

# La deconstrucción del yo y la voz narrativa “travestida”: ¿Artificio estético o mecanismo de autofiguración?

NATALIA PLAZA-MORALES  
Université de Cergy-Pontoise

## Resumen

Este artículo pretende indagar en el recurso de la voz narrativa que se desprende de algunas ficciones de la literatura hispanoamericana contemporánea, las cuales son contadas por un narrador-protagonista en primera persona. Así, las construcciones del yo que proponemos analizar desde la perspectiva del análisis semántico y de la identidad, presentan la particularidad de expresarse a partir de una voz genérica distinta a la del autor. Acuñaremos este recurso estilístico como la voz narrativa “travestida”, en relación con la identidad del autor y la caracterización del personaje romanescos.

**Palabras claves:** voz travestida, autor, autoficción, transgresión, narcisismo

## Abstract

This study focuses on the narrative voice that emerges from the fictional stories of a selection of contemporary Hispano American writers. To this end, even if these writers cover different themes and spaces, they share the use of narratives of the Self in some of their fictions. The novels that will be analyzed in this work have the particularity of being narrated from a different voice from that of the author. The aim of this paper is to identify the different relations that arise between the fictional character, the author, and the narrative mechanisms used by writers as aesthetic procedures of transgression and others strategies associated with author.

**Keywords:** disguised voice, author, autofiction, transgression, narcissism



## 1. LAS NARRACIONES DEL YO Y LA VOZ NARRATIVA “TRAVESTIDA”

El propósito de este trabajo es reflexionar acerca de las posibilidades de lectura que surgen en torno al personaje de ficción y al autor, con respecto a lo que sugiere la puesta en marcha narrativa de una voz genérica diferente a la del autor mismo, como una de las experimentaciones cada vez más frecuentes de la narración poética contemporánea. Planteamos el sentido de la reconstrucción del texto bajo la lectura de la transgresión semántica, en relación con estrategias relacionadas con la figuración del autor. Ana Clavel, César Aira, Mario Bellatin, Cristina Peri Rossi y Cristina Rivera Garza son, entre otros muchos autores, escritores contemporáneos que se han decantado por este artificio narrativo en alguna de sus ficciones.

No obstante, el travestismo narratológico del relato del yo no es un fenómeno contemporáneo. Esta construcción estilística se constata ya en autores precedentes de la literatura internacional, como, por ejemplo, podríamos citar a Flaubert con su *Madame Bovary* (1857) o a Margarita Yourcenar con sus *Memorias de Adriano* (1951). Desde el punto de vista del análisis literario, tal y como lo explica Manuel Alberca en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), las novelas del yo podrían clasificarse como aquellas que serían

reconocidas por saber reflejar una especie de compromiso entre la autobiografía (ilusión de lo real) y la novela (ficción):

Las novelas del yo constituyen un tipo particular de autobiografías y / o ficciones. En realidad, como su nombre indica, se trata de novelas que parecen autobiográficas, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y una “tierra de nadie” entre el pacto autobiográfico y el novelesco. (Alberca, 2007: 21)

La naturaleza híbrida que caracteriza a las narraciones del yo supondría adentrarnos en un puente alternativo entre lo real y lo imaginario. Así pues, cuando hablamos de relatos del yo, la reflexión acerca de la identidad nos llevaría a menudo a poner en entredicho la verdad del autor con respecto a su personaje protagonista. Esto nos permitiría pensar en un juego creado entre el escritor, su obra poética y el propio lector, puesto que este último tendría un rol decisivo para determinar la realidad de lo leído y el rumbo del texto mismo. En este sentido, el psicoanálisis freudiano ya había puesto de manifiesto el carácter narcisista del relato del yo. Freud argumenta cómo el autor indaga en su yo personal para dar vida a su personaje protagonista:

Todavía en muchas de las llamadas novelas psicológicas me ha extrañado advertir que solo una persona, el protagonista nuevamente, es descrita por dentro; el protagonista está en su alma y contempla por fuera a los demás personajes. Acaso la novela psicológica debe, en general, su peculiaridad a la tendencia del poeta moderno a disociar su yo por medio de la autoobservación en yoes parciales y personificar en consecuencia en varios héroes las corrientes contradictorias de su vida anímica. (Freud, 1908: 6)

Cuando hablamos de la puesta en marcha de una voz narrativa diferente como recurso poético del escritor contemporáneo, conviene recordar los avances que algunos autores habrían aportado al canon estético del arte, y con ello, a la creación literaria contemporánea. Gracias a Duchamp, concebíamos una nueva forma de representar también al propio artista. La actitud dandista con la que Duchamp se fotografió en *Rose Sélavy* (1920), abrió camino para reinventar, deconstruir y transgredir la identidad del autor más allá de un espacio único, al tiempo que el artista francés lograba desplazar el ámbito de lo masculino de su posición hegemónica universal. En este sentido, el travestismo como *alter-ego* marcó un comienzo en la representación de la identidad en relación directa con la figura del artista. La imagen del autor pasó a pensarse bajo la forma de un mecanismo de performance que percibía al artista entre los límites de la realidad y de la ficción. Un juego con la imagen que podríamos leer de manera ambigua y desconcertante, pero que permitió reinventar la figura del artista como objeto de ruptura del canon: “La ambivalencia entre Marcel Duchamp y *Rose Sélavy* nos dice, al contrario, que su obra no estará jamás completamente a gusto en el canon de la historia del arte, pero que representa una contribución radical a la revisión del canon en sí mismo” (Zapperi, 2012: 11).

