

01068



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNAM  
FFYL

**EL ESPACIO CARNAVALESCO EN LA  
NARRATIVA LATINOAMERICANA DE TEMA GAY**

**A TRAVÉS DE 4 NOVELAS:**

*Salón de belleza* (Mario Bellatin)  
*El beso de la mujer araña* (Manuel Puig)  
*Mátame y verás* (José Joaquín Blanco)  
*Antes que anochezca* (Reinaldo Arenas)

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE  
MAESTRA EN LETRAS  
(LITERATURA IBEROAMERICANA)  
PRESENTA:

**MARÍA DE LOURDES DELGADILLO VILLANUEVA**



**DIRECTOR DE TESIS:  
DR. ARMANDO PEREIRA LLANOS**

**MÉXICO, D. F.**

**2004**

**λ**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
SERVICIOS ESCOLARES



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTÁ TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

**Para Julio y Lucía**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: MA. DE LOURDES

DELGADILLO VILLANUEVA

FECHA: 18/FEB/2004

FIRMA: 

**Especial agradecimiento a  
*La Fundación Rubio Barrios,*  
por su invaluable contribución,  
y al *Dr. Armando Pereira.***

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	.....	1
Capítulo 1.	<b>EL CARNAVAL Y EL GROTESCO.</b>	
	1.1 La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. ....	6
	1.2 Realismo Grotesco. ....	12
Capítulo 2.	<b>SALÓN DE BELLEZA. MARIO BELLATIN. ENTRE LA VANIDAD Y LA AGONÍA, VIDA Y MUERTE EN EL GROTESCO.....</b>	28
Capítulo 3.	<b>EL BESO DE LA MUJER ARAÑA. MANUEL PUIG. LA LIBERTAD EN EL ESPACIO CARNAVALESCO.</b>	57
Capítulo 4.	<b>MÁTAME Y VERÁS. JOSÉ JOAQUÍN BLANCO. EL GAY FUERA DE LA LEY. ....</b>	83
Capítulo 5.	<b>ANTES QUE ANOCHEZCA. REINALDO ARENAS. HACIA LA EXPANSIÓN DEL ESPACIO CARNAVALESCO. ....</b>	103
CONCLUSIONES.	.....	133
BIBLIOGRAFÍA.	.....	140

## INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo de Tesis se analizará una muestra de la narrativa latinoamericana de tema gay en español de las últimas décadas del siglo XX, conformada por cuatro obras: *Salón de belleza* de Mario Bellatin (México), *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (Argentina), *Mátame y verás* de José Joaquín Blanco (México) y *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas (Cuba), teniendo como base la teoría desarrollada por Mijail Bajtín en torno a la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.

El objetivo general del trabajo es conocer y analizar, a través de una visión bajtiniana, las características específicas tanto de las historias como de los espacios ideales en que se desenvuelven los personajes dentro de las obras seleccionadas. El análisis de cada obra seguirá el modelo conceptual que conforma el marco teórico, que pone especial énfasis en la

idea de *carnaval* y en el sistema de imágenes o concepción estética del realismo grotesco que propone Bajtín dentro de su teoría.

Asimismo precisaremos las leyes y normas que operan dentro de las historias y espacios de las cuatro obras citadas y determinaremos si las características de estas historias y espacios son una constante en la construcción literaria de estas obras. Igualmente, indagaremos si la creación literaria de tema gay, a través de este tipo de historias y espacios, es un reflejo de la realidad socio cultural en América Latina.

La hipótesis de trabajo propone que las obras de tema gay seleccionadas presentan historias con características específicas y escenarios ausentes de las reglas de la vida cotidiana u oficial. Historias y sitios que se ofrecen como únicos en un sentido carnavalesco y de acuerdo a la concepción estética del realismo grotesco (Bajtín).

Haremos un recorrido donde nos adentraremos a sitios que se revelan como únicos para el libre desenvolvimiento de las anécdotas y sus protagonistas. Por ejemplo, en la novela *Salón de Belleza* de Mario Bellatín estaremos oscilando entre un sistema bipolar de oposiciones: entre un salón de belleza y un "Moridero", es decir, un sitio destinado a la muerte. Se va de



la vanidad y la vida hacia la agonía entre dos espacios con reglas y características específicas que sólo operan dentro de sus propios límites físicos. En *El beso de la mujer araña* del argentino Manuel Puig ingresaremos al espacio circunscrito por una celda en una prisión bonaerense que paradójicamente constituirá un ámbito de subversión al mundo de castigo que se vive al otro lado de las rejas. En *Mátame y verás* de José Joaquín Blanco el espacio lo determina el pueblo de San Isidro, en México, durante unas vacaciones no escogidas para un personaje heterosexual entre un grupo gay. Lo que sucede dentro de los límites físicos y temporales de la novela es exclusivo de esos límites, así como las normas que operan entre los personajes. Aquí podríamos aludir a la interpretación festiva de Bajtín en torno al *carnaval*, ya que la novela es de corte humorístico. Por último, en *Antes que anochezca* del cubano Reinaldo Arenas encontraremos que la propuesta de espacio para el personaje gay irá más allá de un sitio delimitado y específico.

En general estas obras se desarrollan dentro de un ámbito urbano, y dentro del mismo se van eligiendo lugares cerrados y delimitados por sus leyes y normas: celdas, cines, baños turcos, medios de transporte, el salón de belleza o el pueblo de San Isidro. Imposible imaginar las mismas anécdotas en espacios abiertos dentro de la cultura oficial en América

Latina. En estos sitios es donde nuestros personajes encuentran la expresión de su libertad, escapando de una sociedad a la que no quieren pertenecer. Aquí operan otros códigos, muy distintos a los del exterior. Parece no existir un estamento social. Se da un encuentro de clases. Son espacios únicos de comunicación, por sus características y reglas propias, relativas a una fenomenología del relajo o de un mundo al revés.

Mijail Bajtín hablaría de un espacio carnavalesco, donde existe una inversión de los valores y reglas del exterior. Así, los espacios en las obras de tema gay seleccionadas se convierten en sitios libres de la censura de la vida cotidiana. De esta forma, adentrarse en estos espacios narrativos es como una huida provisional de los moldes de la vida ordinaria (oficial), relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.

En el caso de las obras de tema gay, motivo de esta tesis, hablamos de una libertad transitoria; la frontera espacial que maneja Bajtín podría estar limitada por las puertas y paredes de los espacios que se describen, más allá de ellas: operaría la denominada cultura oficial.

Los autores que se presentan no pertenecen precisamente a una misma generación. Se eligieron a partir de su obra y su trascendencia

literaria, tratando de ofrecer un panorama general de la narrativa de tema gay en español en Latinoamérica. *Salón de belleza* de Mario Bellatin (1960) es una obra innovadora que por sus características puede situarse en cualquiera de nuestras ciudades, *Mátame y verás* de José Joaquín Blanco (1951) fue seleccionada por su corte humorístico, para exponer un caso afortunado de novela gay. En cuanto a Manuel Puig (1932 – 1990) y Reinaldo Arenas (1943 – 1990), definitivamente su lugar era indiscutible en un estudio de narrativa de tema gay debido a su relevancia como autores latinoamericanos no sólo de este tema. Sus obras poseen una gran calidad y su trascendencia ha sido tanto política como literaria, asimismo han sido traducidas a más de 12 idiomas y han recibido diversos premios a nivel mundial.

De la misma manera, nuestro análisis estará respaldado con estudios específicos de autores como Umberto Eco, Leo Bersani, Michael André Bernstein y David William Foster.

## **CAPÍTULO 1**

### **EL CARNAVAL Y EL GROTESCO**

#### **1.1 LA CULTURA POPULAR EN LA EDAD MEDIA Y EN EL RENACIMIENTO.**

Se ha querido basar el estudio del presente trabajo en la teoría desarrollada por Mijail Bajtín (1895 – 1975) alrededor del tema de la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Bajtín, en su obra del mismo título, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, plantea y analiza el tema de la cultura popular en el contexto de la obra literaria de François Rabelais del siglo XVI. El arte literario de Rabelais puede colocarse a la par de Dante, Boccaccio, Shakespeare y Cervantes, logrando captar más directamente la sabiduría popular. A este respecto el historiador francés Jules Michelet (1798 – 1874) afirma que:

Rabelais ha recogido directamente la sabiduría de la *corriente popular de los antiguos dialectos, refranes, proverbios y farsas estudiantiles, de la boca de la gente común y los bufones*. (Michelet, 1950: 466, las itálicas son del autor).

Estas fuentes populares fueron las que determinaron el sistema de imágenes y la concepción artística de François Rabelais, por lo que el estudio de su obra puede darnos las claves para penetrar en la cultura cómica popular de su tiempo, donde las distintas formas y manifestaciones de la risa se oponían a la cultura oficial, a lo religioso y a lo feudal. Estas formas y manifestaciones constituyen una parte fundamental de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca, las cuales se pueden subdividir en tres grandes categorías:

- 1) *Formas y rituales del espectáculo* (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);
- 2) *Obras cómicas verbales* (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín y en lengua vulgar;
- 3) *Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero* (insultos, juramentos, lemas populares, etc.).

(Bajtín, 1999: 10, las itálicas son del autor).

Adentrándonos en la primera categoría que señala Bajtín, apuntaremos que las fiestas del carnaval y sus ritos cómicos formaban una

parte importante de la vida del hombre medieval. Asimismo, las fiestas religiosas guardaban un aspecto cómico popular y público, en un ambiente de carnaval. Por otro lado, la risa también era un ingrediente en los ritos y ceremonias civiles de la vida diaria; de este modo los bufones siempre acompañaban al ceremonial serio, en actos paródicos.

Los ritos y espectáculos a la manera cómica ofrecían un mundo deliberadamente no oficial, paralelo, diferente y exterior al mundo oficial del Estado feudal y de la Iglesia. Así, se edificó un segundo mundo, una dualidad a la que se pertenecía en fechas determinadas. Es importante tomar en cuenta esta dualidad del mundo para comprender la conciencia cultural de la Edad Media y el Renacimiento. De acuerdo con Bajtín, la dualidad de la percepción del mundo se tiene desde los pueblos primitivos, pero las formas cómicas eran igualmente oficiales. Más adelante, al establecerse un régimen de clases y de Estado, las formas cómicas adquieren un carácter no oficial y se transforman en las formas de la cultura popular.

Como ya señalamos, aunque las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico, contrariamente las formas y rituales de los espectáculos cómicos de la Edad Media están desprovistos de una carga religiosa o mística. Pertenecen a la vida cotidiana, se relacionan más bien con las formas del espectáculo teatral, las cuales se asemejan a los carnavales

populares. Sin embargo, el carnaval no es una forma artística del espectáculo teatral, más bien se sitúa en el límite entre el arte y la vida. Es una forma de la vida misma. No se asiste al carnaval, se vive el carnaval, y es para todo el pueblo.

Extendiéndonos a otras características del carnaval diremos que no posee fronteras espaciales, por lo que no se puede escapar de él, y sus leyes son las de la libertad. Igualmente el carnaval tiene un carácter universal que radica en la idea de renacimiento y renovación. Esta idea nos remite al ciclo vital de vida y muerte, una muerte entendida en un sentido positivo, necesaria para la renovación.

Aun cuando en las grandes ciudades medievales el carnaval llegaba a durar hasta tres meses por año, existe una limitación en el tiempo, sólo durante el curso del carnaval se vive:

... una huida provisional de los moldes de la vida ordinaria (es decir, oficial).  
(Bajtín, 1999: 13).

El carnaval ofrece de este modo una fuga temporal y transitoria de las reglas y normas de la vida cotidiana. Siguiendo a Bajtín, los personajes que podían escapar a esta temporalidad eran los bufones y payasos, quienes

se convirtieron en los vehículos permanentes del principio carnalesco en la vida ordinaria, viviendo entre la vida cotidiana y el arte. Ellos durante el carnaval interpretaban a la vida misma, de modo que temporalmente el juego pasaba a ser la vida real. El carnaval es así:

... la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su *vida festiva*. La fiesta es el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos de la Edad Media. (Bajtín, 1999: 14, las itálicas son del autor).

Las fiestas a través de la historia han tenido un sentido profundo; están en conexión con el mundo de los ideales de la existencia humana, guardando una relación intrínseca tanto con períodos de crisis (de la naturaleza, la sociedad y el hombre) como con el tiempo:

La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. (Bajtín, 1999: 14).

Y es en el carnaval precisamente donde la relación de la fiesta con los ideales de la existencia humana, la resurrección y la renovación, alcanza su plenitud. La fiesta durante el carnaval es:



... la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia. (Bajtín, 1999: 15).

En contraposición, la fiesta oficial en la Edad Media no creaba este mundo paralelo y tampoco sacaba al pueblo del orden predominante, por el contrario, fortificaba al régimen existente. Para Bajtín, la fiesta oficial traicionaba el verdadero sentido de la fiesta humana, era la antítesis del carnaval, el cual, además de las características que ya se han señalado:

...era el triunfo de una especie de liberación transitoria, [...] la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto. (Bajtín, 1999: 15).

Al abolirse las relaciones jerárquicas y los privilegios, en el carnaval existe un ambiente de igualdad que favorece al contacto libre entre las personas. Contacto que no se establecería bajo las circunstancias de la vida cotidiana, debido a las diferencias que se presentan, por ejemplo, por la condición económica o social. Este contacto se vive intensamente y permite a los individuos establecer nuevas relaciones, más humanas. Se establece una comunicación especial que no se daría en situaciones normales; se elaboran, incluso, formas particulares del lenguaje. Es un lenguaje

caracterizado por la lógica de las cosas contradictorias y al revés, una contraposición a la vida ordinaria. Se habla de parodias, degradaciones, inversiones.

El humor del carnaval es festivo. Los rasgos distintivos de la risa camavalesca son su carácter popular, porque es patrimonio del pueblo, su universalidad, ya que todos ríen, y su ambivalencia: es alegre por un lado y burlona y sarcástica por otro, niega y afirma a la vez.

## **1.2 REALISMO GROTESCO**

Como un primer acercamiento al realismo grotesco diremos que se trata de un sistema particular de imágenes, de una concepción estética, de la cultura cómica popular. Bajtín nos introduce a esta concepción artística también a través de la obra de François Rabelais donde existe un predominio de:

*...el principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. (Bajtín, 1999: 23, las itálicas son del autor).*

De acuerdo con Bajtín, las imágenes relativas a la vida material y corporal en la obra de Rabelais son herencia de la concepción estética de la cultura cómica popular de su tiempo. Y a esta concepción le da el nombre de realismo grotesco:

En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. (Bajtín, 1999: 23).

El principio material y corporal es percibido como positivo, universal y popular, oponiéndose a la separación y al aislamiento de sus lazos materiales y corporales con la tierra. El portador del principio material y corporal es el pueblo. Un pueblo que crece y se renueva constantemente. Aquí es donde encontramos la relevancia del elemento corporal.

Las manifestaciones de la vida material y corporal son atribuidas a un cuerpo popular y colectivo. Asimismo, el principio material y corporal es concebido como alegre y festivo, visto a través de la abundancia y la universalidad.

Por otra parte, un rasgo notable en el realismo grotesco es la degradación:

El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. (Bajtín, 1999: 24, las itálicas son del autor).

Uno de los procedimientos típicos de la comicidad medieval consiste precisamente en el cambio de las ceremonias solemnes hacia el marco material y corporal. De la misma manera, las diversas formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. Dentro de esta degradación la risa ocupa un lugar sobresaliente:

La risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa. (Bajtín, 1999: 25).

¿Cuál es el sentido de estas degradaciones en el realismo grotesco?. En el realismo grotesco el sentido de lo “alto” está en el cielo y de lo “bajo” en la tierra. Asimismo, corporalmente, lo alto lo representa la cabeza y lo bajo los órganos genitales, el vientre y el trasero. Rebajar o degradar, entonces, será una aproximación a la tierra, una tierra que absorbe y a la vez resucita, que da muerte y da vida.

Es a través de la degradación que se entra en comunión con la parte inferior del cuerpo, con un carácter ambivalente: de negación y afirmación. Lo inferior, así, representa tanto un fin como un comienzo.

De acuerdo con Bajtín, este tipo de degradación paródica la encontramos en Cervantes, la relación entre Don Quijote y Sancho Panza es un claro ejemplo. Sancho, su vientre, su apetito y su sed representan a la tierra, el inferior absoluto, tumba de los ideales del Quijote, quien necesita morir para renacer más fuerte.

En general, la concepción artística e ideológica del Renacimiento aún conserva este carácter ambivalente de la degradación. El Renacimiento conserva esta visión de lo corporal que más adelante se verá reducida a su aspecto negativo, rompiéndose la relación entre la tierra y el cosmos y quedando las imágenes de un erotismo banal, privado y personal.

Para Bajtín el campo de la literatura realista de los tres últimos siglos:

...está prácticamente cubierto de fragmentos embrionarios del realismo grotesco [...] En la mayoría de los casos se trata de imágenes grotescas que han perdido o debilitado su polo positivo, su relación con un universo en evolución. (Bajtín, 1999: 28).

La imagen grotesca posee dos rasgos indispensables:

- a) La actitud respecto al tiempo y la evolución
- b) La ambivalencia: los dos polos del cambio, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis.

En las primeras etapas del grotesco el tiempo estaba determinado por las fases ambivalentes del desarrollo: principio y fin, muerte – nacimiento. Más adelante el sentimiento del tiempo evoluciona y abarca fenómenos sociales e históricos, llegando a una concepción histórica del tiempo. La imagen grotesca está referida a un fenómeno en evolución, en proceso de cambio, a una transformación incompleta.

Tomando en cuenta estos dos rasgos indispensables, el sistema de imágenes grotescas incluye escenas como:

...el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el despedazamiento corporal, etc.. (Bajtín, 1999: 29).

Estas imágenes se oponen a las clásicas de la vida cotidiana, preestablecida y perfecta, asimismo a las imágenes clásicas del cuerpo humano también perfecto, y en una edad distante al nacimiento o la muerte.

El cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está acabado ni es perfecto:

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrescencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. (Bajtín, 1999: 30).

La exhibición de dos cuerpos en uno, el que da vida y muere y el que es concebido, es una tendencia fundamental de la imagen grotesca del cuerpo. Del primer cuerpo se desprende uno nuevo. Son cuerpos con edades cercanas al nacimiento y a la muerte, en sus límites los dos cuerpos se funden en uno:

...ese cuerpo abierto e incompleto (agonizante – naciente – o apunto de nacer) no está estrictamente separado del mundo: está enredado con él... Es un cuerpo cósmico y representa el conjunto del mundo material y corporal, concebido como lo "inferior" absoluto, como un principio que absorbe y da a luz, como una tumba y un seno corporales [...] (Bajtín, 1999: 30).

Un ejemplo moderno de la singular concepción del cuerpo en el realismo grotesco tal vez la podemos encontrar en una pintura de Pablo

Picasso (1881 – 1973): “Gato atrapando un pájaro”<sup>1</sup> de 1939. En esta obra observamos a un gato pardo con un vientre bastante abultado que en la boca sostiene a un pájaro negro, muerto, cubierto de sangre. Es evidente que deben existir varias interpretaciones en torno a esta pintura, pero el elemento que lo hace interesante es ese vientre hinchado, que sugiere un vientre materno, al lado de la imagen de la muerte en forma de pájaro. Quizá nos habla de la muerte en tiempos de la guerra, tras la cual se renacerá a un nuevo mundo; así se cerraría el círculo de la concepción ambivalente característica del realismo grotesco: en un mismo tiempo se reúnen muerte y vida.

Adentrándonos en la historia de la concepción estética del realismo grotesco, en *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, encontramos que tiene sus inicios en una época antigua:

El método de construcción de imágenes [grotescas] procede de una época muy antigua: lo encontramos en la mitología y el arte arcaico de todos los pueblos, incluso en el arte pre-clásico de los griegos y los romanos. No desaparece tampoco en la época clásica [...] (Bajtín, 1999: 34).

Hasta llegar a la Edad Media donde:

---

<sup>1</sup> Bernadac, M.L. / Bouchet, P. Du (1998). *Picasso, Artista y Bohemio*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo 6. Pp. 102-103.



El realismo grotesco se desarrolla plenamente en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular [...] y alcanza su epopeya artística en la literatura del Renacimiento. (Bajtín, 1999: 35).

El término grotesco aparece asimismo en esa época, al principio con una acepción restringida. Lentamente el sentido del término se fue ampliando hasta construirse el vasto universo de la imagen grotesca. Hasta la segunda mitad del siglo XVIII es cuando surge una comprensión más profunda del grotesco.

En los siglos XVII y XVIII, cuando predominaba el canon clásico, se observó un reduccionismo de las formas carnavalescas populares y del grotesco en sí, ligándolo a la cultura cómica popular y separándolo del dominio del arte y la literatura. La cosmovisión carnavalesca comienza a transformarse en simple fiesta.

Es hasta la segunda mitad del siglo XVIII que se tiene una comprensión más profunda y precisa del grotesco. Época en la que se discute la disyuntiva entre incluir o no al grotesco dentro de una concepción estética, ya que presentaba características que no seguían las reglas típicas de lo que se entendía por belleza.

El italiano Jorge Vasari (1511 – 1574) es quien ofrece por primera vez un intento de análisis teórico del grotesco, aunque, de acuerdo con Bajtín, no pasa de ser una simple descripción y apreciación del mismo. Es en 1761 cuando aparece el primer estudio que justifica al grotesco, una apología, la obra de Justus Möser, *Arlequín o defensa de lo grotesco cómico*.

