

Entre la incertidumbre y la impureza: Un análisis de las herramientas epistémicas presentes en *El gato de sí mismo*, de Uriel Quesada

José Pablo Rojas González, Universidad de Costa Rica*

Recibido: 5/2/2014

Aprobado: 10/05/2014

Resumen

El presente trabajo estudia –a partir de los aportes teóricos de Homi Bhabha y Roland Barthes– las herramientas epistémicas utilizadas en la novela *El gato de sí mismo*, de Uriel Quesada. Estas herramientas, como se trata de demostrar, tienen un objetivo común en relación con el protagonista gay de esta novela: ellas pretenden una insurrección, al inadecuar el lenguaje opresivo, y –al mismo tiempo– una apropiación, al concebir el “conocimiento de sí” como una “creación de sí” desde el saber literario.

Abstract

Between uncertainty and impurity: an analysis of the epistemic tools present in *El gato de sí mismo* by Uriel Quesada

This paper examines –taking as a point of departure the theoretical frameworks by Homi Bhabha y Roland Barthes– the epistemic tools used in the novel *El gato de sí mismo* by Uriel Quesada. These tools, as this paper suggests, have a common objective in relation to the gay character in this novel, this is, an insurrection, by making oppressive language “inadequate”, and –at the same time– an appropriation, by conceiving “the knowledge of self” as “a creation of self” from the point of view of literature.

INTRODUCCIÓN

En la literatura, siguiendo a Barthes, se dan continuos desplazamientos de sentido, se da un “juego de desprendimiento”, que se puede explicar a partir de las nociones “incertidumbre” e “impureza”, nociones que este autor se adjudica en su *Lección Inaugural*. Esta idea de literatura podría entenderse desde el “tra-

vestismo literario”¹ que, según lo apuntado en otro artículo sobre la novela de Quesada², la literatura misma implica: la literatura, como afirma el teórico francés, es un engaño, un movimiento de tejidos que (des) enmascara la teatralidad del lenguaje y que tiene como fin desestabilizar sus representaciones naturalizadas. Como se verá, este aspecto es

Entre la incertidumbre y la impureza: Un análisis de las herramientas epistémicas presentes en *El gato de sí mismo*, de Uriel Quesada. José Pablo Rojas González. Revista *Comunicación*, 2014. Año 35, Vol. 23, núm. 1, 2014. Tecnológico de Costa Rica. ISSN Impresa 0379-3974/e-ISSN 0379-3974

PALABRAS CLAVE:

Novela costarricense, *El gato de sí mismo*, herramientas epistémicas, literatura gay.

KEY WORDS:

Costa Rican novel, *El gato de sí mismo*, epistemic tools, gay literature.

* José Pablo Rojas es máster en literatura latinoamericana de la Universidad de Costa Rica y profesor de la Cátedra de Comunicación y Lenguaje de la Escuela de Estudios Generales, de esa misma universidad.

de gran relevancia para el análisis propuesto, en la medida en que las tres fuerzas de la literatura que señala Barthes en su *Lección Inaugural –Mathesis, Mímesis y Semiosis–* vienen a atender contra los poderes que sostienen dichas representaciones, vienen a minar el lenguaje mismo.

Con este trabajo se busca, entonces, evidenciar estas fuerzas en la novela de Quesada; sin embargo, estos conocimientos generales deben ser trabajados con términos más prácticos, que, además, revelen de una manera más explícita su ligamen con la definición de “travestismo literario” que se ofreció en el artículo anterior y, sobre todo, su labor en pro de la desestabilización de lo que Erick Blandón llama la “ideología de la seriedad”, es decir, la ideología que se sustenta en los aparatos que garantizan “(...) la certeza del establecimiento, la estabilidad de la cultura, [que] procuran el sentido recto de las palabras, rechazan lo ambiguo, se atrincheran en una gramática que ordena y regula las vidas de los sujetos bajo su dominio. (...) Son [aparatos] monológicos. Sus contornos [están] perfectamente definidos.” (2003, p. 196).

Evidentemente, si algo caracteriza la idea del travestismo literario es que se organiza desde la resistencia³ y que, como sucede en la novela de Quesada, utiliza recursos muy propios del “margen de la cultura”, como lo son la incertidumbre, la impureza, la ambivalencia, la mezcla, el engaño, la variabilidad, el artificio, la risa, el juego, la reversibilidad, etc., recursos que se presentan en todas las formas narrativas que ostenten algún grado de carnavalización⁴.

El “travestismo” de la novela de Quesada no es sino una forma creativa de producción (y de demostración) de la variabilidad del «ser» desde, claro, lo literario (*El gato de sí mismo* se plantea como la autobiografía de un gay⁵). La literatura, en este sentido, es “una de las formas de resistencia más comunes y eficaces” dentro de las producciones críticas contra cualquier discurso “colonizante”⁶ (Amoretti, 2010, p. 18). Evidentemente, esta afirmación no debe desligarse, siguiendo a Barthes, de los poderes inscritos en el lenguaje⁷ ni del papel desestabilizante que, en este sentido, tiene la literatura: la literatura no fija nada, la literatura produce, está –como en una fiesta de disfraces– jugando siempre con el desvío, celebrando la transición.

La importancia, desde la perspectiva de esta investigación, de un texto cuestionador (como el propuesto) está no solo en su mostración de la inestabilidad de las definiciones, de las identidades, sino, también, en la activación de la posibilidad de ocupar, invertir y resignificar la “norma” que descansa en el lenguaje mismo, y que –como asegura Judith Butler en *Cuerpos que importan* (2002)– nunca logra determinarnos por completo, aunque siempre nos “acompañe”...

LAS HERRAMIENTAS EPISTÉMICAS DE UN GATO INDESCIFRABLE

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

El travestismo literario hay que entenderlo como una herramienta epistémica más, distintiva de los discursos subalternos, una herramienta que, si bien no alcanza una insurrección totalmente eficaz, trabaja en la **apropiación** que ella misma apunta al traspasar los términos de la dominación. Este traspaso, como explica Butler para el caso del documental *París en llamas*, es –en sí– una capacidad de actuar, un poder en el discurso y como discurso, en la actuación y como actuación, que repite para poder recrear y, a veces, lo logra (2002, p. 240). El travestismo literario⁸, con todo lo dicho, pone en práctica, tal vez de manera más explícita, las tres fuerzas que Barthes le adjudica a la literatura en general. Estas serán analizadas a partir de los “instrumentos epistémicos híbridos” desprendidos de las reflexiones de Homi Bhabha⁹. Se tratará, en este punto, de dar una definición **adaptada** de los diferentes términos, siempre en concordancia con lo explicado por Barthes en su *Lección Inaugural*.

Como se verá, estos instrumentos están profundamente relacionados y, de alguna manera, todos refieren a las tres fuerzas de la literatura señaladas por el teórico francés. Por lo anterior, se iniciará entonces con las nociones de “impureza” e “incertidumbre”, propuestas por Barthes. La **impureza** es, ante todo, una acusación; así, este concepto se recoge



Desnudo / Fernando Carballo

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

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

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

Antes de proseguir, es necesario aclarar que la incertidumbre y la ambivalencia (así como el engaño y artificio y –en general– todas las herramientas que se están estudiando) son activadas en esta novela

por la “fantasía”, entendida como una **imaginación activa**, la cual supone una ubicación relativa del “sujeto” en relación con los esquemas reguladores. La fantasía es, pues, fundamental para explicar la discursividad alteradora del “orden” presente en la narración de Germán. Ya se volverá sobre este punto.

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

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

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

(...)

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

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

o “disimulo” (véase la cuarta acepción de ‘serio’, en el DRAE).

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

Si la hibridez es herejía, entonces blasfemar es soñar. Soñar no con el pasado o el presente, no con el presente continuo; no es el sueño nostálgico de la tradición, ni el sueño utópico del progreso moderno: es el sueño de la traducción como “supervivencia”, como traduce Derrida el “tiempo” del concepto benjaminiano de la sobrevida de la traducción, como *sur-viv-re*, el acto de vivir en las fronteras (2002, p. 272).