En esta óptica de lectura, la performance travestida de *Rose Sélavy* propuso un espectáculo del cuerpo y de la identidad desde el punto de vista estético. Podemos pensar que Duchamp juega con su imagen reinvertida como recurso cómico, y esta acción consigue restar importancia a la construcción de la identidad como aspecto marcado por la diferenciación genérica. Lo original y significativo de la puesta en escena de la performance de *Rose Sélavy* (1920), podría observarse a favor del gesto de disfrazarse y de representarse de manera desenfadada, de jugar con el abanico de formas que posibilita la imagen. A raíz de tales

representaciones subjetivas del yo, ciertas expresiones artísticas de vanguardia tomaron esta actitud artística como modelo y punto de partida para hacer tambalear los supuestos genéricos de identidad y convertirlos en un espectáculo de la modernidad. La imbricación de la literatura con la vanguardia artística no se hizo esperar y, de igual modo, la narración travestida como juego de identidad se apoderó del dominio de la escritura.



Marcel Duchamp, Rose Sélavy (1920). Fotografía de Man Ray.

## 2. FORMAS LITERARIAS DEL YO: LA VOZ NARRATIVA "TRAVESTIDA" Y EL GÉNERO DE LA AUTOFICCIÓN

En algunos autores hispanoamericanos actuales, el juego de la voz narrativa "travestida" podría leerse como una especie de performance que pone de manifiesto el *alter-ego* del escritor como artificio estético. Este mecanismo narrativo produce un efecto teatral de *mise en scène*, con el resultado de desdibujar ciertos límites y de deshacerse de los binarismos genéricos (masculino-femenino) y sexuales (hombre-mujer). En este sentido, el ámbito de la identidad pasaría a comprenderse como un artificio cada vez más cercano al imaginario, que iría neutralizando sus propiedades y aspectos contrarios heredados de la tradición. Podemos decir que son numerosos los relatos de ficción contemporáneos que se inscriben en un proceso complejo de "yoes" y de "voces" de diferente índole. Muchas creaciones literarias contemporáneas se construyen a menudo en un procedimiento de "coqueteo" entre lo ficcional y lo biográfico, desde una complicidad a la cual hace referencia Manuel Alberca en *El pacto*

*ambiguo*. De manera que tanto la voz narrativa “travestida” (que podríamos pensar como un subgénero de la autoficción) como la autoficción misma podrían ser interpretados bajo la forma de categorías literarias que serían el producto de una estética fantasiosa que, aunque apunte también al autor y a su experiencia personal o a su manera de visionar el mundo, lo que busque esencialmente sea indagar en la forma estética.

Desde esta línea de análisis, la autoficción sería un género confuso que ha adquirido más atención e importancia en las últimas décadas, durante las cuales, el estudio de la figura del autor se ha vuelto más notable, permitiéndonos una lectura interdisciplinar con otros ámbitos teórico-críticos. Así, en nuestro presente literario, parece que el autor juega cada vez más con su identidad sexual y con aquella de sus personajes, fantasma con lo que escribe y dota sus historias de referencias autobiográficas y de un sinfín de datos imaginarios; tales instrumentos narrativos pueden ser leídos como todo un juego confuso y perplejo para el lector.

Manuel Alberca define la autoficción como una forma narrativa más cercana a la deconstrucción de la realidad misma: “De hecho, si hubiera que adscribir la autoficción a una estética precisa sería a la hiperrealista en la medida en que este tipo de relatos proceden con la misma estética del hiperrealismo plástico: exalta una apariencia extrema de lo real hasta prácticamente desrealizarlo” (Alberca, 2007: 37).

A propósito, Julia Musitano señala que el género de la autoficción no debe concebirse como una amalgama de carácter real-imaginario, sino más bien sería aquel que condensa la afirmación de dos universos, que, añadiríamos, en lugar de oponerse, se complementan:

Las autoficciones son relatos ambiguos y como tales no se les puede exigir que se sometan a la distinción entre una dimensión y otra. El trabajo que la autoficción realiza con los acontecimientos pasados y verdaderos neutraliza la fuerza la oposición. Esto –digámoslo una vez más– no se reduce a la mezcla de realidad y ficción: se trata de la afirmación simultánea de ambas dimensiones y la incapacidad explícita de discernirlas. (Musitano, 2016, s.p.)

José Amícola lleva a cabo un recorrido de la historia de la autoficción desde su aparición. Este autor explica que conocemos el término por primera vez a través del crítico francés Serge Doubrovsky, quien forja dicho neologismo con su libro *Fils* (1977), y tal concepto había sido ya abordado por Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975). Amícola nos ofrece una visión humorística de lo que sería la autoficción moderna: «Con la eclosión de la autoficción moderna uno estaría tentado a afirmar que, si el autor salió por la puerta, no hizo sino volver a entrar ahora por la ventana». Por su parte, Laura Scarano (2011: 228) también nos habla del yo desde la autoficción, cualificándolo como un subgénero que sella con el nombre propio un pacto con la ficción, desvelándonos que aquello que leemos no es veraz, sino que buscaría explotar los espacios verosímiles e inverosímiles de lo contado y lo vivido por un narrador, quien podría ser también autor y personaje.

