

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**BARROCO Y HOMOSEXUALIDAD:  
LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO  
EN DOS NOVELAS GAY DE AMÉRICA LATINA**

**Tesis  
que para optar por el grado de  
Maestro en letras (letras latinoamericanas)  
presenta:**

**JESÚS PÉREZ RUIZ**

**Asesor: Dr. Armando Pereira Llanos**

**2012**



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.

## ÍNDICE

<b><u>INTRODUCCIÓN</u></b>	<b>4</b>
<b><u>CAPÍTULO UNO            ¿UNA ESTÉTICA AFÍN?</u></b>	
<b>1.1. El / lo barroco</b>	<b>11</b>
<b>1.2. El / lo gay</b>	<b>13</b>
<b>1.3. Afinidades</b>	<b>16</b>
1.3.1. Latinoamérica	
1.3.2. Neobarroco	
<b>1.4. El discurso</b>	<b>29</b>
1.4.1. Procedimientos	
1.4.2. Motivos	
1.4.3. Tropos	
<b>1.5. Algo más que una temática</b>	<b>40</b>
1.5.1. Del sexo al amor	
1.5.2. El texto erotizado	
<b><u>CAPÍTULO DOS            TENGO MIEDO TORERO</u></b>	
<b>2.1. La trama</b>	<b>47</b>
2.1.1. El travesti	
<b>2.2. Barroco y travestismo</b>	<b>50</b>
2.2.1. La aversión al vacío.	

2.2.2. La ornamentación excesiva	
2.2.3. Realidad e irrealidad	
2.2.3.1. Espejo	
2.2.3.2. Sueño	
2.2.3.3. Teatro	
2.2.4. El decir barroco de La Loca	
2.3. Del sexo callejero al amor romántico	70
2.3.1. La red simbólica	
2.3.2. El lenguaje	
2.3.3. Un discurso travestido	

### **CAPÍTULO TRES      EL COLOR DEL VERANO**

3.1. La trama	83
3.2. ¿Barroco individual vs. Barroco colectivo?	85
3.2.1. La temporalidad barroca	
3.2.2. La isla y la península	
3.2.2.1. “La historia”	
3.2.2.2. Locura estatal	
3.3. El entorno erotizado	100
3.3.1. La metafísica del placer	
3.3.2. ¿Ontología gay?	
3.3.3. El gay como místico	
3.4. Desdoblamientos:	109

**el arte de la simulación barroca**

**3.4.1 Una identidad rota, escindida**

**3.4.2. El espejismo de la escritura**

**3.5. La palabra mordaz 115**

**3.5.1. La injuria**

**3.5.2. Ingenio y agudeza**

**CONCLUSIONES 125**

**BIBLIOGRAFÍA 128**

# INTRODUCCIÓN

Language is the main instrument of man's refusal to accept the world as it is.

GEORGE STEINER, *After Babel*

El presente trabajo se ocupa de dos grandes temas en apariencia disímiles: el barroco y la homosexualidad. El primero, en tanto que estilo artístico, históricamente delimitado, y la segunda, en tanto que práctica y orientación sexual, parecieran no tener nada en común.

Un primer punto de contacto propuesto aquí sería su encuentro en el texto literario: la novela gay. ¿Existe tal cosa? Al menos como premisa para esta investigación sí existe algo que puede denominarse de esa manera, a saber: una novela en la que los personajes principales asumen *abiertamente* una conducta y una identidad gay. Ha de ser así, necesariamente, porque más allá de un simple intercambio sexual entre dos hombres o dos mujeres (homosexualidad), la conducta y la identidad gay remiten también, y sobre todo, a una forma distinta de percibirse a sí mismo y por lo tanto de percibir el mundo. La novela gay resulta entonces una magnífica oportunidad para conocer esa forma *diferente* de ser y de pensar (se).

Es importante tener en cuenta esta diferencia sustancial que restringe la inclusión de textos literarios como el *Satiricón* de Petronio, o *Paradiso* de Lezama Lima en la definición propuesta. Hay en ellos personajes homosexuales, pero no personajes gays. La identidad gay –hoy incluso fuertemente cuestionada por los estudios queer- es un fenómeno cultural reciente que surge en la década de los 60. El primer requisito para acceder a esa identidad es aceptarse como tal, es decir, pasar por un claro acto de conciencia que puede llevar a la persona en cuestión a reivindicar después, según el caso y en diferentes grados, la diferencia que la distingue de *los otros*.

El segundo y último criterio que define a una novela gay para los fines de este trabajo –ya que no busco definiciones universales- es que su autor también sea gay. No estoy proponiendo con esto un retorno al biografismo, etapa superada en los estudios literarios hace un siglo gracias a los formalistas rusos; el caso de la novela gay plantea al menos dos cuestiones importantes en torno al problema del autor. Por un lado, la carga autobiográfica en ella suele ser mayor que en otros tipos de novelas, lo que impide ignorar completamente la vida de quien escribe. Por otro lado, y esto me parece de suma importancia, está el derecho a enunciar un discurso propio. Me explico. La identidad heterosexual y su correspondiente práctica discursiva son un constructo “acabado”, la identidad gay, como las de otras “minorías” está en constante definición. El arte –concretamente la novela- contribuye a forjar esa identidad, la construye a su manera, le da un contorno y una forma. A través de la escritura, el autor gay, consciente de esa identidad problemática, se encarga de darle voz a un cúmulo de experiencias que también son las suyas y que, de otra manera, se perderían en el silencio.

Supongo que Flaubert pudo escribir *Madame Bovary* porque conocía muy bien a la mujer, su “complemento”. ¿Qué autor heterosexual masculino podría afirmar lo mismo respecto de un gay, puesto que uno y otro, casi por definición, se excluyen? En manos de un autor heterosexual, el personaje gay no es más que el resultado de una curiosidad antropológica (en el pasado incluso morbosa), por lo general hecho de clichés y lugares comunes. Lo más frecuente ha sido hasta ahora que un autor homosexual, como Wilde, escriba obras que no tengan nada que ver con su preferencia sexual; las razones de este “ocultamiento” podrían ocupar un libro y no vale la pena enumerarlas aquí.

¿El caso de *El lugar sin límites* contradice lo que digo? Me parece que no; en la extraordinaria novela de Donoso el personaje principal no es un gay, sino el machismo, *La Manuela* está ahí para desenmascararlo, no para representar una cosmovisión distinta. Nunca más, en el resto de su obra, el gran escritor chileno volvió a ocuparse del asunto, aunque es cierto que le gustaba jugar –y siempre lo hizo- con una cierta ambigüedad sexual en sus personajes; esa ambigüedad no los hace gay, ¡ni tampoco al artista que los creó!

No pretendo con todo lo anterior entrar en debate alguno de tipo esencialista, identitario, ni de género –no es ése el objetivo que persigo-, simplemente he apuntado hasta aquí criterios de clasificación que me permitan delimitar mi objeto de estudio, es decir, acotar una producción literaria de siglos que de otra manera sería un inmenso paisaje de novelas y relatos donde, con mayor o menor frecuencia, aparecen personajes homosexuales o se describen escenas en las que dos o más personas del mismo sexo tienen un contacto íntimo.



Parto pues de la hipótesis siguiente: sólo un escritor gay es capaz de elaborar artísticamente un conjunto de vivencias, maneras de pensar y de sentir que quedan vedadas, en tanto que experiencias de vida, a un autor heterosexual. Espero que el análisis minucioso que hago más adelante de estas cuestiones confirme dicha hipótesis.

Y el barroco, ¿qué tiene que ver en toda esta historia? El barroco, concretamente *la estética barroca*, resulta ser la forma idónea para vehicular el contenido gay. Forma y contenido, pues, que se enlazan en las novelas aquí estudiadas no de manera fortuita, sino sustancial, lo que permite retomar la enseñanza de los formalistas rusos: forma es contenido. Este sería el segundo punto de contacto entre barroco y homosexualidad.

No se piense, sin embargo, que toda novela barroca es gay, ni viceversa. Este trabajo no es exhaustivo, ni puede serlo, se ocupa solamente de dos novelas que, ciertamente, son de una clara factura barroca. Espero tener el tiempo y la oportunidad para ocuparme de muchas otras y establecer, entonces sí, las líneas generales de una poética gay-barroca, si tal cosa existe.

