

Hombres narrados por mujeres

Ana Clavel

El travestismo literario —devenir hombre, convertirse en mujer— es una de las fortunas que nos concede la literatura. Ana Clavel recorre las posibilidades de la metamorfosis en el otro sexo en obras de Josefina Vicens, Sylvia Molloy, Cristina Peri Rossi y Cristina Rivera Garza.

Para Luzma Becerra y Berenice Romano

“No se nace mujer: llega una a serlo”, dice una frase ya canónica de Simone de Beauvoir que ha servido de punto de partida a numerosos estudios en los que se establece una marcada diferencia entre sexo y género, entre nacer con ciertas características y el despliegue de actividades que conllevan un hacer y una acción frente a los otros. Lo que en términos actuales Judith Butler ha llamado “performatividad” del género, legitimada por lo que el socioanálisis de Bourdieu define como “ritos de institución”, capaces de producir en la práctica “ese artefacto social llamado un hombre viril o una mujer femenina”.

UNA MIRADA DE RETORNO

La frase de Beauvoir revisaba el proceso de construcción del género en las mujeres, pero una lógica equitativa nos llevaría a plantear el caso contrario: “No se nace hombre, llega uno a serlo”. Una interesante mirada de retor-

no es la que se nos plantea al considerar el discurso literario creado por escritoras que usan la primera persona masculina para narrar sus historias. En la lógica interna de cada universo literario planteado, escritoras latinoamericanas como Josefina Vicens (Villahermosa, 1911-Ciudad de México, 1988), Sylvia Molloy (Buenos Aires, 1938), Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) y Cristina Rivera Garza (Tamaulipas, 1964) han elegido en varias de sus obras para la voz narrativa en primera persona un género que en principio no les corresponde: el género masculino. Esta suerte de travestismo textual les permite enfrentar a la visión androcéntrica tradicional del discurso masculino una mirada peculiar desde el ámbito de lo literario y su conformación de un imaginario ficcional, a nivel de recursos narrativos. De hecho, la elección de la primera voz narrativa es un recurso de gran efectividad en la confianza y empatía del lector. A través de su tono confidencial que muchas veces linda con confesión, abrevia la distancia emocional entre autor y lector. La credibilidad de esa voz, sustentada en un tono pre-

tendidamente sincero y vehemente, plagado de énfasis, juicios categóricos, frases coloquiales reiterativas del yo y sus solipsismos, suele ser tan convincente que, bien manipulada, raya los terrenos de la seducción hipnótica. Es decir, es una labor deliberada de urdimbre y trabajo con los recursos de la ficción.

Ahora bien, cabe preguntarse: ¿por qué una escritora decide travestirse en la escritura con el disfraz de hombre? Podría responderse que por explorar otras posibilidades, pues si la literatura es el territorio no de lo que acontece, sino de lo que podría ser, entonces es ahí donde pueden desarrollarse de manera idónea esas otras posibilidades, esas otras voces. También podría argumentarse el reto de la creación misma, de engendrar un personaje y recrearlo hasta sus últimas consecuencias. En concreto, es la propia Cristina Peri Rossi, quien se anima a enfrentar la cuestión en un correo electrónico en el que me comenta:

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

Sin embargo, ninguna de las autoras estudiadas alude a un factor que tal vez influyó en la elección de la primera voz narrativa masculina: sus preferencias personales de género. Josefina Vicens, Cristina Peri Rossi y Sylvia Molloy son autoras cuya homosexualidad, si no declarada abiertamente en todos los casos, sí resulta reconocida por sus lectores. Pero abordar sus obras desde la perspectiva de la biografía y el psicoanálisis puede resultar un terreno demasiado resbaladizo. En cambio, escudriñar en los textos mismos los recursos que emplean para hacer creíbles esas voces travestidas resulta más congruente por una especie de fidelidad literaria: un escritor es las obras que ha escrito —por supuesto, parafraseo a Sergio Pitol.