Por su parte, Diana Diaconu (2017) no duda en poner de relevancia el poder y el embrujo que el concepto de la autoficción ha ido ganando en la narrativa hispanoamericana contemporánea a lo largo de las últimas décadas. La crítica advierte que este género arrasa como modelo de análisis en la crítica hispana, hasta tal punto que, hoy en día pocos son aquellos enfoques u obras teóricas que se libran de caer en tal análisis:

Su poderío se extiende como un tumor que amenaza con devorar ávidamente toda la literatura contemporánea; es más, en un incontrolable impulso transgenérico, amenaza nada más y nada menos que al arte contemporáneo. El nombre mágico de la nueva y disforme deidad, autoficción, resuena en todas partes. El oráculo vaticina que pronto, ni en el rincón más remoto del planeta se podrá escribir tesis, libro,

artículo crítico o reseña sobre la literatura contemporánea, sin rendirle tributo.  
(Diaconu, 2017: 37)

Como lo sugiere Philippe Gasparini (2004), los textos del yo escaparían a los criterios que tradicionalmente hemos asignado a lo que vendrían a ser géneros literarios, a esto se añade la complejidad que conlleva el ser conscientes de que dichos textos, narrados en primera persona, recibirían su implicación con uno u otro género según la forma en que hayan sido leídos e interpretados. Según Gasparini, la autoficción sería una categoría situada entre dos campos completamente opuestos, el ámbito referencial de lo autobiográfico y el ámbito ficcional, de manera que la autoficción, debido a sus estrategias ficcionales, no podría ser considerada como un género en sí mismo, sino que debería incluirse bajo la marca de una categoría que funcionaría dentro de la novela. Así pues, entramos en un vasto campo donde ni tan siquiera la referencia onomástica del autor con el personaje y con el narrador del relato podría desvelarse bajo la forma de un aspecto indicativo y necesario, de tal forma que estamos de pleno frente a un dominio cambiante según el sujeto que lee e interpreta.

A pesar de la embriaguez de la autoficción y de su dificultad para ser reconocida en sus pretensiones y delimitaciones, la visión de Diaconu con respecto a los senderos de la autoficción puede resultar algo pesimista, ya que, aunque las reflexiones de la autora acerca de esta categoría sean bastante acertadas, también pensamos que un cuestionamiento profundo de cualquiera de los géneros narrativos o subgéneros (autobiografía, autobiográfico...) nos llevaría a poner en tela de juicio la mayoría de estos conceptos, su evolución teórica y su devenir estético. Según nuestra opinión, más que centrarnos en redefinir el concepto de autoficción, ampliando o delimitando sus alcances teóricos, lo adecuado sería analizar cómo nuestra época contemporánea acoge tales conceptualizaciones y las lee desde la crítica literaria, las descifra, teniendo en cuenta que el crítico de hoy tiene una función multidisciplinar y que tal actividad lúdica, de la cual habla Diaconu, podría formar parte de una actitud de lectura, como tratamos de leerlo en nuestro análisis a continuación, y seguramente también de una promesa de escritura, que si bien puede ser tachada de escasamente creadora, sería, cuanto menos, clarificadora. El sujeto contemporáneo lee de manera distinta, por eso, aunque muchos conceptos sean explotados hasta la saciedad, perdiendo por momentos su atractivo y su interés, no podemos olvidar que tras estos estudios se abren nuevas formas de lecturas y futuras conceptualizaciones que serán inventadas (o reinventadas) tras estas actitudes cambiantes que acompañan al individuo contemporáneo a la hora de enfrentarse a un texto, de desglosarlo y de desmigajarlo.

Un buen ejemplo de relato del yo en relación con la autofiguración del escritor, lo tendríamos en "Disecado" (2011), narración del escritor mexicano Mario Bellatin, en la cual, la voz del personaje de ficción se despliega en algunos de los yoes del autor. A partir del género de la autoficción, el escritor mexicano pone en boca de su personaje una serie de elementos relacionados con sus vivencias y sus creaciones literarias, junto con artificios narrativos del género fantástico que se van entrelazando. Todos estos acontecimientos narrativos nos llevarían a dudar sobre la veracidad de lo contado a lo largo del relato. De este modo, el lector se convierte en algo más que un simple lector, una especie de "crítico" que debe cerciorarse de la credibilidad de aquello que nos revela el personaje en primera persona en relación con la figura del autor.

Bellatin pertenece a una generación de escritores que cuentan desde la experimentación, desvelando un mecanismo artístico repleto de juegos y de significaciones, una estética que parecería no perseguir una significación pragmática o intención política. Su narrativa se caracteriza por la pérdida del sentido de la denotación lingüística, por la puesta en marcha de

discursos ambiguos y la exploración de representaciones subjetivas. Este parece ser uno de los desafíos de Bellatin y, nos guste o no, su escritura no deja indiferente:

Siempre creí que se había limitado a escribir libros únicamente de la manera en la que deben ser escritos los libros, es decir con palabras. A pesar de ello, me pareció recordar que algunas personas me informaron en ciertas ocasiones que ¿Mi Yo? solía indagar por distintos medios – sea fotos, puestas en escena o dibujos – sobre la relación que podía existir entre el autor y la obra. (Bellatin, 2011: 19)

En el relato de ficción “Cómo me hice monja” (2003), del argentino César Aira, constatamos cómo la autoficción forma parte de una experimentación de carácter lúdico que tiene como protagonista el artificio lingüístico de la transgresión. Esta narración del argentino es de gran valor para la crítica literaria. En este pequeño texto se dan cita muchos de los síntomas artísticos de nuestra llamada “postmodernidad”, que nos proponemos interpretar como metáfora predicativa a nivel del lenguaje textual. Recordemos que César Aira es un autor que define sus ficciones como “ensayos donde disfraza sus ideas”<sup>1</sup>. Las propuestas narrativas a las que invita este relato, parecen ser partícipes de las transformaciones literarias de nuestra época contemporánea, las cuales se reúnen y encuentran cabida en su sentido estético en el espacio de la escritura del argentino. Veamos pues, algunos de los procedimientos más significativos del relato de Aira.