En la época previa al romanticismo y en los inicios del mismo se presenta un resurgimiento del grotesco adquiriendo un nuevo sentido subjetivo e individual, en contraposición a la visión carnavalesca, popular y colectiva. Fue un grotesco subjetivo que tuvo su mayor desarrollo en Alemania. Es así como se germinó el grotesco romántico que representó una reacción contra los cánones clásicos del siglo XVIII. Del mismo modo, se retroalimentó con las obras de autores como Shakespeare y Cervantes, recuperándose así, a través de ellos, el grotesco de la Edad Media. Además, el grotesco romántico:

A diferencia del grotesco de la Edad Media y del Renacimiento, relacionado directamente con la cultura popular e imbuido de su carácter universal y público, [...] es un grotesco de *cámara*, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento. (Bajtín, 1999: 40, las *itálicas* son del autor).

Existen una serie de elementos que se transforman en el grotesco romántico: el sentido de la risa, de lo terrible, de la locura y de las imágenes del mundo material y corporal. El sentido de la risa cambia en el grotesco romántico: se atenúa y se transforma en humor, ironía y sarcasmo. Esta risa deja un tanto de lado el carácter popular y universal de la risa carnavalesca.

El sentido de lo terrible también se transforma. En el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento lo terrible es vencido por la risa, tiene un matiz alegre; en cambio en el grotesco romántico se presenta un universo terrible y ajeno al hombre.

Otro cambio significativo lo encontramos en el sentido que toman las imágenes del mundo material y corporal:

En el grotesco romántico, las imágenes de la vida material y corporal: beber, comer, satisfacción de las necesidades naturales, coito, alumbramiento, pierden casi por completo su sentido regenerador y se transforman en "vida inferior". Las imágenes del grotesco romántico son generalmente la expresión del temor que inspira el mundo [...] (Bajtín, 1999: 41).

Por otro lado, la locura también se ve de manera diferente: mientras en el grotesco popular se trata de una locura festiva, en el grotesco romántico es una locura trágica producto de la soledad individual.

El tema de la máscara es otro que se ve modificado en la visión romántica del grotesco:

...la máscara pierde casi totalmente su función regeneradora y renovadora, y adquiere un tono lúgubre. Suele disimular un vacío horroroso, la "nada". (Bajtín, 1999: 42).

Otra particularidad del grotesco romántico es la predilección por la noche, en contraste con el grotesco popular, que prefiere las escenas matinales.

Ahora bien, ya mencionados los elementos característicos del grotesco romántico, nos adentraremos en la teoría romántica del grotesco. En 1800, Friedrich Schlegel (1772 – 1829), fundador de la escuela romántica alemana, en su *Conversación sobre la poesía* estudia el concepto de grotesco:

Lo considera la mezcla fantástica de elementos heterogéneos de la realidad, la destrucción del orden y del régimen habituales del mundo, la libre excentricidad de las imágenes y la "sucesión del entusiasmo y la ironía". (Bajtín, 1999: 43).

Por otro lado, el también escritor alemán Jean Paul (1763 – 1825) habla del grotesco como "humor cruel". De acuerdo con su visión, debido al grotesco o "humor cruel":

...el mundo se convierte en algo *exterior*, terrible e *injustificado*, el suelo se mueve bajo nuestros pies, sentimos vértigo, porque no vemos nada estable a nuestro alrededor. (Bajtín, 1999: 44, las itálicas son del autor).

Más adelante, en 1827 en el prefacio a *Cromwell*, Víctor Hugo (1802 – 1885) planteó el problema del grotesco:

Hugo otorga un sentido muy amplio a la imagen grotesca. Descubre la existencia de lo grotesco en la antigüedad pre-clásica (la hidra, las arpías, los cíclopes) y en varios personajes del período arcaico y, después, clasifica como perteneciente a este tipo a toda la literatura post-antigua, a partir de la Edad Media. (Bajtín, 1999: 44).

En los demás autores románticos también encontramos interés por lo grotesco. En Francia el grotesco se considera como tradición nacional. Los

románticos fueron quienes buscaron las raíces populares del grotesco y vieron el sentido del mismo más allá de la función satírica. Aunado a esto, de acuerdo con Bajtín, el gran descubrimiento de los románticos es:

...el descubrimiento del individuo subjetivo, profundo, íntimo, complejo e inagotable. (Bajtín, 1999: 45).

Esta visión del individuo en esos términos no existía en el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento, pero su descubrimiento fue a través de la propia concepción del grotesco, que va más allá de lo perfecto y acabado.

Después de la segunda mitad del siglo XVIII el interés por lo grotesco se debilita. Se le interpreta sin tomar en cuenta el carácter universal y ambivalente de sus imágenes, sólo se observa el aspecto de sátira negativa. La obra más voluminosa sobre este tema es de 1894: *Historia de la sátira grotesca*, del alemán Schneegans. Para él el grotesco es exclusivamente una sátira negativa. Esta concepción es la que prevalece en los historiadores de la literatura de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Inclusive ahora perdura la interpretación meramente satírica del grotesco.

En 1957 Wolfgang Kayser, crítico literario alemán, expone el primer y, hasta ese momento, único estudio (de acuerdo con Bajtín) sobre la teoría

del grotesco. Aunque finalmente la concepción del autor es limitada ya que expone su teoría basándose en el grotesco romántico y modernista, separándola del mundo de la cultura cómica popular y de la cosmovisión camavalesca. Además se percibe un tono lúgubre y terrible, ajeno a la concepción del grotesco previa al romanticismo, como ya se mencionó anteriormente.

En el siglo XX se da un resurgimiento importante del grotesco y se destacan dos líneas principales:

La primera es el grotesco *modernista* (Alfred Jarry, los superrealistas, los expresionistas, etc.). Este tipo de grotesco retoma [...] las tradiciones del grotesco romántico; actualmente se desarrolla bajo la influencia de existencialistas. La segunda línea es el grotesco *realista* (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda, etc.) que continúa la tradición del realismo grotesco y de la cultura popular, reflejando a veces la influencia directa de las formas camavalescas (Pablo Neruda). (Bajtín, 1999: 47, las itálicas son del autor).

Para tener una idea del resurgimiento del grotesco en el siglo XX en su línea modernista, Bajtín menciona al francés Alfred Jarry (1873 – 1907), autor de la comedia *Ubu rey*, sátira caricaturesca de la burguesía. También tiene en cuenta el trabajo de los superrealistas o surrealistas, entre los que podemos mencionar a: Rimbaud (1854 – 1891), Apollinaire (1880 – 1918) y

Kafka (1883 – 1924) como precursores y como más representativos a los franceses Bretón (1896 – 1966), Aragón (1897 – 1982) y Eluard (1895 – 1952) y a los poetas españoles Alberti y Aleixandre (1898 – 1984). Por otro lado, cita a los expresionistas (quienes evitan la representación de la realidad externa para proyectar una visión personal elevada del mundo) que tuvieron una influencia considerable en el teatro alemán de principios del siglo XX, misma que se vislumbra en la obra de escritores como Virginia Woolf (1882 – 1941), William Faulkner (1897 – 1962) y los irlandeses James Joyce (1882 – 1941) y Samuel Beckett (1906 – 1989).

Siguiendo la cita anterior, el grotesco modernista retoma la tradición del grotesco romántico y ha recibido la influencia de los existencialistas. Del existencialismo podemos destacar el trabajo de los franceses Jean – Paul Sartre (1905 1980), Albert Camus (1913 – 1960) y Simone de Beauvoir (1908 – 1986) para cerrar el comentario a este tipo de grotesco.

De acuerdo con la misma cita, la segunda línea que presenta el resurgimiento del grotesco en el siglo XX es el grotesco realista, que continúa la tradición del realismo grotesco, con autores como los alemanes Thomas Mann (1875 – 1955) y Bertold Brecht (1898 – 1956), y por otra parte el chileno Pablo Neruda (1904 – 1973).



Ya avanzada la segunda mitad del siglo XX, Bajtín asevera que el grotesco:

...es la forma predominante que adoptan las diversas corrientes modernistas actuales. (Bajtín, 1999: 52).

Además finalmente confirma que el problema del grotesco sólo puede resolverse adecuadamente dentro del ámbito de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento:

Para comprender la profundidad, las múltiples significaciones y la fuerza de los diversos temas grotescos, es preciso hacerlo desde el punto de vista de la unidad de la cultura popular y la cosmovisión carnavalesca; fuera de estos elementos, los temas grotescos se vuelven unilaterales, anodinos y débiles. (Bajtín, 1999: 52).

De la misma manera, el presente trabajo retomará los elementos fundamentales de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, en particular el sistema de imágenes del carnaval y del realismo grotesco, para adentrarnos en el estudio de las cuatro obras de tema gay seleccionadas: *Salón de belleza* de Mario Bellatin, *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, *Mátame y verás* de José Joaquín Blanco y *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas.

## CAPÍTULO 2

### **SALÓN DE BELLEZA** **MARIO BELLATIN**

#### **ENTRE LA VANIDAD Y LA AGONÍA, VIDA Y MUERTE EN EL GROTESCO**

Dentro de la última narrativa latinoamericana destaca la producción de Mario Bellatin (México, 1960), quien residió buena parte de su vida en el Perú, donde primeramente dio a conocer su obra, y regresó a México después de estudiar cine en Cuba. Sus novelas cortas, descontextualizadas, en medio de un aura de crueldad y perversión, constituyen una propuesta original. Su novela *Salón de belleza* (1994) es la que más éxito ha alcanzado en el Perú, tanto de crítica como de público; en México fue bien recibida al publicarse en 1996 y en el 2000 fue nominada al premio Médicis por la mejor novela traducida en Francia. Otras de sus novelas son *Las mujeres de sal* (1986), *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993), *Damas chinas*

(1995), *Poeta ciego* (1996), *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) y *Flores*, por la que recibió el premio Xavier Villaurrutia 2001 de Escritores para Escritores. Actualmente su obra está siendo traducida al francés y al alemán.

Debemos denotar que la obra de Bellatin ha sido elogiada por la crítica especializada en diversos países. Bryce Echenique ha señalado que "sus novelas cortas funcionan siempre, son eficaces y sobrias". Y el novelista veracruzano Sergio Pitol nos dice que "la gran lección que Mario Bellatin nos ofrece al volver a su país natal es que sin imaginación y sin rigor ninguna narrativa se sostiene. Con él entre nosotros la novela vuelve a ser un género mayor". Frases que ya se han hecho conocidas porque aparecen en las ediciones de las obras del autor. Asimismo el crítico Rafael Lemus afirmó que Bellatin:

[...] es el más original de los narradores mexicanos; su obra, hecha toda de pequeñas noveletas, construye y reconstruye a cada libro el mismo universo de obsesiones personales, y emprende en cada viaje el mismo límpido experimento narrativo. Cada novela es un trabajo de feroz economía y un ejercicio de radical minimalismo.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Citado en Morales, Enrique (2002). "Noticias del día". *Sala de Prensa – CONACULTA*. México: <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/feb/250202/minima.htm>

En otros comentarios y críticas a la obra de Bellatin encontramos que Martín Kohan, en su artículo “Fórmula para un cóctel siniestro”, concuerda con Lemus en este último apunte:

[...] lo suyo tiene más bien que ver con una resta, con una forma muy particular de reticencia en la escritura, con un “preferiría no hacerlo” de la literatura.<sup>3</sup>

Y continúa detallando el estilo y la temática de la obra del autor:

Su escritura es perturbadoramente neutra, sobre todo porque siempre trata de largas enfermedades, de agonías, de mutilaciones, de cadáveres bien o mal conservados, enterrados o desenterrados, de ortopedias, del dolor y sus posibilidades, de los defectos físicos, del deterioro de los cuerpos, de niños muertos, de la degradación. Los textos de Bellatin logran tocar así el lugar mismo de lo siniestro [...] y lo hacen con un lenguaje en apariencia indolente. Lo muestran como podría mostrarlo una fotografía; de hecho, se habla en sus textos de fotografiar el dolor, como también se narra la detención de una puesta en escena (Bellatin narra puestas en escena, más que historias) del dolor o de las agonías sin esperanza, de las ejecuciones públicas o de las muertes en la intimidad.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Kohan, Martín (2002). “Fórmula para un cóctel siniestro” en *Suplemento Cultura y Nación*: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/03/02/u-00601.htm>

<sup>4</sup> Kohan, Martín (2002). “Fórmula para un cóctel siniestro” en *Suplemento Cultura y Nación*: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/03/02/u-00601.htm>

A este último respecto coincidimos con Martín Kohan porque *Salón de belleza*, novela en la que nos centraremos en este capítulo, definitivamente posee altos matices de teatralidad. Fue llevada al escenario en la ciudad de México en el 2001, dentro del marco del festival "Vive el arte diferente", por Circo Raus, una compañía mexicana de circo de cámara fundada en 1997, en una versión teatral de Alberto Chimal e Israel Cortés. Fue una puesta en escena con una concepción artística interesante e innovadora que conjuntó el teatro, la danza, la música y el circo.

La aproximación que haremos a *Salón de belleza* será observando cómo se construyen tanto la historia como sus espacios: por un lado guardando correspondencia entre la realidad y la fantasía (el salón de belleza) y por el otro oscilando entre la realidad y la agonía (el Moridero), partiendo del sistema de imágenes de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento y de la concepción estética del grotesco.

Descubriremos que existe un intersticio muy breve entre la vanidad y la agonía, que en un instante se funden vida y muerte. Y que esta agonía sólo podrá ser trascendida, al menos temporalmente, a través de la ficción.

A grandes rasgos, *Salón de belleza* trata de un estilista gay que pone todo su entusiasmo en la creación de su salón, el cual comparte con otros estilistas. El salón está cuidadosamente decorado con espejos y grandes acuarios con una gran variedad de peces de colores. El color, la fantasía y los tiempos felices enmarcan esta etapa en la vida del protagonista. Más adelante, el mismo personaje convierte el salón en el llamado "Moridero", una especie de clínica o de albergue clandestino que sólo recibe a enfermos terminales de una enfermedad desconocida. Ahora, la ausencia de color, la muerte y los tiempos de agonía caracterizan al escenario en esta fase de la novela y a la propia vida del protagonista.

A menudo la propia crítica literaria no sabe dónde ubicar a Mario Bellatin, si como autor peruano o mexicano, es por ello que Iván Thays en su ensayo "La edad de la inocencia: acerca de la narrativa peruana última" le otorga a nuestro autor un espacio significativo y señala que las reticencias de la crítica, debido a la brevedad de sus novelas, se cancelaron con *Salón de belleza*, principalmente por su temática:

Esas reticencias se cancelaron con la publicación de *Salón de belleza*, una novela igual de corta e igual de indeterminada que la anterior, buscando la objetividad y tratando de esquivar el azar, pero cuyo tema resultó tremendamente atractivo para todos los sectores, incluso los socialmente más intransigentes: la historia de un

peluquero gay que convierte su salón de belleza en un moridero para enfermos de peste (el autor se cuida de no decir sida). [...] Aunque para un lector atento sólo a la estética y a los méritos literarios *Salón de belleza* no resulte mejor que las anteriores, es obvio que con ella Bellatin da un salto cualitativo a nivel temático y se ubica a la palestra de los autores jóvenes, con su universo sin referentes reconocibles.<sup>5</sup>

Las acciones en la novela ocurren en la periferia de una ciudad desconocida, en un escenario urbano que envuelve a los personajes en un ambiente degradado y anónimo. El anonimato podría delinear la historia: en una ciudad sin nombre, personas sin nombre desarrollan una actividad clandestina. Es también una historia de amor, de vanidad y de peces.

Como elemento importante en la novela se reconoce que un recurso fascinante a lo largo de toda la trama son los peces. Su relevancia radica en que se presentan como metáfora de la vida del protagonista. Del mismo modo, se puede establecer un paralelismo entre los peces y todos los personajes. Dentro de la idea de teatralidad, también podemos pensar en los acuarios como en un libreto o guión. Curiosamente lo que se lee en el agua es reflejo de situaciones en el exterior. El ánimo del protagonista determinará su atención hacia los peces. Un acuario descuidado es señal de

---

<sup>5</sup> Thays, Iván (1999). "La edad de la inocencia: acerca de la narrativa peruana última" en: [http://www.apuntes.org/paises/peru/ensayo/thays\\_inocencia.html](http://www.apuntes.org/paises/peru/ensayo/thays_inocencia.html)

su propio abandono, una pecera vacía es un salón ausente de clientas, la muerte de los peces es la muerte de aquel muchacho diferente, los peces aferrados a la vida son las mujeres que visitaban al salón o algunos huéspedes, los peces infectados con hongos son los enfermos terminales, la ternura o crueldad con los peces es la misma para los huéspedes del llamado Moridero. Este paralelismo está presente en los dos espacios principales de la novela: en el salón de belleza y en el Moridero.

Por otro lado, sin tratarse de un documento de crítica social, Mario Bellatin en *Salón de belleza* también traza a una sociedad a la que no se quiere pertenecer, ataca a algunas de sus actitudes y ventila los problemas de toda gran urbe: maltrato en hospitales, prostitución, drogadicción. Cabe resaltar la ironía con la que se refiere a las instituciones de beneficencia y a las Hermanas de la Caridad. La bondad cristiana resulta cruel.

El narrador es el personaje protagónico, también podríamos pensar en él como en un gran director de teatro. La teatralidad juega un papel preponderante en toda la trama de la novela. Nuestro director y protagonista toma grandes decisiones, consigo mismo y con los demás, ya sean personas o peces. Sin embargo, es voluble, caprichoso: lo que le gusta un día, después ya no. Se cansa pronto de las cosas que le atraen. Siguiendo un



orden progresivo en la novela, podemos ver cómo han sido estas decisiones. En un inicio, siendo muy joven, adolescente, abandona a su madre enferma, quien muere a los pocos años por un tumor maligno, para irse al norte del país, con el único propósito de darle un sentido de realidad a su personal elección homoerótica. Una vez inserto en su realidad homosexual, a los seis años de haber partido hacia el norte, toma otra gran decisión: la creación del salón de belleza. Es ahora cuando la fantasía envolverá al espacio y a los personajes. Ingresamos dentro de un gran teatro de ficción. El escenario es todo belleza y perfección: peces de colores en grandes acuarios, espejos. Se respira vida, esperanza, vanidad. La vanidad se origina en el propio narrador y actor principal, la transmite a las clientas y se sublima al engalanar su propia condición gay con un vestuario y actitudes femeninas.

Se vive en un aura onírica, es una realidad alterna a lo que ofrece el mundo afuera. El panorama visual es amplio y abierto a todas direcciones, lleno de luz y color:

Lo más importante era la decoración del salón de belleza. [...] Desde el primer momento pensé en tener peceras de grandes proporciones. Lo que buscaba era que las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en un agua

cristalina mientras eran tratadas, para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie. (Bellatin, 1996: 21).

En esta época de esplendor la ficción también se propaga más allá de los fantásticos acuarios y de los límites del salón de belleza, llega hasta la ciudad: a los “Baños Turcos”, o cuando los estilistas, travestidos, van en busca del placer que guardan las noches mágicas en sus calles, discos o cines. Son tiempos de felicidad, juventud efímera, vida disipada, desorden, locura, irresponsabilidad.

Remitiéndonos a nuestro modelo conceptual bajtiniano, nos estamos adentrando claramente en espacios de características carnalescas, aunque en un sentido reducido, cuando hablamos del salón, el baño turco, las discos o los cines en las circunstancias específicas de la novela. El salón de belleza es el prototipo de esta clase de lugar, ya que ofrece un mundo paralelo y diferente al mundo y a las reglas de lo cotidiano, de los otros. Las leyes que operan dentro del salón son las leyes de la libertad y la felicidad: tanto para los estilistas a quienes se les presenta la libertad de ser abiertamente gay, sin la represión del exterior, y que libremente se visten y se comportan como les place, como para las clientas que espontáneamente dejan afuera su realidad de todos los días y entran en busca de la esperanza feliz de recuperar un fragmento de la juventud perdida y de la belleza de

otros años, a través de la transformación con un corte de pelo o con un cambio de tinte o maquillaje. Cada visita les proporciona un motivo de júbilo a sus vidas desgastadas:

Otra situación similar la encontraba con algunas de las clientas que visitaban en las buenas épocas el salón de belleza. La mayoría eran mujeres viejas o acabadas por la vida. Sin embargo, debajo de aquellos cutis gastados era visible una larga agonía que se vestía de esperanza en cada una de las visitas. (Bellatin, 1996: 24).

Sin embargo, pensar en una libertad real y absoluta dentro de estos espacios, también podría llegar a ser aventurado. Con relación a esto, Umberto Eco menciona que:

Bajtín tenía razón cuando veía esa manifestación como un impulso profundo hacia la liberación y la subversión en el carnaval medieval. La ideología hiperbajtiniana del carnaval como una liberación *real*, sin embargo, puede estar equivocada. (Eco, 1998: 12, las itálicas son del autor).

Aquí Umberto Eco nos ofrece la alternativa de dudar sobre la libertad global y real en el espacio carnavalesco, es decir, dentro del contexto de la vida cotidiana, fuera del ámbito creativo, como pudiera ser la literatura y el cine. (La disertación de Eco a este respecto se verá más adelante).

Por otra parte, Bajtín menciona que el carnaval no posee fronteras espaciales, sin embargo, en el caso de nuestra novela sí se presentan límites físicos: las puertas y paredes del salón, de los baños turcos o del cine con programa porno. Otro límite, este sí de acuerdo a las reglas del carnaval, es el límite del tiempo. Se vive un tiempo afuera del tiempo. En estos sitios la fuga de la vida ordinaria es temporal y transitoria, dura mientras se permanezca dentro de la cápsula que forman dichas puertas y paredes.

Con relación a estos límites de tiempo y espacio, Eco agrega:

Si bien el carnaval antiguo religioso estaba limitado en el tiempo, el carnaval moderno multitudinario está limitado en el espacio: está reservado a ciertos lugares, ciertas calles, o enmarcado en la pantalla de la televisión. (Eco, 1998: 17).