Ahora bien, no es posible aprehender la estética propia del barroco, sin tomar en cuenta el contexto socio-histórico que la produjo. No obstante, hay autores que sostienen que la relación de causa-efecto se da en dirección contraria. Al desvincular la estética barroca de un período histórico concreto y cerrado, al volver intemporales sus formas, características y manifestaciones, como hace Eugenio D'Ors, es posible retomar esa estética y aplicarla en el estudio de objetos artísticos de otras épocas. Tal es el caso de la novela gay. Me ocuparé de ello en el **capítulo uno** para mostrar cómo, a pesar de los siglos que las

separan, pueden encontrarse muchas correspondencias entre la cultura del barroco y la actual que incluye al gay y *su novela*.

Las dos obras seleccionadas para este trabajo pertenecen a la producción latinoamericana reciente.

*Tengo miedo torero* del escritor chileno Pedro Lemebel, libro publicado en el año 2001 por Anagrama, es la primera y hasta ahora única novela del autor, conocido por sus libros de crónicas y por su activismo gay.

El personaje principal de su novela, un travesti retirado, no se recluye en ningún prostíbulo como sucede en *El lugar sin límites*, al contrario, vive y deambula abiertamente por la ciudad, y a través de una singular historia de amor, encara al mundo, lo reta y lo desafía. Como explicaré en su momento, el travesti es una de tantas posibles manifestaciones para un gay, no la única, y ni siquiera *exclusiva* de él. El personaje creado por Lemebel es un gay prototípico en muchos sentidos y por ello podría caminar también por las calles de Buenos Aires, de Bogotá o de la Ciudad de México. De su constitución barroca, reflejada tanto en el plano lingüístico como en el de las acciones, hablaré en el **capítulo dos**.

*El color del verano o Nuevo "Jardín de las delicias"*, del escritor cubano Reinaldo Arenas, se publicó póstumamente en 1999. Es la cuarta de un grupo de cinco novelas bautizado por el autor como "pentagonía". Ello no impide que dicha novela se pueda estudiar por separado puesto que es ahí, justamente, donde se describe con mayor nitidez un mundo homosexual y gay en perpetuo conflicto. Si se acepta la premisa de que todo gay es homosexual, pero no lo contrario -por las razones que ofrecí antes-, la novela de Arenas plantea un dilema existencial profundo: el de la identidad gay o, lo que es aún más grave, su imposibilidad. Los

pormenores de ese conflicto ontológico, así como su cristalización en formas barrocas se estudian en el **capítulo tres**.

Por último he de referirme a la segunda parte contenida en el título de este trabajo: el discurso o su construcción en la novela gay; esa dimensión lingüística representa el tercer punto de contacto entre homosexualidad y barroco que propongo aquí.

No existe un lenguaje gay, pero sí un uso específico del lenguaje que los gays han hecho suyo, es decir *un habla*. En ella, o a través de ella, muchas palabras adquieren una acentuación distinta, quieren decir otra cosa, aluden a significados ignorados por quienes no pertenecen a ese grupo. Este fenómeno no es exclusivo del ámbito gay y puede observarse en otros gremios o estratos sociales. Se trata, en parte, de los géneros discursivos estudiados por Bajtín.

Ahora bien, del habla gay pueden decirse muchas cosas, por ejemplo que es rebuscada, exagerada, ingeniosa, a menudo procaz, en una palabra: barroca. Esta característica, que atañe a la forma estrictamente, resulta demasiado evidente y quizá pueda encontrarse también en otras *hablas*. Lo que la hace verdaderamente barroca es el sustrato ideológico que subyace en ella: no es un mero divertimento verbal, un manoseo de palabras, denotaciones y connotaciones, sino una auténtica práctica discursiva que surge, como la del barroco, de una sensibilidad y una cosmovisión *diferentes* que, parafraseando a Steiner, *se niegan a aceptar el mundo tal como es*. Me ocuparé de los detalles en los incisos dedicados al lenguaje en cada uno de los tres capítulos.

Una última aclaración. Dejo intactos en el título de este trabajo, a pesar de las diferencias y los matices expuestos, los términos iniciales *barroco* y

*homosexualidad*. Lo hago por comodidad y economía: engloban, el primero, una cultura, así como una estética y sus formas; el segundo, incluye lo gay en tanto que identidad, comportamiento y fenómeno cultural.

En las siguientes páginas abordaré con más detalle cada unas de estas cuestiones.

# CAPÍTULO UNO

## ¿UNA ESTÉTICA AFÍN?

La estética barroca acepta todos los particularismos y todas las excepciones (...) precisamente por ser la estética de la extrañeza. Su meta era asombrar y maravillar; por eso buscaba y recogía todos los extremos, especialmente los híbridos y los monstruos.

OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*

### 1.1. El / lo barroco

El propósito de utilizar estos artículos en el título de este primer apartado, es establecer una distinción elemental y, al mismo tiempo, poner el acento en uno de los rasgos más sugerentes del barroco: su actualidad. Así, pues, “El barroco” designa específicamente un período histórico (el siglo XVII), un lugar concreto (el continente europeo), y todas las manifestaciones artísticas que surgieron en ese espacio geográfico y en ese tiempo delimitado. “Lo barroco”, en cambio, remite a una visión del mundo, a una manera de entender las cosas, la vida y, por extensión, la creación artística.

Mientras que el primer artículo restringe, delimita y constriñe el campo de acción de lo que califica, el segundo, por el contrario, abre sus posibilidades de aplicación y ensancha su horizonte espacio-temporal, nocional y heurístico. De este modo, *lo barroco* abarcará no sólo a la creación artística de distintas épocas y sociedades, sino también a formas de ser y de pensar.

Quizá el primero en postular esta visión haya sido el crítico de arte Eugenio D'Ors.<sup>1</sup> Para él, más que un estilo histórico, el barroco es un estilo de cultura, “que puede renacer y traducir la misma inspiración en formas nuevas.” (D'ORS: 90). Se trata, en otras palabras, de una *constante del espíritu*, conclusión a la que llega el estudioso español luego de analizar diversas obras artísticas, las cuales, aunque pertenecientes a tiempos y culturas disímiles, comparten todas características comunes.<sup>2</sup> De este modo, lo barroco se entiende como una categoría, como un *género* al cual pertenecen diversas *especies*. Es importante tener en cuenta esto último ya que representa una restricción metodológica, impuesta por el mismo autor. Lejos está él de postular *un barroco permanente* sin más, es decir, recurrente o cíclico; en lugar de un círculo, prefiere imaginar un *canal*, un conducto a través del cual lo barroco atraviesa tiempo y espacio, desde las primeras manifestaciones artísticas hasta nuestros días; es así como logra estar siempre ahí, a veces latente, otras claramente presente y alternando con *lo clásico*,

---

<sup>1</sup> Véase D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1964. Aunque se haya publicado en ese año, el libro está conformado por textos que van, en la primera parte, de 1908 a 1925. Los capítulos posteriores carecen, por desgracia, de una fecha precisa, si bien parece ser que datan de una fecha muy anterior a su publicación. Incluyo estos datos con el único afán de establecer claramente la originalidad de las ideas del filósofo español.

<sup>2</sup> El análisis pormenorizado de estas características (el cual no me parece necesario reproducir aquí) se encuentra en la parte central del libro y lleva por título *La querrela del barroco*.

luchando con éste por conseguir el predominio en la esfera cultural de una época determinada.

Hasta aquí entonces para resaltar dos puntos fundamentales: lo barroco, entendido como un estilo atemporal –cuyas características se verán más adelante– y, en virtud precisamente de esa atemporalidad que le es propia, su actualidad.

Es necesario tener presentes estas dos primeras cualidades de lo barroco para poder vincularlo con esa otra noción que, en apariencia, le es ajena: la homosexualidad. Sospecho, para decirlo de una vez, que entre ambas nociones hay algo más que coincidencias y semejanzas: existe, yo diría, una afinidad muy evidente... Pero antes de indagar en el supuesto parentesco que las une, son necesarias algunas palabras acerca de lo que alguien llamó el tercer sexo.<sup>3</sup>

## 1.2. El / lo gay

Como en el apartado anterior, el uso de ambos artículos en el título de esta sección obedece a un propósito metodológico: distinguir claramente entre conceptos que de otro modo se prestan a confusión. El / lo gay derivan evidentemente de la homosexualidad, un concepto cuya definición es bastante polémica.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Fue Magnus Hirschfeld quien primero habló de la homosexualidad como el tercer sexo en un libro publicado en 1904. Cfr. ERIBON, Didier. *Réflexions sur la question gay*, p.38.

