

# El amor y la divergencia en *Gabriel(a)*, de Raúl Vallejo<sup>1</sup>

*Rossana Nofal*

CONICET-INVELEC-UNT, Argentina

rossananofal@gmail.com

*Recibido: 01 de noviembre 2019 / Aprobado: 21 de diciembre 2019*

## Resumen

El ensayo propone una lectura de la novela *Gabriel(a)* de Raúl Vallejo en clave de género. En este sentido se articulan dos itinerarios de lectura vinculados al cuerpo de una mujer trans y su identidad: la historia del amor romántico entre los personajes y la divergencia del cuento romantizado con la lógica binaria de los opuestos. Los sentidos de la homosexualidad se cruzan con la nueva pastoral urbana del transgénero con las paradojas del “vicio” del personaje de Octavio Ramírez, asediado a comienzos del siglo veinte, en el cuento de Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés* (1927). A diferencia de Palacio, Vallejo radicaliza el activismo de la víctima, la rebeldía de los discursos y los modos de la cólera en una guardarropía cinematográfica. Gabriela está vestida con un enterizo amarillo como el de Uma Thurman en *Kill Bill*. Vallejo se apropia de los modos hipérbolicos de la venganza de Quentin Tarantino al momento de representar los sueños de justicia de una periodista trans que no quiere ser ni peluquera ni puta. Gabriela está enamorada de Miguel, un empleado de banco. La historia de amor a contrapelo entre el género y la clase deviene en un cuento romantizado donde la mujer trans, siempre expuesta a la humillación y a los golpes violentos del macho, se convierte en una heroína de clase; el periodismo y su crónica se articulan nuevamente desde la configuración del intelectual solidario en la ciudad letrada.

---

<sup>1</sup> La totalidad de las citas corresponden a la edición del año 2019, Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial

**Palabras clave:** Ecuador, novela, trans, cuerpos, transgénero, justicia, identidad.

### **Abstract**

The paper proposes a reading of the novel *Gabriel* (a) Raul Vallejo key gender. In this sense reading two itineraries linked to the body articulate a trans woman and her identity: the romantic love story between the characters and the divergence of the romanticized tale with the binary logic of opposites. The senses of homosexuality intersect with the new urban pastoral transgender with the paradoxes of the “vice” of the character of Octavio Ramirez, embattled early twentieth century, the story of Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés* (1927). Unlike Palacio, Vallejo radicalizes the victim activism, rebellion speeches and modes of anger in a film guardarropía. Gabriela is dressed in a yellow onesie like Uma Thurman in *Kill Bill*. Vallejo appropriates the hyperbolic modes Quentin Tarantino’s revenge upon to represent the dreams of justice in a trans journalist who does not want to be a hairstylist or bitch. Gabriela is in love with Miguel, a bank clerk. The love story against the grain between gender and class becomes a romanticized story where the trans woman, always exposed to humiliation and violent blows of the male becomes a heroine class; journalism and articulate chronic back from the configuration of intellectual solidarity in the lettered city.

**Keywords:** Ecuador, novel, trans, bodies, transgender, justice, identity.

*Con guantes de operar; hago un pequeño bolo de lodo suburbano.*

*Lo echo a rodar por esas calles:*

*los que se tapen las narices le habrán  
encontrado carne de su carne.*

Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*

Sólo los locos experimentan hasta las glándulas de lo absurdo y están en el plano más alto de las categorías intelectuales. El cuentista es otro maniático” (444) escribe en 1927 Pablo Palacio, el mismo año de la publicación de su libro *Un hombre muerto a puntapiés*.<sup>2</sup> Su extrema vanguardia es todavía inquietante en el silencio paradójico de la diferencia. “Lo único que pudo saberse, por un dato accidental, es que el difunto era vicioso (...) Intuitivamente había descubierto que era... No, no lo digo para no enemistar su memoria con las señoras...” (9). El narrador reconstruye una noticia periodística: la muerte de un hombre en plena calle.

El cuento asedia las pruebas sobre el *vicio* del difunto Octavio Ramírez y expone el cruce imposible de la frontera entre la hipérbole y el humor. Con precisión interpela la realidad del que golpea y afrenta. La muerte deviene de la diferencia e inscribe un modo particular de la violencia urbana que rodea a la homosexualidad, la limita y en un punto la ordena en un espacio de normalidad. El eje del relato está en la calle, tumba improvisada de una sinrazón.