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

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

El valor de la mimesis, en tanto trabajo artístico, se revela en la íntima relación que se le puede señalar con el travestismo. El travestismo no es solo imitación, es también recreación, en sus dos acepciones: crear –producir algo nuevo– y deleitar. Asimismo, la mimesis y el travestismo están ligados a partir de

la activación de la **duda** (que no es sino, según Bhabha, incertidumbre); es decir, están ligados a partir de la vacilación. Germán Germanovich (el protagonista y narrador de la novela), como se verá, se camufla con la imitación, la usa para huir de los poderes, según lo explicado por Barthes. Así, este personaje se vuelve un “sujeto sospechoso” ante los discursos centralizadores: Germán se mimetiza en el lenguaje y contra él, en un gesto que lo ubica en la frontera de lo que se ha hecho de él y de lo que él mismo ha querido hacer con ello.

Finalmente, es necesario hacer algunos apuntes sobre la **reversibilidad**. Este concepto es fundamental para entender ese paso de la vergüenza al orgullo, que es central en la autobiografía de Germán Germanovich. La estrategia de reversibilidad “(...) consiste en la posibilidad de desplazarse del lugar de confinamiento.” (Amoretti, 2010, p. 372). Este desplazamiento está, en esta novela costarricense, organizado por el mismo discurso testimonial, que reafirma la productividad del narrador-protagonista, quien se imagina, se inventa de tal manera que es imposible pensarlo inamovible. Germán Germanovich asume su subjetividad y, entonces, estructura su historia desde su vivencia, según su sentir y de acuerdo con el viaje de su propia conciencia, un viaje que es, en realidad, un continuo escape, una continua huida. Este término, por lo tanto, hay que entenderlo a la luz de lo que explica Barthes sobre la necesidad de desplazarse u obcecarse, con el fin de alejarse de los poderes:

Se trata de la posibilidad de mirar e imaginar a los sujetos de tal manera que sea imposible pensarlos fijos o invariables. La reversibilidad es un freno a la tentación de matar simbólicamente al otro, un freno a la tentación de encerrarlo en una definición, de fijarlo o clavarlo en un estereotipo, de negarlo, de borrarlo (...) (Amoretti, 2010, p. 372).

Así las cosas, desde la perspectiva planteada, la literatura utiliza estos instrumentos para comprometer constantemente la estabilidad del discurso. Esta labor es fundamental para producir un nuevo conocimiento, uno diferente, que atente contra lo que Barthes llama los poderes en el lenguaje. Así es como el propio Germán entiende su autobiografía, su “libro inspiracional”: este texto es, en sí mismo y para su narrador, todo un trabajo por la “descolonización”¹⁰, en tanto la historia de Germán se

constituye como una literatura contraria a aquellos discursos que han minado la diferencia en pro de la homogenización. En este sentido, la idea de literatura propuesta, desde sus fuerzas y a través de sus instrumentos, se dirige al ser humano para ofrecer la potencialidad de la utopía.

EL GATO DE SÍ MISMO: ELOGIO DEL ARTIFICIO

Con todo lo dicho, es momento de explicar cómo trabaja *El gato de sí mismo* en pro de la desestabilización de la noción cerrada de sujeto, a partir del discurso literario. Esta novela costarricense presenta la escritura –su escritura– y el proceso comunicativo como contenidos de la acción narrativa misma; es decir, la novela evidencia el acto comunicativo ficticio que es la literatura y descubre “la máscara de la convención que es el lenguaje”, pero, sobre todo (habría que apuntar), descubre la importancia de poner al lenguaje en crisis, pues, como afirma

metafóricamente el narrador de *El gato de sí mismo*, “(...) el propósito de las artes mágicas es, precisamente, crear ilusión de lo real, engañar a tus sentidos para confundirte y obligarte a ver la vida tal como no es” (Quesada, 2005, p. 194).

La **fantasía**¹¹ es, como se ha afirmado antes, el detonante del trabajo artístico-literario de Germán El Gato. Desde el inicio de la novela, el narrador-protagonista se presenta como un sujeto variable, un sujeto que concibe su conocimiento de sí y de su mundo como una imaginación. Así, su narración es, en realidad, un **decirse**, que lo lleva a un juego de vestiduras y, entonces, a una parodia respecto de sí mismo y de su contexto, como se puede ver en el siguiente ejemplo:

Veo al conductor mover los labios, pero no hago esfuerzo por leerlos, no permito consejos ni admoniciones ni denuestos. Mejor pongo en ellos la letra del merengue-house,



Amistad / Fernando Carballo

para que a pesar de su expresión de perro furioso el chofer me diga ay, mi negra, dame candela hoy y todas las noches (Quesada, 2005, p. 16).

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

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

Con lo apuntado, es muy importante continuar estudiando los alcances de la intertextualidad en esta novela, para, así, explicar su carácter “revoltoso”, el cual, en su relación con lo paródico, busca romper el sentido estable y, con ello, promover la variabilidad, en una carrera constante de la fantasía, entendida tanto en su primera acepción como en su quinta acepción; es decir, como una “ficción, cuento, novela o pensamiento elevado e ingenioso” (DRAE, versión en línea). Al respecto, véase la siguiente cita de la novela, donde se narra la partida de Germán de Cartago:

Me alejé de la casita de dulce rumbo al puerto, a esperar un barco que me permitiera escapar del reino. Como ya es costumbre en esos lugares, muchos desconocidos llegan a enrolarse como marineros. Si hay

un capitán de costumbres dudosas o un empresario urgido de enviar una carga ilegal, entonces el exiliado, el paria, el vagabundo, todos encontramos trabajo. Yo pretendía cruzar el mar hasta Waga Waga, el sitio más distante de Cartago según la cartografía de la época y mis propios cálculos. No temí equivocarme, pues yo era astrónomo y geógrafo consumado. En ese archipiélago instalaría mi nido, mi rincón de duelo y mi nueva planta de vida, comería fruta tropical, tomaría agua de los manantiales más puros y de nuevo me levantaría sobre mis pies desnudos para buscar a quien darle amor (Quesada, 2005, p. 74).

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

Moríos, Germán Germanóvich, como hemos hecho todos entre las paredes de este palacio. Recordad: hace siglos la decencia nos ejecutó, nuestra sangre corrió por las calles de Cartago hasta que nos secamos, nos convertimos en fantasmas de feria que no asustan sino que mueven a la compasión, procuramos estar lejos del comentario ajeno y pagamos con la vida. Yo defiendo esos principios, soy un viudo noble, tengo un apellido y lo protejo, por eso te entrego en sacrificio. ¿Tenéis voluntad para ello? Os pregunto aunque no me importa lo que digáis. La pira propiciatoria y la daga de ónice han sido dispuestas, he palpado mi propio pecho para estar seguro del lugar donde agoniza el corazón. Me he preparado, ¿y vos? (Quesada, 2005, p. 62).

Como es claro, este tipo de intertextualidad no es sino una forma de activar lo paródico, y de ello se deduce su valor derogatorio. Este cruce de textos es, y así se evidencia a lo largo de la novela, el resultado de una operación irrisoria, serio-cómica,

que también se puede entender para la narración sobre el “asunto” del padre de Germán. Como se puede comprobar, la “desgracia” de Luis Dieciséis se cuenta como una parodia de un relato del escritor Joseph Conrad (cuyo nombre real, además, es utilizado, en la novela de Quesada, para definir a uno —quizás el más importante— de los álter ego de Germán Germanóvich, Józef Teodor Konrad Korzeniowski): *El Conde*. El relato de Conrad narra la “tragedia” por la que pasa su personaje principal, el Conde. Él, como Luis Dieciséis, es un viudo, caracterizado por su corrección en todo aspecto de su tranquila vida, la cual, sin embargo, se ve alterada por un evento desafortunado en un jardín público, donde es asaltado. Este asalto, como resultado, lo deja totalmente alterado, sin energía vital, hasta el punto de abandonar uno de los lugares que más le había dado bienestar en su vida: El Golfo de Nápoles. Explica el narrador de este relato sobre el Conde:

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

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

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

Este importante trabajo intertextual, en la novela de Quesada, demuestra el gran valor que adquieren

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

El gato, como lo señala José María Albert de Paco, es un animal de simbolismo ambivalente (2003, p. 45), lo que, para los fines acá expuestos, está en perfecta concordancia con lo visto. Jean Chevalier, director editorial del *Diccionario de los símbolos* (2003) apunta lo siguiente sobre la figura del gato: “El simbolismo del gato es muy heterogéneo, oscilando entre las tendencias benéficas y maléficas; que puede explicarse por la actitud socarrona del animal.” (2003, p. 523). Esta actitud socarrona es la que más ha de interesar para este análisis, sobre todo en la medida en que ella misma es una herramienta más en contra de cualquier gesto de colonización: la socarronería se define como “astucia” o “disimulo” acompañados de burla encubierta¹² (DRAE, versión en línea). Al respecto, léase el siguiente extracto de la novela, sobre un gato que **toma** la habitación del rey y parece indiferente ante el mundo:

“Inútil, feo, malo”, regañó [Rasputina] convencida de que aquel animal no podía ser don Luis. “Gato glotón y vagabundo. Andá a buscar a tu amo”.