De modo que las características de los espacios que se presentan en la novela, en cuanto a sus límites físicos, parecen obedecer más a la descripción de un carnaval moderno.

En los tiempos en que funcionaba el salón de belleza, se alude a una época de disipación, de locura, de irresponsabilidad, de diversión, de felicidad. Se puede pensar que fueron momentos festivos, de humor

carnavalesco. Al analizar este humor festivo observamos que posee un carácter universal, en el sentido globalizador, puesto que todos los ocupantes del salón, o de los demás sitios, están invitados a celebrar y a gozar de la felicidad y la belleza. En el caso del salón, el ambiente y el humor festivos, carnalescos, los proporcionan los mismos estilistas, vestidos alegremente con atuendos femeninos y con actitudes propias de este género. De esta manera todos, clientas y estilistas, dejan de lado su identidad cotidiana y por momentos adquieren otra imagen o, en el caso de los últimos, hasta otra personalidad y otro nombre, portando un disfraz propio de un carnaval o de una fiesta, para después unirse en la celebración por el cambio, la transformación y la belleza.

Por otro lado, el vestirse de mujer es lo que les da a los estilistas un mayor acercamiento con las clientas, una mayor intimidad, otra manera de socializar más fluidamente que en otras circunstancias. Se establece una comunicación especial, más humana, propia del ambiente de carnaval:

[...] no veía las horas de que llegara uno de los tres días de la semana que habíamos señalado para salir a la calle vestidos de mujeres. También adoptamos la costumbre de vestirnos así para atender a las clientas. Me pareció que de ese modo se creaba un ambiente más íntimo en el salón. Las clientas se sentirían más

a gusto. De esta forma podrían contarnos sus vidas, sus secretos. (Bellatin, 1996: 35).

El carácter universal, totalizador, de estos espacios también se puede apreciar en el hecho de que dentro de sus fronteras parece imperar un ambiente de igualdad. El mejor ejemplo lo representan los “Baños Turcos” que se mencionan en la novela: todos visten igual, con un par de toallas, todos exhiben la misma desnudez:

Luego de que me desvestía delante de sus ojos, con un gesto mecánico el empleado estiraba sus brazos para recibir mis ropas. [...] Antes de hacerlo me entregaba dos toallas raídas, pero limpias. Yo me cubría con una los genitales y me colgaba la otra de los hombros. (Bellatin, 1996: 16).

Siguiendo la misma concepción de Bajtín a este respecto, Leo Bersani <sup>6</sup> hablaría del baño de vapor como un espacio ideal, de oportunidad para el sexo anónimo, casual. De un lugar donde se presenta un desprendimiento de la personalidad favorable al ligue ideal, ya que todos llevan un uniforme común, la toalla, que comunica poco sobre la personalidad y que propicia más fácilmente la intimidad con el cuerpo desconocido, el contacto con el otro.

---

<sup>6</sup> Bersani, Leo (2001). *La sociabilidad y el ligue: psicoanálisis y sexualidad gay*, conferencia impartida el 28 de abril de 2001 en la UNAM, jornada organizada por el Programa Universitario de Estudios de Género y la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis.

Al portar todos el mismo atuendo y descubrir la misma desnudez, de pronto se borra toda relación de jerarquía, lo que no sucede en el mundo externo, donde la ropa y los accesorios nos remiten a una posición económica o social, a una postura religiosa o a cualquier otra tendencia. Un buen traje de casimir nos podría informar que estamos ante la presencia de un corredor de bolsa o un hombre de negocios exitoso, un hábito o una levita nos advertirían de una posición religiosa y un par de tenis nos hablaría de una persona deportista o despreocupada. En el baño de vapor lo que menos interesa del otro es quién es o cuál es su posición social, lo importante es que está ahí, dispuesto a relacionarse, a socializar, o bien a entregarse al placer, desde una situación de igualdad, intimidad, proximidad y confianza. Se confían los unos a los otros su desnudez, aunada a su belleza o a su imperfección, entre las nubes de vapor que disimulan el entorno y los cuerpos:

El caso es que estos Baños son distintos, porque a diferencia de los que frecuentaba el padre de mi amigo aquí todos los usuarios saben a lo que van. Una vez que se está cubierto sólo por las toallas, el terreno es todo de uno. [...] De allí en adelante cualquier cosa puede ocurrir. (Bellatin, 1996: 16 - 17).

En cualquier caso, abandonar el umbral de las puertas del salón de belleza o de los "Baños Turcos" equivaldrá a volver a la realidad oficial,

pública, al mundo del que se quiere escapar. Es regresar a la sociedad y a la estructura de las que no se quiere ser parte.

Sin ofrecer demasiados detalles, casi desde las primeras líneas de la novela, el narrador nos anuncia la transformación que sufrirá el salón de belleza para convertirse en el denominado Moridero, un lugar destinado a la muerte. Este cambio tan extremo parece obedecer, una vez más, a una elección caprichosa del protagonista, motivado quizá por la compasión que le despertaron algunos de sus compañeros heridos (atacados en las calles por la Banda de los Matababros o por asaltantes) que no tenían adónde recurrir y que recibía esporádicamente. El primer huésped formal del Moridero fue uno de los amigos más cercanos de uno de los muchachos que trabajaban en el salón, quien había sido abandonado, al borde de la muerte, debajo de uno de los puentes que cruzan el río que recorre la ciudad anónima. El joven murió al mes de internado a causa de un mal desconocido y sin cura.

En esta etapa la ficción del salón de belleza se disuelve en una existencia atroz. Constatamos que la frontera entre la vanidad y la agonía es en extremo cercana. La agonía cobrará importancia y el teatro será de horror, representando fielmente la comunión con la muerte. El escenario



cambiará radicalmente: de peces alegres de colores a peces pardos en acuarios descuidados, sin espejos:

Como ya he dicho, se trata de peces resistentes y a pesar de los mínimos cuidados se han mantenido de una forma más o menos regular: muriendo algunos y naciendo otros de vez en cuando. Pero el agua ya no está cristalina. Ha adquirido un tono verdoso que ha terminado por empañar las paredes del acuario. (Bellatín, 1996: 24).

La atmósfera es de enfermedad, desesperanza, agonía. Nuestro personaje protagónico también está invadido por el mal sin nombre:

Ahora, cuando yo también estoy atacado por el mal, sólo quedan los acuarios vacíos. Todos menos uno, que trato a toda costa de mantener con algo de vida en el interior. (Bellatín, 1996: 13).

La perspectiva visual ahora será limitada, es una visión de abajo hacia arriba, desde los marginados. Lo que se observa en primer plano es abrumador y lo abarca todo: es mirar a través del lente de la pesadilla. Se muestra un espacio comprometido, estrecho, sofocante. Parece no existir salida a esa prisión sin rejas: el Moridero y su invitación a una agonía compartida a causa de una afección incurable.

El Moridero, como todo delirio en agonía, ofrece un desfile de personajes siniestros: los enfermos y los peces pardos, todos igualmente grises y oscuros por su falta de identidad e individualidad definida. Los desahuciados poseen un origen y un nombre desconocidos. Todos terminarán en la fosa común. Aquellos personajes festivos, coloridos, fantásticos, así como los peces policromáticos de la primera etapa del salón de belleza, ahora son seres que abruma con su presencia inevitablemente agonizante:

[...] ya casi no individualizo a los huéspedes. He llegado a un estado en que todos son iguales para mí. [...] todos no son más que cuerpos en trance hacia la desaparición. (Bellatin, 1996: 21).

Esta agonía no está situada en la imaginación o en la fantasía, está cohesionada íntimamente con la vigilia. Nuestro narrador que conoció lo que es la ensoñación y la ilusión etérea en un principio, en la época de esplendor del salón de belleza, hoy es un personaje que no sueña porque no duerme. Está alerta a su propia agonía y a la de los demás. La atmósfera de agonía la complementan la angustia, la paranoia, el delirio de acoso y persecución (de instituciones de beneficencia y vecinos) y por supuesto el miedo a morir. Existe tristeza, soledad, falta de afecto. Los personajes están rodeados de inmundicia.

Es ahora época de lenta enfermedad para todos los ocupantes del Moridero, y además de orden y responsabilidad para el protagonista. El Moridero está más cerca de la realidad a causa de la agonía y de la muerte, sin embargo, sigue siendo un espacio con reglas y características propias, al margen de la vida exterior, por ejemplo, es un lugar que fue creado para albergar solamente a los enfermos terminales, de sexo masculino, que no tuvieran adónde ir. Es un sitio destinado para los olvidados, para personas expulsadas de la sociedad:

Uno de los momentos de crisis por los que pasó el Moridero, fue cuando tuve que vérmelas con mujeres que pedían alojamiento para morir. [...] Algunas traían en sus brazos a sus pequeños hijos también atacados por el mal. Pero yo desde el primer momento me mostré inflexible. [...] Nunca acepté a nadie que no fuera de sexo masculino. (Bellatin, 1996: 27).

Esta vida de ambiente desolado y marginado, que refleja las miserias humanas, parece presentar rasgos tanto del grotesco romántico como del realismo grotesco, de acuerdo con lo comentado en nuestro marco teórico. En primer lugar, por el lado del grotesco romántico, el sistema de imágenes que se presenta en el Moridero posee, entre otras características, un sentido mayormente subjetivo, individual, en contraposición con la visión

carnavalesca y colectiva del salón de belleza. Coincidiendo con Bajtín, se trataría de:

[...] un grotesco de *cámara*, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento. (Bajtín, 1999: 40, las *itálicas* son del autor).

Mario Bellatin dibuja una ausencia total de ilusiones. Nuestro narrador constata su juventud perdida, sus límites y su muerte cercana. La soledad, el aislamiento y falta de afecto son absolutos, sobre todo al final de la novela:

Nunca nadie vino por mí. [...] Sigo solitario como siempre. Sin ninguna clase de retribución afectiva. Sin nadie que venga a llorarme la enfermedad. (Bellatin, 1996: 47).

Además, aparecen otras características del grotesco romántico como: el sentido que adquiere lo terrible y la predilección por los escenarios nocturnos. En el Moridero lo terrible parece no alcanzar salida, es de dimensiones trágicas. Y el ambiente escénico, como ya se comentó anteriormente, es de tono lúgubre, sombrío, ausente de luz y color.

En segundo lugar, por el lado del realismo grotesco, observamos que el sistema de imágenes que se muestra en la etapa del Moridero también posee rasgos propios de esta concepción estética. Como parte integral de la concepción estética del realismo grotesco, se encuentra un sistema de imágenes del mundo material y corporal característico que posee dos rasgos indispensables: el sentido de evolución y la ambivalencia. La imagen grotesca principalmente está referida a un fenómeno en evolución, en proceso de cambio, a una transformación incompleta, y asimismo, presenta la ambivalencia, el comienzo y el fin de la metamorfosis. Así podríamos incluir escenas como el coito y el despedazamiento corporal, principio y fin, lo que nace y lo que muere. Por otro lado, recordemos el papel preponderante que juega la degradación, también con su carácter ambivalente de negación y afirmación, en el sistema de imágenes del realismo grotesco.

De esta manera, encontramos que el sistema de imágenes del Moridero también posee características del realismo grotesco, como son el sentido de evolución, ambivalencia y degradación, principalmente en los planos material y corporal. Este sistema de imágenes del mundo material y corporal en la novela resulta muy interesante, ya que parece ser

precisamente el mecanismo que podría cerrar el ciclo entre la vanidad y la agonía, entre la vida y la muerte.

Las imágenes del cuerpo de los personajes dentro del Moridero muestran el deterioro consecuente de una enfermedad incurable y anónima. Son moribundos que gimen, gritan, se quejan, despiden mal olor, poseen un cuerpo degradado y están imposibilitados. La degradación de sus cuerpos sigue una lenta evolución hacia la muerte. Así, la imagen grotesca del cuerpo en esta parte de *Salón de belleza* representa un proceso de cambio, una transformación incompleta entre vida y muerte:

[...] Actualmente mi cuerpo destrozado, esquelético, lleno de llagas y de ampollas, me impide seguir frecuentando ese lugar. (Bellatin, 1996: 17).

Aparentemente podría tratarse de una degradación del cuerpo en un solo sentido, el negativo, como se presentaría en el grotesco romántico, donde se pierde el sentido regenerador de dicha degradación. Sin embargo, no hay que perder de vista el sentido ambivalente de la degradación del realismo grotesco, que es lo que aquí parece presentarse (aunque claro, siempre puede abrirse otra posibilidad de interpretación): la negación del cuerpo a causa de la enfermedad es lo que lo aproxima a lo inferior, a la

tierra, a la agonía y finalmente a la muerte, sin embargo, en el caso del protagonista, poco antes de que lo llame la muerte, se sugiere un retorno a la vida, en su sentido más amplio, al menos temporal, como también ocurre en las peceras donde continuamente la vida sucede a la muerte. Aquí hallaríamos el sentido regenerador de la degradación.

Así, en *Salón de belleza* la muerte no se percibe solamente en un sentido trágico, como único desenlace. Esto lo podemos apreciar más claramente en el hecho de que en todo momento en la novela, aún en las circunstancias más angustiantes por causa de la agonía y de la muerte, existe un referente hacia la vida. Como mencionamos anteriormente, el mejor ejemplo lo hallamos en las peceras, donde, incluso en la etapa en que se hallaban descuidadas y con especies poco llamativas, siempre hay algún ejemplar con vida. Los peces mueren y nacen constantemente, como recordando el sentido de la existencia. Lo mismo pasa con las mujeres que visitan el salón de belleza, quienes se aferran a la vida, o con algunos de los desahuciados que no se rinden ante la muerte:

A veces, cuando nadie me ve, introduzco la cabeza en la pecera e incluso llego a tocar el agua con la punta de la nariz. Aspiro profundamente y siento que de aquel cubículo emana aún algo de vida. A pesar del olor del agua estancada, puedo sentir allí algo de frescura. Y lo que me sorprende es lo fiel que se ha mostrado esta

última camada de peces. Pese al poco tiempo dedicado a su crianza, se aferran de una manera extraña a la vida. (Bellatin, 1996: 24).

Acercándonos a la última parte de la novela, observamos que nuestro protagonista comienza a planear un posible retorno al salón de belleza. El mencionado referente hacia la vida es lo que podría darle sentido a esta intención del narrador de abandonar el Moridero y volver a los tiempos de esplendor de su salón, al menos temporalmente, porque sabemos que está invadido por el mal incurable y que su muerte se aproxima de cualquier modo. O si no ¿qué otro sentido, además de buscar una muerte digna, tendría el tomarse tanto trabajo y molestias, en su condición, para reconstruir el salón de belleza sólo para él?

Así, el personaje protagónico podría ver su camino hacia la muerte, transitando previamente de nuevo por el salón de belleza, en un sentido positivo, como posible senda de salvación. Es un trance temporal, revitalizador, que lo devolverá a los tiempos de feliz inconsciencia, a la vanidad absoluta, a la vida. La degradación en esta etapa de la novela es, entonces, regeneradora: a un mismo tiempo niega y afirma, da muerte y da vida, al menos temporalmente. De este modo, el círculo ambivalente de vida y muerte del realismo grotesco se cierra.



Las últimas páginas de la novela nos muestran a un narrador que, aunque capaz de grandes decisiones como director de su propia vida en toda la trama, es libre hasta un límite cercano, el de su muerte. Su vida entonces comienza a hacerse pasiva. Es prisionero de él mismo, un personaje trágico. No vive, subsiste en la espera de su desenlace fatal. Esta espera es agonía lenta, sin reposo. Sin embargo, no deja de ser una existencia con un sentido humano y con la esperanza de modificar sus últimos momentos.

En este punto cabe comentar cómo se ha modificado el elemento narrativo del tiempo. El tiempo de la vanidad y la fantasía del salón de belleza, etéreo e impalpable, fue intercambiado en el Moridero por el tiempo de la agonía: un tiempo presente, donde no hay un antes o un después, es un sólo tiempo largo, desesperadamente eterno. Asimismo, al final de la novela aumenta la tensión narrativa dentro de una estructura circular, ya que la historia inicia y sugiere terminar en un mismo punto, en el salón de belleza. Lo mismo sucede en los acuarios: se regresa a las mismas especies del principio, quizá dentro de una idea de eterno retorno, que hace presentir un tiempo aún más angustiante. Sin embargo, es aquí donde también se está proponiendo la alternativa, temporal, a la agonía, se está haciendo alusión al ciclo vida – muerte – vida.

Casi al concluir, la luz de la ficción, previa a la muerte, será quien salve al protagonista, provisoriamente, de la agonía en que está sumido. El pensar nuevamente en el salón y sus fascinantes acuarios, pensar en un posible futuro, suaviza la soledad del narrador y le da esperanza a una nueva vida transitoria. Nuestro relator planea un final absolutamente teatral, protagónico, él será el único actor en escena:

Para ese entonces, en el salón estarían las nuevas peceras junto a los flamantes implementos para la belleza. No habría clientas, el único cliente del salón sería yo. Yo solo, muriéndome en medio del decorado. (Bellatin, 1996: 52).

Entonces, las únicas vías de escape, de evasión a su agonía, son el retorno temporal a la fantasía del salón y el encuentro con su propia muerte. Una muerte digna en medio del pasado esplendor del salón de belleza.

Pasando a otros elementos, es importante resaltar lo que sucede entre las dos dimensiones principales de la novela, entre el salón de belleza y el Moridero: es un espacio muy breve el que separa la vanidad de la agonía, es un intersticio soportado por la dualidad, un sistema bipolar de oposiciones. En un extremo del eje tenemos al salón de belleza y en el otro al Moridero, formándose parejas antagónicas como: vanidad - abandono, esperanza - agonía, vida - muerte, juventud - enfermedad, compañía -

soledad, razón – sin razón, exterior - interior, femenino (el salón) - masculino (el Moridero), peces de colores - peces pardos. Parece estar tan cerca la vanidad de la agonía que de súbito se podrían confundir vida y muerte, en una imagen característica del realismo grotesco.

Por otra parte, cabe hacer una reflexión sobre la condición de anonimato que impera en toda la novela. Como se menciona en un principio, la historia se desenvuelve en una ciudad y en un país sin nombre, con personajes anónimos. Las actividades en el Moridero tienen carácter clandestino y tampoco se menciona el nombre de la enfermedad incurable motivo de la dedicación incansable del protagonista, que por momentos nos podría hacer pensar en el sida. No existen referentes claros que nos permitan situar a la ciudad, sólo se mencionan el río que corre paralelo a la misma, el Estadio Nacional y la llamada Banda de los Matababros. La única certeza que tenemos respecto a esta ciudad es que no está en Europa, puesto que es el único nombre propio conocido que aparece en toda la novela:

A mi amigo le gustaba vestirse exóticamente. [...] Decía que algunos años atrás, su padre le había regalado un viaje a Europa. Durante ese viaje, había aprendido a vestirse de esa manera. Pero parece ser que aquí no se apreciaba muy bien esa

moda y mi amigo se quedaba muchas horas parado en las esquinas. (Bellatin, 1996: 16).

Sin embargo, partiendo de la descripción de los escenarios en la periferia urbana y del origen del autor de la novela, podríamos localizar a esta ciudad anónima en América Latina. Arriesgándonos a equivocarnos sería factible pensar en Lima, sobre todo por la denominada Banda de los Matabros, ya que el término “cabro”, que significa “maricón”, es típicamente peruano. El río que corre paralelo a la ciudad sería el Rímac. Los llamados matabros son grupos discriminatorios que como diversión suelen molestar o golpear a los homosexuales que trabajan en las calles:

Cuando me aficioné a las Carpas Doradas [...] siempre buscaba algo dorado para salir vestido de mujer en las noches. [...] Pensaba que llevar puesto algo de ese color podía traerme suerte. Tal vez salvarme de un encuentro con la Banda de los Matabros, que rondaba por las zonas centrales de la ciudad. Muchos terminaban muertos después de los ataques de esos malhechores [...]. (Bellatin, 1996: 13 – 14).

Aunque, de cualquier forma, no es importante descubrir si se trata de Lima o de otra ciudad en nuestro continente, sino distinguir que el anonimato de esta urbe nos puede remitir a cualquiera de nuestras capitales, donde las

sociedades y los sistemas dominantes aún fomentan la existencia de una marginalidad para determinados grupos, como podrían ser las comunidades de diversidad sexual.

Por otro lado, es curioso cómo determinados lugares y personajes adquieren cierta posición relevante, o bien el carácter de nombre propio, por el hecho de llevar mayúsculas, es el caso de: el Moridero, los Baños Turcos o el Estadio Nacional por una parte, y las Hermanas de la Caridad, los Axolotes, el Pez Basurero y las Pirañas Amazónicas por la otra. El “salón de belleza” no lleva mayúsculas, quizá para hacer resaltar al “Moridero” como espacio principal en la novela. En sí el Moridero se gana el nombre con mayúscula porque es sin duda un lugar único e irrepetible.

De cualquier forma, parece que era necesario adentrarse en este sórdido mundo suburbano, periférico, el de los personajes marginales, el de los expulsados de la sociedad, llamémosla oficial, sin perder la distancia que proporciona el ambiente anónimo. El anonimato, dentro de la idea de carnaval, donde las identidades se pierden favorablemente, garantiza la confidencialidad de los espacios y de los personajes que se nos describen, asegura que se queden como están sin ser alterados o perturbados por esa

sociedad de afuera, por esa sociedad que los mira, los evalúa, los juzga, con el propio lente de la lectura.

Para terminar, de acuerdo con el eje principal del análisis de la novela, se podría agregar que estas vidas y escenarios decadentes de la realidad gay que se nos presenta pudieran ser trascendidos. La agonía de los bajos fondos parece tener una opción, ver una luz, la luz de la ficción, al menos temporalmente. Existe una alternativa en el más profundo sentido estético del realismo grotesco, donde en un mismo instante pueden coexistir vida y muerte.