El lenguaje se convierte en un artificio a veces tendencioso y barroco para expresar la transgresión:

Yo estaba en un delirio constante, me sobraba tiempo para elaborar las historias más barrocas [...] Supongo que tendría altos y bajos, pero se sucedían en una intensidad única de invención [...] Las historias se fundían en una sola, que era el revés de una historia [...] porque no tenía más historia que mi angustia, y las fantasmagorías no se posaban, no se organizaban [...] No me permitían siquiera entrar, perderme en ellas. (Aira, 1993: 9)

La negación podría leerse como simulacro semántico constante, que logra desconcertar al lector y crear un efecto de juego irónico y de lectura inacabada: “Yo seguía paralizada, la cabeza apoyada en una almohada alta, y mi mamá abría el armario con puertas de vidrio verde que había frente a la cama, donde yo guardaba mis libros [...] En realidad no tenía libros, era demasiado chica, no sabía leer” (Aira, 1993: 9).

El juego entre lo biográfico y la ficción parece testimoniar el compromiso marcado entre estos dos géneros de la escritura, delimitándolos en pretensiones y en importancia: “Era todo lo que me pasaba [...] todo lo que me pasaría en una eternidad que no había empezado ni terminaría nunca [...] Yo estaba dibujada en un librito de cuento de hadas, me había hecho mito [...] y lo veía desde adentro” (Aira, 1993: 10).

El recurso de la autoficción permite borrar la distancia entre el campo de lo ficcional y el de la autobiográfica, desvelar a su vez el juego de la voz narrativa “travestida” como parte de este procedimiento estético-semántico:

En ese punto la ficción se confundía con la realidad, mi simulacro se hacía real, teñía todas mis mentiras de verdad. Es que las arcadas tenían para mí un carácter sagrado, eran algo con lo que no se jugaba. El recuerdo de papá en la heladería las hacía más reales que la realidad, las volvía el elemento que lo hacía real todo, contra el que

<sup>1</sup> Cfr. Entrevista con César Aira. Abc cultura: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150727/abci-cesar-aira-entrevista-201507221258.html>

nada se resistía. Ahí ha estado desde entonces, para mí, la esencia de lo sagrado; mi vocación surgió de esa fuente. (Aira, 1993: 13)

Los convencionalismos morales parecen simbolizarse con la aparición del personaje de la enana, y estas creencias, a su vez, se niegan y se confunden con la figura del escritor argentino, quien pasa a convertirse en artificio del lenguaje, de la autfiguración, y en sujeto travestido en la figura de la enana:

¿Y si la enana fuera un simulacro? ¿Si yo no podía creer en ella? ¿Acaso no era lo mismo que me pasaba a mí? ¿No era yo una imposibilidad objetiva de creer? ¿Qué le impedía a la enana ser como yo? O, mucho peor, ¿por qué no iba a ser yo una especie de enana, una emanación de la enana [...]? (Aira, 1993: 15)

La metáfora del aprendizaje de la lectura en la escuela podría ejemplificar lo que hacen los escritores modernos con la tradición, eso que André Breton llamaba "leer mal", y que en nuestro presente artístico conduce al escritor a reinventar nociones y teorías desde la transgresión<sup>2</sup>:

Comprendí que *yo no sabía leer*, y que los demás sí sabían. De eso se trataba, todo lo que había estado sufriendo sin saberlo. La magnitud del desastre se me reveló en un instante [...] quizás nada. Lo que recuerdo a continuación fue que en mi pupitre donde vegetaba tarde tras tarde abrí el cuaderno todavía en blanco, tomé el lápiz que todavía no había usado, y reproduje de memoria aquella inscripción, raya por raya, sin saber qué era eso pero sin equivocarme en un solo trazo: LACONCHASALISTESPUTAREPARIO. (Aira, 1993: 19)

En cuanto a Bellatin, tanto la voz narrativa "travestida" en *El Gran Vidrio* (2007) como el juego con la autoficción, podrían responder a un deseo narcisista del propio autor por entrometerse bajo la caracterización del personaje en otro de sus relatos: "Creo que soy algo mentirosa" (Bellatin, 2014: 32). La narradora de este relato se convierte en un mecanismo de fusión entre la realidad y la ficción, entre Bellatin personaje y su identidad real.

De este modo, es conveniente señalar cómo en Aira o Bellatin, la estrategia de la voz "travestida" y de la autoficción serían procedimientos semejantes en su relación con el ámbito estético de la transgresión y el juego que permiten con la imagen y con la figura del autor:

El niño Aira [...] Está entre ustedes, y parece igual que ustedes. Quizás ni lo han notado, tan insignificante es. Pero está. No se confundan [...] Aira es tarado. Parece igual, pero igual es tarado. Es un monstruo. No tiene segunda mamá. Es un inmoral. Quiere verme muerta. Quiere asesinarme. ¡Pero no lo va a lograr! Porque ustedes van a protegerme. ¿No es cierto que van a protegerme del monstruo? ¿No es cierto [...]? Digan... (Aira, 1993: 19)

Al abordar tales recursos estilísticos, la cuestión podría tomar sendas distintas cuando la voz genérica diferente es un artificio narrativo puesto en marcha por una escritura de mujer. Más allá de la forma estética de la utilización de este recurso, este mecanismo poético podría a veces ser interpretado, por la crítica o por el lector mismo, como una búsqueda de la escritora