El animal la estuvo mirando. Como si entendiera la orden se levantó, como si no le importara se fue estirando poco a poco, con dedicación y paciencia, **desafiando el poder de la vieja**.

(...)

“Tenés que caminar, vagabundo”, gritó Rasputina desde abajo. (...)

El gato no se movió excepto para acomodarse más y no perder de vista a la anciana. **Rasputina no podía creerlo. Gritaba órdenes, pero**

el animal la miraba sin inmutarse. (Quesada, 2005, p. 47). (Resaltado mío).

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

La naturaleza de este animal también confirma la importancia de este sustantivo en el título de la novela: el gato es un cazador¹³, no es gregario, y estas características condicionan su comportamiento entre los humanos: los gatos son animales con cierta huraña displicencia, propia (es necesario resaltar) de quien no vive en una sociedad jerárquicamente ordenada (lo que aclara el proyecto que se le ha señalado a la novela de Quesada). Asimismo, habría que presentar la oposición entre los gatos domesticados y los salvajes: mientras los primeros son juguetones (el típico gato que **retoza** con su bola de estambre), los segundos son esquivos y hasta violentos. Podría decirse que el “gato” de la novela de Quesada presenta rasgos de ambos: si, por una parte, es juguetón (ya se ha señalado el valor del juego en la narración de Germán, a partir de las afirmaciones de Barthes y de su noción de literatura); por otra, es un gato “difícil”, “problemático” (y, por ello, “resistente”) en su relación con los “otros”.

Evidentemente, en esta novela se trabaja la idea de un “gato” herido; es decir, esta novela es una respuesta a la violencia sufrida por el narrador-protagonista y su narración es la mejor arma contra aquellos que no han hecho sino **oprimirlo, callarlo**. De alguna manera, parafraseando al Jean-Paul Sartre del prefacio de *Los condenados de la tierra*¹⁴, este texto de Quesada descubre las mentiras de la sociedad, su maquiavelismo y, con ello, alerta sobre lo que los “normales” han hecho contra los “anormales” y lo que los “anormales” pueden hacer con ello: buscar su propia revolución, un cambio del lugar que se les ha asignado en el mundo.

Como es patente, las características que se pueden ligar con la figura del gato (y, entonces, con la del narrador-protagonista y su labor literaria) participan del movimiento de huida que activa las herramientas epistémicas estudiadas, herramientas que, como apunta Germán sobre su propia familia, hacen “(...) difícil saber cuándo estamos y cuándo no.” (Quesada, 2005, p. 169). Estas herramientas se explicitan con la narración misma del protagonista, una narración cargada de incertidumbre y artificio, gracias al control que Germán tiene sobre su historia, un control que, sin embargo, no es ajeno al juego sobre sí mismo; es decir, Germán, con su narración, desautoriza tanto los discursos que vienen de “afuera” como su propio discurso, lo que –evidentemente– fortalece la risa desestabilizadora, el carácter carnavalesco del texto:

“Hernán, te llamaron de tu casa en Cartago, Hernán. Es muy urgente”.

Yo estaba en ese momento con mi traje de cruzado cuidando la Copa Magnífica. Minutos antes la había colocado a todo fuego en la cocina, rebosante de frijoles que iba a preparar de acuerdo con la receta cubana (...).

“Sólo me debo al Señor”, grité desde mi puesto junto a la Copa Magnífica. “Dejadme tranquilo, chiquilla”.

(...)

“¿Estás cuidando al mundo?”, gritó Odaliska. “A mí más bien me huele a frijoles”.

No contesté la impertinencia. Seguí revolviendo con el cucharón, luego aplasté unos cuantos frijoles para que el caldo espesara (...).” (Quesada, 2005, p. 102).

Como ya se ha dicho, Germán entiende su narración como un juego, como una estrategia liberadora (este es, de hecho, el fin de los poderes de la literatura) que reorganiza los elementos del mundo, trastocándolos alegremente. En este sentido, es importante resaltar el carácter explícitamente artificial (artístico) de la representación narrativa de Germán Germanóvich. La narración, de hecho, se revela constantemente como artificio, como ilusión, y su veracidad, como se ha visto con la cita anterior, puede hasta ser cuestionada. El narrador está consciente de su fantasía, y así lo apunta cuando

refiere que su madre solía contarle cuentos: “Puras fantasías inservibles, a menos que se quiera sobrevivir.” (Quesada, 2005, p. 200). O cuando se queja porque los maestros de Cartago no se atreven a enseñar fantasía:

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

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

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

El mundo no es grande cuando queremos huir”, dijo la calavera. No pierda el tiempo. Además, en cada extremo de la Tierra hay una catarata que cae al vacío. Nadie va a llevarlo hasta ahí.

Discretamente disimulé su ignorancia. Como pescador, él no estaba obligado a co-

nocer mis estudios eruditos sobre la esfericidad del planeta.

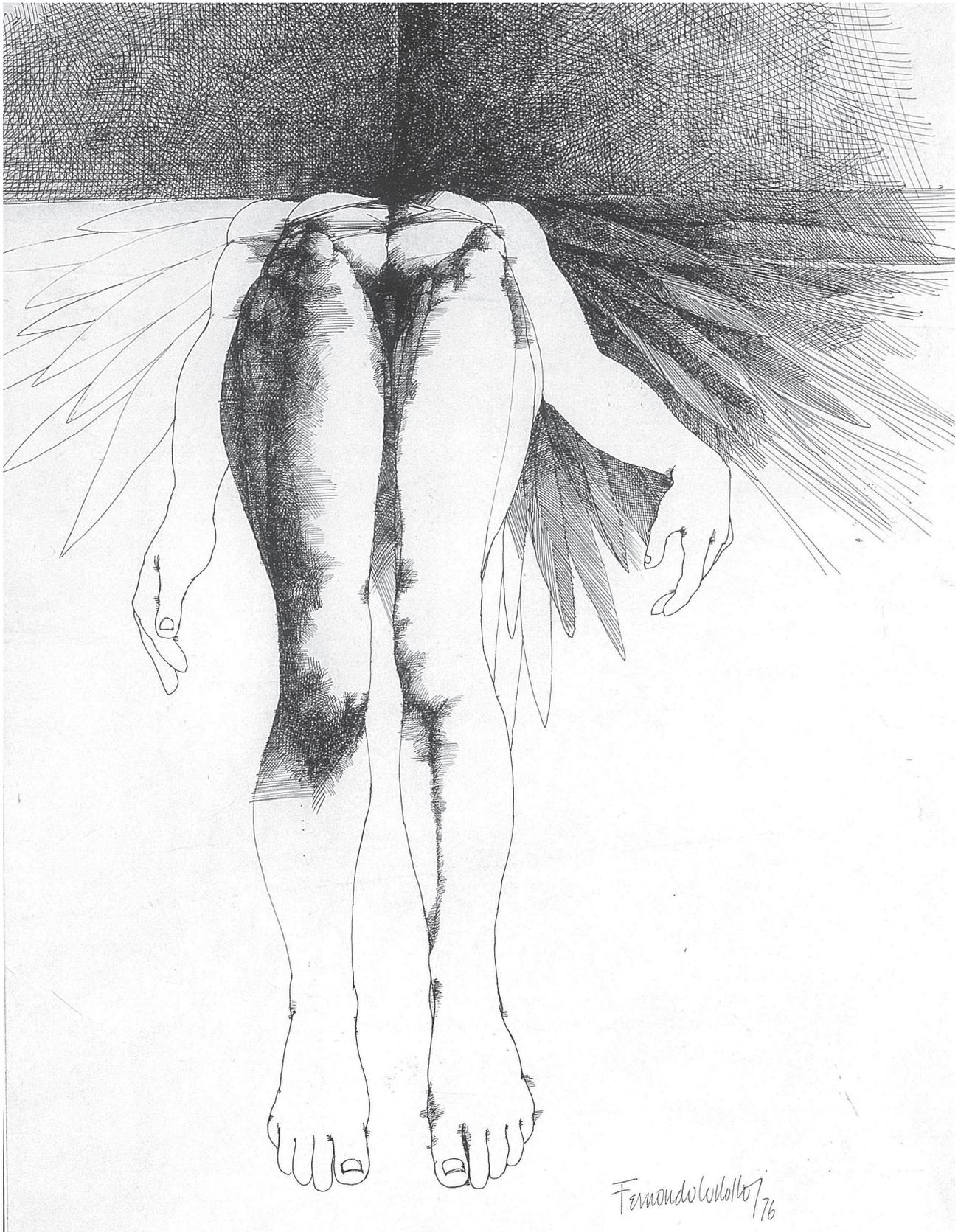
“Debo marcharme, en Cartago ya estoy muerto”, dije mirando las cuencas de la calavera. Tuve pena de ser descortés. “Lo digo sin alusiones personales.”.