De hecho, en el caso particular del travestismo textual de estas autoras, la frase canónica de Beauvoir admitiría la siguiente precisión: “No se nace hombre, llega una a serlo”. Como creadoras y frente a la mirada del lector, a fin de suscitar su credibilidad, hacen uso de recursos estilísticos (autodeclaraciones, apariencia, vestimenta, marcas de género gramatical) y del imaginario simbólico y cultural (concepciones estereotipadas sobre los sexos) a la hora de confeccionar esas entelequias en principio neutras que son sus personajes-narradores para irlos dotando de cuerpo, alma, y por supuesto, género. Para ello recurren a actuaciones y demostraciones



Cristina Peri Rossi

que podrían asimilarse a lo que Judith Butler y Pierre Bourdieu llaman actos de performatividad y ritos de institución de variada índole en términos escriturales para hacer verosímiles a sus narradores hombres. Y de paso van conformando —y deconstruyendo— el modelo patriarcal masculino desde el punto de vista de la diferencia.

LA MASCULINIDAD EN *LOS AÑOS FALSOS*, UNA MÁSCARA RÍGIDA Y CRUEL

Josefina Vicens nos ofrece en *Los años falsos* (1982) la erección del modelo androcéntrico más tradicional de las cuatro autoras mencionadas. El tipo de hombre que propone la puesta en escena de Luis Alfonso Fernández, su joven protagonista y narrador, obedece a patrones masculinos de corte marcadamente patriarcal, refrendados por la época y el lugar en que se ubica la novela: el México posrevolucionario, demagógico y priista en un periodo que podría ubicarse en las décadas de los cincuenta a setenta del pasado siglo. A través de la alianza con la figura omnipotente del padre, la definición frente al mundo sumiso y menospreciado de las mujeres, y la complicidad con el mundo machista y corrupto de los amigos paternos, se trazan en la escritura los ritos de institución que conforman la personalidad naciente del protagonista, cuyo nombre comparte con el padre muerto. Sin embargo, a partir del aparente equívoco de la primera frase de la novela: “Todos hemos venido a verme”, expresada ante su tumba, no sólo se nos habla de una alianza sino de una fusión y confusión de vidas que

llevará al protagonista a vivir una existencia falsa que anula su propia individualidad. De hecho, los pocos intentos para no fundirse con la sombra paterna —la distancia crítica ante los actos serviles del padre y sus compinches, la relación amorosa con la propia amante del padre— son infructuosos porque terminan situándose en el terreno de la traición y la culpa, no de la emancipación liberadora.

De este modo, Josefina Vicens en su calidad de autora recurre a puestas en escena y ritos de institución comunes entre los modelos y costumbres del mundo masculino más patriarcal para hacer verosímil a su personaje-narrador protagonista. Un ejemplo que ritualiza la inserción en el mundo masculino mediante el “apadrinamiento” de los amigos del padre:

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

Sin embargo, esa masculinidad es una máscara rígida y cruel por cuanto en términos de individualidad y equidad eclipsa a las mujeres y a los propios hombres, condenándolos a estereotipos que nada tienen que ver con formas más auténticas y liberadoras de comporta-

miento. El trabajo de confección del disfraz por parte de Vicens en esta novela pone en evidencia los usos, abusos, dominación y violencia de la masculinidad. En este sentido, es una puesta en escena de la virilidad más oprobiosa, que muestra y revela con intensidad extraordinaria al ser humano y sus contradicciones, así como su papel en la compleja red de tiranías psíquicas y sociales.