<sup>2</sup> "Cómo me hice monja" nos lleva repensar la literatura actual con una estética experimental, al focalizarnos en la puesta en marcha de una serie de artificios del lenguaje analizados desde el juego semántico: la tradición literaria aparece parodiada en la figura de la maestra: "Protejan a su maestra, que tiene cuarenta años de docencia. La maestra se va a morir en cualquier momento y después va a ser tarde para llorarla. El asesino la mata" (Aira, 1993: 19).

por formar parte de una literatura universal hecha por hombres. En tal caso, la lectura se centraría en el contenido de este recurso (la búsqueda de la identidad de escritura). Es así como lo declara la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, con el fin de dar explicación de su narrador-protagonista masculino:

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.<sup>3</sup>

Para dar cuenta del recurso de la voz narrativa "travestida" en la escritura de mujer, de gran relevancia sería el artículo "Hombres narrados por mujeres" (2011) de la escritora mexicana Ana Clavel. En este estudio se analiza tal forma narratológica en relación con varias escritoras latinoamericanas, quienes han elegido el género masculino para travestirse en sus narradores-protagonistas de algunas de sus ficciones. Tal es el caso de Josefina Vicens en dos de sus novelas, *El libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1982), de Sylvia Molloy en *El común olvido* (2002), y de Cristina Peri Rossi en *La última noche de Dostoiévski* (1992). Estas tres escritoras han escrito estas ficciones bajo un yo masculino. Este mecanismo narrativo es también utilizado por la propia Clavel en su novela *Las Violetas son flores del deseo* (2007).

Al plantear las razones que podrían haber llevado a sus compañeras de profesión a utilizar esta estrategia de escritura, Clavel sugiere que podría existir en estas tres autoras una elección personal, una preferencia sexual que haya podido animarlas a emplear la voz masculina:

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. (Clavel, 2011: 77)

Entre algunos motivos que pueden inspirar a una escritora a elegir un personaje masculino protagonista, también podríamos formular la pretensión de las autoras contemporáneas por abarcar múltiples facetas de la identidad, hasta ahora exploradas con más transparencia desde el psiquismo masculino. Por ejemplo, podríamos pensar que Clavel en *Las Violetas son flores del deseo* (2007), habría podido elegir un personaje masculino en cierto sentido porque es más fácilmente "imaginable" para la propia autora como también para el lector mismo. Es posible suponer que resulta más sencillo expresar con palabras los ardores resentidos por un hombre, ponerse en la "piel" del sexo masculino para hablar de un deseo obsesivo, el que encontramos en el narrador-protagonista de esta ficción. La mujer, a quien se le ha prohibido desear durante siglos, está menos rastreada en voz homodiegética en el plano erótico, si no es a través de un deseo masculino que se traslada a su propia manera de sentirse deseada: "El deseo femenino se ha desplegado entonces a las exigencias masculinas y la mujer ha sido, de

<sup>3</sup> Citado en Clavel (2011).

una cierta manera, reducida a la esclavitud por voluntad de dominación del hombre"<sup>4</sup> (Pasini, 2012: 30). Así, entre las intenciones que pueden haber conducido a una autora actual, quien indaga en el deseo y en la sexualidad, a proyectarse en un personaje con voz masculina, podrían estar las cohibiciones tradicionales del género femenino con respecto a la sexualidad.<sup>5</sup> Si tomamos como ejemplo la voz "travestida" en la narrativa de Clavel para dar cuenta de la simbolización del género masculino como neutro, podemos añadir que el narrador-protagonista de *Las Violetas son flores del deseo* habla en tercera persona del singular. Esta persona gramatical reenvía a un discurso generalizado, lo que permite a la autora mexicana describir con total naturalidad ciertas experiencias y sensaciones comunes: "Cualquiera que se haya asomado al pozo de sus deseos lo sabe" (Clavel, 2007: 8).

La poética de *Las Violetas son flores del deseo*, narrada por un personaje masculino, ahonda en un deseo incestuoso que comparte la visión tradicional de la mujer como objeto exhibicionista del deseo masculino, mientras que este último se sitúa en tanto que *voyeur*. Este personaje masculino mantiene con sus muñecas eróticas una relación muy tierna, -que tradicionalmente podríamos calificar como "afeminada"- . Aunque el narrador-protagonista de esta novela, así como otros narradores contenidos en otras historias de la mexicana<sup>6</sup>, parecen comportarse de manera muy viril y ser sujetos activos del deseo, si profundizamos en el análisis del relato, podemos encontrar detalles que se asociarían a un universo conocido como "femenino" en el sentido tradicional en relación con la emotividad<sup>7</sup>.

Sin embargo, Clavel declara en su ensayo, "Los caballeros las prefieren calladas" (2008), que puso voz masculina a un personaje que comparte el fetichismo de la mirada en torno a las muñecas con el relato de las "Hortensias" (1949) del escritor uruguayo Felisberto Hernández. Por tanto, con esta narrativa del yo de voz masculina, la autora pretendería más bien, desde el punto de vista de la forma estética, acercarse a la poética de un autor de referencia universal:

La verdad es que, originalmente todo había surgido como un ejercicio de imaginación, un ensayar la voz masculina del padre narrador para dar cabida a los recónditos secretos de un deseo fantaseado y prohibido: el deseo de un hombre por su hija de once años. También el reto: que mi relato estuviera a la altura, que no desmereciera frente a la herencia recibida de Felisberto Hernández. (Clavel, 2008)

La feminista Monica Wittig afirma que no existe una escritura femenina, como tampoco podemos hablar de una escritura masculina: "¿Qué es una escritura femenina?". Según Monica Wittig, cuando aludimos a la distinción genérica, hacemos siempre referencia al género femenino, puesto que el masculino sería un género neutro utilizado para generalizar en términos de lenguaje: "El género en tanto que concepto, exactamente como el sexo, es un instrumento que sirve a constituir el discurso del contrato social, en tanto que heterosexual" (Wittig, 1992: 116). El género masculino sería, de acuerdo con esta autora, aquel que se concibe por defecto y que nos remite a la universalidad del lenguaje.