<sup>4</sup> No pretendo esclarecer una noción que, como lo barroco, es sumamente compleja, además de ser materia de estudio de varias disciplinas. Desde la psiquiatría, que en un principio se ocupó de ella como una simple patología, hasta llegar a lo que hoy se conoce como “teoría queer”, la

Digamos, para simplificar, que la homosexualidad a la que me refiero en este trabajo, designa una práctica -o si se quiere- una preferencia sexual entre seres humanos de género masculino y que, como tal, ha existido en todas las sociedades. Y así como lo barroco es, según D'Ors, una constante que ha acompañado al hombre desde sus primeras manifestaciones artísticas, no menos longeva ha sido la atracción que muchos de esos mismos hombres han sentido por sus congéneres del mismo sexo. Sin embargo, el término "homosexualidad", tal como lo conocemos y utilizamos hoy, data del primer tercio del siglo XIX. De acuerdo con M. FOUCAULT fue acuñado en 1830<sup>5</sup>. Puede decirse entonces que es relativamente reciente, sobre todo si se le compara con los 400 años que ya cumplieron algunas de las primeras obras literarias reconocidas y aceptadas por todo el mundo como barrocas.

Ahora bien, de una práctica sexual normalmente *en privado y de común acuerdo entre las partes involucradas*, es decir, de una conducta individual y consciente entre dos hombres adultos, se convirtió, poco a poco, en una condición digna de ser reivindicada.<sup>6</sup> El paso siguiente fue la conciencia de una identidad distinta de la heterosexual, lo cual llevó, finalmente, a entender la homosexualidad

---

homosexualidad no ha dejado de ser tema de debate y análisis lo mismo para filósofos y médicos que para psicólogos y lingüistas. Aquí buscaré dar una definición con la que se pueda operar a la hora de realizar un análisis literario, sin entrar en asuntos históricos ni en detalles respecto a las posibles discrepancias que puedan existir entre los diversos especialistas quienes, según el campo de conocimiento al que pertenecen, dan en cada caso definiciones divergentes. Tampoco hablaré de la homosexualidad femenina por tratarse de un ámbito ajeno a este trabajo.

<sup>5</sup> Ver FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*.

<sup>6</sup> Esto sucedió en la década de los años 60 del siglo XX, principalmente en Estados Unidos y en Inglaterra. De ahí se extendió luego a otras partes del mundo occidental. Cfr. RUBIN, Gayle. "Thinking Sex", en ABELOVE, Henry (editor). *The Gay and Lesbian Studies Reader*.



“no como un capricho erótico circunstancial, sino como una *condición e identidad* compartidas [que] ofrecen la posibilidad de una *cultura homosexual*, o al menos de una subcultura minoritaria con identidad sexual en sus raíces” (WOODS: 14; cursivas mías). Sobre las palabras subrayadas (*condición, identidad, cultura homosexual*) se han escrito libros enteros, sin que por ello se haya llegado todavía a un acuerdo en cuanto a su definición y funcionalidad exactas. No es este el lugar para un nuevo intento en esa dirección. Me parece que basta con señalar lo obvio, es decir, la existencia de un fenómeno cultural de fácil ubicación en nuestras sociedades contemporáneas, el cual ha sido rebautizado con un nombre más corto y por lo tanto más práctico: *cultura gay*.

A ese ámbito cultural pertenecen, por convicción propia, muchos individuos que comparten una serie de valores, conductas y opiniones sobre sí mismos, sobre los demás y sobre el mundo; y a esos individuos, que asumen abierta y plenamente dichos valores, conductas y opiniones, se les conoce como gays. El término, con un marcado componente identitario, ya es de uso común y corriente en las sociedades contemporáneas, lo mismo en América Latina que en otros países del mundo occidental.

No pretendo hacer un catálogo de las diferentes representaciones del gay en la literatura, ni de las numerosas formas en que se le nombra. Lo que aquí persigo como objetivo es establecer una serie de afinidades entre *lo gay*, entendido como ese conjunto de prácticas y conductas que conforman una cultura específica y observable, perteneciente a un grupo bien definido de personas, y *lo barroco*, entendido igualmente como una cultura específica; será en el terreno de

la *expresión estética* donde ambas nociones mostrarán más claramente las afinidades que a continuación propongo.

### 1.3. Afinidades

Es evidente que entre los teóricos y estudiosos existen discrepancias y desacuerdos, incluso llegan a contradecirse entre sí.<sup>7</sup> Por fortuna, parecen coincidir al menos en un punto: la dificultad de definir lo barroco.

Existen sin embargo varios elementos constitutivos que lo caracterizan y que forman ese compendio insoslayable de rasgos útiles para identificarlo. No los voy a reproducir aquí para agregar una lista más a las ya existentes, una lista que resultaría estéril por hallarse descontextualizada. Más bien iré enumerando algunos de ellos para destacar ese curioso vínculo que muestran con lo gay.

En primer lugar, sobresale la actitud subversiva, transgresora, del barroco frente a la realidad, una realidad que es percibida como hostil: “El barroco sería la voz del inconsciente que protesta contra la dictadura racionalizada de lo consciente” (DUBOIS: 33).<sup>8</sup> Desde luego que esta actitud no es privativa del barroco, se encuentra, con diferentes matices, en los orígenes del Romanticismo, del Modernismo, así como en el nacimiento de prácticamente todas las

---

<sup>7</sup> Al menos con esa advertencia, que será confirmada después con numerosos ejemplos, inicia el libro de Carmen Bustillo, *Barroco y América Latina*: “Comenzando por su propia definición, por el significado etimológico de su nombre, el arte barroco ha sido materia de una larga y a veces enconada controversia que no se acaba de dilucidar.” p. 13.

<sup>8</sup> A menos que se indique lo contrario, la traducción de las citas, como en este caso, es mía.

vanguardias. El denominador común es, en todo caso, la inconformidad con la norma, con el orden impuesto desde el poder.

Puede decirse que en el ámbito gay esta inconformidad se vive de manera más intensa, puesto que *la norma* es por lo general aquella que impone el discurso hetero-normativo, es decir, una conducta específica, predeterminada para hombres y mujeres, condicionada por el género y que rechaza todo aquello que no encaje dentro de ese patrón. El gay se enfrenta, desde muy temprano, por lo general desde la infancia, con un entorno, familiar y social, que percibe como excluyente. Aunque con matices en cuanto al momento y grado de virulencia de esa hostilidad, la conciencia de ésta determina en buena medida su conducta: será un ser escindido entre el deseo de vivir abierta y libremente su condición homosexual y el temor o imposibilidad de enfrentar las consecuencias de ese acto.<sup>9</sup>

Esa lucha interior para resolver las dificultades que le presenta el mundo en que vive no es muy distinta de aquélla que libraron las gentes del barroco:

El hombre, según se piensa en el XVII, es un individuo en lucha, con toda la comitiva de males que a la lucha acompañan, con los posibles aprovechamientos también que el dolor lleva tras sí, más o menos ocultos. [...] se encuentra el individuo en combate interno

---

<sup>9</sup> Desde ahora quisiera dejar claro lo siguiente: descreo absolutamente del determinismo inherente a la psicología en general y al psicoanálisis en particular. Reconozco y acepto, no obstante, sus posibilidades explicativas, siempre y cuando sean tomadas con la debida reserva. Aquí, como en otros momentos, hago uso de cierta *intuición* psicológica, nunca como prueba irrefutable e infalible, sino tomada en su más elemental acepción: "Acto intelectual que proporciona el conocimiento de las cosas por su sola percepción, sin razonamientos." Definición tomada de MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1967. Ese *entorno excluyente u hostil* al que acabo de referirme puede ser corroborado por cientos (¡miles quizá!) de testimonios de gays en todo el mundo. Los textos literarios que forman el corpus de este trabajo pueden leerse también, aunque no exclusivamente, desde este punto de vista testimonial.

consigo mismo, de donde nacen tantas inquietudes, cuidados y hasta violencias que, desde su interior, irrumpen fuera y se proyectan en sus relaciones con el mundo y con los demás hombres. (MARAVALL: 328.)