De la vanidad en el salón de belleza, con su fuga transitoria del mundo de los otros y donde imperan las leyes carnalescas de la libertad y de la felicidad, la libertad de ser quien se es, ya sea una mujer vieja o un gay, a la agonía en el Moridero, con su realidad grotesca, se vive una evolución ambivalente hacia lo inferior para luego retomar el placer por la fantasía y el retorno provisorio a la vida.

## **CAPÍTULO 3**

### **EL BESO DE LA MUJER ARAÑA MANUEL PUIG**

#### **LA LIBERTAD EN EL ESPACIO CARNAVALESCO**

Manuel Puig (1932 – 1990) nació en la llamada Pampa seca, en Argentina y estudió filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Más adelante ganó una beca del Instituto Italiano en Buenos Aires en 1956 para estudiar dirección cinematográfica en Cinecittà, Roma. Abandona prematuramente sus estudios para trabajar como asistente de cine y guionista, bajo la conducción de grandes directores italianos. Toda su obra, desde su primera novela *La traición de Rita Hayworth* (1971), hasta la más famosa *El beso de la mujer araña* (1976), es un homenaje a las viejas películas. Desde niño el cine representó su ventana al mundo y lo marcaría profundamente a lo largo

de toda su vida. Otras de sus novelas son: *Boquitas pintadas* (1972), *The Buenos Aires Affair* (1977), *Pubis angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Cae la noche tropical* (1988). Escribió también en portugués la novela *Sangre de amor correspondido*. Asimismo escribió obras de teatro como: *Bajo un manto de estrellas* (1983), *El beso de la mujer araña* (versión teatral) (1983), *La cara del villano* (1985), *Recuerdos de Tijuana* (1985), *Misterio del ramo de rosas* y *Golondrina triste macho*.

Podemos situar a Manuel Puig dentro de la generación de escritores del “boom” latinoamericano. Para finales de los setenta ya era un autor ampliamente reconocido dentro y fuera de nuestro continente, sus obras habían sido traducidas a catorce idiomas y había vendido cientos de miles de ejemplares de las mismas. Varias de sus novelas fueron llevadas al cine, como es el caso de *El beso de la mujer araña*, *Boquitas pintadas* y *Pubis angelical*.

Adentrarse en la discusión sobre escritura gay en Latinoamérica precisa referimos a la obra de Manuel Puig. Esto lo podemos constatar tanto en la reciente obra del escritor colombiano Jaime Manrique, *Maricones Eminentes*, de finales del 2000, donde incluye únicamente a Federico García Lorca, a Reinaldo Arenas y a Manuel Puig, como en la antología de *Literatura Gay Internacional (The Penguin Book of International Gay Writing)* editada



por Mark Mitchell en 1995, donde Puig ocupa un lugar con un fragmento de *La traición de Rita Hayworth*. Esta recopilación incluye autores, de diversa identidad sexual, como Platón, Boccaccio, el Marqués de Sade, Thomas Mann, Marguerite Yourcenar y Yukio Mishima. Los autores latinoamericanos que aparecen en esta obra al lado de Manuel Puig son el brasileño Caio Fernando Abreu y los cubanos José Lezama Lima y Reinaldo Arenas.

En este capítulo nos ocuparemos de la novela *El beso de la mujer araña* (1976), que recién publicada fue mal recibida por los críticos literarios, llegándose a prohibir en Argentina por muchos años. Más adelante fue llevada con buen resultado al escenario teatral en diversos idiomas y versiones, tanto en Latinoamérica como en Estados Unidos y Europa, y a la pantalla grande en 1985, con una adaptación del argentino Héctor Babenco, obteniendo un gran éxito comercial y ganando un Oscar al mejor actor, William Hurt, quien interpretaba el papel de Molina. Asimismo, después de la muerte de Puig, se estrenó en Broadway la versión musical ganando siete premios Tony.

Los principales análisis literarios que se han hecho en torno a *El beso de la mujer araña* se inclinan por el estudio de la correlación entre la represión sexual y la sociopolítica. Y más específicamente, en el caso del

crítico Elías Miguel Muñoz <sup>7</sup>, de la correlación de la homosexualidad con la represión del individuo en una sociedad dominada por un machismo violento. Abundando en esto, David William Foster, uno de los principales y más prolíficos críticos de la literatura gay y lésbica en la actualidad, afirma que Manuel Puig estaba comprometido con la creencia de que la liberación sexual y la liberación política son partes integrales de un mismo proceso:

[...] Manuel Puig [...] was committed to a belief that sexual liberation and political liberation are one and the same process, that any movement of political freedom that does not take into account the sexual rights of the individual cannot in good faith promise release from tyranny, and that the struggle for the right of individuals to satisfy their individual sexual needs is continuous with the struggle for social and political revolution. (Foster, 1991: 76). <sup>8</sup>

Como una aportación a esta concepción social de la novela, siguiendo el proyecto de la búsqueda de una libertad sexual, política o de cualquier tipo, la línea principal que guiará el presente análisis será la de la libertad en el espacio carnavalesco, atendiendo a sus límites y características dentro de la concepción que forma el marco teórico, como primera instancia

---

<sup>7</sup> Muñoz, Elías Miguel (1986). *El discurso utópico de la sexualidad en El beso de la mujer araña de Manuel Puig*. Revista Iberoamericana.

(1987). *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*. Madrid: Editorial Pliegos.

<sup>8</sup> [...] Manuel Puig [...] estaba comprometido con la creencia de que la liberación sexual y la liberación política son uno y el mismo proceso, que cualquier movimiento de libertad política que no tome en cuenta los derechos sexuales del individuo no puede prometer de buena fe la liberación de la tiranía, y que la lucha por el derecho de los individuos para satisfacer sus necesidades sexuales individuales forma un continuo con la lucha por la revolución social y política.

y, en segundo término, confrontando estas ideas con las de otras teorías, que nos permitan conocer alternativas de interpretación.

Adicionalmente a la línea de estudio en pro de la libertad sexual y política, también existe la lectura que afirma que *El beso de la mujer araña* pudiera ser una de las historias de amor mejor escritas de nuestro tiempo, como lo comenta el escritor colombiano Jaime Manrique:

Creo que es una de las mejores historias de amor que se haya escrito nunca, una de las novelas más atrevidas e innovadoras de nuestro siglo y un trabajo de un resplandor místico. Ninguna otra historia combina con tanto éxito el arte de la ficción con el cine. (Manrique, 2000: 88).

*El beso de la mujer araña* inicia sin mayor preámbulo con un diálogo en el que, por el momento, el tema es la descripción de una película de corte fantástico, *La mujer pantera*. La estructura principal en la novela la conforma precisamente el largo diálogo multitemático, de rasgos socráticos, entre los dos personajes principales: Luis Alberto Molina, gay de 37 años y Valentín Arregui Paz, prisionero político de 26 años, quienes comparten una celda en la Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires.

A la suma de conversaciones entre Molina y Valentín se le agrega la técnica narrativa del correlato <sup>9</sup> para consolidar el esquema, es decir, la forma en que está construida la novela. Este correlato en itálicas es un acierto original que por instantes nos podría hacer pensar en las notas al margen de un guión de cine o de teatro, que generalmente aportan detalles para la dirección de la escena y de los actores. En la novela el correlato amplía la información del contenido de la conversación, extendiendo los argumentos con la narración de alguna película donde todos hablan al mismo tiempo, con la descripción detallada de las características de un actor y sus acciones, con los recuerdos o *flashbacks* de la vida personal de alguno de los interlocutores, con pensamientos o intenciones no pronunciados, o bien mezclando la realidad y las cintas cinematográficas en una especie de alucinación en la que no se distingue dónde termina una y dónde empiezan las otras.

Por introducir algún ejemplo, en medio de la narración de otra cinta, *La mujer zombi*, que le hace Molina a Valentín, podemos apreciar cómo el correlato nos describe las particularidades de uno de los personajes de la escena, al margen de la conversación:

---

<sup>9</sup> Llamaremos *correlato* al texto en la novela que aparece en itálicas, en medio de los diálogos. Su función narrativa es la de llevar más lejos, expandir de manera ágil, al relato principal.

- [...] Del terror la chica cae desmayada. En eso alguien detiene a la mujer esa tan rara. Es que ha llegado la negra esa tan simpática, ¿o me olvidé de contarte? *una enfermera negra, vieja, buena, enfermera de día, a la noche deja sola con el enfermo grave a una enfermera blanca, nueva, la expone al contagio*
- No, no la nombraste.

(Puig, 2001: 167, las itálicas son del autor y pertenecen al denominado correlato).

Aquí el correlato no sólo extiende la descripción de la personaje negra en *La mujer zombi*, sino que agiliza la conversación y por lo mismo la acción tanto de la película que se narra como de la novela misma. Pensar en este procedimiento narrativo como nota de guión de cine nos hace visualizar directamente cómo sería esta escena en la pantalla: en primer plano aparecería la enfermera negra atendiendo al enfermo y más adelante cambiaría de turno con la asistente blanca, y al mismo tiempo se escucharía la voz en *off* (por detrás de la escena) de la conversación entre Molina y Valentín. En este caso avanzarían simultáneamente el diálogo y el correlato, por lo que la experiencia en cine de estas escenas sería más rápida que su lectura.

Para redondear el tema de la forma, justo a la mitad de la novela, se empiezan a intercalar los documentos oficiales del penal, una especie de bitácora, tanto en voz pasiva como en una tercera persona fría e impersonal,

que registra cada uno de los movimientos, dentro y fuera de prisión, con relación a los reclusos protagonistas:

Procesado 3.018, Luis Alberto Molina.

[...] Condena de 8 años de reclusión por delito de corrupción de menores. Aposentado en Pabellón B, celda 34, el día 28 de julio de 1974, con procesados amorales Benito Jaramillo, Mario Carlos Bianchi y David Margulies. Transferido el 4 de abril de 1975 al Pabellón D, celda 7 con el preso político Valentín Arregui Paz. (Puig, 2001: 151).

Por otra parte, cabe hacer un comentario a la serie de notas al pie de página a lo largo de toda la obra. Las notas nos remiten a una serie de lecturas en torno a la cuestión gay desde varias perspectivas como son la psicología, el psicoanálisis y la sociología. Aportan una buena sugerencia de aproximación al tema y son una referencia rápida a diversas inquietudes que se podrían presentar alrededor del mismo. Estas notas aparecen en todas las ediciones en los distintos idiomas en que ha sido traducida la obra. Sin embargo, toda esta recopilación de información parece conformar un gran accesorio que no le hace falta a la novela. Los personajes y la historia no necesitan en absoluto una base teórica o una justificación que los sustente. Incluso, en la época en que se editó la obra, en 1976, ya se empezaba a vivir una apertura hacia el tema gay en América Latina. Como referencia podemos

recordar que al mexicano Luis Zapata se le otorgó el Premio Grijalbo en 1979 con la novela *El vampiro de la colonia Roma*.

Ahora, acercándonos a los personajes, mencionaremos los rasgos principales que los delinear. Valentín Arregui Paz de 26 años quien estudió ciencias políticas y arquitectura, es un activista revolucionario, comprometido con su lucha política y sus ideales marxistas. Ingresó a la Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires en 1972, como el detenido 16.115, después de ser arrestado en medio de un disturbio en dos plantas de fabricación de automotores. En 1974 lo sitúan en el Pabellón A, celda 10, junto con otro preso político. Sigue siendo catalogado como rebelde dentro del penal:

[...] Castigado en calabozo diez días [...] Conducta reprobable por rebeldía, reputado como cabecilla de huelga de hambre citada y otros movimientos de protesta por supuesta falta de higiene de Pabellón y violación de correspondencia personal. (Puig, 2001: 151 - 152).

Luis Alberto Molina es un personaje gay de 37 años y, como se menciona en una de las citas anteriores, fue sentenciado en 1974 a 8 años de prisión por el delito de corrupción de menores. Ese mismo año lo ubican en el Pabellón B, celda 34, junto con otros 3 reclusos denominados como

amorales y al parecer muestra buena conducta. Molina es un gay declarado, afeminado y lo hace notar, lo que se conoce como un “invertido” o una “loca”:

- [...] Claro, él se dio cuenta enseguida de mí, porque a mí se me nota.
- ¿Se te nota qué?
- Que mi verdadero nombre es Camen, la de Bizet.
- Y por eso te empezó a hablar más.
- ¡Ay!, vos sí que no entendés nada. Porque se daba cuenta que yo era loca es que no me quería dar calce. Porque él es un hombre normalísimo.

(Puig, 2001: 71 – 72).

Como anécdota, Manuel Puig, en una entrevista que le hizo la televisión española, en 1976, afirma que sus protagonistas para *El beso de la mujer araña* fueron seleccionados de manera que uno de ellos, Valentín, fuera un personaje dialéctico, que pudiera dialogar, y que el otro, Molina, fuese un personaje que defendiera el rol de mujer sumisa. En general, concibiéndolos como personajes individuales e independientes, pudiéramos pensar en Arregui como símbolo del ideal político y en Molina como la presencia de la cultura popular en la novela, sin embargo, como se analizará más adelante, estas personalidades se verán trastocadas, o conformando un solo cuerpo grotesco.



El lector no se entera a detalle de cómo y por qué detuvieron a los dos protagonistas sino hasta la mitad de la novela en que aparecen por primera vez, como se menciona anteriormente, los documentos oficiales de la penitenciaría. Incluso es difícil confirmar que Molina haya cometido en verdad la falta por corrupción de menores, puesto que a esa altura de la novela uno ya bien pudo haber simpatizado con el personaje, que se muestra desde un principio noble y sensible.

Dándole un orden cronológico a las acciones, el 4 de abril de 1975 tanto Valentín como Molina abandonan sus celdas, las cuales compartían con detenidos por delitos similares a los suyos, para ser transferidos hacia el Pabellón D, celda 7. Tampoco sabemos desde el inicio el por qué de esta transferencia, sino que se revelan las verdaderas intenciones de los directivos del penal hasta los últimos capítulos de la obra.

La celda 7 en el Pabellón D es precisamente la que representa al espacio carnavalesco en la novela, ya que en su interior es posible experimentar un mundo más libre, paralelo y diferente al mundo oficial del exterior. Es interesante observar cómo se conforma este espacio de características propias de carnaval dentro de otro espacio, la prisión, igualmente al borde de la vida ordinaria pero con reglas aún más estrictas de conducta. La Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires constituye en sí un

submundo, el de los castigados, el de los expulsados de la sociedad por su comportamiento reprobable. Este sitio al margen de la vida cotidiana posee, asimismo, sus características y reglas propias, que son las de la represión, la disciplina, la corrección y la expiación por los delitos cometidos. Aquí se vive la antítesis de lo que se conoce como libertad en la vida común. Y es por eso que resulta cautivante cómo dentro de este lugar puede existir justamente otro donde operan códigos completamente distintos. En la celda 7, paradójicamente, se siguen las normas de la libertad e incluso las del placer. Ahora bien, ¿qué clase de libertad?, la de ser como se es, gay o revolucionario, sin la represión sexual o política tanto del mundo exterior como del propio penal; la de hablar de cualquier tema sin censura, ya sea personal o narrando con todo detalle una película; e incluso la de confiar una misión secreta en pro de la lucha política. Los propios protagonistas de la novela constatan esta libertad que los envuelve en la celda 7:

- No sé si me entendés... pero aquí estamos los dos solos, y nuestra relación, ¿cómo podría decirte?, la podemos moldear como queremos, nuestra relación no está presionada por nadie.
- Sí te escucho.
- En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie. Lo

único que hay, de perturbador, para mi mente... cansada, o condicionada o deformada... es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio.

(Puig, 2001: 206).

La celda 7 como ámbito carnavalesco, como la isla desierta en esta conversación, además de ofrecer un mundo diferente al exterior conforme a las reglas de la libertad y del placer, también posee sus propias características de tiempo y espacio. Como bien sabemos, el carnaval medieval no estaba limitado en el espacio, sin embargo la experiencia en la celda 7 obedece más a un carnaval moderno en este sentido, de acuerdo con Umberto Eco, porque se reserva a un lugar específico, a la estrecha cápsula formada por las paredes de hormigón y los barrotes metálicos en alguna coordenada del Pabellón D. Ahora bien, todo carnaval tiene un límite en el tiempo, y esta no es la excepción, la fuga temporal de lo cotidiano durará mientras se permanezca dentro de esta célula, que no es precisamente todo el tiempo de la condena por los delitos cometidos. El tránsito de Molina y Valentín por esta celda es momentáneo y ambos están conscientes de ello porque está próxima la salida de Molina de la Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires. Esta temporalidad es uno de los dos requisitos que menciona Eco para un buen carnaval:

[...] *ii*) el momento de la carnavalización debe ser muy breve y debe permitirse sólo una vez al año [...]; un carnaval eterno no funciona: todo un año de observancia ritual es necesario para que se goce la transgresión. (Eco, 1998: 16).

Por otra parte, en el espacio carnavalesco se vive un ambiente de igualdad, provisionalmente se borran las relaciones jerárquicas. Lo mismo sucede en la celda 7 donde ninguno de los dos reclusos es más importante que el otro. Valentín con sus estudios de política y sus altos ideales revolucionarios comparte las mismas restricciones y finalmente la misma búsqueda, la de la libertad, que Molina, con su aparente prioridad por su vida personal que parece ventilarse en medio de las narraciones cinematográficas. Aquí aparece el mismo fenómeno que en el baño de vapor de la novela de Bellatin que se analiza en el capítulo 2 del presente trabajo, ambos son iguales y esto lo denota su atuendo común, allá la toalla blanca, aquí el uniforme del penal. Asimismo, esta atmósfera de igualdad es la que propicia la comunicación especial entre los dos presos en tan breve tiempo y la que permite establecer una relación más humana entre ellos. Sólo en una situación como ésta podríamos concebir que de una manera tan natural se relacionaran y compenetraran entre sí un activista político y un invertido cinéfilo.

Hasta este momento coincidimos con lo planteado en el marco teórico, con las ideas de Mijail Bajtín, en cuanto a ciertas características del espacio carnavalesco, como son: sus diferencias con la vida cotidiana, sus normas de libertad, sus límites en tiempo y espacio y su ambiente de igualdad. Sin embargo, sería interesante introducir otra visión al respecto, por lo que a continuación veremos la alternativa de interpretación que ofrece Umberto Eco.

La libertad en el espacio carnavalesco parece coartarse a los ojos de Eco. Ya nos había advertido, remitiéndonos a una cita de nuestro capítulo 2, que pensar en el carnaval como una liberación real podría resultar equivocado. Pero luego da un paso más y declara que aunque la teoría de la transgresión (de normas en el espacio carnavalesco) parece muy atractiva, desafortunadamente es falsa:

Esta teoría de la transgresión ha tenido muchas oportunidades para ser popular hoy en día [...]. Sólo hay una sospecha que contamina nuestro entusiasmo: desgraciadamente, la teoría es falsa. (Eco, 1998: 12).

Para complementar esta declaración, más adelante agrega que:

[...] hay algo que está mal con esta teoría de la carnavalización cósmica como la liberación global. Hay un truco diabólico en apelar al gran carnaval cósmico – cósmico. (Eco, 1998: 12).

Ahora bien, la pregunta que viene enseguida es la de por qué se considera falsa la teoría de la transgresión o por qué habría de existir un truco diabólico alrededor de esto. Eco dice que si esta teoría fuera cierta, sería imposible explicar por qué cualquier poder, político o social, a lo largo de la historia ha utilizado a lo chistoso, a lo ridículo o bien a la carnavalización continua de la vida como instrumentos de control social. Es decir, estas formas cómicas y carnales parecen seguir de algún modo el orden preestablecido. Por ello Eco afirma que:

El carnaval puede existir sólo como una transgresión *autorizada* (Eco, 1998: 16, las itálicas son del autor).

Y continúa diciendo:

En este sentido, la comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales: al contrario, representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla. (Eco, 1998: 17).

Para Umberto Eco está claro que el carnaval en sus diversas formas coexiste con la ley, que es una transgresión permitida y por lo tanto no es real. Ciertamente todos sabemos que a lo largo de la historia los grandes camavales se han celebrado y organizado previamente al tiempo de cuaresma, de abstinencia, al menos para el orbe católico, o que el festival o carnaval gay se celebra actualmente en diversas capitales del mundo a finales del mes de junio. (Esta conmemoración anual, dentro de la Semana del Orgullo Gay, recuerda el hecho ocurrido en el Stonewall Inn, un bar gay en el número 53 de Christopher Street en Greenwich Village, que al ser invadido por la policía de la ciudad de Nueva York el 28 de junio de 1969, propició un enfrentamiento entre los casi 200 asistentes gay y la policía, en lugar de aceptar pasivamente la situación. El inicio del activismo gay existente, prácticamente se puede situar a partir de este enfrentamiento que tuvo un resultado a favor de la diversidad). Asimismo, dichas celebraciones se enmarcan en ciertas calles y lugares, es decir, tanto el tiempo (fechas) como el espacio están limitados y previamente autorizados en cada sitio. Y no es difícil imaginar que cada ciudad durante estas celebraciones despliegue todo un operativo de seguridad para finalmente controlar el evento. Lo permisible, lo autorizado, el límite y el control parecen así ser conceptos implícitos dentro de las fiestas de carnaval.

De pronto podríamos pensar en una posibilidad para la auténtica transgresión dentro la visión del italiano Eco cuando afirma que:

La carnavalización puede desempeñar el papel de una revolución [...] cuando aparece inesperadamente, frustrando expectativas sociales. (Eco, 1998: 17).