<sup>4</sup> La traducción es nuestra.

<sup>5</sup> Willy Pasini afirma que en la literatura todavía se pueden encontrar personajes femeninos a quienes les cuesta dejarse llevar por sus deseos, ya que para este autor existe aún "un cierto masoquismo femenino" que no ha desaparecido aún.

<sup>6</sup> Cfr. *Amor y otros suicidios* (2012) donde encontramos la voz travestida en el relato corto.

<sup>7</sup> Esto nos llevaría a encontrar siempre rasgos "inherentes" al género en la literatura hecha por mujeres que utiliza la voz travestida, mientras que estos rasgos pasarían desapercibidos en el relato travestido de autores. ¿Por qué? Porque si concebimos la hipótesis según la cual el escritor da forma a sus relatos desde una voz universal, - incluso cuando se proyecta en un personaje femenino - , entonces habría que suponer que en el caso de la escritura de mujer, ésta intentaría formar parte de un discurso que no le es del todo propio. Esto explicaría quizá por qué los aspectos que nos remiten al género parecen hacerse más fácilmente "identificables" en la voz travestida hecha por mujeres.

Por otro lado, Arriaga Flórez sugiere que es importante mantener en mente la diferencia que existe entre hablar de una “escritura femenina”, en el sentido tradicional del término, y de una escritura de “mujeres”. Esta distinción es necesaria para no prestarse a equívocos. Y, sobre todo, hay que tener en cuenta la existencia de una producción contemporánea que habla de una feminidad otra, no siendo aquella con la que nos identificamos en el sentido tradicional del término:



Hay una cuestión terminológica, y es que con la etiqueta “escritura femenina”: se designa tanto la literatura escrita por mujeres como la escritura de contenido “femenino”, es decir, se centra en la experiencia de mujer en el mundo con todos sus matices biológicos y contextos situacionales, pero con la salvedad de circunscribir “el mundo femenino” casi exclusivamente a su acepción más tradicional, con lo cual, muchas escritoras que proponen modelos y espacios femeninos nuevos, tampoco se identifican con esta denominación. (Arriaga Flórez, 2003: 2)

Después del segundo movimiento feminista, constatamos dos corrientes literarias: una escritura de esencia más revolucionaria y una narrativa de mujer que conserva la temática de un feminismo tradicional hegemónico. Si nos focalizamos en los mecanismos narrativos que se desprenden del relato de la escritora mexicana, descubrimos que existen toda una serie de artificios mucho más significativos en relación con la imagen y con la forma, los cuales podrían encontrar en el escritor uruguayo un referente vanguardista a nivel estético, quien, recordemos, ya exploró el universo pulsional como lo hace ahora la mexicana.

Basta con leer las ficciones de mujeres con voces masculinas de las últimas décadas, para convencernos de que los escritores contemporáneos son conscientes de la crisis de los géneros, lo que también afecta a la masculinidad, incapaz de verse reflejada en algunos parámetros convencionales. En ese sentido, es interesante pasar por las investigaciones de Rafael Montesinos en *Perfiles de la masculinidad* (2007), quien formula que la comprensión del dispositivo de género necesita tener en mente que las nuevas identidades femeninas están transformándose y tienen un efecto sobre la reconstrucción de las identidades masculinas, de manera que los dos sexos deben redefinir el espacio público y privado en el cual viven un gran cambio. La deconstrucción genérica, que numerosos escritores utilizan como un mecanismo de la transgresión, alude constantemente a los dos géneros normativos, probablemente en un alarde de desdibujarlos, de confrontarlos a la tradición, tal y como lo explica Elisabeth Badinter en *XY de la identité masculine*: “Masculinidad y feminidad son dos construcciones relacionales [...] nadie puede comprender la construcción social tanto de la masculinidad como de la feminidad sin referencia al otro”<sup>8</sup> (Badinter, 1994: 24).

Como precedentes de una escritura de mujer que refleja el deseo de acabar con estos parámetros genéricos, podríamos citar la escritura de la mexicana Josefina Vicens. Sus novelas abordaron ya las convenciones sociales del imaginario masculino y pusieron en cuestión la superioridad del hombre desde la complicidad genérica. La dominación masculina, dibujada con su narrativa, no es al final más que el reflejo de una carga pesada para la condición del personaje como hombre. Tanto *El libro Vacío* (1958) como *Los años falsos* (1982), inciden en esta idea de profundizar en el discurso genérico masculino tradicional, combinándolo con otros temas como la política o la escritura, dos condiciones representadas desde la esfera de lo tradicionalmente masculino.