Ahora bien, si el “retorcimiento consciente de lo natural” (BUSTILLO: 38) es una de las formas en que la estética barroca manifiesta su inconformidad con la norma, existen muchos aspectos del comportamiento gay que pueden interpretarse justamente en este mismo sentido de deformación o distorsión: desde el uso del femenino para hablar entre sí hasta el travestismo, los gays desafían conscientemente lo natural, léase, la norma.

Este carácter subversivo, que se contrapone a la norma, cristaliza para muchos teóricos en la dicotomía barroco-clasicismo, y ha servido como base para muchos otros pares de opuestos<sup>10</sup>. Comentaré sólo dos de ellos porque me parecen particularmente sugestivos.

El primero, una propuesta de Carl Jung, relaciona lo barroco con lo femenino (*anima*) y lo clásico con lo masculino (*animus*). No se trata de tomar

---

<sup>10</sup> Por ejemplo: dionisiaco / apolíneo; primitivo / civilizado; caos / cosmos. No quiero implicar, al enumerarlos sin mayor comentario, que el principio antitético subyacente en estos pares de opuestos pueda extenderse a voluntad, o que se trate de simples pares de antónimos. Cada una de estas parejas tiene una justificación de ser y una particularidad. Sin embargo, analizarlas en detalle rebasa los objetivos y la finalidad de este trabajo. La esencia, en todo caso, puede reducirse a la oposición básica entre normatividad, provenga de donde provenga, y subversión. En otras palabras, se trata del poder (no importa quién o qué lo represente), y todo aquello que se opone a él. Extendiendo este razonamiento, es curioso observar cómo los cinco principios que postula H. Wölfflin (ca. 1915) para diferenciar lo clásico de lo barroco, remiten también, invariablemente, a la noción de poder y sus derivados: 1) la subordinación (por ejemplo entre *forma cerrada*: el sujeto que enuncia y remite a un centro, y *forma abierta*); 2) la contención (que predica la *unidad* frente a la *multiplicidad*); 3) la dominación (representada por el uso de la perspectiva, y que se opone al espacio abierto y caótico); 4) control de los recursos (es decir, la utilización de lo *lineal* que fija contornos y esencias frente a lo *pictórico* que remite al derroche, al dinamismo de los cuerpos y las masas); finalmente 5) fijación de conceptos (por ejemplo entre lo que es *claro* y lo que es *oscuro*, tanto en el lenguaje –la literatura- como en la conducta en general). Cfr. DUBOIS, *op. cit.*, pp. 30-35.

estas definiciones al pie de la letra, ni de vincularlas automáticamente con cuestiones de género. Sin embargo, no es fácil escapar a la tentación de ver aquí un argumento más para sostener la hipótesis de que lo gay se opone naturalmente a lo clásico, entendiendo éste como reflejo del poder y de la normatividad imperantes.

El segundo, que alude a la oposición entre *ser* y *parecer*, permite una trasposición casi sin restricciones a la esfera de lo gay. Como mencioné antes, el hombre del barroco es un ser escindido, en crisis, debido a que los valores postulados por el Renacimiento, lo mismo que aquellos que imperaron durante la Edad Media, habían desaparecido; por otro lado, las transformaciones político-sociales y las guerras de religión iban sembrando en los hombres un sentimiento de desamparo y angustia. De todo ello derivó una especie de obsesión por las apariencias que funcionó como “un deseo de deslumbrar que no es tal vez sino una brillante compensación a un profundo sentimiento de *angustia* y de *inseguridad*, pero que sirve para *camuflar el aislamiento trágico* del hombre frente a su inquietud” (DUBOIS: 66; cursivas mías).

Angustia, inseguridad, aislamiento, camuflaje... ¿es la descripción de un gay típico? No pretendo en absoluto generalizar, ni simplificar el asunto, sólo quiero llamar la atención sobre una serie de constantes que pueden ser fácilmente corroboradas. El saberse distinto, así como la conciencia de esa diferencia que lo aleja de la “normalidad” provocan a menudo esos tres sentimientos en el gay. Así, su hilaridad típica y su marcada proclividad hacia la afectación y la apariencia

pueden entenderse como una máscara, un camuflaje (una simulación, diría Sarduy) para ocultar y compensar una carencia.<sup>11</sup>

A propósito de esa diferencia habría que agregar lo siguiente. Cuando se afirma que el barroco es “una reivindicación de individualismo cultural [...], el derecho a la diferencia clamada en público” (DUBOIS: 21), parece que se está hablando del ámbito gay. Toda la lucha por el reconocimiento a los derechos de los homosexuales (lucha que se inspiró en sus inicios en los primeros movimientos feministas de emancipación política y social) no es otra cosa que un reclamo por ver aceptada y respetada *su diferencia*.

Ahora bien, ¿hasta qué punto el gay adopta e interioriza, es decir, hace suya, desde el momento en que se sabe *diferente*, una visión “distorsionada, retorcida” de sí mismo y de los demás? Y esta visión, ¿cristaliza en una postura estética?, ¿se refleja directamente en una determinada expresión literaria? Los diversos artificios a que recurre en el terreno de la conducta, ¿se encuentran también, aunque transfigurados, en el nivel discursivo-textual?

Los capítulos 2-3, consagrados al análisis de cada una de las novelas propuestas, representan, con mayor o menor fortuna, la respuesta a estas preguntas.

Los rasgos estudiados hasta aquí definen al barroco en general, es decir, al barroco “clásico” surgido en la Europa del siglo XVII. En el siguiente apartado se precisarán algunas particularidades de esta noción que, al ser trasplantada al continente americano, se enriquece con nuevos matices, los cuales permiten,

---

<sup>11</sup> Por *carencia* entiendo aquí el carácter de incompleto en el terreno social, es decir, el gay no puede aspirar a colmar las expectativas que ven en la formación de una familia y la consecuente procreación el fin último y la realización plena del individuo.

también, establecer un vínculo con la cultura gay latinoamericana, un vínculo más esclarecedor aún, quizá por ser más cercano a nosotros en el tiempo y en el espacio.

### 1.3.1. Latinoamérica

No encuentro mejor manera de iniciar este apartado que refiriéndome a la *estética maravillada*<sup>12</sup> con la cual los colonizadores y cronistas europeos inauguraron una práctica discursiva que perdura hasta nuestros días, una práctica que es el antecedente del barroco latinoamericano. “Con ellos se inicia el concepto de “maravilla”, recogido de las antiguas tradiciones y rejuveneciendo en el fulgurante momento en que América se hace un referente real.” (CHIAMPI: 125). Esa “maravilla” de los que miraron por primera vez este continente, sus culturas y su naturaleza “dot[ó] a lo que más tarde sería América de un carácter mágico y una estética basada en la alegoría y en la hipérbole que sería el punto de partida en la formación discursiva de la imagen occidental de América Latina” (BELTRÁN: 36).

En el origen, pues, el verbo *maravillar* inaugura y condiciona en propios y extraños, desde el momento del descubrimiento de América (o si se prefiere, de su *invención* –para retomar la tesis de Edmundo O’Gorman) una singular visión de

---

<sup>12</sup> El término, de Carlos Fuentes, es retomado por Rosa Beltrán en *América sin americanismos*, 1996.

las cosas. Si la hipérbole, el símil y la abundancia de metáforas<sup>13</sup>, entre otros recursos, caracterizan esa manera singular de ver la realidad, habría que mencionar, también, el resultado que esos recursos producen: desfase entre lo que se ve y lo que se describe, contradicción entre lo que se vive y lo que se sueña, distancia irreconciliable entre lo que se es y lo que se quiere ser... Realidad y fantasía se mezclaron desde el principio en estas tierras, lo mismo que la sangre de europeos e indígenas; y esa mezcla fue, más que un simple mestizaje, un verdadero fenómeno de *hibridación*.<sup>14</sup>

La noción de híbrido es relevante para entender no sólo el arte del barroco lo mismo en España<sup>15</sup> que en América, sino también para comprender el conflicto interno de ese *americano señor barroco* por antonomasia: el criollo. “En el siglo XVII la estética de la extrañeza expresó con una suerte de arrebató la extrañeza que era ser criollo. (...). La raíz de esta actitud es la inseguridad psíquica. (...). Respiraban con naturalidad en el mundo de la extrañeza porque ellos mismos eran y se sabían seres extraños” (PAZ: 86).

Esa extrañeza proviene justamente de saberse un híbrido, producto de una mezcla a la vez más sutil y más elocuente que la mera fusión de sangre española

---

<sup>13</sup> Cfr. CHIAMPI, Irleamar. *El realismo maravilloso*, pp.124-129.