“Ni siquiera supo en qué momento cogió la piedra y la lanzó contra el parabrisas de la camioneta. Tiró la piedra sin esconder la mano” (15). En 2019, Raúl Vallejo, indudable lector de Palacio, escribe en la novela *Gabriel(a)* el nombre equívoco de una vida en la ciudad de Quito y los cuerpos incomodados en esa pastoral urbana “*Madre, ¿por qué Dios me dio el cuerpo equivocado?*” (17). A diferencia de Palacio, Vallejo radicaliza la rebeldía y los modos de la cólera en una guardarropía cinematográfica. Gabriela está vestida con un enterizo amarillo como el de Uma Thurman en *Kill Bill*. El tono justiciero de Quentin Tarantino se inscribe en los modos hiperbólicos de Vallejo al momento de representar a una periodista trans que no quiere ser ni peluquera ni puta. Gabriela está enamorada de Miguel, un empleado de banco. La historia de amor a contrapelo entre el género y la clase deviene en un cuento romantizado donde la mujer trans, siempre expuesta a la humillación y a los golpes violentos del macho, se convierte en heroína de clase.

El cine provee los relatos y las imágenes de la pastoral de un amor burgués entre *Mujer bonita*, *Mujer maravilla* y *La chica danesa* configuran el archivo de los sentidos para organizar la transformación del cuerpo y la incursión en la guardarropía del género opuesto. Si bien el personaje de Vallejo parece extraviarse por momentos entre las protagonistas de las películas, el mundo de lo masculino, desde la lógica del “transgénero” articula la resistencia entre Julia Roberts y Lynda Carter. Gabriela

2 Sigo la edición crítica de Wilfrido H. Corral (2000). Pablo Palacio, *Obras completas*. Nanterre Cedex: Colección Archivos.

es el personaje heroico que le permite a Gabriel, al igual que el personaje triunfante de Tarantino, ser el centro de una danza articulada desde la violencia y su descargo entre la venganza y la reparación.

### **“Los unicornios están sobrevalorados en estos días” (96)**

La novela se escribe en un tono realista y descarnado. La historia figurada está dedicada a Michelle Valencia, la primera periodista trans que aparece en los medios de comunicación colombianos “sobreviviente” de esa lucha entre mundos y cuerpos que se reúne alrededor del bar Socios, refugio y faro de la diferencia.

En este escenario, el lugar de autor se aproxima al personaje de Pepe Bruno, el dueño del lugar, “semeja esos personajes de Tolouse-Lautrec congregados en algún bar” (145) Desde la barra decadente, mezcla de refugio y bodegón al paso, es el que-rellante imaginario de la sinrazón. En una libreta construye la memoria de la tribu y su derrotero. La tapa de cartón con un arco iris dibujado en el medio organiza la carátula para las listas de las mujeres trans, víctimas de la violencia. Los cuerpos transeúntes se guardan en la memoria urbana de las muertes con los nombres escritos en hojas de papel reciclado. Una cadencia visual organiza la gestualidad reivindicatoria de los cuerpos de las mujeres trans “tiradas como perros” (150) en la ciudad.

Para González Echevarría (2011), el archivo guarda una relación metafórica si se quiere con las tumbas y los espacios erigidos para almacenar cadáveres. *Gabriel(a)* tiene una relación menos metafórica con las cárceles donde se retienen los cuerpos vivos. Sin embargo, entre los cuerpos muertos y los cuerpos vivos en las calles, la novela construye tumbas escriturarias. La libreta de las muertas organiza la contraescena de los sueños en la valija y las promesas de las mujeres: “te escribiré desde París” anuncia el personaje de Nathalie en su última despedida. Pepe Bruno, que “a pesar de los años y las soledades sigue siendo el mismo tipo de loca, dramático pero no ridículo” (160), se convierte en el archivista de los deseos y las partidas. Raúl Vallejo rompe la causalidad y cruza elementos disímiles en la misma ciudad. Los personajes se configuran como objetos del deseo de violencia y se multiplica el juego de los posibles textuales.