El travestismo genérico que encontramos en el personaje de ficción de la novela de Clavel, *Cuerpo naufrago* (2005), puede ser percibido como un travestismo metafísico, un mecanismo discursivo logrado que prona por deshacer los binarismos masculinos y femeninos

<sup>8</sup> La traducción es nuestra.

desde la interrelación genérica. Así, el personaje de Antonia en *Cuerpo náufrago* (2005), se despierta una mañana convertida en hombre y descubre el mundo masculino y sus estereotipos desde un cuerpo diferente. Para el personaje protagonista de *Cuerpo náufrago* (2005), "Somos cuerpos encarcelados en nuestras mentes", es decir, seres condicionados por tabús y preceptos, quienes olvidamos a menudo nuestra esencia fundamental: el deseo. La escritura de la mexicana con esta novela, presenta una visión de la sexualidad que deconstruye los binarismos sexuales y busca abarcarlos como seres guiados por el universo de las pulsiones.

En esta misma línea de pensamiento, el protagonista de *La cresta de Ilión* (2013), novela de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, guarda el secreto de ser mujer según sus interlocutoras feministas. Ambos relatos de las mexicanas ponen en cuestión la absurdidad de las etiquetas genéricas y reflexionan acerca de los problemas del ser. En este sentido, la propia Clavel señala con acierto a propósito de la novela de Garza:

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. (Clavel, 2011: 80)

El monólogo interior de los narradores protagonistas de la *Última noche de Dostoievski* (1992) de Peri Rossi y de *Las Violetas son flores del deseo* de Clavel, correspondería, según mi lectura, a un intento de profundizar en el psiquismo de un antihéroe contemporáneo. En estas ficciones, estamos ante dos personajes que transgreden los ámbitos sociales y morales de nuestra sociedad. Así, estas dos novelas desvelarían sobre todo un procedimiento discursivo habitual de la literatura contemporánea: la transgresión. Como con el personaje perverso de Julián Mercader en *Las Violetas son flores del deseo*, encontramos simpatía y complicidad por parte de la escritora Cristina Peri Rossi hacia su personaje de ficción, quien, a pesar de sus vicios y sus debilidades, denota una gran valentía y rebeldía por ir en contra de los moldes sociales y aceptarse como ser imperfecto, frágil en pulsiones. El narrador-protagonista de *La última noche de Dostoievski* no se concibe en el mundo con un fin utilitarista, sino que incide en el proceso de existir en tanto que ser defectuoso, quien materializa sus fragilidades a través de la metáfora del juego y de las tragaperras. El relato sincero de este individuo de lo contemporáneo, el cual se nos presenta como vicioso, débil y amoral, le hace humano y cercano al lector de nuestra época:

Soy un tipo adictivo. Tengo adicción al juego, al cigarrillo, a las mujeres, a la lectura del periódico, a la ducha y a la vida: detesto la certeza de ser mortal. Pero los otros –los que no juegan– tienen también sus adicciones: son adictos al trabajo, al dinero, al fútbol, al alcohol, a los medicamentos, a las hierbas, a la actualidad o a la moda. Hay adictos a la religión y otros a la política. Por lo menos las mías son adicciones lúdicas y no hago daño a nadie, salvo a mí mismo. (Peri Rossi, 1992: 95)

Así, el discurso de la psicoanalista corrobora esta idea de ironizar sobre las etiquetas genéricas:

Al aludir a mi condición de mujer, y no de profesional –dice– usted ha querido traspasar la frontera. Ha querido jugar en otro campo, para usar una terminología que le resultará familiar. No estoy dispuesta a entrar en ese territorio. Nada nos

hemos dicho, usted y yo, de hombre a mujer, o de mujer a hombre, todavía. Como jugador que es, sabe perfectamente que una de las condiciones del juego es respetar las reglas, jugar con las mismas cartas. (Peri Rossi: 1992: 106)

### 3. CONCLUSIONES. REPENSAR LA VOZ NARRATIVA TRAVESTIDA: ¿JUEGO DE EXPERIMENTACIÓN?

La problemática sobre cuerpo, género y sexualidad es aquella que se percibe tanto desde el espacio privado como desde espacio público del sujeto. La literatura es una fuente de conocimiento que permite modelar y desregular un conjunto de códigos y normas. A través de las performances o de recursos narrativos como la voz “travestida” aquí analizada, el lector es conducido hacia una serie de sensaciones, conductas, deseos, que se alejarían de aquellos implementados por algunos mecanismos externos (educación, instituciones públicas) o privados (la familia).

Tal y como lo declara Roberto Echavarren, hoy en día, el dominio de lo literario se impregna de la puesta en escena del “fuera de género”, un tema muy atrayente para hacer espectáculo de las categorías eróticas:

¿Se puede mantener la tesis de que el sistema binario de género, por encima de todas las catástrofes históricas es realmente una de las características constantes del orden de las relaciones patrimoniales y eróticas? No podría ser de otro modo, considerada la diversidad de denominaciones políticas conferidas al grupo familiar a través de la historia. La idea sobre lo que otro tiempo fue, es o podría ser el género, oscila hoy en una maroma. (Echavarren, 2008: 9)

Como explica Spargo, “flirtear” con “lo otro” está de moda. Incluso la sexualidad heteronormativa, tan hábilmente afirmada, necesitaría recurrir a las sexualidades periféricas, jugar con ellas y acercarse (Spargo, 1999: 59). Y, como se cuestiona este autor, ¿existiría una finalidad que explique todo este juego con la sexualidad fuera de norma?: “¿Si la homosexualidad es un producto cultural como lo afirmaba Foucault, entonces, ¿qué es la heterosexualidad? ¿Y por qué es juzgada como la sexualidad natural, normal? Por qué la sociedad occidental es gobernada siguiendo aquello que los teóricos *queer* llamaban «heteronormatividad»” (Spargo, 1999: 59).