“No importa”, contestó el esqueleto. “De todas maneras, ha tomado el camino equivocado. Aquí el mar se secó desde hace miles de años. El Rey, usted sabe, es muy poderoso y vengativo. Quería hacerle difícil la huida a su infante”. (Quesada, 2005, p. 75).

Otro ejemplo de desestabilización de la unidad espacio-temporal y de su coherencia (entendida así desde una perspectiva monológica), se da por un constante movimiento del narrador-protagonista, un movimiento generalmente determinado por su “fluir de conciencia”. Lo anterior se demuestra, en la novela, con el apartado en el que se explicita la incertidumbre que sufre el propio Germán en su viaje nocturno de Cartago a San Josesburgo y, luego, de regreso (con una parada en La Callecilla):

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

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



Serie "Angeles malditos" / Fernando Carballo

se abre con el verbo “digamos”, de la siguiente manera:

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

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

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

En esta parte, entonces, se “dibuja” a Íñigo, su existencia; Germán escribe la historia de su amado (un amado que otros –Dios y Pseudo Longino, por ejemplo– afirman que no existe¹⁵) y la vincula a su propia historia:

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

Germán ratifica el papel central de su memoria a la hora de narrar su historia, a la hora de ubicarse en el tiempo y el espacio de sus recuerdos (¿sus fantasías?), como se evidencia en el siguiente extracto (que mantiene aún la estructura anafórica señalada): “Digamos, Íñigo, que mi pensamiento vuelve a vos. Me pregunto si has estado en mi futuro mientras yo te he pensado siempre en mi ayer. Si me dan papel te podría dibujar, pero no estoy seguro de retratarte siempre de la misma manera” (Quesada, 2005, p. 304).

Como es claro, la ambivalencia no puede ser mayor. Esta forma de contar (se) no hace sino potenciar la interpretación, con una actitud que atenta contra lo definido, lo concreto. En la narración de *El gato de sí mismo* no hay orden cronológico. La historia de vida de Germán Germanóvich se **desplaza** constantemente, y este rasgo es el que –en muchos

momentos– revela la narración (y, entonces, a su personaje) como confusa, desordenada. Lo dicho se debe al trabajo ficcional del narrador, y de ello se deduce, además, su ligamen con la definición de travestismo literario: el “desorden” de este texto no es más que su riqueza, su valor descomponedor de lo establecido. Al respecto de lo anterior, es interesante hacer referencia a la narración de la llamada de Rasputina a Germán:

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

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

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

“(...) No sé qué hacer con este **asunto** de don Luis, a cada hora parece más complicado...”.

Para reflexionar le cerré el pico al loro. Volví a cercarme el **asunto** (...).

(...)

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

Según lo afirmado por Kulawik, es importante analizar el carácter metaficcional de obras como la de Quesada, que, dentro de sus procedimientos discursivos, revela la presencia consciente de la actividad de escribir. Esta conciencia, en *El gato de sí mismo*, está presente en la figura del narrador-protagonista, quien entiende su autobiografía como literatura; es decir, como una práctica escritural, como un juego de palabras, según lo afirmado por Barthes. Así, la

narración de Germán se refiere, de alguna forma, a la novela misma a la que los lectores tienen acceso. Evidentemente, esto lleva a un cuestionamiento del discurso literario desde su interior. Explica Kulawik:

Al incluir una reflexión sobre su propia constitución, estas obras desvelan la convencionalidad de su funcionamiento como signos, establecidos como operadores de fuerzas sociales. Esta conciencia deja ver claramente la pérdida de ilusiones sobre la fiabilidad e infalibilidad que el texto puede tener. El texto mismo da cuenta de sus limitaciones, pero esta conciencia autocrítica (que incluye el metadiscurso) lo fortalece como productor de nuevas significaciones a partir del desmembramiento de las viejas categorías “autosuficientes” (2009, p. 166).

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

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

Aprovecho la ocasión para pensar en vos, Íñigo, y enviarte mi historia aunque se disperse en el viento y las musas me la roben para inspirar a los juglares. Aquí va mi verdad, amadísimo, a pesar de que algunas palabras se pegan a la ropa de los transeúntes (...). ¡Ay querido mío!, si viajás, si aún el mundo es tu camino, en alguna posada vas a oírme en boca de un poeta, en la cadenciosa sensualidad de un bolero de Marga Montoya (...). Buscá al poeta, oí boleros, encontrate por casualidad con el sabio y pedile que te cuente de mí. (Quesada, 2005, p. 56).

Podría afirmarse que *El gato de sí mismo* se conforma como una reflexión literaria sobre la constitución y existencia de Germán Germanóvich, por eso la estructura de la novela entera apunta directamente al narrador-protagonista y se organiza como una autobiografía¹⁶: Germán concibe su obra como una historia escrita de vida, de ahí que escriba hasta en su mente, como se puede leer en el siguiente extracto:

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

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

misterio, y siempre está directamente relacionado con el sujeto.

Esta relación entre el sujeto –Germán Germanóvich– y la escritura es más clara con la narrativa expuesta en la novela: la escritura aquí es invención (en sus cuatro acepciones); es decir, es un trabajo de dimensiones **subjetivas**, que constituye en sí una obra (artística). En este sentido, el espacio de la escritura se conforma, además, como un terreno propicio, al menos para el caso de *El gato de sí mismo*, para el ejercicio de la travestización-transgresión, un ejercicio que, como se ha visto, contribuye con las fuerzas de la literatura apuntadas por Barthes. Así, la **textura** de la novela de Quesada genera, a través de las herramientas vistas, nuevos sentidos en torno al narrador-protagonista, los cuales, finalmente, lo caracterizan como un sujeto “incierto” e “impuro”¹⁷. *El gato de sí mismo* desequilibra al mundo a punto de palabras (como afirma Germán en relación con la labor de los poetas), y este desequilibrio alcanza, entonces, a ese sujeto hablante –narrador, protagonista, autor, escritor– hasta el punto de volver **indescifrable**¹⁸ su configuración identitaria (en todos los niveles). Germán, a través de la literatura, construye y deconstruye su propia subjetividad, en un gesto que, como se ha visto, lo torna «misterioso» ante los discursos centralizadores. Así, su “identidad” no es sino una “identidad” del equívoco, de la indeterminación.

