana, Centro Cultural Benjamín Carrión, Estudios Literarios y Culturales No. 4, Quito 2010.
- Fuentes, Carlos, La gran novela latinoamericana, Alfaguara, México, 2011.
- Donoso, José, El lugar sin límites, Alfaguara, México 2012.
- Franco, Jorge, Rosario Tijeras, Plaza&Janés, Bogotá, 1999.
- Garrido Domínguez, Antonio, El texto narrativo, teoría de la literatura y la literatura comparada, Síntesis, Madrid, 1996.
- Giddens, Anthony, La transformación de la intimidad, sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas, Cátedra, 1995.
- Haldelsman, Michael, Género, raza y nación en la literatura ecuatoriana: hacia una lectura decolonial, Guaraguo, Revista de Cultura Latinoamericana, Ceval, Barcelona, 2012
- Infante, G. Cabrera, Tres tristes tigres, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- Kristeva, Julia, Al comienzo era el amor, psicoanálisis y fe, Gedisa, Barcelona, 1985.
- Kristeva, Julia, Sol negro. Depresión y melancolía (1987), Monte Ávila Editores, 1997.

- Kuhn, Annette, en *Cine de mujeres, feminismo y cine*, Cátedra, signo en imagen, Madrid, 1991.
- Lemebel, Pedro, *Loco afán*, Anagrama, Barcelona 2000.
- Lemebel, Pedro, *Tengo miedo torero*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Lispector, Clarice, *La hora de la estrella* (1977), Ediciones Siruela, Madrid, 1989.
- Mayoral, Marina, (coord.), *El personaje novelesco*, Cátedra, 2da. Ed. Madrid, 1983.
- Onetti, Juan Carlos, *Para una tumba sin nombre*, Punto de lectura, Uruguay, 2008.
- Ortega, Julio, *El principio radical de lo nuevo*, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, Lima 1997.
- Palou, Pedro Ángel, *Casa de la magnolia*, Editorial Sudamericana, México, 2004.
- Pauls, Alan, *El pasado*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- Pecanha do Nascimento Érica, *Vozes marginais na literatura*, SR.
- Preciado, Beatriz, *Manifiesto contrasexual*, Anagrama, Barcelona, 2011.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1982.
- Richard, Nelly, *Masculino/Femenino*, Prácticas de la diferencia y cultura democrática, Francisco Zegers Editor, Santiago, 1993.
- Sánchez Baute, Alonso, *Al diablo la maldita primavera*, Alfaguara, Bogotá, 2003.
- Spivak, Gayatri, *Crítica de la razón poscolonial, hacia una historia del presente evanescente*, Ediciones Akal, Madrid, 2010.
- Steiner, George, *Extraterritorial, ensayos sobre literatura y revolución del lenguaje*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2009.
- Villoro, Juan, *Efectos personales*, Ediciones Era, México 2000.

* **Juan Pablo Castro Rodas.** (Cuenca, Ecuador 1971) es escritor y profesor universitario. Licenciado en Comunicación Social, máster en Literatura, y candidato a Doctor en Literatura Latinoamericana. Además, hizo estudios de guión cinematográfico en Valencia, España. Sus artículos sobre cine y literatura han aparecido en las revistas *Diners*, *El Búho*, *La Casa*, *Caracola*, *Kipus*, *SoHo*, *Casa de las Américas*, *Revolución y cultura*, y en algunos periódicos. Algunos de sus cuentos han sido publicados en las revistas *Casa de las Américas*, *Barcelona Review*, *Omnibus* y *Entre mares*, magazine. Es autor del poemario *El camino del gris*, las novelas *Ortiz*, *La estética de la gordura*, *La noche japonesa*, *Las niñas del alba*, *Carnívoro*, *Los años perdidos*, el libro de cuentos *Miss Frankenstein*, el libro de teatro *Los invitados* y del ensayo *Las mujeres malas*. Forma parte también del libro de ensayos *Cuadrilátero*, y de las antologías: *Latitud cero: doce narradores ecuatorianos*, *Cuentos taurinos*, *Cuentímetro*, *Cuerpo adentro: historias desde el clóset*.