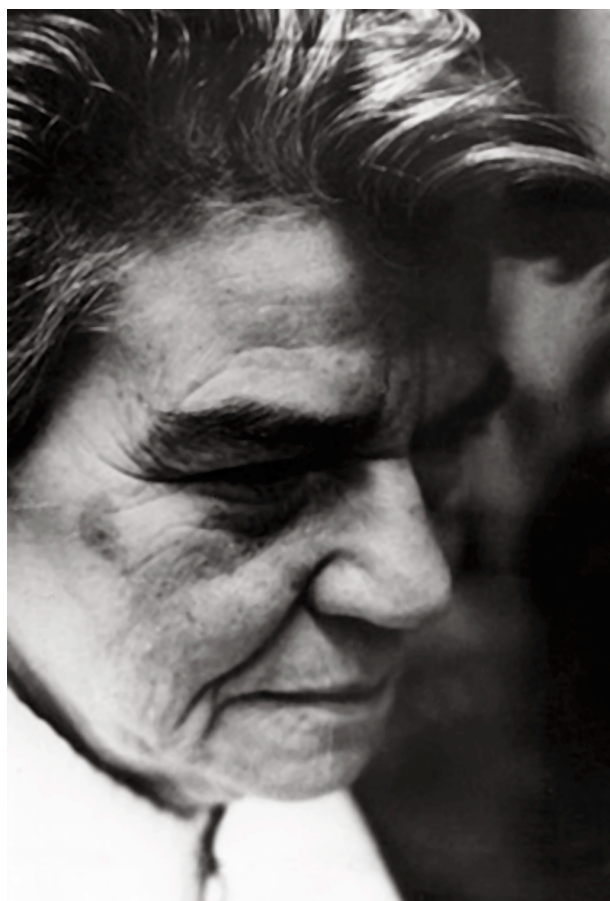
VISIÓN IRÓNICA DE LA MASCULINIDAD EN *LA ÚLTIMA NOCHE DE DOSTOIEVSKI*

Próximo al esquema anterior, pero con una visión irónica que permite atisbar las costuras del disfraz, es el personaje-narrador de *La última noche de Dostoievski* (1992) de la uruguaya Cristina Peri Rossi. En principio, más que por una cartilla o declaración, su identidad nos va siendo revelada a través de marcas de género gramatical, atributos y actitudes. Asimismo, sus opiniones sobre el mundo —tajantes, formuladas en un tono de verdad indiscutible que nos remiten a ideas de corte patriarcal del tipo “los hombres saben lo que dicen y lo que hacen” — son un recurso estilístico muy convincente para situarlo en ese imaginario ritualizado de lo que aceptamos como “hombres”.

Pero además, este narrador se desempeña performativamente conforme a un modelo masculino tradicional y recurre muchas veces a esos ritos de institución de la masculinidad de los que habla Bourdieu y que pueden clasificarse conforme al siguiente esquema: 1) la realidad concebida en términos de relación sexual y/o amatoria comúnmente asociada a la mentalidad masculina, 2) las preferencias comunes tradicionalmente atribuidas a los sexos (incluida la alusión sexual directa) y 3) la declaración del grupo sexual de pertenencia a través de la primera persona del plural: un combativo “nosotros frente a ellas”. Estos recursos se sitúan en el marco tradicional de la dominación y la violencia de género y confieren credibilidad a la identidad del personaje-narrador.

Hasta aquí, el modelo masculino esbozado por Peri Rossi no difiere en gran medida del propuesto por Vicens; sin embargo, es la mirada irónica, lúdica, crítica, que se cuela en ciertos momentos de la narración, la que descoloca al protagonista de su papel de hombre tradicional:

Una vez le pregunté a Claudia si solía hablar con su sexo y me contestó que no, y que no conocía a ninguna mujer que lo hiciera. He ahí una diferencia fundamental. Un hombre, ya sea heterosexual o *gay*, en algún momento de su vida habla con su sexo, si no lo hace todos los días. Los hay que le dibujan una cara, ojos y bigotes. Es una manera de reírse de él, de quitarle trascendencia. Yo soy dema-



Josefina Vicens



Sylvia Molloy

© Javier Nardiz

siado orgulloso para eso. Me gusta su autonomía, aunque me perjudique. Si tuviera algo que hacer con él, en todo caso, en lugar de pintarle dos ojos y una boca, lo transformaría en un misil. Como hacen los generales. Fabrican un enorme misil en forma de pene, lo bautizan con nombres cariñosos, como a su polla, y lo lanzan contra el enemigo que, a su vez, posee varios misiles de igual tamaño, en forma de polla, nombrados con diminutivos graciosos. Y se establece la guerra de misiles, de pollas.

A diferencia del caso de *Los años falsos*, Cristina Peri Rossi nos muestra un modelo masculino que si bien todavía responde al discurso dominante, es también un tipo de hombre en crisis, no de su identidad genérica pero sí de su modo de relacionarse con el mundo, las mujeres y sus obsesiones. Este hecho nos lo revela la situación de que recurra a la psicoanalista dos veces por semana pues nos muestra una conciencia de su problemática y un grado de apertura, flexibilidad, una cierta capacidad de hurgarse y analizarse que no corresponde al estereotipo viril convencional. Se trataría de un modelo masculino que, sin romper todavía con los esquemas tradicionales de la virilidad, es capaz de reflexionar, jugar, parodiar, ironizar sobre su propia masculinidad, desestabilizando las categorías de un esencialismo genérico tradicional.