<sup>14</sup> “...*hibridación* (...) abarca diversas mezclas interculturales –no sólo las raciales a las que suele limitarse “mestizaje”- (...) permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que “sincretismo”, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales”, en CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1990, p. 15.

<sup>15</sup> Ver las reflexiones de A. MARAVALL en torno a la tragicomedia como género híbrido en *La cultura del barroco*, p. 324.



y autóctona. El criollo es un español *trasplantado* a una tierra distinta, a un cuerpo ajeno, vive escindido entre dos culturas.<sup>16</sup>

Ahora bien, de esta noción de hibridación se desprende otra, a manera de corolario: la *contradicción*. Ésta, como apunté más arriba, se encuentra en el fondo de la *estética maravillada*. Pero no sólo ahí, sino en el acontecimiento mismo de la Conquista que

fue una empresa totalmente contradictoria pues, a pesar de haber estado inspirada en la voluntad unitaria de crear un mundo a la imagen de España, fue a la vez individual y nacional, motivada por los intereses de la fe y del lucro, llevada a cabo por rebeldes y por cruzados. (...). La España que llegó a América era una España que había entrado en contradicción con el resto de Europa por haber dado la espalda al avance de la modernidad. (BUSTILLO: 72)

Hibridación y contradicción son pues dos caras de una misma moneda, elementos constitutivos y complementarios de un mismo fenómeno: la inclusión, en siglo XVI, de las civilizaciones americanas en la órbita cultural e histórica de Occidente. Pero no sólo eso, ambas nociones caracterizan y permean también los tres siglos que siguieron, lo mismo en lo social que en lo artístico, lo jurídico, lo económico y lo religioso.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Algo similar sucede con el gay, quien de manera permanente oscila entre dos mundos: el hetero y el homosexual. Cfr. CASTAÑEDA, Marina. *La experiencia homosexual*. pp. 21-37. Por otro lado, si bien es cierto que la autora ve en esta dualidad un factor positivo, puesto que propicia que los homosexuales sean “tan a menudo personas innovadoras, llenas de vitalidad y de juventud” (p. 14), también es verdad que esa misma dualidad genera desgaste e inseguridad emocional, “inseguridad psíquica”, como en el criollo.

¿Es necesario decir que siguen determinando hoy en día nuestra cosmovisión y nuestra conducta? Al igual que el barroco planteado por Eugenio D'Ors en tanto que actitud atemporal y ubicua, la hibridación y la contradicción no desaparecen nunca del todo. ¡Ni lo harán!, gracias a una nueva actitud frente a ellas: el neobarroco. Como se verá en el siguiente apartado, el neobarroco, antes que erradicarlas o negarlas, las recupera y redimensiona para hacerlas portadoras de originalidad y fecundidad ontológica y, sobre todo, artística.

### 1.3.2. Neobarroco

El lenguaje no se somete ni a la naturaleza ni a la moral, que son los dos grandes paradigmas del orden. Por el contrario, el neobarroco es *contranatural* y *amoral*. (Subrayado mío.)

BLAS MATAMORO, *Diferencias, tientos y ensaladas*

No menos escurridizo que el término del cual proviene, el de *neobarroco* plantea una serie de problemas en cuanto a su genealogía y su definición. Por ello hay que recorrer, necesariamente, la línea que parte de Alejo Carpentier (1904-1980), pasa por José Lezama Lima (1910- 1976) y llega a Severo Sarduy (1937-

---

<sup>17</sup> Cfr. PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, sobre todo la primera parte: “El reino de la Nueva España”, pp. 23-86.

1993).<sup>18</sup> Mientras que los dos primeros se interesaron por la idea del barroco -con los matices y diferencias de perspectiva que a continuación se mostrarán-, el tercero dio un paso más allá y propuso el término *neobarroco* para dar cuenta de una actitud distinta, actitud que abarca lo mismo el ámbito estético que el ideológico.

En cuanto a **A. Carpentier**, la anécdota es bien conocida: a raíz de un viaje a Haití en 1943 “descubrió” que el continente americano era “maravilloso” por antonomasia. De ahí su definición de lo *real maravilloso* que apareció por primera vez en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), definición que habría de ser ampliada y reelaborada en diversos ensayos publicados por el autor en las décadas siguientes<sup>19</sup>. En el fondo de lo *real maravilloso* se encuentra el barroco, al que Carpentier confiere una dimensión ontológica y estética. En cuanto a la primera, apunta en el ensayo *Lo barroco y lo real maravilloso* que:

América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroco *desde siempre* [...]. ¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo. El

---

<sup>18</sup> Como sucede con otras nociones utilizadas en este trabajo, no busco establecer aquí un deslinde riguroso entre las aportaciones teóricas de estos tres escritores y pensadores cubanos. Se trata de ofrecer, primero, un panorama general para no confundir las cosas y para establecer, en segundo lugar, los vínculos pertinentes con el otro gran tema que me ocupa: la homosexualidad.

Sigo de cerca en este apartado el valioso trabajo de Françoise Moulin Civil: “Le néo-baroque en question. Baroque, vous avez dit baroque?”, ensayo que aparece en el volumen colectivo (sin coordinador) *Le néo-baroque cubain* publicado por el *Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1998*.

<sup>19</sup> Se trata de *Tientos y diferencias* (1964), *Razón de ser* (1976) y *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (1981).

barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano [...] de ser otra cosa. (CARPENTIER: 110, 112; subrayado mío.)

En cuanto a la segunda, el autor cubano asigna al escritor la tarea de nombrar lo insólito<sup>20</sup>, es decir, “ciertas realidades americanas [que], por no haber sido explotadas literariamente, por no haber sido *nombradas*, exigen un largo, vasto, paciente, proceso de observación” (CARPENTIER: 11; subrayado en el original). La homosexualidad, lo gay en tanto que fenómeno cultural, ¿pueden considerarse entre esas *realidades* a las que alude el autor de *Los pasos perdidos*? La respuesta afirmativa a esta pregunta bastaría, me parece, para justificar el inconfundible estilo barroco, tal como lo define el mismo autor, de la novelística gay latinoamericana.<sup>21</sup>

La postura de **Lezama Lima** es muy diferente. Primero que nada porque rechaza la idea de un barroco transhistórico, tal y como lo propone Carpentier (quien a su vez toma este concepto de Eugenio D’Ors). Más que interesarse por una naturaleza y una esencia barrocas del continente americano, anteriores por lo tanto al barroco traído por los españoles, Lezama se ocupa de los resultados que generó la fusión de ese barroco con las culturas autóctonas.

---

<sup>20</sup> Según MOULIN CIVIL, para Carpentier la tarea del escritor latinoamericano es en realidad triple: búsqueda de identidad, toma de consciencia y universalización... ¿No podrían ser éstas, también, las reivindicaciones del movimiento gay?

<sup>21</sup> “Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo” (CARPENTIER: 25).

En este sentido el barroco, según Lezama, se aleja definitivamente del barroco ontológico de Carpentier. El barroco no es asunto de naturaleza sino de cultura [...]. Frente a la degeneración del modelo original –el barroco español y europeo- América instaura un proceso de recuperación y de sublimación, lo mismo fagocitario que creador. (MOULIN CIVIL: 39.)

Si bien el autor de *Paradiso* no lo plantea en esos términos, me parece que sus ideas buscan resaltar el carácter de hibridez que presentan las creaciones artísticas y culturales del continente; y ese carácter, del que ya hablé en el apartado anterior, es particularmente útil cuando se piensa lo gay en términos de cultura... Pensando esto y asumiendo una actitud incluyente que permita aprehender mejor la representación del mundo gay mediante una escritura esencialmente barroca, me parece que las tesis de ambos autores cubanos, antes que oponerse o excluirse, se complementan.

**Severo Sarduy**, por desgracia, no ve las cosas de esta manera. Rechaza la noción carpenteriana de barroco para adherirse de lleno a la lezamiana<sup>22</sup>, superarla y proponer un *neobarroco*. Es muy importante no dejarse engañar por el prefijo *neo*, puesto que en este caso no implica una mera *renovación* o *resurgimiento* del barroco (lo que estaría más cerca de la postura de D’Ors-Carpentier), sino “una voluntad de parodiar ese barroco [...] No es simple transformación o repetición sino carnavalización, no es sólo copia del modelo sino desbordamiento” (MOULIN CIVIL: 43).