### **“Como si me comiera el cuento” (138)**

“El primer narrador verdadero fue y seguirá siendo el narrador de cuentos”, afirma Walter Benjamin (2008, 86)<sup>3</sup> en su ensayo sobre la experiencia para dar cuenta de la guerra y sus efectos en los soldados. Las experiencias de la violencia, sus silencios y sus traumas se conjugan con la voluntad de sobrevivir para dar cuenta de los hechos.

3 “Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que desde entonces no ha llegado a detenerse. ¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencias comunicables. Lo que diez años más tarde se derramó en la marea de los libros de guerra, era todo lo contrario de una experiencia que se transmite de boca en boca” (Benjamin, 2008, 60-61).

Es difícil “desmentir” los cuentos de la guerra. Sumo a los narradores de Benjamin las lógicas del “cuento” definido por Josefina Ludmer (1977) en términos de relatos anacrónicos y anónimos. Ludmer avanza en la identificación de cuento como partículas de carácter fragmentario que se reiteran como partes de historias mayores. El cuento es un constructo que compromete saberes y anécdotas, pero también la oralidad y la seducción del cuentero que trasmite sus saberes con la inventiva de su experiencia.

La *ciudad letrada* con sus círculos, sus anillos centrales y sus alejadas periferias, se altera en los nuevos formatos del género y sus fronteras. En la ciudad global, las gramáticas de Ángel Rama (1984) se convierten en brutales modulaciones del miedo y el acecho que marcan estos nuevos sujetos. Las organizaciones urbanas se inscriben en una alteridad absoluta casi imposible de traducir. La violencia reescribe el texto de la ciudad y sus reglas de juego en los términos del binarismo sexual.<sup>4</sup> Vallejo radicaliza las tensiones en un mismo espacio: un cuerpo cuya sexualidad es una y doble al mismo tiempo. “¿Cómo puede entrar a una iglesia alguien que ni siquiera se viste de acuerdo a su sexo?” (185). El narrador confronta en el personaje de Miguel los discursos paternos con la alteridad extrema tensando al máximo. Los relatos maestros de la pastoral cristiana interpelan la conformación de la familia nuclear: “Perdónalo señor por tanta novelería sacrílega” (185). En realidad, en el centro de la disputa está la posibilidad de la reproducción y sus variables: “Nunca serían una familia normal (...) Podemos adoptar” (185).

Josefina Ludmer (1993) identifica como ficciones de exclusión a aquellas narrativas cuyo eje es el delito y no pertenecen al género policial. Son ficciones de eliminación de una diferencia y vaciamiento de su espacio. Se leen como una disfórica narrativa del desamparo en la que subyace la construcción catastrófica de América Latina, despojada de sueños utópicos por el neoliberalismo y la globalización. Como señala Ludmer (1993), se trata de una imaginación totalmente política, pero su política es ambivalente y puede ser leída en una u otra dirección opuesta. Sumo a esta categoría la violencia ejercida sobre los cuerpos sexuados a contrapelo de la configuración de la normalidad. “Primero se burlan de nosotros, después nos golpean y, finalmente, nos matan (...) Besé sus labios y me acordé de su enterizo amarillo. ‘No dejes que me ilusione con la idea de que, después de tantos cabrones, he encontrado un hombre que me ama’. En ese instante hubiese aniquilado a Bill” (126).

La tradición de Vallejo suma la lógica de la muerte a puntapiés inaugurada por Palacio, a la exposición de lo que Rita Segato (2018, 11) denomina pedagogía de la crueldad entendida como el conjunto de “todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas”. En este sentido, avanza la autora, se trata de un modo de enseñar la muerte desritualiza-

4 “El amor sólo puede existir entre un hombre y una mujer, tal como Dios nos creó. Tú conoces lo que dice la Biblia. El resto es pura perversión difundida por la ideología de género” (185).

da que deja residuos en lugar de un difunto. Restos de cuerpos en la ciudad, víctimas del machismo y su lógica tribal: “después de golpear se burlarán satisfechos” (19). El hombre muerto de Palacio es la mujer trans en la novela de Vallejo y los meticulosos efectos secundarios de la feminización. “Gabriela se extraviaba en el laberinto de la violencia de los hombres” (18) Vicio y pecado instauran una nueva frontera que radicaliza aún más la violencia en los cuerpos; su repetición produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad en la ciudad moderna.