LA MÁSCARA HOMOSEXUAL EN *EL COMÚN OLVIDO*: LEGITIMACIÓN EN SENTIDO NEGATIVO

Por su parte, la argentina Sylvia Molloy encarna en *El común olvido* (2002) la primera voz narrativa de un personaje masculino singular en el marco de las autoras aquí estudiadas: un homosexual emigrado a los Estados Unidos que regresa a Buenos Aires con las cenizas de su madre muerta. Daniel, de quien no sabremos el nom-

bre hasta la página 70 de la novela, suma a su condición de género, la inestabilidad del exilio. Será a través del uso de marcas de género gramatical, así como de unos cuantos actos performativos en su desempeñarse en prácticas homosexuales (la frecuencia y ligereza de relaciones sexuales pasajeras, la inversión del esquema masculino tradicional: no desea poseer, sino que lo posean, por citar dos ejemplos) como nos iremos enterando de la identidad de género del narrador. Pero fundamentalmente será la autodenominación del personaje la que nos defina esa identidad: “a mi madre no le hacía gracia que yo fuera homosexual”, que aparece en la página 43.

Entre los pocos ritos de institución que la autora utiliza para legitimar la identidad masculina de su personaje-narrador, como podría ser el tradicional desconocimiento del sexo opuesto que deriva en concebir a hombres y mujeres como entidades incognoscibles una para la otra, está uno por demás singular en el marco de esta indagación porque opera en sentido negativo: el reconocimiento de los otros de su homosexualidad sin que medie un esfuerzo o voluntad por parte del protagonista. Por supuesto, este acto de legitimación “negativa” trae consigo una carga acusatoria y discriminatoria como en el ejemplo en que un policía le pide el pasaporte: “Gringo encima de puto resultaste, salí antes que me arrepienta y volvete a Disneylandia, maricón. Sí —reconoce el narrador— esas cosas siempre se saben”.

Resultan tan contados los recursos formales, los actos performativos, los ritos de institución en esta novela, la más extensa de las obras aquí estudiadas, que no deja de llamar la atención que con esos pocos trazos, Molloy consiga convencernos de la identidad de género de su personaje-narrador. Pesa más, en términos ficcionales, el conflicto generado por el exilio del personaje y la incertidumbre de su identidad de origen que legitimar su identidad de género. Éste es un elemento digno de atención porque la orientación sexual del narrador podría



Cristina Rivera Garza

hacernos pensar que se necesitan menos actos performativos y menos ritos de legitimación que cuando, como en el resto de las autoras estudiadas, se nos presentan personajes de corte masculino más tradicional.

LA INCERTIDUMBRE DE GÉNERO EN *LA CRESTA DE ILIÓN*

Aunque parte de un modelo masculino tradicional, el personaje-narrador de *La cresta de Ilión* (2001) de la mexicana Cristina Rivera Garza nos ofrece una peculiar visión de lo masculino al introducir el elemento de la duda y la incertidumbre en la definición de su identidad de género. Una identidad ambigua, anfibia, secreta, desconocida por el propio narrador y que le será revelada en el desarrollo de la novela, contribuye así a una visión mucho más rica y complementaria a la dualidad de los sexos.

Tal vez porque el dramatismo de la duda sólo puede ejercerse en la medida en que las categorías de identidad sean monolíticas, la autora opta por presentar, en un principio, a su personaje-narrador marcadamente masculino. Así nos lo confirman las marcas de género gramatical, los atributos, la declaración formal de género, las puestas en escena performativas y los ritos de institución de una personalidad androcéntrica y patriarcal, y un tono narrativo plagado de enunciados y juicios categóricos. Mención especial tiene la declaración del grupo sexual de pertenencia, de tintes tribales, un combativo “nosotros frente a ellas”, que ya habíamos detectado en Peri Rossi. Pero en la novela de Rivera Garza ese “nosotros” aguerrido e invulnerable se muestra muy pronto frágil y temeroso frente a la complicidad, la sagacidad, la fuerza de las mujeres de la historia. De este modo, el modelo androcéntrico tradicionalmente inexpugnable va descolocándose de sus certezas y abriendo camino a las identidades ocultas detrás del disfraz. Esas

identidades ocultas en la personalidad del narrador revisiten formas sutiles (la condición de árbol) y formas declaradas (la condición previa de mujer). Es tal la incertidumbre inicial que esas revelaciones provocan en el narrador-protagonista que a partir de ahí se dan nuevos actos performativos y legitimadores para constatar la identidad hasta entonces considerada como propia (palparse los genitales, someter violentamente a una mujer): “Toqué mi sexo y, con evidente alivio, comprobé que mi pene y mis testículos seguían en su sitio”.

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

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