---

<sup>22</sup> Los detalles de este rechazo y esta preferencia sobrepasan los propósitos de este trabajo. La obra ensayística de Sarduy, así como el citado trabajo de F. Moulin Civil, dan clara cuenta de dichos detalles.

Carnavalización y parodia<sup>23</sup> son dos conceptos esenciales para entender no sólo el neobarroco sino que pueden caracterizar también, me parece, buena parte de la novelística gay. El primero implica una subversión de las jerarquías, del orden, así como la idea de burla y escarnio, tal como sucede en cualquier carnaval: “espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo «anormal», en que se multiplican las confusiones y las profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión” (SARDUY: 1394). Cuando todo esto pasa a la literatura se habla entonces de carnavalización y, por ende, de parodia.

Muy cerca de todas estas nociones está la tesis central del neobarroco de Sarduy: la transgresión. Ahora bien, si en el fondo de la parodia, entendida como recurso literario, subyace el conflicto modelo-copia, no me parece aventurado remitirlo directamente al ámbito gay, donde el *modelo* (lo heterosexual) es parodiado de muy diversas maneras –y las que interesan aquí son las literarias-, para ofrecer una *copia*. La transgresión permite y alienta esta operación paródica.

No puedo terminar este apartado sin plantear una duda que me asalta en todo momento: ¿la novela gay es barroca o neobarroca? No es fácil responder, sobre todo cuando no se quiere caer en etiquetas y encasillamientos simples. Anoté al inicio de este apartado que el neobarroco participa lo mismo de lo ideológico que de lo estético, y si bien Sarduy no lo expresa nunca en esos

---

<sup>23</sup> Ambas nociones están tomadas directamente de la elaboración teórica que de ellas hizo M. BAJTÍN en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*; llegaron a Sarduy gracias a Julia Kristeva, quien introdujo por primera vez en Francia la obra del filósofo ruso. Imposible retomar aquí, así sea de forma sucinta, las ideas de tan vasta y rica obra. Me concentraré en la reelaboración que de ellas hace Sarduy para sus propios propósitos.

términos, lo primero parece prevalecer sobre lo segundo, o mejor, por efecto de lo estético se alcanza un cierto objetivo ideológico: “ser barroco hoy, significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes [...] El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas” (SARDUY: 1250). Al otorgarle una marcada preponderancia a la artificialización (la forma) quedan relegados a un segundo plano la experiencia vital (el contenido) y su posible representación. Es esta la razón que me impide concebir la novela gay como neobarroca, pues la novela gay parte, primordialmente, de una necesidad de *decir*, de sacar a la luz un mundo oculto, reprimido y mantenido en la sombra; que la estética *barroca* se aviene de maravilla a este propósito de expresión, es lo que intento demostrar en este trabajo.<sup>24</sup>

#### 1.4. El discurso

Si los apartados anteriores intentaron acercar dos nociones en apariencia distantes, estableciendo sus posibles semejanzas desde un punto de vista más

---

<sup>24</sup> No descalifico de ninguna manera las aportaciones de Sarduy, al contrario. Lamento, no obstante, que no se haya interesado más intensivamente por la narrativa gay. ¿Tal vez porque en el fondo nunca terminó de reconciliarse con su propia condición homosexual? Al respecto, me parece interesante citar aquí sus propias palabras: “-¿La homosexualidad? Si no hablo de eso con frecuencia es porque, para mí, es un asunto, estrictamente, de gusto personal. No le otorgo ninguna connotación, ningún valor, ni positivo ni negativo. No creo que represente una subversión, ni una virtud. Es como ser diabético, o filatélico. Algo que no merece ni el menor comentario” (SARDUY: 14). Si la condición homosexual no le parecía digna del menor comentario, se entiende entonces que no sintiera mayor interés por la novela gay como una manifestación estética particular.

amplio, es necesario ahora enfocar la mirada en el terreno concreto donde ellas se funden: el texto literario.

Como en el caso de muchos otros conceptos, no parece existir entre *texto* y *discurso literario* una frontera precisa y aceptada por todos. Dependiendo del enfoque teórico que se adopte, el primero puede englobar al segundo o viceversa.<sup>25</sup> No es este el lugar para entrar en un debate de proporciones mayúsculas; baste con asentar, simplificando en extremo, que el discurso remite, como lo indica su etimología, a un fluir, un devenir, es más una práctica verbal (y por lo tanto cultural y social), mientras que el texto (en este caso literario) implica un objeto acabado, hecho de palabras escritas y con límites precisos: un objeto estético.

Esta distinción es sumamente valiosa para el análisis que se propone aquí, porque permite separar una cierta práctica discursiva (gay) de su realización textual (la novela), si bien lo que me interesa poner de relieve en este trabajo es, precisamente, el paso de una a la otra, es decir, la “literaturización” de esa práctica discursiva gracias a la estética barroca.

Entender este proceso implica partir de la dimensión pragmática del discurso -conformada por los actos de habla-, antes de estudiar la dimensión estilística del texto. Esto no quiere decir que el discurso hablado no contenga un *estilo* particular –incluso ‘literario’-, ni que del texto escrito haya desaparecido todo

---

<sup>25</sup> Remito al excelente ensayo de Ma. Elena Barroso en el que consigue establecer un deslinde preciso (hasta donde lo permite la indagación teórica) entre los enfoques lingüístico, pragmático o hermenéutico que se ocupan de las nociones de *discurso* y de *texto*. (BARROSO: 2007).



rastros del *habla*; simplemente, el segundo presenta un mayor grado de estilización, por lo que se debe estudiar con las herramientas de la retórica.<sup>26</sup>

Como se sabe, la pragmática “se dedica al análisis de los actos de habla y, más en general, al de las funciones de los enunciados lingüísticos y de sus características en los procesos de comunicación” (VAN DIJK, b): 79). La noción de los *actos de habla*, es decir, de las realizaciones concretas del lenguaje, permite un acercamiento más preciso al uso práctico y cotidiano que hacemos de las palabras cada vez que decimos algo. No las proferimos al azar o porque sí, sino que, casi siempre, obedecen a una cierta intencionalidad, persiguen un propósito, pueden tener éxito o fracasar según se consiga o no lo que se deseó en un principio.<sup>27</sup> Lo anterior es particularmente relevante cuando se considera el discurso gay, puesto que si se acepta que ninguna práctica discursiva es totalmente neutral, la del gay lo es aún menos: está condicionada por ciertos límites y restricciones, principalmente de carácter social, que le impiden expresar sus contenidos con toda apertura y en cualquier situación comunicativa. El discurso gay tiene que echar mano de *una serie de elementos* para camuflarse, para pasar inadvertido y alcanzar, a pesar de todo, sus objetivos o intenciones de comunicación. Esos elementos son justamente los diversos recursos estilístico-retóricos del barroco literario.

---

<sup>26</sup> “La *retórica* está estrechamente emparentada con la estilística, e incluso en algunos casos coinciden. En muchos aspectos se puede considerar la estilística actual como la continuación de la ‘retórica’ clásica” (VAN DIJK b): 125; cursivas en el original).

<sup>27</sup> Para una descripción más detallada de estos componentes (intención, propósito, éxito, fracaso, etcétera), inherentes a los actos de habla, ver VAN DIJK b); cap. 3: “Pragmática: texto, actos de habla y contexto”.

En las páginas que siguen los analizaré más detalladamente sin pretender ofrecer una rigurosa taxonomía de los mismos. Se trata más bien de un deslinde que permita, en su momento, *destacar su uso* –recurrente y constante en los textos novelísticos aquí estudiados-, *examinar su función semántica* y, sobre todo, *dilucidar* hasta qué punto llegan a conformar, como lo hacen para el barroco, una *estética gay*.

### 1.4.1. Procedimientos

De acuerdo con Severo Sarduy, existen tres procedimientos literarios en el barroco: a) sustitución, b) proliferación / enumeración, y c) condensación. Los tres operan en el plano del signo, de modo que trastocan las nociones de significado y significante.

En el caso de la **sustitución**, el significante es remplazado “por otro, totalmente alejado semánticamente de él y que sólo en el contexto (...) del relato funciona, es decir, *corresponde* al primero en el proceso de significación” (SARDUY: 1388; cursivas en el original).