Por ello, la idea de hablar de una voz narrativa “travestida” en este trabajo no significa pensar los textos como espacios que revelan identidades ambiguas o fuera de norma, sino más bien dar cuenta de cómo los artificios lingüísticos empleados por una serie de autores a partir de la mitad del siglo XX conducen a deconstruir las categorías de sexo (hombre/mujer) y de género (masculino /femenino). Hablar del género de la autoficción nos lleva también a delimitar el ámbito de lo real y de lo imaginario como un universo único, en el cual conviven tanto el lector como el autor.

Hoy admitimos que la figura de autor con su producción y los mecanismos ficcionales extravagantes de los que se vale para construir una historia y un estilo, nos llevan a considerar el texto y al autor como nociones imbricadas, a las que se añade el rol cada vez más eminente de la figura del lector: “En literatura lo real no va por un lado y lo ficticio por otro, lo podemos separar artificialmente, pues esa supuesta oposición se opera en el texto, del que resulta un objeto que enriquece y modifica a partes iguales lo real y lo imaginario” (Alberca, 2007: 47).

Con la muerte del autor, proclamada por Barthes en su ensayo “El grado cero de la escritura” (1953), se abrían las puertas a la deconstrucción y a la subjetividad de la figura del autor. El papel principal para la interpretación de la obra recaía en el lector, quien sería, a partir

de entonces, el que se encargaría de encontrar el verdadero sentido del texto. Sin embargo, como afirma Manuel Alberca, en nuestros días volvemos a incidir en el papel fundamental que juega también el propio autor en el sentido y en la intencionalidad del texto:

Hoy nos encontramos, quizá, en el extremo contrario del péndulo, pero con la ventaja que el penduleo presente no está auspiciado por ningún fundamentalismo ideológico, es decir, ni niega las aportaciones precedentes, ni ejerce ninguna intolerancia. Además, nos guste o no, nuestro tiempo se caracteriza por un repliegue individualista que pone en entredicho aquella doctrina y que permite leer en los textos la presencia, voluntaria o involuntaria, oblicua o paródica, de la voz, la figura y el mundo particular del autor. (Alberca, 2007: 12)

La idea de ir eliminando barreras y distinciones sexuales puede ser un proyecto conjunto del escritor contemporáneo, quien resta importancia a la identidad en el marco de la normatividad, al concebir las categorías de géneros como parte de un mecanismo de performance que juega con la imagen y con la transfiguración del autor.

### Bibliografía

- AIRA, César (1993) *Cómo me hice Monja & La costura y el viento*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- ALBERCA, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, Formato Kindle.
- AMÍCOLA, José (2008) "Una polémica literaria vista desde los márgenes. (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)", *Olivar* 9.12, pp. 181-197.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2003) "Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia", en M. Arriaga Flórez, J. Cabero Almenara, D. García de la Concha Delgado (eds.), *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM), Sevilla 17 al 19 de octubre de 2002*, Vol. 2, Sevilla, Universidad, 2003, pp. 1-2.
- BADINTER, Elisabeth (1994) *XY De l'identité féminine*, Paris, Le livre de Poche.
- BELLATIN, Mario (2007) *El Gran Vidrio*, Barcelona, Anagrama.
- (2011) *Disecado*, Madrid, Sexto Piso.
- BUTLER, Judith (2006) *Trouble dans le genre (Gender Trouble). Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte.
- CLAVEL, Ana (2005) *Cuerpo náufrago*, México, Alfaguara.
- (2007a) *Las Violetas son flores del deseo*, México, Alfaguara.
- (2007b) "Los caballeros las prefieren calladas", en *Las Violetas son flores del deseo*, México, Alfaguara, pp. 1-12,  
<<http://www.violetasfloresdeldeseo.com/revista/capitulos/ensayo.pdf>>  
[11/10/2019]

- CLAVEL, Ana (2011) "Hombres narrados por mujeres", *Revista de la universidad de México* 85, pp. 76-80.
- DIACONU, Diana (2017) "La Autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género", *La palabra* 30 (enero-julio), pp. 35-52.
- ECHAVARREN, Roberto (2000) *Performance. Género y Transgénero*, Buenos aires, Eudeba.
- GASPARINI, Philippe (2015) *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.
- HERRERA, Jorge Luis (2006) "Ana Clavel, escritora de deseos y sombras", *La Colmena*, 51-52, pp. 75-81, < <http://www.redalyc.org/pdf/4463/446344562009.pdf> > [10/10/2019].
- MOLLOY, Sylvia (2012) *El común olvido*, Argentina, Eterna Cadencia.
- MONTESINOS, Rafael (2007) *Perfiles de la masculinidad*, Paris, Editores Plaza y Valdés.
- MUSITANO, Julia (2016) "La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos", *Acta literaria* 52, pp. 103-123.
- PASINI, Willy (2012) *La force du désir*, Paris, Odile Jacob.
- PERI ROSSI, Cristina (1992) *La última noche de Dostoievski*, Barcelona, Mondadori.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013) *La cresta de Ilión*, México, Tusquets.
- SCARANO, Laura (2011) "Poesía y nombre del autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción", *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 20.22, pp. 119-139 <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/815/836>> [11/10/2019]
- WITTIG, Monica (2007 [1992]) *La Pensée Straight*, Paris, Editions Amsterdam.
- ZAPPERI, Giovanna (2012) *L'artiste est une femme*, Paris, Presses universitaires de France.