CONCLUSIÓN

El desconcierto de la hipérbole

El gato de sí mismo, para lograr la indescifrabilidad que se le ha adjudicado, se construye como una novela del exceso, un exceso que complementa lo dicho sobre la travestización literaria: esta novela, con su estilo “neobarroco”¹⁹ –según la categorización que hace Kulawik de este tipo de textos latinoamericanos–, lleva siempre hacia el desconcierto. Afirma este estudioso: “La exuberancia produce un efecto de ambigüedad y confusión por la acumulación excesiva de elementos suplementarios; al mismo tiempo, deja muchos lugares de indeterminación (los *gaps* mencionados por Iser) para el lector, que debe llenarlos” (2009, p. 179). Así, la novela de Quesada activa, además, al lector, al incorporarlo en su trabajo re-creativo: el lector no solo debe encontrar la manera para seguir al protagonista en su narración sino, también, debe buscar, como en un juego, las múltiples relaciones discursivas

que movilizan la historia de Germán. El lector debe, finalmente, participar de la “travesura” que se lleva a cabo, para, entonces, acceder al mundo que el narrador-protagonista construye desde la hipérbole de su fantasía.

Sobre este punto, es necesario resaltar más aún el valor de los instrumentos que se han estudiado como elementos desestabilizadores, fruto del “exhibicionismo” literario de Germán: leer *El gato de sí mismo* es, a un tiempo, escribirlo, y es –por ello– una forma más de impulsar, en esta interacción, la dispersión del sentido fijo. Sobre este aspecto en específico, es de real importancia señalar el empleo del nombre (im) propio en la novela de Quesada. En efecto, Germán cambia de nombre constantemente (Hernán, Germán ð El Gado, Germitán, Germán Germanóvich, etc.). Claramente, este afán por renegar y burlarse del nombre **impuesto** por el padre es profundamente significativo al analizar los elementos paródicos de este texto, pero –ahora– es importante verlo a la luz de este juego con el signo que, entonces, no hace sino volverlo variable, en un movimiento directo hacia el sujeto mismo. Así, si algo resulta estable en la identificación de Germán ð El Gado es su inestabilidad: Germán tiene muchos nombres y, por tanto, ninguno, lo que ratifica aún más su labor de construcción y deconstrucción, a partir, entonces, de sus nombres artísticos. Este es un elemento fundamental para la constitución de su subjetividad gay y no se debe separar del papel de sus dobles ni de su labor recreativa sobre su propio “ser”.

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

La voz preguntó por Germán Andrés Mateo
Lucano Juan Magdalena Saulo Mahatma
León Fyodor Antón Josefita Tom Ilich
Germanóvich, heredero por sucesión de la casa
de los ð El Gado, Príncipe de El Arrabal,

Marqués de Las Cinco Esquinas, Amo de La Callecilla, La Lima y La Arenilla, Señor de los Bosques del Tablón y de los Rosales de Coris, Dueño absoluto de las Minas del Paso de la Muerte, consolador de la Puebla de los Pardos, efigie impresa en estampitas cuyo reverso trae oraciones muy milagrosas. La voz preguntó por el más justo, el bello, el paciente, el desprendido, el humilde caminante, el reposo de los afligidos y la inspiración de los libres, el héroe de quienes no tienen nada, la musa de los trovadores y el sueño feliz de todos los súbditos de la Corona.

“Sí”, contesté aún con desconfianza, “este es Germán”. (Quesada, 2005, p. 245).

Y con lo afirmado, no se debe olvidar que los nombres de Germán también enmascaran, y, en este sentido, deben relacionarse tanto con la idea propuesta de mimesis como con las nociones dadas de “engaño” y “artificio”. Los muchos nombres (las muchas “vestiduras”) refuerzan el travestismo al que se ha hecho referencia. Así, podría decirse que, en esta novela, predomina la (re)elaboración artística, una (re)elaboración que, evidentemente, no se da de la nada (no se puede construir algo a partir de nada), de ahí que Germán utilice tantos discursos conocidos, pero –ahora– **travestidos** con nuevos significados, significados, tal vez, más propios.

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

Magnánimo y enigmático
El bello príncipe mora
En la colina más alta
Donde se crea la aurora
Santa Cruz sale a las calles
Danza ríe alza su copa
Sin temor por el futuro
Celebra días de pompa
Ya no faltará en la mesa
Azúcar agua y cebolla

Don Hernán es don Germán

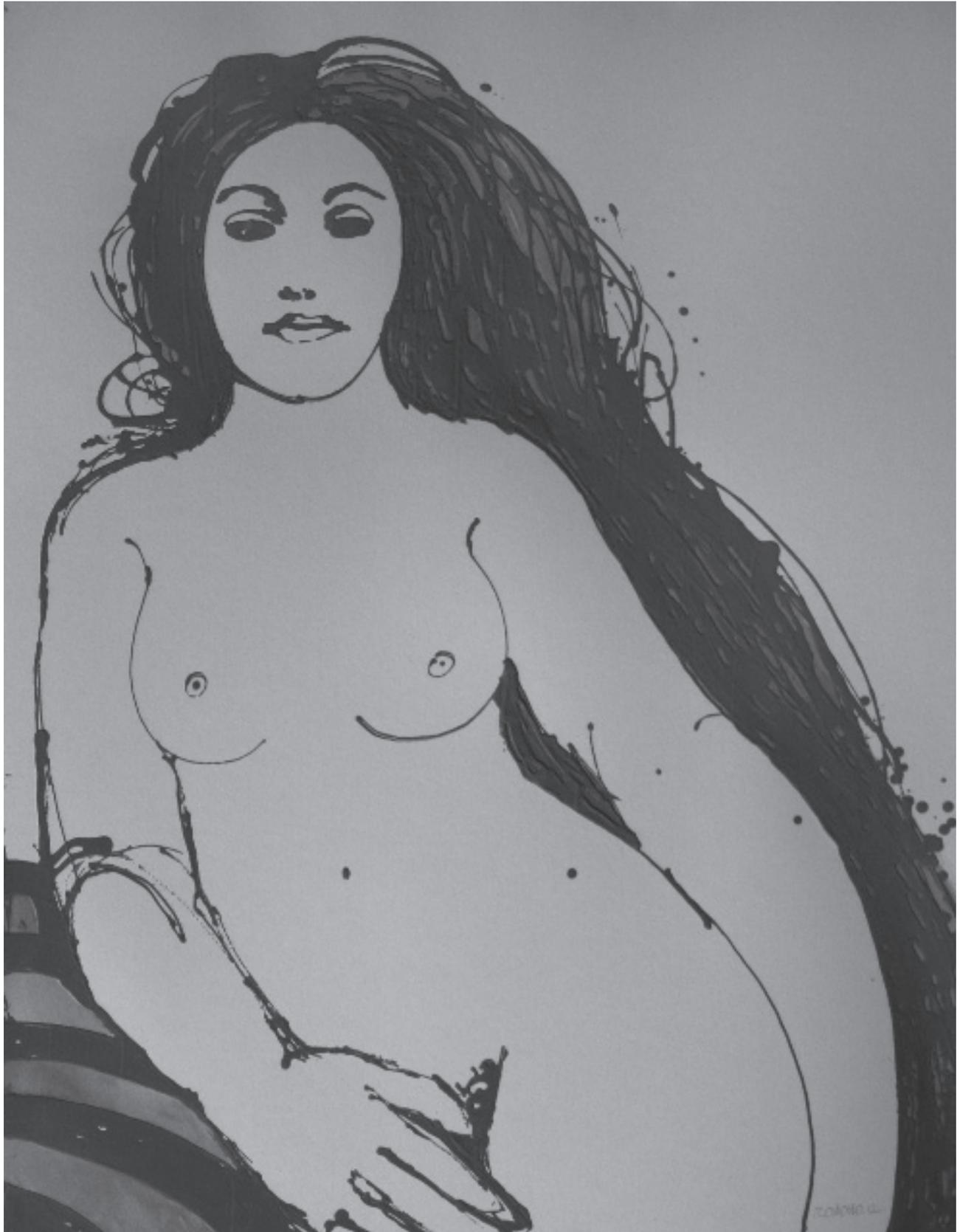
Infante de la Corona
Desde tierna edad perdido
Su cetro de oro retoma
Imparte clara justicia

Bajo su capa se arropan
El pobre el desamparado
Y este Santa Cruz que loa
De sus proezas las glorias.
(Quesada, 2005, p. 107).