### “Transeúntes del arcoíris” (193)

La novela construye un espacio de reparación en la descripción de la marcha del orgullo gay por las calles de la ciudad. Desfile de colores en los que el arco iris de la libreta de las muertes de Pepe Bruno se organiza como “Un dragón que danza, bullendo en la tierra [...] cuerpos libres y emancipados” en donde siempre “se agazapan los roedores que ansían marchitar la primavera” (193). Reformulo en este punto la categoría de “literatura divergente” diseñada por Antonio Cornejo Polar (1982) ante la urgencia de constituir una crítica con signo latinoamericano capaz de leer la conflictividad implícita en una literatura producida por sociedades internamente heterogéneas.<sup>5</sup>

Esta operación de lectura implica pensar las divergencias que se instalan en la escritura de la crónica a partir de la inscripción de los modos en que los cuentos atraviesan, no solo una lógica territorial marcada por los itinerarios de los barrios periféricos de la ciudad de Quito, sino también por la inscripción de las marcas identitarias, de sus diferentes lenguajes y de sus restos.

A la oposición entre escritura y oralidad inicial para cifrar la violencia del continente, la fotografía de Vallejo suma a las tensiones los cuerpos y los *cronicarios* de la violencia para instalar la divergencia del cuento del “vicio” de Palacio en una zona conflictiva del género literario y sexual. En esta clave, la lectura no es ya tarea literaria: es acción performativa en tanto preservación de la multiplicidad de los textos abiertos por sus extremos. La foto “borrosa” de Palacio inaugura el siglo xx con el plumaje raído de la divergencia arcaica; la imagen de los cuerpos en Facebook, en los comienzos del siglo siguiente expone el cuerpo como una mercancía en el mercado. “Yo uso mi feis, al igual que muchas trans, como un lugar más para anunciarme [...] En el feis, a mí me pueden ver tal como soy, en mi vida de todos los días, sin foto-

5 “El problema debe plantearse en otros términos, por cierto. En lo esencial, discutiendo el carácter imprescindible de la categoría de unidad, que como se habrá comprendido es casi sinónimo de parcialidad y fragmentación, y postulando la opción de encarar objetos definidos por su multiplicidad heterogénea. En este sentido, la crítica literaria latinoamericana tendría que habituarse a trabajar, en consonancia con su materia, sobre objetos internamente contradictorios. No está de más recordar que para ello existe el método dialéctico. Pero si el planteamiento teórico es relativamente claro, esto no implica, en modo alguno, que su realización concreta sea sencilla. No está definido ni remotamente el modo como pueda investigarse sobre sistemas literarios profundamente divergentes, que incluyen desde la oposición entre escritura/oralidad hasta la realización de conceptos antagónicos acerca de lo que es o no es la producción literaria, pues la solución más expeditiva, consistente en el estudio por separado de cada sistema, no parece ser la más correcta” (1982, 38).

chop ni maricada de ningún tipo” (83). Crónicas de rutinas en internet con videos de entrecasa en una imagen invertida que destrona a su contraparte cinematográfica que arma la matriz de Gabriela personaje.

Las historias de las otras mujeres trans de la novela repiten tópicos del discurso patriarcal. La narración se implica en el devenir en construcción de una historia sobre la “materialidad” del cuerpo y las búsquedas del amor donde lo privado se muestra, casi impúdico. “El cliente de una puta paga por una paja. El cliente de una trans como yo, paga por un secreto que se esconde entre las sábanas trajinadas de un motel” (91).

Un borrado de contornos atraviesa la obra y también los “cuentos” que se entreveran en los capítulos. Nos dice Doris Sommer (2004) respecto a las *ficciones fundacionales* de las naciones latinoamericanas que Foucault está equivocado cuando afirma que la sexualidad es una función de la estructura del poder que aparece para reprimirla.