De este modo, aparentemente si el carnaval apareciera de súbito y sin autorización en la vida cotidiana, estaríamos frente a una revolución real. Sin embargo, de inmediato viene la objeción:

Pero incluso las revoluciones producen su propia restauración (reglas revolucionarias, otra *contradictio in adjecto*) con el fin de instalar su nuevo modelo social. De lo contrario no serían revoluciones efectivas, sino sólo motines, rebeliones o disturbios sociales transitorios. (Eco, 1998: 17, las itálicas son del autor).

De modo que para Eco parece no existir salida, no hay oportunidad para la verdadera transgresión o para la auténtica libertad dentro del ámbito de carnaval, aún cuando se tratara de un carnaval de corte revolucionario. Esto tiene que ver más que otra cosa con el hecho de que en cualquier tipo de carnaval, revolucionario o no, se siguen reglas, quizá diferentes a las de la vida cotidiana, pero finalmente reglas. Así, dentro de esta visión, se advierte la imposibilidad de la existencia de una liberación total. La postura de



Umberto Eco cuestiona, así, de manera definitiva a la de Mijail Bajtín. Ahora bien, también habría que considerar el contexto desde el cual ambos teóricos están hablando. Recordemos que Bajtín desarrolla su idea a partir del estudio de la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento a través de la obra literaria del francés François Rabelais del siglo XVI, y Eco se expresa más bien desde el análisis de un mecanismo social, aunque no aparta la mirada del fenómeno en el arte o la literatura, incluso parece conceder sólo en este sentido:

La camavalización puede desempeñar el papel de una revolución (Rabelais o Joyce) cuando aparece inesperadamente, frustrando expectativas sociales. [...] y [...] es aceptable cuando se lleva a cabo dentro de los límites de una situación de laboratorio (literatura, escenario, pantalla ...). (Eco, 1998: 17).

Finalmente resulta conciliador observar que aquí el teórico italiano reconoce precisamente la revolución literaria de Rabelais y la camavalización en la literatura, aunque también se le podría reprochar el hecho de que soslaya las *reglas* del género literario.

Así, queda planteada otra posición, una alternativa de interpretación del texto literario a la que se propone en el marco teórico, en torno a la cuestión de la libertad en el espacio camavalesco. Sin embargo, regresando

a la novela *El beso de la mujer araña*, resulta contradictorio analizarla desde el punto de vista de Eco, que parece no dar pie a una liberación real. Definitivamente aquí convendría más apelar a su concesión relativa a que la carnavalización es aceptable dentro de una situación de laboratorio, como lo sería esta novela y los espacios que describe.

Pasando al grotesco, dentro del ámbito del carnaval, y volviendo a los protagonistas de la obra, es interesante descubrir que Valentín Arregui Paz y Luis Alberto Molina forman una pareja muy singular, son una pareja de personajes grotescos en el sentido amplio de la palabra. Recordemos, a partir de nuestro marco teórico, que la concepción estética del grotesco denota un predominio del principio de la vida material y corporal, percibiéndolo en un sentido positivo. Asimismo no olvidemos que un rasgo notable dentro de esta concepción estética es la degradación, es decir, la transferencia precisamente al plano material y corporal de lo elevado, lo espiritual y lo ideal, pero con un carácter ambivalente: de negación y afirmación. Valentín y Molina, concibiéndolos como pareja, podrían representar fielmente el círculo ambivalente de la imagen grotesca, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de una transformación. Un ejemplo universal de esta imagen grotesca en la literatura la hallamos en Cervantes con Don Quijote y Sancho Panza. Sancho y sus necesidades corporales, su apetito y su sed, representan a lo inferior, a la tierra donde se sepultarán los

ideales del Quijote, quien debe morir para después renacer renovado y más fuerte. Del mismo modo, en *El beso de la mujer araña*, Molina es el referente del mundo material, de lo bajo, del inferior absoluto, sus prioridades están más bien situadas en el plano terrenal, en las satisfacciones del cuerpo, como son el alimento y el placer; aunque, por otra parte, también encarna al amor, es el enamorado. Molina al asumir el rol femenino, sumiso, en la relación íntima entre los dos reclusos, representa a la tierra en la que se sembrará la semilla, el principio del cambio, de la transformación política. Valentín, como activista político representa al ideal revolucionario, a lo alto, a lo elevado, a la cabeza del cuerpo grotesco. Su preocupación está en la política y en el destino de la nación. Casi al final de la novela le encomienda una misión secreta a Molina, quien está próximo a salir de prisión, y se entrega a éste: le confía el secreto y la semilla, más que por amor, en una especie de rito de muerte en pro de la lucha política. Igual que el Quijote, Valentín y el ideal deben morir para renacer más fuertes. La relación erótica entre Valentín y Molina cierra el círculo ambivalente de la imagen grotesca, en un mismo tiempo se muestran muerte y vida, principio y fin del ideal, libertad en evolución.

En torno a lo que acabamos de afirmar, es complaciente encontrar ciertas similitudes con lo que dice el escritor Jaime Manrique en su libro *Maricones Eminentes*, en el capítulo que le dedica a Manuel Puig:

Como *Don Quijote*, *El beso* es muchos libros en uno; es una exploración de la necesidad humana de libertad, fantasía y sueños, de perseverar y de triunfar incluso frente a las mayores adversidades. Es un libro sobre hasta qué punto el amor puede ser una fuerza redentora. El mensaje de *La mujer araña* parece ser el siguiente: a Molina, el maricón frívolo, por sus conversaciones con Valentín, empieza a importarle la miseria del mundo. Valentín (el marxista frío sin imaginación) aprende de Molina que no podemos divorciar la mente del corazón y que la fantasía puede ser una fuerza liberadora. En el transcurso de la novela los dos hombres amplían sus identidades. Inicialmente Valentín es el Don Quijote que quiere transformar el mundo y Molina es Sancho Panza. Al final Molina, al aceptar responsabilidades políticas, decide salir al mundo y ayudar a arremeter contra los molinos de viento. Cuando Molina muere y Valentín es torturado, sólo su capacidad para usar la fantasía (que ha aprendido de Molina) lo mantiene vivo. Los dos hombres se funden [...] (Manrique, 2000: 88 – 89).

Trasladándonos a las cintas cinematográficas, podemos advertir que gran parte de la obra, del largo diálogo entre los reclusos, lo ocupa justamente la descripción detallada de las mismas: *La mujer pantera*, *La cinta nazi*, *El corredor de autos*, *La mujer zombi* y *La cantante*, por darles algún título (aunque seguramente son un homenaje de Puig a determinadas películas en la realidad). Las acciones ocurren respectivamente en Nueva York, París, Francia y Brasil, el Caribe y Veracruz y los temas son diversos: de corte fantástico, suspenso o romance. Estas películas parecieran tener un triple propósito: primero, son el gran pretexto de comunicación, el tema de

conversación de Molina, lo que quizá terminó por romper el hielo entre los protagonistas, quienes se mostraban completamente antagónicos al principio, segundo, representan a la cultura popular a lo largo de la novela y tercero, son un elemento fundamental de subversión que consolida al espacio carnavalesco, es decir, a la celda 7. Las cintas contribuyen a la construcción de este espacio, al citado ambiente de igualdad transitoria y al cambio de las reglas del penal por las de la libertad y del placer. Son las propias películas y la forma en que las narra Molina lo que termina por seducir a Valentín. Así es como aparece la oportunidad para introducir en la charla el tema de la vida personal de ambos reclusos, lo que finalmente propicia el ambiente de intimidad y confidencialidad entre los mismos. Las cintas cinematográficas en sí subvierten la realidad del oscuro espacio de castigo en un espacio de placer, de color, de movimiento, de carnaval, a través de la luz de la imaginación y de la ficción.

Por otra parte, hasta el capítulo 11, de los 16 que arman la novela, nos enteramos de la gran trampa que han planeado los directivos del penal en contra de Valentín Arregui cuando aparece una conversación, en aparente complicidad, entre Molina y el Director de la Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires. La razón de la transferencia de los protagonistas hacia la celda 7 es para que Molina se gane la confianza de Valentín y con ello obtenga información sobre el grupo de activistas políticos al que pertenece

éste. A cambio le ofrecen a Molina reducir su condena, un indulto. En este punto el recluso gay se muestra como un verdadero traidor:

- DIRECTOR: ¿Qué novedades tiene para mí?
- PROCESADO: No mucho, me parece.
- DIRECTOR: Ajá...
- PROCESADO: Pero yo noto que cada vez va entrando más en confianza, eso sí... [...]
- DIRECTOR: Lo malo, Molina, es que a mí me están presionando mucho. Y le voy a dejar saber más, Molina, para que usted se ponga en mi lugar. De donde me presionan es de Presidencia. De ahí quieren tener noticias pronto. Y me presionan con que a Arregui hay que volver a interrogarlo, y fuerte. Usted me entiende.

(Puig, 2001: 201).

Sin embargo, Molina en los hechos no cumple con el pacto delator, al enamorarse de Valentín lejos de denunciarlo se solidariza con él, lo protege y logra postergar al máximo el momento de su tortura.

Al final efectivamente le otorgan la libertad condicional a Molina, pero más como estrategia, puesto que no le creen que no haya obtenido información alguna, de modo que lo siguen y lo espían por varios días. Él trata de cumplir con la promesa hecha a Valentín de ponerse en contacto con

su grupo de activistas; sin embargo, en el intento lo matan los propios extremistas, creyendo que existía la posibilidad de que confesara ante el enemigo, ante el orden dominante. Por otro lado, el fin de Valentín no es menos dramático, lo torturan hasta la saciedad, lo golpean, lo queman. En medio de su delirio de agonía (que aparece como la última muestra del mencionado correlato), en un intento por aferrarse a la vida, mezcla la realidad, las películas, sus recuerdos personales y la imagen de Molina caracterizando a la “mujer – araña” en lo espeso de una selva:

*[...] es música que anuncia [...] la aparición de una mujer muy rara, con vestido largo que brilla [...] ... pobrecita... no puede moverse, ahí en lo más espeso de la selva está atrapada, en una tela de araña, o no, la telaraña le crece del cuerpo de ella misma, de la cintura y de las caderas le salen los hilos [...] y la mujer – araña me señaló con el dedo un camino en la selva [...].* (Puig, 2001: 285 – 286, las itálicas son del autor).

Es sólo hasta este momento en la novela, hasta sus últimas líneas, en que aparece el referente directo a la “mujer – araña” que le da título a la obra, un Molina travestido desconstruyendo las categorías de género, representando el cambio, la evolución de las identidades sexuales y las tendencias políticas. Se hace evidente una alegoría de la transformación en el sentido más amplio y de la búsqueda por la libertad en cualquier ámbito. Este cierre magistral no podría ser más globalizador, ya que en un mismo

momento se reúnen los diversos elementos que conforman al espacio carnavalesco en la novela: la suplantación del orden establecido, de las reglas y el castigo por el escape hacia la libertad a través de la fantasía en el delirio de la agonía; el personaje travestido, disfrazado, de fiesta, celebrando el cambio, la transformación; las películas como símbolo de la cultura popular, reflejo de las costumbres y gustos de pueblos de orígenes diversos, un festival internacional; la muerte cerrando un ciclo dentro de la concepción del grotesco, y la mujer araña, con su traje fantástico de hilos, apuntando hacia el camino nuevo, el de la libertad más plena.



## CAPÍTULO 4

### **MÁTAME Y VERÁS** **JOSÉ JOAQUÍN BLANCO**

#### **EL GAY FUERA DE LA LEY**

José Joaquín Blanco (Ciudad de México, 1951) es narrador, poeta, crítico y cronista. Estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la UNAM y ha sido investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Es autor de las novelas: *La vida es larga y además no importa* (1979), *Las púberes canéforas* (1983), *Calles como incendios* (1985), *El Castigador* (1993) y *Mátame y verás* (1994) y de los relatos y crónicas: *Función de medianoche* (1981), *Un chavo bien helado* (1990), *Se visten novias (somos insuperables)* (1993) y *Las rosas eran de otro modo* (2001). De su poesía podemos mencionar: *La ciudad tan personal* (1976), *La siesta en el parque* (1982),

*Poemas escogidos* (1984), *Elegías* (1992), *Garañón de la luna* (1995) y *Poemas y elegías* (2000); y de su trabajo como ensayista: *Literatura de la Nueva España* (Conquista y Nuevo Mundo y Esplendores y Miserias de los Criollos) (1989), *Crónica Literaria* (1996), *Un siglo de escritores mexicanos* (1996) y *Pastor y Ninfa* (Ensayos de Literatura Moderna) (1998). Blanco además ha escrito cuento: *Otra vez la playa* (1970) y teatro: *La generosidad de los extraños* (1992) y *La desgracia del conquistador* (1993). Asimismo ha incursionado en guión cinematográfico: *Frida Naturaleza Viva* (1985), obteniendo un premio Ariel, y ha colaborado en diversas publicaciones como en Revista de América, México en la Cultura, Nexos, El Universal, El Nacional, La Jornada, Uno más Uno y con la Agencia Mexicana Notimex.

El trabajo de José Joaquín Blanco es diverso tanto en temas como en géneros literarios. Dentro del tema gay podemos resaltar su ensayo sobre el mexicano Luis Zapata dentro de *Crónica Literaria* y el ensayo sobre Jean Genet como parte de *Pastor y Ninfa*. Por otra parte, con la novela *Las púberes canéforas* Blanco ocupa un lugar importante en el ensayo de Luis Mario Schneider: *El Tema Homosexual en la Nueva Narrativa Mexicana* (1997).

En este capítulo nos ocuparemos de la novela *Mátame y verás* de José Joaquín Blanco. El subtítulo "El gay fuera de la ley" es en homenaje a

Leo Bersani, quien imprimió la frase en el último capítulo de su ensayo *Homos* (1995) donde hace un estudio sobre el trabajo literario de André Gide, Marcel Proust y Jean Genet, como parte de su análisis sobre la homosexualidad en la cultura moderna. Aquí Bersani cuestiona y analiza profundamente la figura del “gay fuera de la ley”, indaga qué tanto se puede aplicar este concepto a la realidad de los personajes de la literatura homoerótica, en particular de esos tres autores franceses. Y esto viene a relacionarse directamente con la idea de *carnaval* que se ha venido tratando en el presente trabajo, en el sentido bajtiniano de la inversión de reglas, normas y leyes en los espacios de características carnalescas que se presentan en las obras de tema gay seleccionadas.

¿Qué tan acertado es conceptuar la imagen del personaje literario gay en situaciones ideales al margen de las leyes de los otros?. De acuerdo con Bersani, Michel, el protagonista de *El inmoralista* de Gide, sí podría clasificarse como “gay fuera de la ley”. Es un personaje que presenta una homosexualidad pederasta sin sexo, sin posesión, podríamos llamarla situacional, de tal manera que se impersonaliza, es decir, en dado momento desaparece el sujeto como tal, condición o elemento necesario para que pueda aplicarse la ley:

Ésta es una pederastia sin ley, no porque viole estatutos que legislan nuestro comportamiento sexual, sino porque rechaza la condición de persona, un status necesario para la ley a fin de disciplinarnos y, hay que agregarlo, protegernos. (Bersani, 1995: 150).

Aunque Michel es un personaje plenamente socializado, que vive cómodamente dentro de la sociedad cuyos valores rechaza, su homosexualidad se posiciona fuera de las fronteras de la ley, no tanto por el hecho de ser parte de una diversidad sexual a la culturalmente impuesta, sino porque es una sexualidad:

[...] aún más amenazante para las ideologías culturales dominantes. No sólo juega peligrosamente con los términos de una relación sexual (activa y pasiva, dominante y sumisa), sino que elimina del "sexo" *la necesidad de cualquier tipo de relación*. (Bersani, 1995: 143, las itálicas son del autor).

Por otra parte Bersani, con relación a Proust, hace un ensayo bastante clarificador de las distintas identidades (roles) y orientaciones (preferencias) sexuales que podrían adoptar los integrantes de una relación homoerótica, para concluir que este autor sugiere en su obra *Sodome et Gomorre* una heterosexualización de la homosexualidad, de modo que el papel del "gay fuera de la ley" en sus personajes es cuestionable. En el fondo parecen vivir dentro de la ley dominante, asumiendo roles heterosexuales.

Finalmente, analizando a Genet en *Pompas fúnebres*, Bersani encuentra a personajes más extremistas, que encajan más en la idea de "gay fuera de la ley". Sin embargo, en el caso de Genet se toma un poco más complicado el tratar de colocar a los personajes dentro o fuera de un ámbito legal dominante. No parece tan simple como pensar en que estos personajes y sus historias tan sólo subvierten las categorías éticas y sexuales dominantes:

[...] el uso que Genet hace de los términos dominantes de su cultura (especialmente sus categorías éticas y sexuales) no pretende reelaborarlos o subvertirlos, sino explotar su potencial para borrar la propia relacionalidad cultural (es decir, las mismísimas precondiciones de los reposicionamientos subversivos y las repeticiones desafiantes). (Bersani, 1995: 172).

Genet a lo largo de toda su obra propone una ética con valores distintos, donde la homosexualidad es congenial a la traición y ésta le da su valor moral. Busca una soledad moral a través de la inversión de la virtud corriente, a través del mal. Del mismo modo, Genet no busca en absoluto un reconocimiento de la sociedad:

Su exigencia de que los demás lo consideren odioso e indigno de la sociedad humana representa un agudo contraste con la dócil demanda de reconocimiento que formula nuestra propia comunidad gay. (Bersani, 1995: 179 - 180).

Aquí podríamos remitirnos a *Salón de belleza* de Mario Bellatin y al anonimato que impera en el transcurso de toda la novela (capítulo 2 del presente trabajo). El protagonista sin nombre parece estar más cómodo bajo el desconocimiento de la sociedad entera, al igual que en Genet: no busca el reconocimiento de ésta.

En suma, de acuerdo con Bersani, de un modo u otro Genet y sus personajes aún quedan socialmente posicionados, al ser transgresores: están fuera de la ley.

Ahora bien, pasando a la novela motivo del presente capítulo, *Mátame y verás*, tenemos un caso afortunado, llamémosle así, de historia de tema gay. Esta obra de Blanco es una celebración, un triunfo feliz de la diversidad, y es quizá en ello donde podemos situar su relevancia. El “gay fuera de la ley” no tiene por qué ser un personaje triste o trágico sumido en su condición, también puede ser parte de una comedia. De esta manera, *Mátame y verás* se viene a sumar a las novelas mexicanas de tema gay con corte humorístico que aparecerían por primera vez en 1983, con *Melodrama* de Luis Zapata y *Utopía gay* de José Rafael Calva. *Melodrama* es la primera novela rosa, con final feliz, de tema gay en la narrativa mexicana. Y la trama de *Utopía gay* es sobre un matrimonio homosexual que vive una serie de peripecias como una pareja heterosexual, al grado de que el personaje más

joven un día se da cuenta de que está esperando un hijo. A este respecto, el humor y la comedia, Luis Mario Schneider concluye su ensayo *El tema homosexual en la nueva narrativa mexicana*, que abarca desde la primera novela de tema homosexual en México de 1962, *El diario de José Toledo* de Miguel Barbachano Ponce, hasta *Utopía gay*, de la siguiente manera:

Veinte años hay entre el suicidio del adolescente de *El diario de José Toledo*, de Miguel Barbachano Ponce, y el hijo que va a nacer de *Utopía gay*, de José Rafael Calva. Veinte años de la tragedia a la comedia, y cuando una cultura comienza a sonreír a través de la estética es el mejor índice de que ya ha comenzado la lucha verdaderamente crítica, que escasamente tiene que ver con el rechazo, con el sufrimiento o con la conformista lamentación. (Schneider, 1997: 87 – 88).

*Mátame y verás* versa sobre cómo un hombre heterosexual en problemas se ve orillado a pasar unas vacaciones navideñas entre un grupo gay en el pueblo de San Isidro, cerca de Cuernavaca. Es una novela ágil y divertida, no sólo por la trama sino porque posee un lenguaje coloquial, despreocupado, desenfadado, lleno de frases ocurrentes. En todo momento en la novela se presentan referentes inmediatos a la cultura popular de nuestro tiempo. Estos referentes los encontramos no sólo en el lenguaje sino en ciertas alusiones a personajes públicos, como podrían ser algunos cantantes:

Iba cantando para él [...], pero más alto que la radio [...] Que Alejandro Sanz, que Ricky Martin, que Benny, que Pablo Ruiz; que los magnetos, que los garibaldis, que los timbiriches. (Blanco, 1994: 28).

O artistas de cine:

Nomás va a platicar. Se los agarra analfabetos para deslumbrarlos. Les asesta conferencias de cinco horas sobre Ninón Sevilla o sobre Tin – Tan. (Blanco, 1994: 46).

La novela se desarrolla a manera de una crónica diaria, a lo largo de una semana, comenzando en el momento en que Sergio Peña, el protagonista heterosexual, se ve obligado prácticamente a huir de la ciudad de México, aconsejado por su abogado, a causa de los problemas con su todavía esposa, Carmela. En toda esta historia quien parece vivir una tragedia es Peña, quien, después de 15 años de un matrimonio aparentemente estable, de un momento a otro pierde todo: casa, bienes, familia y trabajo, además de estar en calidad de prófugo de la justicia, con “todo el Código Penal” encima, acusado por su propia esposa:

- Nomás escóndete – me había dicho Sánchez, mi abogado (claro que también él podía venderme) -, nomás que no te agarren antes que contraataquemos: de nada me sirves en el bote. ¿Seguro que tienes todos esos documentos contigo?



Guárdalos bien, cabrón: que no te los quiten, que no te agarren con las manos en la masa. Háblame después de Año Nuevo. ¡Suerte! ¡Feliz año! (Blanco, 1994: 13).