Las observaciones de Barthes sobre los poderes de la literatura concuerdan con este manejo “excéntrico” que Germán le da al lenguaje para construir su historia, una historia cargada, pues, de ficción, de artificio. De lo anterior se deduce el uso constante de la fantasía, como se dijo anteriormente, una fantasía que constituye el relato mismo, a partir, claro, de un juego deliberado que **desnaturaliza**. El enmascaramiento, entonces, se da como en un espectáculo de transformistas, a través de la hiperteatralización²⁰ del lenguaje, un lenguaje que, como se ha visto, se torna constitutivo de la historia personal que se cuenta.

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

Hasta ahora ningún espía ha podido informarme con propiedad de sus atributos [se refiere a los atributos del detective Leandro Amador], por lo que hube de conformarme con la perorata de la inepta Rasputina: “Leandro Amador de los Amador fabricantes de conserva el primo de Saray la casada con un señor Rodríguez dueño de fincas muy famosa por sus amores con todos los importantes de por aquí usted debe acordarse Germitán Saray la reina de la melcocha danzante por cuatro años consecutivos Leandro en su juventud fue muy apuesto decía la gente que se parecía a Mauricio Garcés el galán mexicano de cuando sus papás estaban recién casados todas las películas las iban a ver y a usted y a Albertico había que mentirles para que se portaran bien



Bella / Fernando Carballo

decirles que ellos iban para misa porque como a usted nunca le han gustado las ceremonias de iglesia entonces prefería dormir temprano aunque de la furia se chupaba el dedo gordo (...)"'. (Quesada, 2005, p. 163).

El aspecto exagerado se patentiza, en esta parte del texto, con la ausencia de signos de puntuación, lo que tiene como fin señalar una acumulación hiperbólica. Véase, al respecto, el siguiente extracto ya en boca del propio Germán:

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

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

En *El gato de sí mismo*, esta sustitución se da por ese uso especial del lenguaje, que se ha advertido desde el inicio de esta investigación: esta novela no

se contenta con un tratamiento denotativo de la palabra, no atiende a su "sentido directo". Por el contrario, plantea sus propias leyes de funcionamiento y su propio lenguaje, siempre de una forma deliciosamente **desviada**, impura (según las nociones ya explicadas). En el texto costarricense, este trabajo se puede ejemplificar con la forma de narrar la llamada ya referida entre Rasputina y Germán. A lo largo de esta llamada, en efecto, el lenguaje está cargado de **invención**, es decir, de ciertos elementos que demuestran su artísticidad, su labor cosmética. Lo cosmético no debe entenderse como un accionar superficial. Si bien el trabajo de Germán aparentemente se da en la superficie del texto, implica siempre al fondo: la historia de vida que se cuenta no se puede entender sin los elementos del disfraz, sin sus muchas vestiduras, sin su maquillaje²¹. Afirma Kulawik sobre la metáfora, como mecanismo figurativo y poético del artificio: "(...) la metáfora puede considerarse como un desplazamiento y desequilibrio del logocentrismo, entendido este como el funcionamiento del sentido directo, centralizado y denotativo de la palabra" (2009, p. 193).

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

¡Niño, querido, dormías en silencio y paz. *Skinny* te dio un beso en la frente y se deslizó fuera de la cama para prepararse. Poco después llamó a la puerta un gigante vestido enteramente de negro. Era la madama [se refiere a una transfigurada Rasputina], que se había aplanado el busto con un chaleco de

cuero y se había puesto un bigote de maíz rojo. Traía el cuello adornado con un lazo y cubría sus formas con un gabán y un sombrero de ala de cuervo. *Skinny* murmuró 'estoy listo' y bajaron a la calle. Algunos curiosos habían tomado ya sus lugares en la calle principal de *T or C*, el resto de la población espía tras los visillos. El sheriff Louis llegó acompañado de Evelyn, también disfrazada de hombre. Sin mucha ceremonia, Evelyn abrió dos estuches forrados de terciopelo, uno rojo, azul el otro. Aún no había suficiente sol para que las agujas relumbraran, pero el oro conservaba su capacidad de provocar admiración e hizo suspirar a los curiosos. (...). El joven puso su mano sobre las armas para sentir la vibración del metal. Escuchó al cielo, a la voz misma de Dios y se decidió por la aguja en el estuche rojo. 'La original está destinada a traspasar mi carne. Por lo tanto la segunda, la copia, me corresponde como arma', dijo dirigiéndose al público. (Quesada, 2005, p. 223).

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

Como se puede colegir a partir de lo dicho, en esta novela costarricense se da una operación recurrente con la que se explica una situación o hecho no de manera convencional sino de una forma sustitutiva, recreada, artificial, finalmente, metafórica. Los nombres que utiliza Germán apuntan, de alguna manera, la centralidad de la sustitución. La transformación de los nombres produce una proliferación de significantes sobre significados, como afirma Kulawik para el caso de *El fiord*. Claramente, lo dicho sobre la sustitución participa de ese uso deliciosamente excesivo de "maquillaje" como del trabajo de ocultamiento que se le ha señalado anteriormente al narrador. De ello se deduce la imposibilidad de definir a Germán Germanóvich, personaje en constante huida, una huida que, como se verá, justifica el planteamiento de su "identidad" como una "identidad" descentrada, una "identidad" en transición. Véase al respecto de la huida y su relación con Germán, el siguiente extracto que –además– revela esa necesidad del narrador por el

artificio y, con él, por la hipérbole, por, finalmente, la proliferación de lo literario:

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

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

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

(...)

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

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

epistémicas subalternas— no sólo el lenguaje sino, más importante aún, la noción cerrada de “sujeto”.

NOTAS

1. Según Krzysztof Kulawik, en su trabajo *Travestismo lingüístico: El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, el travestismo: “Constituye una (re) presentación simbólica-externa de la sexualidad opuesta a la asignada al nacimiento, con implicaciones sociales-comunicativas (implica comunicación externa entre dos sujetos: «yo», diferente o el mismo que el «otro» en términos sexuales), de personificación, actuación, fingimiento y simulación.” (2009, p. 31).

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

La «travestización literaria» no es sino un juego que busca desestabilizar cualquier discurso monolítico. Travestir es, a un tiempo, destruir y construir continuamente, es un gesto impugnador que, con su exposición espectacular, reafirma el artificio de cualquier «orden» y, entonces, desafía las reglas “naturales” (o, mejor, naturalizadas) que constituyen la «norma». Así las cosas, y en un texto como *El gato de sí mismo*, la travestización constituye toda una estrategia literaria y, claro, política, que busca cuestionar, busca minar el sentido unívoco de cualquier discurso que quiera concluir al ser humano.