El autor de *El barroco y el neobarroco* da un ejemplo tomado de *Paradiso* en donde se “escamotea” el miembro viril (significante) para referirse a la virilidad (significado). De manera similar procede Lemebel cuando escribe que “...la Loca del Frente sintió cómo ese fofu reptil se iba tensando en la contorsión de un enjaulado resorte” (p.77).

La **proliferación/enumeración** “consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro (...), sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura (...) podemos inferirlo” (SARDUY: 1389). En este caso estamos frente a una ausencia: la del significante, cuyo significado sólo se puede inferir gracias a esa multiplicidad de significantes a su alrededor, aludiéndolo sin nombrarlo. Puede tratarse, como señala Sarduy, de elementos disímiles, heterogéneos, pero que dentro de un determinado contexto se recodifican y enriquecen nuestra noción de ese significado. Parecería que estamos hablando de la metáfora simple y llanamente. La diferencia consistiría en la acumulación de elementos, puesto que la brevedad y la concisión suelen estar en la esencia de la metáfora, mientras que a la proliferación la define la abundancia.

Me parece que es el caso de la violación, en *Tengo miedo torero*, que sufre el personaje de la Loca por parte de su padre:

Tan ardiente su cuerpo de elefante encima del mío punteando, ahogándome en la penumbra de esa pieza, en el desespero de aletear como pollo empalado, como pichón sin plumas, sin cuerpo ni valor para resistir el impacto de su nervio duro enraizándome. Y luego, el mismo sinsabor del no me acuerdo (...), la misma sábana goteada de pétalos rojos, el mismo ardor (...). (p.17)

El significado queda claro gracias a la multitud de imágenes alrededor de este acto, significantes que lo connotan y explicitan.

Finalmente, está la **condensación** mediante la cual “de dos de los términos de una cadena significativa (...) surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros” (SARDUY: 1391).

Encuentro en la siguiente “secuencia” de *Tengo miedo torero* un ejemplo magnífico de lo anterior:

No lo pensaba, ni lo sentía, cuando *su mano gaviota* alisó el aire que la separaba de ese manjar, *su mano mariposa* que la dejó flotar ingrávida sobre el estrecho territorio de las caderas, *sus dedos avispas* posándose levísimos en el carro metálico del cierre (...). (pp. 98-99; cursivas mías.)

Luego de analizar someramente estos tres procedimientos, quisiera, a manera de conclusión, destacar sus afinidades. Creo que no se trata de simples mecanismos retóricos disponibles para todo escritor en todas las épocas y circunstancias, sino que los tres comparten un mismo afán: decir sin nombrar, mostrar sin revelar del todo... Si esta afirmación es correcta, entonces, lo barroco, entendido como este *artificio* que alude sin señalar, resultaría la forma *natural*, o al menos más apropiada, del decir gay, un decir que históricamente se ha visto forzado, cuando no siempre a callar del todo, sí al menos a bajar la voz y a *reformular* con otras palabras (otros significantes) lo que el mundo heterosexual no puede o no quiere oír.

### 1.4.2. Motivos

Antes de pasar a analizar algunos de los motivos recurrentes en la estética literaria del barroco, sería prudente adelantar la cosmovisión de donde surgen. De esa manera resultará más fácil, por un lado, entender el denominador común que permite -y justifica- su agrupamiento y, por el otro, vincular esos motivos con lo gay.

En la base de esa percepción del mundo se encuentra la dicotomía *realidad–irrealidad*. Como quedó asentado anteriormente (apartado 1.3. *Afinidades*), tanto en el hombre del barroco como en el gay se percibe un desajuste con la realidad que lo circunda. En aquél, provocado por las crisis sociales (principalmente religiosas) de su tiempo; en éste, por el rechazo velado o aceptación a medias (que viene a ser lo mismo) que intuye en los otros (léase los heterosexuales). El resultado, en ambos casos, es la fuga, la evasión. Si *la realidad* está conformada por el repudio, el desencanto y la sensación de no pertenencia, existe en cambio otro ámbito más generoso e incluyente: *la irrealidad*.

El gay no puede cambiar su manera de ser, ni sus preferencias, es decir, su *esencia*, tampoco puede cancelar la heteronormatividad; lo que sí puede modificar –y lo hace a menudo-, es su *apariencia*. Por ello **la metamorfosis**, llevada al paroxismo por el travesti, representa un motivo fundamental en la estética gay-barroca. Puede ser más sutil, desde luego, tratarse sólo de una simulación momentánea, una máscara. Entendido metafóricamente, este motivo de la

máscara permite dar cuenta de ciertas formas del discurso gay que suele “enmascarar” significados con significantes inusuales.<sup>28</sup>

Me parece que esta inestabilidad sígnica es a su vez reflejo de aquella inestabilidad identitaria (sugerida en otro apartado), inestabilidad que conformaría ese otro motivo central del barroco: **el espejo**. Anota al respecto Carmen Bustillo:

a través de él se inserta lo fantástico en lo cotidiano, lo efímero en lo estable, el espíritu en la materia. Pero, además, al reflejarse un objeto, se desdobra, superponiendo dos mundos tan idénticos que *ya no se distingue lo verdadero de lo ficticio*: la ilusión óptica propicia el abandono momentáneo a lo imaginario. (BUSTILLO: 119, cursivas mías.)

El espejo, pues, no como un elemento explícito en el discurso –aunque también pueda aparecer así-, sino como símbolo; lo que interesa aquí es su utilización, su función “refractante”, ¿dice la verdad o miente? Ambas cosas a la vez, como sucede con **los sueños**. Vivir la vida como un sueño, como una representación teatral: no hay manera de trazar una frontera nítida que separe un ámbito del otro. El personaje gay se sumerge con frecuencia en atmósferas oníricas que el lenguaje, su único aliado, le ayuda a la construir. Por ello no es aventurado establecer un paralelismo con la cosmovisión gay que suele tener problemas para separar con nitidez los ámbitos de lo verdadero y lo ficticio. Una

---

<sup>28</sup> Aquí se tocan la metamorfosis (empleada como *motivo*) con la sustitución (en tanto que *procedimiento* -ver apartado 1.4.1.) La diferencia para el análisis del discurso radica, desde luego, no en el plano textual sino en el de la motivación o, en términos de VAN DIJK, de la intencionalidad. La sustitución daría cuenta del cómo, la metamorfosis del por qué.

tendencia desenfrenada a fantasear irrumpe de manera intermitente e intempestiva en el discurso, tal vez para, insisto, rescatar al gay de una realidad opresora o simplemente para colmar deseos que, de otra manera, permanecerían inalcanzables. Esto podría ejemplificarse con las “escenas eróticas” de *El color del verano*:

En verdad el combate sexual entre la Tétrica y el joven policía no tenía paralelo en la historia sexual de la vía pública de Guanabo... [Ella], a cuatro patas, recibía toda la obra policial, que era, en verdad, monumental. Bajo el sol tropical se veía aquel falo que entraba, salía, y volvía a entrar en el cuerpo encorvado de la Tétrica (...). (ARENAS: 108).

Otros motivos propios del barroco literario son **el laberinto**, **el eco**, **la melancolía** que genera **el desengaño**... Unos y otros, como los descritos hasta aquí brevemente, se traslapan y confunden. Reaparecerán con mayor nitidez en los siguientes capítulos a la hora de realizar el análisis detallado de las novelas propuestas.

Lo anotado hasta aquí a propósito de los motivos es igualmente válido para las figuras retóricas más frecuentes en el barroco, las cuales se analizan a continuación.

### 1.4.3. Tropos

El primero y uno de los más importantes es la **metáfora**. Si bien no se trata de una figura retórica exclusiva de la estética que vengo analizando, difícilmente puede calificarse de “barroco” un discurso literario que prescindiera de ella, y esto porque, más que un mero recurso estilístico entre otros, la metáfora se ajusta a la perfección a una de las finalidades del barroco: “establecer -¿inventar?- relaciones entre dos objetos o conceptos alejados todo lo posible uno del otro (...)” (BUSTILLO: 130). ¿Es lo gay una metáfora que fusiona lo masculino y lo femenino? No lo sé, pero intuyo que el discurso gay requiere ineluctablemente de la metáfora como forma de conocimiento para apropiarse de la realidad, una realidad de la cual se sabe y se siente excluido, de modo que “no se trata ya de un ornamento añadido a posteriori, sino de una categoría con la que las cosas son aprehendidas, pensadas y concebidas” (Arnold Hauser, citado en BUSTILLO: 133). La metáfora, pues, como forma de reinserción al mundo.