La razón del jaloneo, de todo el alboroto entre Peña y Carmela, es lo que le da origen y motivo a la novela, y no deja de presentarse en un tono satírico:

Hacía años que no montaba el escenón de refugiarse con mis suegros. Ya es una Mujer Madura. Qué hueva, volver al merequetengue: ir a rogar, someterse a Consejo Familiar, como a un consejo de guerra. [...]

Las cosas ya estaban color de hormiga desde meses atrás, cuando Carmela descubrió que yo había vendido algunas de nuestras acciones. [...]

Lo peor es que la Carmela inventó, o le inventaron, que yo andaba con otra mujer, así de plano: no que nomás cogía, sino que "andaba", y que estaba poniendo toda su lana a nombre de la Otra [...] (Blanco, 1994: 29 – 32).

Es a principios de la huida sin rumbo, cerca del sur de la ciudad, cuando Peña se encuentra a media calle con Juanito, con Juan Jácome, el compañero homosexual del que todos se burlaban en tiempos de la universidad, y ahora se presenta como su ángel salvador. Juanito se había convertido en un respetable arquitecto y parecía tener un buen porvenir. De ahí se van a un bar a platicar y Peña se entera en la conversación de que Juanito tenía una cabaña en San Isidro:

Y ahí me tienes invitándome yo mismo, de repente, a un viaje que de chamaco ni al precio de mi vida habría aceptado: a San Isidro, a pasar la última quincena del año con una tribu de maricones. (Blanco, 1994: 24).

Así, Peña, casi sin proponérselo, ya se encuentra en el coche de Juanito junto con sus amigos gay (Rubén, mejor conocido como “la Nenuca”, un ingeniero siempre preocupado por mantenerse en forma, “el Jirafón”, el cinéfilo y mariguano del grupo, y Aníbal, el joven amante de Juanito), rumbo a la cabaña de San Isidro:

Y ahí me voy, con mi mochila [...], sin rasurar (un poco para distinguirme de los maricones, ¿no?, ya ves que ellos siempre andan atildadísimos, hasta para ir por el periódico se arreglan como para un comercial de televisión), en un coche lleno de jotos, ora sí que la nave de las locas, ah. (Blanco, 1994: 26).

Basándonos en la primera parte de nuestro marco teórico (capítulo 1 del presente trabajo), donde se exponen los diversos elementos del carnaval medieval y renacentista, de acuerdo con Bajtín, podemos apuntar que esta cabaña con alberca o la llamada “casa verde”, y en general todo el pueblo de San Isidro, son los que conforman el espacio camavalesco en la novela:

**Primer** día en San Isidro. Inútil guardar distancias con mis compañeros de ruta: somos más que de llamar la atención. Los maricones de la casa verde. (Blanco, 1994: 39).

En *Mátame y verás* podemos apreciar cómo se presenta el fenómeno camavalesco de una manera más gráfica, y hasta geográfica, en relación a las fronteras espaciales. Aislarse fuera de la ciudad es una alegoría de precisamente “estar fuera de la ley”. La ciudad de México representa las reglas, “todo el Código Penal”, y no sólo para Peña que es de momento el perseguido, sino para todo el grupo gay que prefiere retirarse cada año, por quinta vez consecutiva en Navidad, en San Isidro. Aquí todos los personajes parecen vivir en un marco de protección “fuera de la ley” sin importar su identidad sexual: Peña, “el hetero”, está lejos de Carmela, de la familia de ésta y de los abogados que lo buscan, y los gay están apartados del mundo que cotidianamente los juzga y rechaza por disentir con la ley dominante. En San Isidro todos ellos, a lo largo de la semana previa a Navidad, se la pasan en fiesta continua, en un eterno ambiente de carnaval.

Sin embargo, aquí cabe hacer un apunte en cuanto al tema de las fronteras espaciales del carnaval. Si bien para Bajtín el carnaval no posee límites físicos y no presenta diferencia entre participante y espectador, puesto que los espectadores no asisten al carnaval sino que lo viven, para el

crítico Michael André Bernstein, en su ensayo *Cuando el carnaval se vuelve amargo: reflexiones preliminares sobre el héroe abyecto*, el escenario en el carnaval se presenta implícito, sobre todo tratándose de la representación literaria:

Como ya hemos visto, Bajtín considera que la existencia de un “escenario”, la “distinción entre actor y espectador”, es suficiente para destruir el carnaval. Sin embargo, he argumentado que cierta forma de “escenario” se encuentra ya implícita en la institución misma del carnaval como tal y aún más en su representación literaria. (Bernstein, 1993: 202).

De esta manera, el presenciar el carnaval literario desde una posición de lector, presupone una distancia con respecto a los personajes, en espacio y en tiempo, ya que se llega después de que la fiesta ha comenzado, lo que no cambia la universalidad e inclusividad del carnaval:

[...] en cuanto surge la cuestión de la representación, [...] cobra vigencia el “escenario” que separa al actor del espectador, al lector del personaje, e introduce las mismas divisiones que niegan los temas de la obra. El sentimiento de posterioridad, saber que se llega después de que el festival ya ha sido fragmentado, no se limita entonces a una cultura burguesa postrabelesiana; es en sí una condición de todo texto saturnal y lo que ha cambiado no es la inclusividad del carnaval *per se*, sino las consecuencias literarias de reconocer esa posterioridad. (Bernstein, 1993: 201, las *italicas* son del autor).

Ya introducido el tema del lector en el carnaval literario, también se observa en él una función estabilizadora, de autoridad permanente:

[...] a diferencia de la trastocación de valores vivida experiencialmente en una saturnal, la estabilidad de la posición del lector está garantizada en la ficción, sirviendo como una especie de último lugar de apelación en cuyo seno se resuelven claramente todas las cuestiones acerca de la locura y la sabiduría. (En este sentido la posición del lector es análoga a la función del día siguiente en la saturnalia "real", al instante en que cada quien reasume sus papeles convencionales, con la importante diferencia, sin embargo, de que la posición del lector representa una fuente de autoridad *continuamente* presente que no logran suspender ni los momentos más anárquicos del día de festival.) (Bernstein, 1993: 188 – 189, las itálicas son del autor).

En *Mátame y verás* es interesante descubrir que José Joaquín Blanco a lo largo de toda la novela está consciente de la presencia del lector, y como un acierto lo va haciendo cómplice de la aventura a través de un tono de confidencialidad:

Para tu mejor información, oh tú, el Prudente, el Colmilludo, el Viejo Marinero, el Viejo Cazador, el aventurero ejemplar que siempre cae de pie, me propongo hacerte la crónica de mi último día como hombre de provecho. (Blanco, 1994: 29).

Blanco también le otorga al lector la posición de autoridad, de juez, claro, sin dejar de lado el matiz humorístico:

Me pongo a escribir – capturar – estos apuntes en la computadora portátil, mientras va atardeciendo. Al archivo en que iré anotando este material, para tu ponderada reflexión, mi Severo Juez, le pongo de nombre: LIMBO.

[...] En mi cuarto tecleo, tecleo, diligentemente, no quiero que te pierdas ni uno solo de mis pensamientos, Viejo Cabrón. Llego hasta este punto. Buenas noches. (Blanco, 1994: 40).

Como también se advierte en el siguiente pasaje:

No te me escandalices, oh tú el Imparcial, el Benéfico, el Ponderado: todo jardincito tiene su lodito, todo estanquito sus bajos fondos. (Blanco, 1994: 73).

Asimismo, en la cabaña de Juanito, así como en el salón de belleza de Bellatin, o en la celda de Puig, encontramos todas las características del carnaval, como son: la inversión de reglas, la temporalidad y la igualdad transitoria. Observamos una fuga de las reglas y normas de la vida cotidiana, suplantadas por las reglas de la fiesta. Todos ríen, se visten o se desvisten a placer, cantan, corretean, juegan en la alberca, se disfrazan y hablan de cualquier tema sin temor a la censura de un orden prevaleciente, del mundo

que dejaron atrás en la ciudad de México; como lo podemos apreciar en el pasaje junto a la alberca, donde Rubén, “la Nenuca”, habla con Peña:

[...] “¿Te molesta que me quite un ratito la tanga? Siempre que venimos aquí me tuesto todo encuerado. Total, aquí ni quien nos vea” [...] (Blanco, 1994: 55).

En cuanto a la temporalidad, este estar “fuera de la ley” es provisorio, en este caso al tiempo lo delimitan las vacaciones navideñas, las fiestas decembrinas, las últimas dos semanas del año. Y finalmente también se da el ambiente transitorio de igualdad. Aquí no existe un rasgo que remarque dicha igualdad, como en el caso del baño de vapor o en la celda, donde el atuendo (la toalla blanca o el uniforme del penal) borraba toda diferencia. Sin embargo, incluso Peña en medio del desorden se confunde entre los gays como cualquiera de ellos; esto también lo observamos en el mismo pasaje donde se encuentra compartiendo la orilla de la alberca con la Nenuca:

**Sospecho** que quien nos vea aquí, tirados como iguanas las horas de las horas, pacíficamente, hablando sólo a ratos, nos tomará por una pareja gay bien avenida [...] (Blanco, 1994: 54).

La confusión de identidades sexuales, entre Peña y el grupo de Juanito, entre ser heterosexual o gay, se da casi de manera inmediata. Por

más esfuerzo que hace Peña por distinguirse, ya sea dejándose la barba o haciéndose cómplice con el lector de manera graciosa tratando de establecer la diferencia entre él y el grupo, la realidad en la novela es otra. Los amigos de Juanito instantáneamente lo adoptan como uno de ellos, no le ofrecen un trato especial y tampoco se cuidan de él. Los límites se pierden, y él mismo lo constata en la cita anterior donde se observa como posible miembro de “una pareja gay bien avenida”. Al final de toda la experiencia en San Isidro, Peña también será, igual que todos, un “gay fuera de la ley”.

Además de las ya mencionadas particularidades del carnaval, se encuentran los temas del humor y de la risa, volviendo al marco teórico. De acuerdo con Bajtín, el humor del carnaval es festivo y la risa que se genera en él tiene tres rasgos distintivos: carácter popular, universalidad y ambivalencia: esta risa es patrimonio del pueblo, todos ríen y por un lado es burlona y sarcástica, y por el otro es alegre. Estas definiciones del humor y la risa camavalescos parecen encajar a la perfección con lo que podríamos llamar el humor gay que se presenta en esta novela: se vive una gran tertulia, todo se toma a fiesta, a risa, a infancia prolongada:

**No es tanto** la moralina, en sentido sexual, lo que me irrita de mis compañeros de ruta. Que cojan con quien quieran, por donde quieran. Lo que exaspera mis “prejuicios” (para Juanito, sólo los gays tienen ideas; los bugas puros prejuicios) es



como cierta infancia, cierta adolescencia prolongada, enrarecida; siempre están jugando, siempre están haciéndose los escuincles, los cabrones. Nada toman en serio, todo a risa, a fiesta. Ahorita andan en competencia de nado sincronizado, Aníbal y Juanito por un lado, el Jirafón y Rubén por el otro, imitando a no sé qué nadadoras olímpicas de Hungría [...] sacan al mismo tiempo la pierna izquierda, haciendo patita de ballet [...] que el caballito de mar, que el abulón coqueto; nunca van a crecer, los cabrones. (Blanco, 1994: 44).

O como agrega Peña más adelante:

Puro pinche recreo con esta gente. Puro chiste. Puro teatro. Nadie en serio jamás, pensé con envidia y (sospecho) con carota avinagrada de gendarme. (Blanco, 1994: 47).

Sin embargo, para contrastar esta visión bajtiniana del carnaval, que se presenta como completamente optimista y positiva, podemos introducir el comentario de Michael André Bernstein, con relación a la violencia en este tipo de festividades:

El amor de Bajtín por Rabelais y por lo que él considera como la energía redentora de la saturnal a veces lo ciega al hecho de que sólo debido a que las novelas rabelesianas son manifiestamente no miméticas puede asimilarlas a registros antropológicos y folklóricos de carnavales reales, muchos de los cuales, según demuestran estudios recientes, terminaron con una violencia devastadora tanto

para las víctimas inocentes como para el total de la comunidad. (Bernstein, 1993: 208).

Abundando a este respecto, Bernstein se apoya en el estudio hecho por René Girard <sup>10</sup>, en tomo a los trágicos griegos, que definitivamente aporta un balance a la visión plenamente optimista de Bajtín:

*Violence and the Sacred*, de René Girard, ofrece una visión de las saturnales totalmente opuesta a la de Bajtín, y aunque no comparto todas las conclusiones de Girard, su visión de la "violencia mimética" que subyace al rito del carnaval y su descripción del Dionisio de los celebrantes como un "dios de furia homicida", contienen un saludable contrapeso a las optimistas afirmaciones de Bajtín. (Bernstein, 1993, 208, las itálicas son del autor).

Ahora bien, volviendo a la novela, casi al final de ésta, justo el día de Navidad, se organiza la más importante de las fiestas en la cabaña de Juanito, en la que todos participan con gran entusiasmo y dedicación. Se prepara toda la casa como el escenario de una gran función de teatro. Y aparecen finalmente dos elementos indispensables en toda fiesta de carnaval, por un lado el disfraz:

---

<sup>10</sup> Girard, René (1977). *Violence and the Sacred*, trad. Patrick Gregory. Baltimore.

Aníbal había llevado unas maletas que cuidaba como si guardaran oro. Ya se sabía lo que eran: vestidos, disfraces, ¿qué otra cosa podrían ser? Pero se traían la coquetería de las novias que esconden el vestido hasta la ceremonia. (Blanco, 1994: 129).

Y por el otro la máscara, el maquillaje:

A las diez, regulamente pedos, aparecieron disfraces, cada quien tratando de alzar un porte espectacular, pero doblado de risa ante la imagen de los demás. Pensé que su verdadera diversión fue cuando se maquillaron, se vistieron: que ése era el verdadero teatro, y la función sólo pretexto. (Blanco, 1994: 133 - 134).

Y es así, con el final de la gran fiesta, como la novela se acerca a su término, entre la resaca, los recuerdos, las reflexiones y desvaríos de Peña:

Y yo con ellos: feliz en ese momento de ser un *freak* más, con mis propias locuras. Lo que chinga es el papel de la perfección, de la fuerza, del éxito. Entre los marginales y perdedores, razonaba en esos momentos (ya mi cuarto whisky) se vive mejor, sin tanto pedo. (Blanco, 1994: 133, las itálicas son del autor).

Esta frase podría encerrar la forma en que conforme fue avanzando la novela, Sergio Peña, el heterosexual, fue constatando, advirtiendo por experiencia propia, las ventajas de aislarse provisoriamente en otro espacio distinto al del orden establecido, al del mundo “de la perfección, de la fuerza,

del éxito”, en un ámbito alternativo al suyo con características propias, “entre los marginales y perdedores”. Comprueba la conveniencia temporal y espacial de convertirse en un auténtico “gay fuera de la ley” en medio del ambiente de carnaval.

## CAPÍTULO 5

### **ANTES QUE ANOCHEZCA REINALDO ARENAS**

### **HACIA LA EXPANSIÓN DEL ESPACIO CARNAVALESCO**

Reinaldo Arenas (1943 – 1990) nació en la Cuba precastrista y tuvo sus últimos días en la ciudad de Nueva York como exiliado. Su obra abarca diversos géneros literarios, destacando en la narrativa. Entre sus novelas están *El mundo alucinante*, su famosa *Pentagonía* (compuesta por: *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*), *Arturo, la estrella más brillante* (1984), *El portero* (1988) y *Viaje a la Habana*. Dentro de su narrativa sobresale la obra *Antes que anochezca* (autobiografía) (1992). Asimismo, Arenas desarrolló el

cuento: *Con los ojos cerrados*, el ensayo: *Necesidad de libertad*, el teatro: *Persecución* (seis piezas) y la poesía: *Leprosorio* (trilogía poética).

En 1964 *Celestino antes del alba* recibió el premio literario otorgado por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y fue el único libro de Arenas publicado en la isla. En 1966 *El mundo alucinante* recibió la primera mención del mismo premio de la UNEAC y al ser traducida y publicada en Francia tuvo un gran éxito y fue considerada como la mejor novela extranjera junto con *Cien años de soledad* de García Márquez. De la misma manera, la novela *El Portero*, en 1988, fue finalista, junto con otras dos, en el Premio Médicis de Francia como la mejor novela extranjera.

Reinaldo Arenas actualmente es un nombre insustituible dentro del estudio de la literatura latinoamericana de tema gay porque a lo largo de su trabajo literario existe un énfasis permanente en torno a la disidencia sexual; testimonio de ello, como ya lo mencionamos anteriormente, es que aparece dentro de diversas antologías como la de *Literatura Gay Internacional* (*The Penguin Book of International Gay Writing*) editada por Mark Mitchell en 1995, con la obra *Mona*, una breve narración urbana situada en Nueva York que hace alusión a la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci. También lo encontramos ocupando un lugar preponderante en la obra del colombiano Jaime Manrique, *Maricones Eminentes* (2000), que incluye únicamente a

Arenas, a Lorca y a Puig. De la misma manera el reconocido crítico de literatura gay y lésbica, David William Foster, le otorga un espacio relevante dentro de sus diversos estudios y artículos sobre literatura latinoamericana del mismo tema.

En el presente capítulo analizaremos la última obra de Arenas, *Antes que anochezca*, que no vería la luz sino hasta dos años después de su muerte en 1992, originalmente en España. En 1993, con la publicación en inglés, la recepción de la obra por parte de la crítica norteamericana fue extraordinaria. Causó polémica en diversos medios escritos como son: The New York Times Book Review, Chicago Tribune, USA Today, San Francisco Chronicle y The Miami Herald. Esta magnífica obra narrativa dio origen a la película homónima, dirigida por Julián Schnabel y protagonizada por Javier Bardem en el papel de Reinaldo Arenas, dando la vuelta al mundo dentro del ciclo fílmico de la muestra internacional de cine, en la primavera del 2001. Esta cinta de arte recibió el Gran Premio del Jurado y el Premio al Mejor Actor en el Festival de Venecia, asimismo el Premio al Mejor Actor otorgado por la Sociedad Nacional de Críticos de E.U.A.. Javier Bardem también fue nominado al Globo de Oro como Mejor Actor Dramático y al Oscar como Mejor Actor.

La ficción inherente a *Antes que anochezca*, como obra afectada por la memoria, es la que nos permitirá analizarla como novela. *Antes que anochezca* es una radiografía desgarrada no sólo de la experiencia personal del autor, sino de la situación socio-política de la Cuba castrista. Esta obra autobiográfica está cargada de la necesidad de gritar, denunciar, una verdad atroz, aparentemente oculta por el encanto de la isla caribeña y la versión oficial de la realidad que siempre se ha manejado hacia el exterior. De cualquier manera, como lo menciona precisamente D. W. Foster en la revista española *Reverso* (revista de estudios sobre diversidad), esta obra constituye una sublime celebración de homoerotismo:

La opinión general sobre *Antes que anochezca* es al final, a pesar del enorme fondo opresivo de persecución política que el autor muestra, una celebración jubilosa y triunfante de homoerotismo desatado. (Foster, 2000: 85).

A este respecto coincide Jaime Manrique en *Maricones eminentes*:

[...] fue en Nueva York donde Reinaldo Arenas [...] dictó, en un ataque de rabia, una autobiografía que es una de las obras más liberadoras nunca escritas y un documento que sirve de acusación de lo que las fuerzas latinoamericanas estalinistas y Fidel Castro hicieron, no sólo a los homosexuales sino a todos los que se atrevían a ser distintos, a disentir. (Manrique, 2000, 198).



Y es esta lectura, en un sentido positivo, la que inspira al presente análisis, "Hacia la expansión del espacio carnavalesco", a partir de la búsqueda desesperada pero al fin gozosa, por parte del autor y protagonista, a través de la diferencia, hacia la autonomía en todo sentido y en cualquier espacio. Búsqueda, al mismo tiempo, que también cabe dentro de la línea marcada a lo largo del estudio que conforma este trabajo, la búsqueda de la libertad en el sentido en que Bajtín la concibe dentro del ámbito carnavalesco. De tal manera, el análisis de esta obra de Arenas viene a confirmar y a extender las ideas en torno al *carnaval* que se han venido desarrollando en los capítulos precedentes. Se amplía el concepto del espacio gay carnavalesco limitado hacia un espacio universalizador, es decir, se propone la idea de que cualquier espacio pueda ser susceptible de transformación en un ámbito de inclusión gay.

*Antes que anochezca* es una obra fundamental en nuestro estudio por el hecho de presentar una historia que supera la ficción por medio de la descripción de situaciones y experiencias pertenecientes a la vida real. Así, podríamos situar al fenómeno literario del carnaval en la frontera de un fenómeno social y político de nuestra realidad latinoamericana. Aquí cabe la invitación a la discusión y a la investigación de si el fenómeno bajtiniano del espacio carnavalesco lo podemos hallar en los círculos gay de nuestras sociedades, discusión que por el momento sólo queda planteada, pudiendo

ser motivo de análisis dentro de otro tipo de estudio que vaya más allá de lo literario.

Entrando a la obra nos encontramos con una narración perfectamente estructurada y en orden cronológico. Después de la nota introductoria donde Arenas anuncia su despedida, firmada en agosto de 1990, debido a su avanzado padecimiento a causa del SIDA, desarrolla la historia de su experiencia en Cuba a partir de su infancia en un pueblo cerca de Holguín. Reinaldo creció en una familia campesina de pocos recursos en el tiempo de la dictadura de Batista y fue huérfano de padre. Toda su familia, que era numerosa, forma parte importante en su época de niño: su madre, su abuela, su abuelo y sus innumerables tíos y primos. La miseria nunca sería un motivo para desalentarlo en la búsqueda de creatividad y aventuras:

Aunque en la casa había siempre mucha gente, yo me las arreglaba para escaparme solo al monte, a la arboleda o al arroyo. Creo que la época más fecunda de mi creación fue la infancia; mi infancia fue el mundo de la creatividad. Para llenar aquella soledad tan profunda que sentía en medio del ruido, poblé todo aquel campo, bastante raquítico por cierto, de personajes y apariciones casi míticos y sobrenaturales. (Arenas, 2001: 23).