2. Rojas González, J. P. (2009). *El gato de sí mismo: novela de la travestización*. *Istmo 19*, julio-diciembre. Revista digital disponible en la

dirección <http://www.soulwebsolution.com/clientes/istmo/index.html>

3. El término ‘resistencia’ hay que entenderlo como ese “lugar” que busca oponer dificultades para la comprensión, el manejo, el conocimiento, la realización, etc., de lo *anómalo*. Resistir es, acá, persistir en el cambio y en la riqueza de las formas y sentidos de lo desigual, de lo rugoso, de la asperidad, del máximo de desterritorialización. Se sigue, para la definición de anómalo, lo apuntado por Erick Blandón, quien —por su parte— explica el término según lo afirmado por Deleuze y Guattari (Blandón, 2003, p. 219).
4. Evidentemente, estas características no se limitan a textos de corte carnalesco —aunque es clara la importancia que adquieren en la estructuración de ellos—. No debe, pues, limitarse de ninguna forma su capacidad productiva.
5. Como lo hace Didier Eribon, se emplea la palabra «gay» por el simple motivo de que es la palabra con la que actualmente se designa a las personas “homosexuales”. Afirma el autor francés: “Elegir la palabra «gay» es reconocer la legitimidad y la necesidad del movimiento de afirmación de uno mismo que la ha instituido.” (2011, p. 33).
6. El término colonización no solo debe entenderse en su sentido geopolítico (aunque, evidentemente, nunca es posible dejarlo lado). Colonizar, para el caso de *El gato de sí mismo*, es —básicamente— un proceso de sojuzgamiento del otro **desde y por la diferencia sexual**, es un **cultivar** (véase al respecto la etimología de ‘colonia’) que establece una conciencia herida, la cual, finalmente, define al sujeto violentado (al gay, en este caso) en toda su configuración identitaria. Podría, en este sentido y para este caso, hablarse de una colonización específica de los espacios “cuerpo” y “alma”.
7. Barthes analiza, en el segundo apartado de su *Lección...*, los poderes. Los poderes están, según el teórico, en los más finos mecanismos del intercambio social (2003, p. 115), lo que aclara su capacidad de aprehensión, asociada tanto a la infinidad de sus formas como a la violencia que las envuelve. El discurso de poder talla, *desde siempre*, una colonización, una historia

- de dominación y alienación. No extraña, entonces, que defina al discurso de poder como: "(...) todo discurso que engendra la falta, y por ende la culpabilidad del que lo recibe." (2003, p. 118).
- 8 Tómese en cuenta que todas estas afirmaciones pueden perfectamente funcionar para muchas de las expresiones *trans*, por lo que, entonces, no están limitadas al campo literario.
 - 9 Asimismo, se sigue la lectura que María Amoretti hace de este autor indio, sobre todo sus apuntes en: "Interculturalidad y mestizaje en Rubén Darío", publicado en el 2010. Otros conceptos se han tomado de Krzysztof Kulawik.
 - 10 Según lo que se afirmó antes en relación con la noción de 'colonización', este término debe entenderse aquí como un proceso contra el sojuzgamiento de cuerpo y "alma".
 - 11 Como lo hace Judith Butler, en su libro *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, se utilizan los términos "fantasía" y "fantasear" para referirse a aquellas imaginaciones activas que suponen una ubicación relativa del sujeto en relación con los esquemas reguladores (2002, p. 148). Igualmente, estos términos habrá que asociarlos inevitablemente, por lo menos para el caso de esta investigación, con la noción de *Ficción* que expone Barthes, en su *Lección Inaugural*, y entonces, con su idea de literatura: hacer ficción, acá, es fantasear, es, precisamente, hacer literatura.
 - 12 En la novela de Quesada, el simbolismo del gato se puede asociar tanto al narrador-protagonista como, en cierta medida, a su padre. De hecho, la novela *juega* con estas dos posibilidades, como se evidencia con la siguiente cita, que describe un momento en el que Germán y un don Luis alelado están solos en una habitación: "Después de este tiempo en la oscuridad, me he acostumbrado a ver la silueta de los objetos en la habitación. Aun con tan poca luz podría adivinar la posición de las cosas, quizás porque siempre han estado en los mismos lugares. Nada se mueve en Cartago, ni lo hará hasta el fin de los tiempos. Los ojos de fuego del gato se han cerrado. Del animal siento su ronroneo, y ese ruido es la única señal de vida alrededor." (Quesada, 2005, p. 326). Claramente, don Luis se representa como un gato en decadencia.
 - 13 Esta característica es fundamental para entender el movimiento de Germán hacia sí mismo: cazar, aquí, no es más que una *reflexión*, un accionar sobre el propio «ser». Así, la búsqueda del protagonista, su viaje, no es sino una «cacería de sí mismo».
 - 14 Fanon, Frantz. 2006. *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Editorial Último Recurso.
 - 15 Afirma el propio Germán: "Te llamo de nuevo, Ñíngo, aunque no estoy seguro si pierdo mi tiempo, pues al sarao acuden espíritus del lado de los muertos y no sé siquiera en cuál mundo estás (...). Te invoco, querido, a riesgo de no encontrarte en ninguna esfera de la realidad ni de la fantasía." (Quesada, 2005, p. 305).
 - 16 En *El gato de sí mismo*, se puede leer el siguiente tipo definiciones sobre la «obra» de Germán: "(...) gracias a ella [a Rasputina] yo podría concretar otra misión ejemplar en este reino, que agregaría a mis memorias y manual de etiqueta para la gente bien." (Quesada, 2005, p. 121). "El relato de sus batallas contra el mal me ha inspirado a tomar la pluma, el tintero y escribir mi verdadera autobiografía y manual moderno para la administración de empresas." (2005, p. 277). "No pueden parar de reír, eso que no les he dicho la verdad: escribo el relato de mi vida, una historia reflexiva en primera persona que puede servir como medio de esparcimiento y a la vez como obra de elevación moral." (2005, p. 302).
 - 17 Con lo afirmado, no se debe dejar de lado la labor política que esto implica, en el nivel individual como en el colectivo. Como apunta Eribon, cada gesto individual por la liberación implica a la comunidad marginada, en la medida en que ésta es concebida por los discursos de poder como un solo bloque. Así las cosas, es posible afirmar que *El gato de sí mismo* no es un texto que se contente con celebrar la literatura en su función meramente estética. La literatura, a partir de la escritura-narración de Germán, es fundamental en ese intento por un cambio no solo personal sino, también, socio-cultural. La constante travestización literaria de este sujeto tiene, pues, una función ética y política: intentar

transformar las relaciones convencionales de uno con el otro, como afirma Kulawik para el caso de los textos de Diamela Eltit.

- 18 Es decir, que “no se puede declarar lo que está escrito en cifra o en caracteres desconocidos, que no se puede penetrar lo oscuro, intrincado.” (DRAE, versión en línea). Evidentemente, entender la “identidad” en estos términos no es sino una forma de resaltar su *productividad, apertura y contingencia*, para, entonces, “(...) poner al descubierto la historicidad de la “identidad” y la forma en que ésta se codifica discursivamente.” (Amoretti, 2010, p. 367).
- 19 Explica Kulawik: “El «neobarroco» significaría la trasposición de estos tres elementos culturales históricos [se refiere a los aspectos filosóficos, artísticos y literarios del barroco histórico] al contexto de la literatura del siglo XX, y su combinación con contenidos más recientes y con formas experimentales de la vanguardia histórica de los años 1920-1940 y de la más contemporánea, la neovanguardia de fines del siglo XX. Expresa la crisis de identidades y discursos tradicionales, y la desilusión de los valores «modernos», resultado de la experiencia histórica que ha adquirido el sujeto creador y receptor en el siglo XX. Lo que actualmente se utiliza del barroco histórico son ciertas actitudes y formas para expresar no la fijación de un orden establecido (...), sino la inestabilidad filosófica y la libertad de un orden nuevo y radical, tanto en el uso lingüístico como en su postura política.” (2009, p. 28).
- 20 La hiperteatralización es un término que refiere a esa labor efectista, exagerada y deseosa de llamar la atención, propia de los espectáculos de transformismo. En este sentido, no se debe desligar de la idea de ‘artificio’ que se está manejando.
- 21 Según el DRAE, maquillar, en su tercera acepción, es “alterar algo para mejorar su apariencia.” (DRAE, versión en línea). En este sentido, nótese cómo este término, de alguna manera, refiere siempre a ese trabajo de reestructuración sobre el «ser», desde el cuerpo y hasta el “alma”. Asimismo, debe tomarse en cuenta que, con este término, se está, de nuevo, ligando el accionar del narrador con el de un transformista o un travesti, lo que explica, como es evidente,

la relevancia de hacer de esta narración un trabajo estético-literario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, R. (1994). Orígenes de la nueva novela centroamericana (1968-1980). *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), año VIII, núm. 29, enero-marzo.
- Aínsa, F. (2005). *Espacio literario y fronteras de la identidad*. San José: EUCR.
- Albert de Paco, J.M. (2003). *Diccionario de símbolos*. España: Edit. Óptima.
- Amoretti, M. (1992). *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José, C.R.: Editorial UCR.
- Amoretti, M. (2010). La mirada antropológica. Incorporando la perspectiva decolonial en los cursos de cultura dentro de los programas de segundas lenguas. *Sociocrítica e interdisciplinariedad*. España: Ediciones Dauro.
- Amoretti, M. (2010). Interculturalidad y mestizaje en Rubén Darío. *Asedios posmodernos a Rubén Darío*. León: Editorial Universitaria, UNAN-León.
- Amoretti, M. *Deredia en la vanguardia del pensamiento holístico*. Libro inédito.
- Anónimo. (2006). Uriel Quesada: “Mi novela es un pastiche”. Entrevista publicada el 1 de febrero. Mackenbach, Werner (editor). (2008). *Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F&G.
- Anónimo. (2012). (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos. Guatemala: F&G.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. Argentina: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2003). *Placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Blandón, E. (2003). *Barroco descalzo: Colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la*

hegemonía cultural en Nicaragua. Managua: URAC-CAN.