Para Foucault el problema reside en encontrar la razón que explique por qué lo que parece estar reprimido genera tanta discusión; esto lo lleva a demostrar cómo la “prohibición” en contra de la discusión de las “irregularidades” sexuales ha generado una serie de discursos institucionales para controlarlas. Las patologías no existían antes de que las autoridades las inventaran y las desplegaran. Tal vez con el afán estratégico de subrayar la importancia de las prácticas sexuales “marginales” y argumentar, sin duda correctamente, que éstas han sido tanto la causa del poder jurídico y clínico, Foucault tiende a pasar por alto lo que llamaríamos la “otra” sexualidad y el “otro” discurso [...] parece indiferente ante el despliegue más obvio de la sexualidad burguesa, la legítima opción conyugal, sin la cual no podría haber pervisión alguna y su indiferencia se hace extensiva al género literario más vendido del discurso burgués: las novelas que tanto hicieron por la construcción de la hegemonía heterosexual en el contexto de la cultura burguesa (Sommer 2014, 51).

Vallejo mezcla las prácticas marginales de una fiesta pagana con los rituales del casamiento religioso. El despliegue más obvio de la sexualidad burguesa se inscribe como la legítima opción conyugal y sus otros cuentos. La conjura del sida y sus metáforas marcó los relatos de finales del siglo xx la venganza más allá de los binarismos inscribe las nuevas modulaciones del género sexual: “Ella siente que es la Mamba negra de *Kill Bill*, y que corta las cabezas de cada uno de los cuatro machos, de un solo tajo, justicieramente” (18).

La pastoral invertida del siglo XXI se completa con el enterito amarillo para suplantarse en las cámaras el texto sobre el cuerpo pasado con la interrupción moderna como un modo de hacer suyo el mensaje que ya no le pertenecía y que necesitaba adecuarse a sus impulsos, a sus secretos deseos y a su ideología. Este constructo permite incorporar un concepto clave en el momento de dar cuenta de las configuraciones metafóricas de la sexualidad trans y sumar el vestuario a las atribuciones del origen en el cuento del amor romántico que cruza las clases sociales.

### “Pero ser una mujer trans... chuta” (63)

Hemos propuesto recorridos posibles con elementos que se reiteran en la narrativa sobre la violencia sexual. Una genealogía que se inaugura con Pablo Palacio y que se revisita en la ruptura de Vallejo, venganza y arcoíris de carroza. La ruptura más importante se inscribe en el romance entre Gabriela y Miguel y su imposible matrimonio igualitario fundante de una nueva tradición que necesita sus cuentos de amor y de muerte. La militancia del cuerpo y las modulaciones de la exhumación nos permiten instalar en el resto masculino de los cuerpos un recorrido de las subjetividades, las tradiciones y las metáforas inscriptas en cada uno de los espacios.

Los registros se cruzan y también se contraponen. La teatralidad de los cuerpos en danza sobrevive a la puesta en escritura de los cuerpos muertos en la libreta de Pepe Bruno. La mujer trans es víctima en potencia de las narrativas de la violencia urbana; es el cuerpo y su contingencia en los textos divergentes del corpus de la literatura nacional. El testimonio sobre el “vicio” es secreto y contingente porque la víctima corre el riesgo de morir antes de hablar. El testimonio insurgente de la mujer trans es revolucionario en su búsqueda y en su resistencia par. “Miguel y Gabriela, que se ha puesto un sobretodo verde oliva encima de su enterizo amarillo, se despiden de los amigos con besos y abrazos”.

El romanticismo del final configura la utopía del amor en clave de normalidad organizada en las múltiples cicatrices expuestas en los cuerpos. La metáfora del arcoíris se reconfigura sobre el idealismo del unicornio despojado de corazas. El texto se cierra con la imagen del lecho compartido por los sexos opuestos y su mascarada. La lógica binaria de la división entre lo masculino y lo femenino se repara entre las manos y la armonía del amanecer dominical. El equilibrio, la ley y la palabra del padre se reorganizan en el cosmos ordenado del discurso patriarcal repuesto más allá de la crueldad. Octavio Ramírez fue muerto a puntapiés. El cambio de nombre de Gabriel a su declinación femenina repara la violencia del cuento en la ficción romantizada de la divergencia.

### Referencias

- Benjamin, Walter. (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Cornejo Polar, Antonio. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- González Echevarría, Roberto. (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (22.<sup>a</sup> edición). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ludmer, Josefina. (1977). *Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_. (1993). “El delito: ficciones de exclusión y sueños de justicia”. *Revista de Crí-*

*tica Literaria Latinoamericana* 19 (38), 145-153.

Rama, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

Segato, Rita. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo

Sommer, Doris (2004). *Ficciones fundacionales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.