Fue durante la misma infancia de Arenas donde se despierta su erotismo, y en su caso, el homoerotismo. Esto se da a una edad temprana en

medio del ambiente estimulante de la naturaleza, donde todo pareciera ser una provocación a los sentidos, la vegetación, el sonido del agua corriendo en el río:

Ver aquellos cuerpos, aquellos sexos, fue para mí una revelación: indiscutiblemente, me gustaban los hombres; me gustaba verlos salir del agua, correr por entre los troncos, subir a las piedras y lanzarse; me gustaba ver aquellos cuerpos chorreando, empapados, con los sexos relucientes. Aquellos jóvenes retozaban en el agua y volvían a emerger y se lanzaban despreocupados al río. Con mis seis años, yo los contemplaba embelesado y permanecía extático ante el misterio glorioso de la belleza. (Arenas, 2001: 25).

Poco después, siendo un niño aún, las primeras experiencias de intimidad de Reinaldo serían con los animales y con dos de sus primos:

Mis relaciones sexuales de por entonces fueron con los animales.

[...] Sin embargo, mi primera relación sexual con otra persona no fue con uno de aquellos muchachos, sino con Dulce Ofelia, mi prima, que también comía tierra igual que yo.

[...] El acto consumado, en este caso, la penetración recíproca, se realizó con mi primo Orlando. Yo tenía ocho años y él tenía doce. (Arenas, 2001: 28 – 29).

Tal como el propio Arenas lo explica, en el medio campesino resulta de lo más natural para cualquier muchacho tener este tipo de prácticas como introductorias a cualquier tipo de erotismo:

Es falsa esa teoría sostenida por algunos acerca de la inocencia sexual de los campesinos; en los medios campesinos hay una fuerza erótica que, generalmente, supera todos los prejuicios, represiones y castigos. Esa fuerza, la fuerza de la naturaleza, se impone. Creo que en el campo son pocos los hombres que no han tenido relaciones con otros hombres; en ellos los deseos del cuerpo están por encima de todos los sentimientos machistas que nuestros padres se encargaron de inculcarnos. (Arenas, 2001: 40).

En este espacio abierto, el campo, hallamos un ámbito no urbano donde de forma común las reglas que rigen entre hombres son las de la libertad de satisfacer el deseo del cuerpo, impulsados por la fuerza erótica de la naturaleza, sin el miedo a la represión y al castigo sociales. Sin embargo, este no es un espacio de características carnavalescas, como lo hemos analizado anteriormente, puesto que se encuentra fuera del ámbito citadino que nos remite al espacio de la razón y de la norma, y no presenta un cambio o alteración de las reglas prevalecientes. Aquí, en medio de la naturaleza donde domina la fuerza del instinto o de la libido, la norma es liberar el deseo, sin importar su objeto. Este espacio en el campo no sólo lo

hallaremos como marco de las primeras experiencias de Reinaldo, sino también más adelante, en su edad adulta.

Por otra parte, el mayor ámbito de libertad, con reglas propias, que siempre acompañó al autor y protagonista de *Antes que anochezca*, fue el de la creación literaria. Fue su madre quien debajo del quinqué, en sus primeros años, lo enseñaría a escribir. Y más adelante, cuando se trasladó junto con su familia a la ciudad de Holguín, el cine sería la mayor ventana hacia otros mundos alternativos al suyo, e influido por las películas norteamericanas y mexicanas, comenzaría a escribir novelas siendo un adolescente; las novelas radiales también lo inspirarían. A lo largo de toda su vida, en medio de cualquier situación, en prisión o en el exilio, siempre se mantendría escribiendo. Las páginas blancas serían receptoras, en todo momento, de sus más profundos deseos de libertad, defendiendo su posición como disidente político y sexual.

Siendo todavía un adolescente, Arenas decide unirse a las filas de la Revolución, más como un medio de escape a la monotonía de la ciudad de Holguín que por convicción política:

Hacia 1958 la vida en Holguín se fue haciendo cada vez más insoportable; casi sin comida, sin electricidad; si antes vivir allí era aburrido, ahora era sencillamente

imposible. Yo, desde hacía algún tiempo, tenía deseos de irme de la casa, alzar me, unirme a los rebeldes; tenía catorce años y no tenía otra solución. (Arenas, 2001: 64).

Llevando a cabo su intención de alzarse contra el régimen, después de una serie de peripecias, Arenas llegó hasta la Sierra de Gibara donde estaban los rebeldes. Este sería su primer gran viaje. Finalmente, como él lo expone, la guerra fue más bien de palabras, puesto que al poco tiempo, sin enfrentamientos, Batista se marchó de la isla en diciembre de 1958, dejándole el camino libre a Castro. A partir de 1959, cuando inició la Revolución castrista, comenzaría el nuevo terror en la isla y en específico para nuestro autor y protagonista. Castro y su sistema se convertirían en el enemigo permanente de Arenas a lo largo de toda su vida, por su condición de escritor, homosexual y disidente político. La persecución directa del gobierno de Castro a la subcultura homosexual fue consecuencia de la aplicación de una serie de ideas marxistas tradicionales, tal como lo expone D. W. Foster en su libro *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing* (Temas Gay y Lésbicos en la Literatura Latinoamericana):

Yet, the much-maligned Victorian morality has not been the exclusive province of a sexually stem bourgeoisie, and the notions of healthy anerotic genitalism play an integral role in programs in defense of the working class. Such programs whether associated with bourgeois morality or with Stalinized Marxism, in addition to being

generally antierotic as a consequence of viewing unproductive sex as of a whole with antisocial degeneracy, have had no problem in viewing homosexuality as an unspeakable perversion of reproductive sexuality. Fidel Castro's persecution of the extensive homosexual subculture in Cuba is as much an application of this traditional Marxist wisdom as it is a confirmation of the exemplification in that subculture, and in the whole fabric of sexual mores in prerevolutionary Havana, of the bourgeois corruption the revolution was obliged to eradicate in order to ensure a healthy socialist body. (Foster, 1991: 24).<sup>11</sup>

A lo largo de las líneas de *Antes que anochezca* se ventila la propia interpretación de Arenas de esta persecución:

Toda dictadura es casta y antivital; toda manifestación de vida es en sí un enemigo de cualquier régimen dogmático. Era lógico que Fidel Castro nos persiguiera, no nos dejara fornicar y tratara de eliminar cualquier ostentación pública de vida. (Arenas, 2001: 119).

---

<sup>11</sup> Todavía, la moralidad victoriana más perniciosa no ha sido campo exclusivo de una burguesía sexualmente estricta, y las nociones de un genitalismo no erótico saludable juegan un papel integral dentro de programas en defensa de la clase trabajadora. Tales programas, ya sea asociados con la moralidad burguesa, o con el marxismo stalinizado, además de ser generalmente antieróticos como una consecuencia de ver el sexo improductivo como un todo con la degeneración antisocial, no han tenido problema en ver a la homosexualidad como una pervisión incalificable de la sexualidad reproductiva. La persecución de Fidel Castro de la amplia subcultura homosexual en Cuba es tanto una aplicación de este pensamiento marxista tradicional como una confirmación de la demostración en esa subcultura, y en la gama completa de las costumbres sexuales en la Habana prerevolucionaria, de la corrupción burguesa a la que la revolución estaba obligada a erradicar con la finalidad de asegurar un cuerpo socialista saludable.

La narración de la vida del autor en Cuba nos muestra que este acoso sin tregua sólo tendría fin hasta el momento del exilio en los Estados Unidos.

A los dieciséis años, ya dentro del gobierno castrista, Reinaldo comienza a estudiar en una escuela politécnica para graduarse como contador agrícola. En este tipo de escuelas se adoctrinaba a todo un ejército de jóvenes y se les instruía militarmente. (Mientras tanto, de acuerdo con Arenas, Castro le aseguraba al mundo que no era comunista). En estas instituciones también era fuertemente castigado el homosexualismo:

No era fácil sobrevivir a todas aquellas depuraciones que tenían un carácter moral, político, religioso y hasta físico, además de tener que pasar todos los exámenes técnicos. De los dos mil alumnos quedamos menos de mil; desde luego, no fui yo solo quien supo ocultar su homosexualidad y su rechazo al comunismo; [...] Los anticomunistas, como yo mismo, recitábamos de carretilla los manuales de marxismo; tuvimos desde temprano que aprender a ocultar nuestros deseos y tragamos cualquier tipo de protesta. (Arenas, 2001: 73).

En 1960 Arenas por primera vez viaja a La Habana para asistir a un discurso de Fidel Castro. Este sería el primer contacto con el mundo de la ciudad para el autor. Con este viaje se iniciarían algunos otros donde



podemos localizar un primer espacio de subversión en la novela, apropiado para la libre socialización gay: los medios de transporte públicos:

A nosotros, más de mil jóvenes, nos metieron en un tren cañero y llegamos a La Habana después de un viaje que duró más de tres días. Casi todos íbamos erotizados en aquel tren; los cuerpos sudorosos y pegados unos a otros. (Arenas, 2001: 75).

Los fines de semana Reinaldo salía de la granja agrícola donde comenzó a trabajar a finales de 1961, después de su preparación en la escuela politécnica, y se dirigía a Holguín con su familia. De la misma manera, en uno de esos regresos a casa, después de una serie de transbordos tomó un "bote", que eran unos taxis particulares y ahí, en medio de la noche, tendría una experiencia erótica con el que después sería su primer amante:

[...] cuando ya íbamos llegando a Holguín, yo mismo le tomé la mano a Raúl y la llevé hasta mi sexo. Creo que él se sintió un poco sorprendido; yo estaba absolutamente erotizado y él empezó a frotarme el sexo, allí en medio del auto lleno de gente. (Arenas, 2001: 88).

En *Antes que anochezca* es interesante observar cómo se van moldeando los espacios de subversión, de rasgos carnales, favorables

para el libre desenvolvimiento gay. Llegará un momento en que la propia vida de Arenas sugiriera carnavalizar por completo a la vida cotidiana. Su propuesta pareciera ser la más revolucionaria de las presentadas en las novelas precedentes en este trabajo, puesto que el autor y protagonista no se limitará a ciertos espacios, sino que prácticamente nos presentará la alternativa de que todo espacio, abierto o cerrado, pudiera ser también un espacio gay, que liberara, en el ámbito reglamentado de los otros, una sexualidad diferente.

Continuando con la novela, Reinaldo junto con Raúl, su primer amante, conoció un bar para homosexuales en el propio pueblo de Holguín. Estos lugares que todavía existían en esa época, poco después desaparecerían a lo largo de toda la Isla:

[...] me invitó a tomar un trago en un bar que estaba allí cerca, en la calle Libertad. Para mí fue un descubrimiento aquel bar, que en realidad era un bar para homosexuales. Había allí una gran cantidad de hombres; unos muy machos, otros extremadamente femeninos, pero el ambiente y la camaradería eran de absoluta complicidad. Aún en aquel momento existían esos sitios en Holguín y en todas partes de la Isla. Luego desaparecieron. (Arenas, 2001: 89).

Evidentemente este tipo de bar se perfilaría como el sitio ideal, de características carnalescas, para la abierta socialización gay. Incluso es

de llamar la atención que se encontrara localizado en la calle “Libertad”, como anticipando el tipo de ambiente que se experimentaría en el interior, libre de las normas del resto de la Isla. Y el hecho de que estos lugares todavía existieran en la juventud de Arenas, nos habla de la apertura y la tolerancia sociales que llegaron a vivirse en Cuba antes del gobierno de Castro. (Apertura que nuevamente parece presentarse en nuestros días).

En 1963 la Biblioteca Nacional convocó a un concurso para narradores de cuentos. Reinaldo Arenas decidió escribir uno de su propia autoría y participar. Causó gran impresión al jurado y de ahí fue invitado para trabajar en la propia Biblioteca. Este hecho sería decisivo para su formación literaria, puesto que ahí leyó gran cantidad de libros y empezó su producción literaria con las novelas *Celestino antes del alba* y *El mundo alucinante*.

A partir de su experiencia en la Biblioteca Nacional, y de sus primeros trabajos creativos, Arenas entró en el círculo cultural y literario de la Isla. Llegó a conocer y a convivir en amistad con escritores como Virgilio Piñera (1914 – 1979) y Lezama Lima (1912 – 1976), quienes también sufrieron marginación y censura, por su condición homosexual, por parte del sistema. Arenas les dedica un capítulo a cada uno en *Antes que anochezca*.

Como ya se vio en la cita del crítico D. W. Foster al principio del capítulo, *Antes que anochezca*, a pesar del fondo opresivo de persecución que muestra, es finalmente una celebración de homoerotismo desatado. Esto lo podemos confirmar a cada momento porque, no obstante la persecución directa que ejerció el Estado hacia los homosexuales, Reinaldo y sus compañeros nunca le pusieron freno a su deseo. A sabiendas de que los podrían esperar los campos de concentración, la cárcel o la propia muerte, siempre vivieron al límite del peligro su erotismo. De este modo, juegan un papel importante los sitios donde se presentaba la oportunidad ideal para el encuentro entre varones y el amor anónimo y casual, es decir, los espacios suspendidos en el tiempo con características y reglas propias, diferentes a las impuestas en esa época, los espacios carnavalescos, puesto que constituyen una parte medular de la propuesta innovadora de Arenas de convertir cualquier espacio cotidiano en ámbito también gay o de cualquier sexualidad diferente.

*Antes que anochezca* presenta una diversidad de este tipo de espacios de subversión. En el campo: entre los matorrales, los platanales y los manglares; en los medios de transporte: en trenes, en “botes” y en guaguas; en la ciudad: en los bares y prostíbulos, al principio del régimen castrista, y más adelante en los baños o urinarios públicos y debajo de los puentes; junto al mar: en las casetas de la playa. Por momentos podría

parecer un exceso la aparición de tantos encuentros eróticos en sitios como estos (y podemos llegar a cuestionar hasta dónde es ficción o no lo que se nos presenta a este respecto). Sin embargo, esto nos conduce a observar que finalmente la prohibición y la persecución fomentaron en los jóvenes gay la firme convicción de romper las reglas a cada instante y en cualquier lugar, y que todo esto también formó parte de una gran manifestación subterránea en contra del régimen autoritario de la dictadura:

Creo que si una cosa desarrolló la represión sexual en Cuba fue, precisamente, la liberación sexual. Quizá como una protesta contra el régimen, las prácticas homosexuales empezaron a proliferar cada vez con mayor desenfado. Por otra parte, como la dictadura era considerada como el mal, todo lo que por ella fuera condenado se veía como una actitud positiva por los inconformes, que eran ya en los años sesenta casi la mayoría. Creo, francamente, que los campos de concentración homosexuales y los policías disfrazados como si fueran jóvenes obsequiosos, para descubrir y arrestar a los homosexuales, sólo trajeron como resultado un desarrollo de la actividad homosexual. (Arenas, 2001: 132 – 133).

Asimismo, la aparición de tantos sitios convertidos en espacios de subversión nos traslada directamente a la idea revolucionaria de que cualquier lugar puede ser trastocado para convertirse en espacio de inclusión gay. Esta alternativa que nos presenta Reinaldo Arenas parece ser, entonces, producto de la más fuerte y extendida opresión de un poder

omnívoro, absoluto, que no deja resquicios de vida pública o privada sin penetrar. Así, prácticamente cualquier lugar se vuelve en espacio propicio para subvertir, en este caso a través de la sexualidad, el orden represivo establecido. Si todo espacio, público o privado, estaba recorrido por ese poder avasallador, entonces todo espacio habría que subvertirlo en un orden diferente, más libre.

Abundando sobre la transgresión de los límites del homoerotismo, D. W. Foster concluye su comentario sobre *Antes que anochezca en Reverso* de la siguiente manera:

Lo personal es realmente político para Arenas, y el hecho de que lo personal está concentrado en las transgresiones de los límites del homoerotismo, particularmente, es lo que hace que sus memorias sean ejemplares [...y estén...] destinadas a servir, virtualmente, como una narrativa maestra de homoerotismo en Latinoamérica. (Foster, 2000: 85 – 86).

Desafortunadamente para el autor, estas frecuentes transgresiones de los límites del homoerotismo, en innumerables lugares, fueron las que más adelante lo conducirían al presidio. En *Antes que anochezca* lo encontramos, por ejemplo, como ya mencionamos, en los medios de transporte:

El tren iba lleno de reclutas; todo el mundo iba erotizado y los actos sexuales se realizaban en los baños, debajo de los asientos, en cualquier sitio. (Arenas, 2001: 118).

En la ciudad, debajo de los puentes:

Nuestra juventud tenía una especie de rebeldía erótica. Me veo completamente desnudo debajo de un puente de Santiago con un joven recluta, también absolutamente desnudo, mientras pasan a toda velocidad vehículos que nos iluminan. (Arenas, 2001: 118).

Y entre los matorrales o en las casetas de la playa:

Llegar a una playa entonces era como llegar a una especie de sitio paradisíaco; todos los jóvenes allí querían hacer el amor, siempre había decenas de ellos dispuestos a irse con uno a los matorrales. En las casetas de la playa de La Concha, cuántos jóvenes me poseyeron con esa especie de desesperación del que sabe que ese minuto será tal vez irrepetible y hay que disfrutarlo al máximo, porque de un momento a otro podía llegar un policía a arrestarnos. Después de todo, los que no estábamos todavía en un campo de concentración éramos privilegiados y teníamos que aprovechar nuestra libertad al máximo [...]. (Arenas, 2001: 119).

Ahora, al analizar las características de los espacios carnavalescos que se presentan en la Cuba de esta época dentro de la novela, podemos observar que básicamente comparten todos los elementos de los espacios ya estudiados en las novelas de los capítulos precedentes. Sin embargo, cabe hacer un apunte en torno al tema de la igualdad. Los ámbitos de carnaval de dichas novelas, como son: el baño de vapor (en *Salón de belleza*), la celda 7 en prisión (en *El beso de la mujer araña*) y la casa verde (en *Mátame y verás*); lo mismo que los espacios de *Antes que anochezca*, por ejemplo los medios de transporte interprovinciales y las casetas de la playa, comparten, dentro de un límite de tiempo, el ambiente de libertad, la subversión de reglas, la ausencia de tabúes y, finalmente, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, es decir, una igualdad transitoria, socialmente hablando. Y es aquí donde conviene aclarar que efectivamente se habla de una igualdad entre hombres en el sentido político y social. Pero habría que observar más detenidamente si esta igualdad también se da en el plano sexual, es decir, si las relaciones homoeróticas que se nos presentan son entre hombres con la misma identidad (rol) y orientación (preferencia) sexuales. Esto es, por ejemplo, entre hombres activos, entre hombres pasivos, entre las llamadas “locas”, etc..

En el salón de belleza de la novela de Mario Bellatin encontramos un espacio carnavalesco que efectivamente ofrece un ambiente de igualdad,



social y sexual, para los personajes gay, puesto que todos los que ahí asisten a trabajar son hombres travestidos con la misma identidad y orientación sexuales. En cambio, en el baño de vapor de la misma novela de Bellatin, en la celda 7 de *El beso de la mujer araña*, en la casa verde de *Mátame y verás* y en los espacios mencionados de *Antes que anochezca*, encontramos que la situación sexual es diferente, los integrantes de las relaciones homoeróticas toman una postura definida y distinta entre sí: activo con pasivo, activo con loca, bugarrón (hombre que normalmente sostiene una relación con una mujer y eventualmente asume el rol activo con otro hombre) con pasivo, bugarrón con loca, etc.. De alguna manera, en estos encuentros podríamos hablar, como en el caso de Proust, comentado en el capítulo precedente, con relación a su novela *Sodome et Gomorrhe*, de una especie de heterosexualización de la homosexualidad. En el fondo los participantes de la relación homoerótica parecen vivir dentro de la ley dominante, asumiendo roles heterosexuales. Es decir, después de todo, íntimamente prevalece la diferencia sexual, aunque no la social ni la política.

Sin embargo, parece que la tendencia actual en el mundo homosexual es precisamente alcanzar un estado de mayor igualdad en la pareja homoerótica, "la búsqueda de uno mismo", como mencionaría Leo Bersani. En este esquema se intercambia temporalmente la identidad (rol) sexual, de pasivo a activo o viceversa, y se busca como objeto de deseo a

otro con esa misma identidad, es decir, se forman parejas entre activos o entre locas. Esta tendencia contemporánea, donde la identidad y la orientación sexuales son la misma, salta a los ojos de Arenas:

Después, al llegar al exilio, he visto que las relaciones sexuales pueden ser tediosas e insatisfechas. Existe como una especie de categoría o división en el mundo homosexual; la loca se reúne con la loca y todo el mundo hace de todo. [...] ¿Cómo puede haber satisfacción así? Si, precisamente, lo que uno busca es su contrario. La belleza de las relaciones de entonces era que encontrábamos a nuestros contrarios; encontrábamos a aquel hombre, a aquel recluta poderoso que quería, desesperadamente, templarnos. [...] Aquí no es así o es difícil que sea así; todo se ha regularizado de tal modo que han creado grupos y sociedades donde es muy difícil para un homosexual encontrar un hombre; es decir, el verdadero objeto de su deseo. (Arenas, 2001: 132).

Y confirma más adelante:

Lo ideal en toda relación sexual es la búsqueda de lo opuesto y por eso el mundo homosexual actual es algo siniestro y desolado; porque casi nunca se encuentra lo deseado. (Arenas, 2001: 133).