Bourdieu, P. (2004). *Las reglas del arte*. Argentina: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

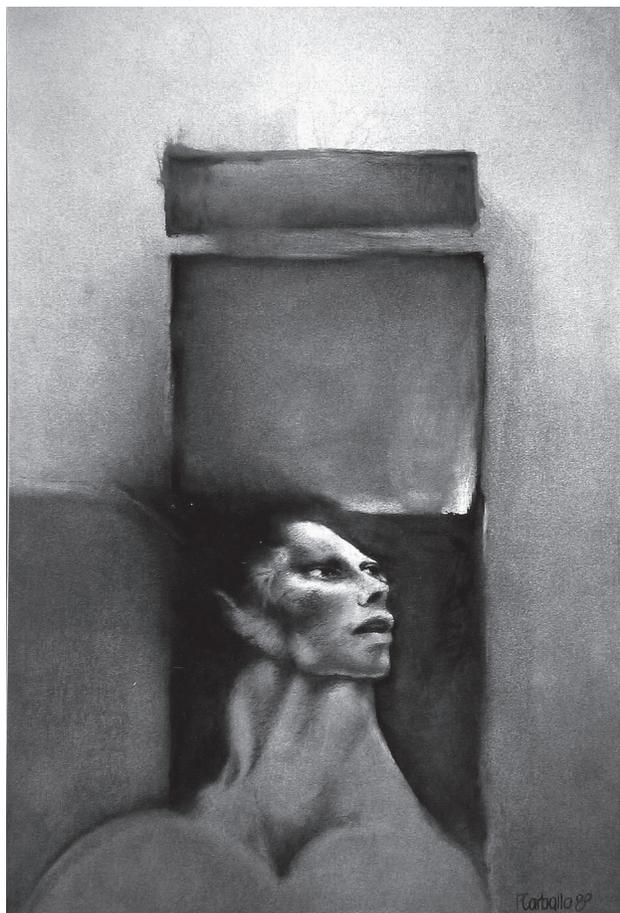
Butler, J. (2001). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. México: Paidós.

Caamaño, Virginia. (2005). Voces marginales en *Bienvenido a tu nueva vida* de Uriel Quesada. *Revista de Filología y Lingüística*, XXXI (extraordinario), pp. 35-42.

Calsamiglia, H. y Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

Campbell, J. (1998). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económico.



Silencio / Fernando Carballo

Chacón, H. (2009). "Monstruosidades, maravillas e intersticios en *Viajero que huye* (2008) de Uriel Quesada". *Istmo Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. No. 19. Recuperado de <http://collaborations.denison.edu/istmo/>

Chacón, A. (2005). *Lejos, tan lejos* dentro de la narrativa de Uriel Quesada. Presentación al libro *Lejos, tan lejos*, de Uriel Quesada, realizada en Costa Rica.

Chacón, A. (2009). Horizontes y límites de una historia de las literaturas (A propósito de la publicación de *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*). *Istmo Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. No. 19. Recuperado de <http://collaborations.denison.edu/istmo/>.

Chevalier, J. (2003). *Diccionario de los símbolos* (séptima edición). España: Edit. Herder.

Conrad, J. (1908). *El Conde*. Recuperado de www.feedbooks.com/book/751.pdf.

Coto Rivel, S. (2007). Espacios de la marginalidad y nuevas propuestas de género: la construcción del discurso homoerótico en la novela *Paisaje con tumbas pintadas en rosa* de José Ricardo Chaves. *Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana*. Universidad de Costa Rica.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua. (2001). 22ª ed. Madrid. Edición en línea: www.rae.es. Consulta: 22 de noviembre de 2013.

Dostoievski, F. (2006). *Memorias del subsuelo*. México: Jorge a Mestas Ediciones.

Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.

Eribon, D. (2004). *Una moral de lo minoritario: Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama.

Eribon, D. (2011). *Borders, Politics and Temporality*. Ponencia presentada en el Coloquio 'Sexual Nationalisms', que tuvo lugar en Ámsterdam del 26 al 29 de enero. Recuperado de <http://didiereribon.blogspot.com/2011/02/politics-and-temporality.html>.

Fornet-Betancourt, R. (2004). *Filosofar para nuestro tiempo en clave intercultural*. Aachen: Concordia, Reihe Monographien/Band 37.

Foster, D. (2000). *Producción cultural e identidades homoeróticas*. San José: EUCR.

- Grabe, N., Lang, S. y Meyer-Minnemann, K. (eds.). (2006). *La narración paradójica: "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*. Madrid: Iberoamericana.
- Hernández, G. (2010). "Reflexiones sobre la construcción del sujeto en la era postcartesiana". *A Parte Rei*. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/sanjorge26.pdf>. Consulta: 24 de abril de 2011.
- Kulawik, K. (2009). *Travestismo lingüístico: El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert Verlag.
- Kristeva, J. (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- La Nación*. (1999). "Cartas a La Nación: Un cuento en Áncora". Cartas publicadas el 26 de mayo.
- Marquet, A. (2011). Las posibilidades de la errancia en *Viajero que huye* de Uriel Quesada. *Excéntrica*. Recuperado de http://www.excentricaonline.com/libros/textualidades_more.php?id=6829_0_12_0_M88.
- Morillas Ventura, E. (1999). Identidad y literatura fantástica. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 28, (pp. 311-321).
- Nietzsche, F. (2000). *El gay saber o La gaya ciencia*. Madrid: Espasa Calpe.
- Obando, A. (2008). *La gruta y el arcoíris: Antología de narrativa gay / lesbica costarricense*. San José: Edit. Costa Rica.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica.
- Puig, M. (1988). *El beso de la mujer araña*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Quesada, U. (1985). *Ese día de los temblores*. San José: Editorial Costa Rica.
- Quesada, U. (1990). *El atardecer de los niños*. San José: Editorial Costa Rica.
- Quesada, U. (1996). *Larga vida al deseo*. San José: EUNED.
- Quesada, U. (1999). *Si trina la canaria*. Cartago: Editorial Cultural Cartaginesa.
- Quesada, U. (2004). *Lejos, tan lejos*. San José: Editorial Costa Rica.
- Quesada, U. (2008). *Viajero que huye*. San José: Editorial Uruk.
- Quesada, U. (2004). "El escritor y la experiencia del clóset". Ponencia leída el 6 de mayo en Casa de América, Madrid.
- Quesada, U. (2005). *El gato de sí mismo*. San José: Edit. Costa Rica.
- Ríos Quesada, V. (2006). "El elefante birmano" de Uriel Quesada: Una trasgresión al imaginario nacional. *Káñina, Revista de Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, pp. 139-144.
- Rivero G. I. (2008). Intertextualidad, polifonía y localización en investigación cualitativa. *Athenea Digital*. Recuperado de <http://antalya.uab.es/athenea/>. Recuperado el: 22 de setiembre de 2012.
- Sarduy, S. (1998). El barroco y el neobarroco. En *Obra completa*. San José: Fondo de Cultura Económica.
- Zavala, M. (1991). *La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del período 1970-1985*. Disertación doctoral no publicada. Universidad Católica de Lovaina.