De la misma manera, pareciera, de acuerdo con Arenas, que la aparición del espacio o ámbito gay fuera una creación moderna, de las sociedades actuales, lo que constituye un hallazgo en nuestra investigación:

En Cuba, cuando uno iba a un club o a una playa, no había una zona específica para homosexuales; todo el mundo compartía junto, sin que existiera una división que situara al homosexual en una posición militante. Esto se ha perdido en las sociedades más civilizadas, donde el homosexual ha tenido que convertirse en una especie de monje de la actividad sexual y ha tenido que separarse de esa parte de la sociedad, supuestamente no homosexual que, indiscutiblemente, también lo excluye. Al no existir estas divisiones, lo interesante del homosexualismo en Cuba consistía en que no había que ser un homosexual para tener relaciones con un hombre; un hombre podía tener relaciones con otro como un acto normal. (Arenas, 20001: 133).

Aquí encontramos, concordando con nuestro autor, que el homosexual de ahora parece asumir la norma social y aceptar su exclusión en ghettos o en espacios como los que hemos venido analizando (podemos mencionar, como ejemplos, el área de Castro en San Francisco, las zonas de Chelsea y de la calle Christopher en Nueva York o el barrio de Chueca en Madrid). Contrario a esto, Arenas propone que la sociedad acepte no sólo al homosexual, sino al disidente, en todos sus espacios.

Más adelante en la narración de la novela, entre 1973 y 1974, cuando ya se vivía un total ambiente de persecución en la Isla por parte del sistema, Arenas fue arrestado después de ser denunciado por unos muchachos con los que había tenido un encuentro erótico. Esto dio pie a que

también se le acusara de contrarrevolucionario y de publicar sin permiso fuera de Cuba. La condena al menos sería de ocho años de cárcel. Reinaldo con un golpe de suerte logra escapar del arresto, atravesando por una serie de obstáculos increíbles dignos de una película de acción. Se fugó rumbo al mar, pasó días flotando atrás de una boya e intentó escapar del país con una goma de automóvil. Después de ver que el esfuerzo era en vano volvió a la costa e intentó por primera vez el suicidio, sin resultado. Entonces, con ayuda de un amigo intentó llegar hasta la base naval norteamericana en Guantánamo, pasando entre caimanes, minas explosivas, balas de ametralladora y perros de búsqueda. Sin éxito, volvió a La Habana y estuvo escondido en el Parque Lenin por varios días, donde también comenzó la redacción de *Antes que anochezca*. Finalmente un día fue sorprendido y lo condujeron a prisión, en El Castillo del Morro. La experiencia de Reinaldo Arenas en el Morro sobrepasa toda ficción en la narración de innumerables atrocidades y barbaries hacia los reclusos. Esta experiencia es relevante en nuestro estudio porque podemos observar cómo para el autor la realidad puede contrastar grandemente con la ficción. Para Reinaldo la propia prisión del Morro había sido escenario en su novela *El mundo alucinante*, imaginando un mundo que todavía le era ajeno y que más tarde se quedaría corto ante su propia vivencia. De la misma manera, constatamos cómo en una novela el espacio que se vive en una celda puede convertirse temporalmente en un ámbito ideal de libertad (podemos remitirnos a *El beso*

*de la mujer araña*), y cómo la misma celda en la cotidianidad de un preso cubano es difícil que alcance estas características ideales. Para Arenas la prisión y sus celdas nunca fueron sitio en el que pudiera libremente desenvolver su existencia homoerótica, la cárcel le parecía un lugar en extremo arriesgado, peligroso y carente de motivación:

[...] me negaba a las proposiciones eróticas de los presos. No era lo mismo hacer el amor con alguien libre que hacerlo con un cuerpo esclavizado en una reja, que tal vez lo escogía a uno como objeto erótico porque no existía algo mejor a su alcance [...] Además era muy peligroso [...]. (Arenas, 2001: 205).

Más adelante continúa:

Yo no tuve relaciones sexuales en la prisión; no solamente por precaución, sino porque no tenía sentido; el amor es algo libre y la prisión es algo monstruoso, donde el amor se convierte en algo bestial. (Arenas, 2001: 212).

La prisión y su redoblado ambiente de opresión en ningún momento le permitió a nuestro autor una libre expresión homoerótica, en contraste con los sitios abiertos en el campo o la playa, acompañados por la fuerza erótica de la naturaleza, donde siempre encontró un sitio ideal para relacionarse más libremente.

Sin embargo, lo que para él fue imposible en el Morro, liberarse temporalmente, para otros reclusos no. En este caso, para las locas en presidio sí se llegó a conformar el denominado espacio carnavalesco en determinadas ocasiones de fiesta:

Aquella galera de las locas era, realmente, el último círculo del Infierno [...]. Sin embargo, no habían perdido el sentido del humor y con las propias sábanas se hacían faldas, encargaban betún a sus familiares y con él se maquillaban y se hacían grandes ojeras; hasta con la propia cal de las paredes se maquillaban. A veces, cuando salían a tomar el sol en la azotea del Morro, era un verdadero espectáculo. [...] Las locas asistían a este evento como si fuera uno de los más extraordinarios de sus vidas [...]. Para aquellas salidas las locas se engalanaban, se ponían los trapos más insólitos y se fabricaban pelucas con sogas conseguidas quién sabe cómo, se maquillaban y se ponían tacones hechos con pedazos de madera [...]. (Arenas, 2001: 206 – 207).

O en tiempo de carnaval:

Afuera se celebraba el carnaval de 1974 a lo largo del Malecón de La Habana [...]. Dentro de la celda de las locas se organizaba un pequeño carnaval, con música de tambores confeccionados con pedazos de madera o de hierro. Rumbeaban dentro de aquella celda calenturienta y una de ellas remataba el espectáculo cantando [...]. (Arenas, 2001: 220).

De este modo confirmamos que el ámbito gay carnavalesco en prisión puede adquirir otros matices, yendo de la ficción (*El beso de la mujer araña*) a lo más cotidiano (*Antes que anochezca*).

Finalmente, y continuando con el transcurso de la novela, Reinaldo Arenas después de una serie de torturas y de ser presionado a firmar una confesión de retractación de todas sus presuntas acciones contra el régimen, recibió una condena por 2 años. Ya puesto en libertad, en 1976, aunque siempre vigilado por la Seguridad del Estado, Arenas trató de rehacer su vida con muchas dificultades, ya que le era muy difícil tener acceso al trabajo por su condición de expresidiario. Sin embargo, nunca dejó de escribir, y al mismo tiempo confiesa amargamente que nunca fue libre:

Así transcurría mi vida a principios del año 1980; rodeado de espías y viendo cómo mi juventud se escapaba sin haber podido nunca ser una persona libre. Mi infancia y mi adolescencia habían transcurrido bajo la dictadura de Batista y el resto de mi vida bajo la aún más férrea dictadura de Fidel Castro; jamás había sido un verdadero ser humano en todo el sentido de la palabra. (Arenas, 2001: 295).

Siguiendo con la historia, en el tiempo en que los acontecimientos de la embajada del Perú, en 1980, constituyeron la primera rebelión masiva del pueblo cubano contra la dictadura castrista, originando que se abriera el

puerto del Mariel hacia Florida, Reinaldo Arenas vio por primera vez una oportunidad clara para abandonar la Isla hacia los Estados Unidos. De acuerdo con nuestro autor, en realidad Castro sólo le permitió la salida a los que él autorizó, que en general fueron prisioneros, enfermos mentales, homosexuales pasivos (un homosexual activo no era considerado homosexual) y espías cubanos. Sin embargo, Arenas aunque fuera homosexual no tenía resuelta su salida por su condición de escritor y disidente político, de modo que, una vez más, atravesando una serie de tropiezos y finalmente alterando su nombre en el pasaporte, logró embarcarse rumbo a Cayo Hueso, hacia la libertad.

En el exilio Arenas vivió en un inicio en Miami, para trasladarse finalmente a Nueva York. Fue reconocido por el medio intelectual y literario internacional y fue invitado a dar diversas conferencias en Europa y en más de cuarenta universidades americanas. También continuó publicando y fundó una revista literaria.

Aunque para Arenas los Estados Unidos no constituían precisamente el paraíso, finalmente fue el lugar donde alcanzó una libertad más plena en todo sentido. Fue libre de escribir lo que quiso sin sentirse perseguido y siguió viviendo al límite su homoerotismo. De modo que Central Park, Harlem, la Calle 42, las playas y los lugares más alucinantes de Manhattan



continuaron siendo escenario, ámbito ideal, de sus inagotables aventuras eróticas.

*Antes que anochezca* finalmente constituye una pieza fundamental en el estudio del espacio camavalesco como ámbito de libre socialización gay dentro de las novelas seleccionadas. La propuesta de Arenas, no sólo a través de su obra sino de su propia vida, resulta la más revolucionaria de las presentadas a lo largo de nuestro trabajo, puesto que busca abrir y extender los espacios que se moldean favorablemente para el libre desenvolvimiento gay, hacia cualquier ámbito social.

Se propone, a través de la repetida subversión de un sin número de lugares, originada en la represión e intromisión de un poder omnímodo, la creación, o bien el reconocimiento de un espacio globalizador que incluya a todos, haciendo énfasis en el disidente político y sexual. *Antes que anochezca* es un testimonio exitoso de la búsqueda desesperada de este sitio no sólo de inclusión globalizadora, sino también propicio para toda expresión de libertad. Arenas no descansa en esta búsqueda, a través de la disidencia en todo sentido, y la llevará hasta el extremo sublimándola con su propia muerte.

Como muestra de la celebración por el triunfo de la libertad política y homoerótica, quedan las últimas líneas de Arenas en su carta de despedida:

Les dejo pues como legado todos mis terrores, pero también la esperanza de que pronto Cuba será libre. Me siento satisfecho con haber podido contribuir aunque modestamente al triunfo de esa libertad. [...]

Al pueblo cubano tanto en el exilio como en la Isla los exhorto a que sigan luchando por la libertad. Mi mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza.

Cuba será libre. Yo ya lo soy. (Arenas, 2001: 343).

## CONCLUSIONES

Nuestro estudio estuvo basado principalmente en la teoría desarrollada por Mijail Bajtín (1895 – 1975) alrededor del tema de la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, poniendo especial énfasis en la idea de *carnaval* y en el sistema de imágenes o concepción estética del realismo grotesco, permitiéndonos observar y analizar las principales características de las historias y los escenarios de las obras narrativas de tema gay seleccionadas.

Recordemos que el concepto de *carnaval* de Bajtín nos conduce a ámbitos con características específicas, como son: normas distintas a las de la vida cotidiana, generalmente más libres, subversivas y ausentes de tabúes; límite en el tiempo; ambiente de igualdad, en un sentido social

principalmente, es decir, con una abolición de relaciones jerárquicas; carácter universal y popular, esto es, que todos están invitados a participar; y una comunicación especial, nuevas formas de socializar. De la misma manera, el sistema de imágenes o concepción estética del realismo grotesco nos remite a representaciones donde existe un predominio de la vida material y corporal. El principio material y corporal se percibe en un sentido positivo, universal y popular, es decir, de una manera festiva y como patrimonio del pueblo donde todos participan. Vimos que un rasgo notable dentro del realismo grotesco es la degradación, es decir, la transferencia de lo elevado, ideal y espiritual hacia el plano material y corporal, también en un sentido positivo. De modo que degradar es aproximarse a la tierra, acercarse a la muerte como un paso hacia la vida. La degradación tiene entonces un carácter ambivalente, de negación y afirmación, asimismo posee una actitud frente al tiempo y la evolución. Así, la imagen grotesca se refiere a un proceso de cambio, a una transformación incompleta, en un tiempo se reúnen muerte y vida.

Estos conceptos nos permitieron analizar las cuatro novelas motivo de este trabajo a través de una visión bajtiniana que permanece vigente en ámbitos literarios como los observados en nuestro estudio. En estas obras hallamos el denominado espacio carnalesco como ámbito ideal de socialización para los personajes gay que se presentan. Dentro de estos espacios operan principalmente las mismas leyes y normas del carnaval

medieval y renacentista. En lo que parece existir una diferencia es en el elemento de las fronteras espaciales, ya que el carnaval medieval no posee límites físicos y el espacio carnavalesco que hallamos en estas novelas, en un sentido moderno (Eco), está delimitado por sitios cerrados principalmente.

Siguiendo un orden progresivo, hemos podido observar que existe una evolución del espacio carnavalesco a través de las cuatro novelas seleccionadas. Los espacios carnavalescos que encontramos son, en la novela *Salón de belleza*: el propio salón y los baños de vapor principalmente, y en un segundo término las “discos” y los cines que se mencionan. En *El beso de la mujer araña*: la celda 7 del pabellón D. En *Mátame y verás*: la casa verde en el pueblo de San Isidro. Y en *Antes que anochezca*: los medios de transporte interprovinciales (trenes, botes, guaguas), lugares abiertos (entre matorrales, platanales y manglares), las casetas de la playa, los urinarios públicos, debajo de los puentes, los bares, los prostíbulos y la prisión. En todos estos sitios se vive temporalmente el ambiente subversivo del carnaval que trastoca las reglas del mundo exterior, de la vida cotidiana.

Ahora, analicemos cómo se ha presentado la evolución del espacio carnavalesco a través de las cuatro novelas. Primeramente en la obra de Mario Bellatin encontramos que el salón de belleza es un lugar sumamente protegido. Está herméticamente aislado en la periferia de una ciudad

anónima. Es un lugar exclusivo en el primer sentido del término, sólo ciertas personas tienen acceso a él: las clientas asiduas y los estilistas gay. Es un sitio cerrado que acepta un nuevo código de normas, distintas a las que operan en el exterior. La seguridad del lugar permite a sus ocupantes una total atmósfera de libertad. Los estilistas gay son libres de comportarse a placer, se visten con ropas femeninas y socializan entre sí abiertamente en un ambiente festivo, carnavalesco. Se celebra la libertad y la belleza. En el baño de vapor de la misma novela encontramos una situación similar, sin embargo, aquí el ambiente de igualdad está mayormente marcado por el hecho de que todos sus ocupantes muestran la misma desnudez, acompañada de las mismas toallas blancas. Además, el anonimato y la atmósfera creada por las nubes de vapor favorecen la socialización gay y el avance hacia el encuentro homoerótico y el placer. Todo lo que sucede ahí dentro obedece a un trastocamiento de las reglas del mundo cotidiano.

Pasando a *El beso de la mujer araña*, el espacio carnavalesco lo hallamos en la celda 7, en el pabellón D de la Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires. Aquí, a pesar de ser un lugar físicamente más comprometido, se evoluciona en diversos aspectos. Primero, el anonimato desaparece, los reclusos protagonistas, Valentín y Molina, se conocen entre sí y saben del pasado que los condenó y ahora los hace coincidir en un mismo sitio. Sin embargo, prevalece el ambiente de igualdad, marcado por un mismo

uniforme. Segundo, el espacio carnavalesco se abre, yendo más allá de los límites de la celda, a través de la ficción y la narración de las cintas cinematográficas. Las películas son un claro elemento de subversión de este espacio hacia otros mundos. Se intercambia el ambiente oscuro, estático y cerrado por escenarios fantásticos, llenos de color y movimiento. Asimismo, la celebración por el cambio inherente a toda fiesta de carnaval, en esta novela posee un sentido más definido, se celebra tanto por una evolución de las identidades sexuales como de las tendencias políticas.

En el caso de la novela *Mátame y verás*, recordemos que el espacio carnavalesco estaba conformado por la casa verde en el pueblo de San Isidro. Aquí también encontramos un espacio delimitado y aislado. Refugiarse temporalmente en esta casa equivale a huir provisoriamente de las reglas y las leyes representadas por la Ciudad de México, tanto para los personajes gay como para el protagonista heterosexual, que por el período de vacaciones de Navidad pasa a ser también un "gay fuera de la ley". La evolución del espacio carnavalesco en esta novela la hallamos principalmente en el sentido de que es un espacio completamente festivo y feliz, se hace presente el elemento del humor. El personaje gay deja de ser sombrío y se convierte en un personaje alegre que celebra su transformación y su condición de ser diferente.

Por último, llegamos a *Antes que anochezca*, donde nos encontramos con la propuesta más revolucionaria de las cuatro novelas. Arenas propone una total expansión del espacio carnavalesco. En esta obra prácticamente cualquier espacio cotidiano se vuelve un blanco para subvertirlo y convertirlo en ámbito también gay, impulsado paradójicamente por la imposición de un poder omnímodo que no deja opciones en todo ámbito, público o privado. Asimismo, por primera vez en nuestro trabajo, además de espacios cerrados y limitados, hallamos espacios susceptibles de carnavalizar en ambientes completamente abiertos, como son el campo y las playas.

Reinaldo Arenas se cuestiona fuertemente por qué el personaje gay en las sociedades modernas se ha convertido en “una especie de monje de la actividad sexual”, por qué debe aislarse de la sociedad a la que pertenece. Propone que en todo espacio cotidiano no existan divisiones, que todos convivan unos con otros, como alguna vez lo vivió en su Cuba natal, claro, prescindiendo del todavía vigente sistema político representado en la figura de Castro. La lucha de Arenas por la búsqueda de este espacio de libertad, a través de la disidencia política y sexual, la llevará hasta sus últimas consecuencias con una celebración triunfal en el encuentro con su propia muerte.



El tener como constante la aparición de los espacios carnavalescos en las cuatro novelas que se analizaron, nos conduce a cuestionarnos si estas historias son el reflejo directo de los mecanismos sociales que operan en las sociedades latinoamericanas. ¿Por qué el personaje gay se ve en la necesidad de buscar sitios aislados y protegidos para su libre desenvolvimiento?. Pareciera que la literatura de estos autores pusiera de manifiesto la intolerancia de nuestras sociedades, la ignorancia ante la diversidad y la ausencia de una educación social globalizadora, que incluya a todos. Es por ello que la propuesta hacia la expansión de todo espacio cotidiano en ámbito de inclusión gay queda como una invitación abierta para toda sociedad.

---

\* De este trabajo de tesis se podrían derivar distintas líneas de investigación tanto dentro del marco literario como fuera del mismo. Por citar algunos ejemplos, quedan por estudiarse la construcción de la identidad del personaje gay en la narrativa, un estudio más profundo por autor y la recopilación de la historia de la literatura de tema gay por nacionalidad. Asimismo se sugieren estudios desde una perspectiva sociológica, psicológica, política y cultural, alrededor del ámbito carnavalesco en nuestras sociedades.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Referencias primarias:

- Arenas, Reinaldo (2001). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets Editores, Colección Andanzas.
- Bellatin, Mario (1996). *Salón de belleza*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones del Equilibrista.
- Blanco, José Joaquín (1994). *Mátame y verás*. México: Biblioteca Era.
- Puig, Manuel (2001). *El beso de la mujer araña*. México: Seix Barral.

### 2. Referencias secundarias:

- Bajtín, Mijail (1999). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

- Bernstein, Michael André (1993). "Cuando el carnaval se vuelve amargo: reflexiones preliminares sobre el héroe abyecto" en *Bajtín, ensayos y diálogos sobre su obra*. Morson, Gary Saúl, ed.. México: Difusión Cultural UNAM.
- Bersani, Leo (1998). *Homos*. Buenos Aires: Manantial.
- Bubnova, Tatiana, ed. (1998). *Acta Poética: Homenaje a Bajtín*. No. 18/19. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castañeda, Marina (2000). *La experiencia homosexual*. México: Paidós.
- Cuddon, J.A., ed. (1998). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. England: Penguin Books.
- Eco, Umberto (1998). "Los marcos de la *libertad* cómica" en *¡Camavall!*. Sebeok, Thomas A., ed.. México: Fondo de Cultura Económica.
- Encyclopaedia Britannica (1985). Volume 5. 15<sup>th</sup> Edition. Pp. 154 – 155. U.S.A.
- Eribon, Didier (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Fone, Byrne R. S., ed. (1998). *The Columbia Anthology of Gay Literature*. New York: Columbia University Press.

- Foster, David William (1991). *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press.
- \_\_\_\_\_ (2000). "Un apunte para el Panorama de la Literatura Homoerótica en América Latina" en: *Revista Reverso*. Madrid: Higuera Arte S. L..
- Girard, René (1977). *Violence and the Sacred*, trad. Patrick Gregory. Baltimore.
- Gregorich, Luis (1985). *Literatura y Homosexualidad y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Legasa.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Llamas, Ricardo (1998). *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Manrique, Jaime (2000). *Maricones eminentes: Arenas, Lorca, Puig y yo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Mark Mondimore, Francis (1998). *Una historia natural de la homosexualidad*. Barcelona: Paidós Contextos.
- Michelet, Jules (1950). *Historia de Francia*. Flammarion. T. IX.
- Mitchell, Mark, ed. (1995). *The Penguin Book of International Gay Writing*. New York: Penguin Books.

- Morson, Gary Saul, ed. (1993). *Bajtín: Ensayos y diálogos sobre su obra*. México: Difusión Cultural UNAM.
- Muñoz, Elías Miguel (1986). *El discurso utópico de la sexualidad en El beso de la mujer araña de Manuel Puig*. Revista Iberoamericana.
- \_\_\_\_\_ (1987). *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Murray, Stephen O., ed. (1987). *Male Homosexuality in Central and South America*. San Francisco: Instituto Obregón; Nueva York: GAU-NY.
- Núñez Noriega, Guillermo (1999). *Sexo entre varones. Poder y Resistencia en el Campo Sexual*. México: Grupo Editorial Miguel Angel Porrúa y UNAM.
- Schaefer-Rodríguez, Claudia (1989). "The Power of Subversive Imagination: Homosexual Utopian Discourse in Contemporary Mexican Literature." *Latin American Literary Review* 33.
- Schneider, Luis Mario (1997). *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. México: Editorial Patria.
- Tittler, Jonathan (1993). *Manuel Puig*. N.Y.: Twayne Publishers.