Algo similar sucede –e intentaré demostrarlo en los capítulos posteriores– con otras figuras retóricas emparentadas con la metáfora, tales como **la elipsis, la hipérbole, la parodia y la ironía**.

Ahora bien, ¿existe, como en el caso de los *motivos*, un sustrato común a todas ellas? La respuesta es afirmativa con respecto al discurso barroco, ya que reflejan, cada una a su manera, la realidad distorsionada de la época, la pérdida de un centro, la convivencia de miseria y ostentación material, en fin, la crisis



profunda por la que atravesaba la sociedad del siglo XVII; ¿es lícito establecer una correspondencia con el “mundo gay”, con el “discurso gay”?

Diré tentativamente que sí, aunque para sustentar mi respuesta debo hacer una digresión y recurrir a otras dos nociones: lo extravagante y lo grotesco. Dice Dubois:

el barroco está asociado a la idea de lo extravagante, es decir, a *un extravío voluntario* en relación a una norma que podría definirse como lo natural. Lo extravagante es producto de *la voluntad deliberada de apartarse de las leyes naturales*, presentando ya sea aspectos de excepción o desviaciones monstruosas. El barroco se sitúa, pues, separado de las reglas generales y de las vías naturales” (DUBOIS: 20; cursivas mías).

Si subrayo este aspecto de lo *voluntario* es porque lo gay presupone una aceptación abierta de sí, esto es, de la homosexualidad; en este sentido es que lo relaciono también con ‘extravío voluntario’ puesto que hay una conciencia de ser diferente, y el deseo de mostrarlo.

En cuanto a lo *grotesco* anota W. Kayser, citado por C. Bustillo que “es el mundo distanciado (...). Para que así sea, deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. (...). Corresponde a la estructura de lo grotesco el que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo” (BUSTILLO: 138).

Hasta aquí la digresión. Me parece que salta a la vista el paralelismo entre el momento histórico que dio origen al barroco y la cosmovisión gay: la misma falta

de conformidad con el entorno, la sensación de sentirse fuera de lugar, la desorientación, en fin, todo lo que cada una de las ficciones estudiadas en los siguientes capítulos mostrará y desarrollará a su manera, haciendo para ello un uso muy peculiar de los tropos, en especial de la ironía, o mejor dicho, *auto-ironía*: utilísimo instrumento que sirve para defenderse del escarnio circundante y siempre latente puesto que se le adelanta y, de ese modo, lo nulifica....

Lo mismo vale para *lo extravagante y lo grotesco*, es decir, observar cómo transitan al terreno discursivo-textual, vehiculados por las figuras retóricas, los motivos y los procedimientos expuestos hasta aquí.

## 1.5. Algo más que una temática...

Pero el joven marino [...] no solamente, para mayor comodidad, sacó su falo rosado, sino también los dos testículos rosadísimos. "Cantidades enormes de rosado", recitó para sí mismo Tedevoro a Lezama, mientras contemplaba aquellas divinas dimensiones que eran dos mameyes de Santo Domingo de entre los cuales salía, fruta máxima, un pulido y descomunal plátano manzano.

REINALDO ARENAS, *El color del verano*

Al leer cualquier novela gay se tiene la sensación, no del todo infundada, de que la conducta de los personajes (gay) está regida por una obsesión: la búsqueda del intercambio sexual en todas sus variantes y modalidades. Ya se

trate de un objeto de deseo inalcanzable (*Tengo miedo torero*), ya de una relación de pareja con visos sadomasoquistas, o bien de una libido insaciable (*El color del verano*), el sexo, el acto sexual –implícito o aludido, anhelado o experimentado– ocupa una parte sustancial en la narración. Es probable incluso que no exista una novela gay sin una carga sexual más o menos predominante... De ahí que, para mí, la febril actividad sexual del personaje gay pase de ser un simple tema o motivo recurrente<sup>29</sup> para convertirse en otra cosa: un conflicto existencial que determina su conducta.

No buscaré en la psicología ni en el psicoanálisis una explicación plausible para la exacerbada sexualidad del gay porque no es pertinente para los fines de este trabajo que se ocupa de textos literarios; simplemente asumo esa conducta sexual como una característica dada, una parte de su *identidad narrativa*, un rasgo más entre otros que definen al gay, *especialmente y sobre todo* a los que protagonizan las novelas mencionadas.<sup>30</sup>

Una vez establecida y aceptada esta premisa, adelanto los dos puntos que me interesa tocar en este apartado, a saber, 1) hacer el deslinde entre sexo, erotismo y amor para comprender, desde otro ángulo, la conducta sexual de los

---

<sup>29</sup> Querer distinguir con toda claridad entre tema y motivo –en el ámbito de la literatura comparada– se vuelve una ilusión, y termina siendo una discusión bizantina. Cada teórico esgrimirá sus argumentos para justificar lo que entiende por motivo o por tema. Para muestra basta un botón: “El tema «literario» (motivo para Curtius, tema para Trousson)...” (GUILLEN: 298). Es decir, lo que un teórico llama tema es motivo para otro, y viceversa.

<sup>30</sup> Si el o los personajes de estas novelas son un reflejo fidedigno y verosímil de los gay de carne y hueso es un asunto que rebasa los dominios de un estudio literario. Las opiniones vertidas en este apartado sobre la conducta sexual de los gay deben entenderse en función de lo que los propios textos muestran al respecto. Es probable que allá afuera existan quienes opinen y actúen diferente, lo cual no invalida que, al menos dentro del corpus que he elegido, las cosas sigan siendo tal como se presentan aquí.

personajes gay en las novelas propuestas, y 2) mostrar por qué la estética barroca es el instrumento idóneo para la representación artística de ese contenido.

### 1.5.1. Del sexo al amor

El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor.

OCTAVIO PAZ, *La llama doble*

Si el sexo está, parafraseando a Paz, en la base del erotismo y el amor, es muy probable entonces que la manera en que cada individuo vive y experimenta su sexualidad determine y modifique la relación que guardan estos tres elementos. Las diferencias evidentes entre un gay y un heterosexual respecto al uso (o al abuso) de su sexualidad –como lo muestra cada novela a su manera-, rompen el esquema que propone el autor de *La llama doble*: el sexo no estaría ya en la base de la llama, sino arriba, en la punta más alta e incandescente... Así, mientras que el heterosexual suele echar mano del erotismo para acceder al sexo, el gay, a menudo, llega directamente a éste pasando por alto aquél. Los ejemplos, numerosos, aparecerán en los siguientes capítulos. Lo que me interesa resaltar por ahora es que esta diferencia sustancial puede ayudar a explicar no sólo el

comportamiento de los personajes<sup>31</sup>, sino los conflictos, anhelos y descalabros que de él derivan y que configuran buena parte de la trama.

De ese reordenamiento entre los tres *dominios*, como los llama Paz, de ese trastocamiento de sus jerarquías proviene, supongo, la omnipresencia del sexo, la tiranía que éste ejerce sobre los personajes y que condiciona sus conductas: no es una elección, sino una pulsión.

¿Dónde queda el amor luego de esta revolución? Intentaré que los propios personajes den respuesta, en su momento, a tan ardua pregunta...

Me adelanto, sin embargo, para decir que no considero que se presente un cambio radical en la esencia del sentimiento amoroso entendido como “la atracción pasional que sentimos hacia una persona entre muchas (...), es decir, transformación del «objeto erótico» en un sujeto libre y único” (PAZ b): 34). Esto seguirá siendo válido mientras existan los seres humanos, independientemente de su preferencia sexual. Lo que cambia en todo caso, y suele separar al gay del heterosexual, no es el amor como fin, sino el camino que conduce a él: a diferencia de lo que sucede con el heterosexual las rutas de acceso al amor para el gay no están marcadas tan nítidamente. En este sentido me atrevería a decir

---

<sup>31</sup> Entenderé por “comportamiento” el conjunto de las acciones –actos- que realiza el personaje. Una semántica (antes que una psicología) de la acción tal como la plantea Paul Ricoeur me parece más idónea para elaborar una hermenéutica de esta *peculiar sexualidad* gay. En este caso concreto, se trata de acciones inscritas dentro de una “red conceptual”, es decir, que no están aisladas ni aparecen fortuitamente en la narración; por el contrario, obedecen a una finalidad, remiten a un agente, a unas circunstancias específicas, etc. De este modo *finalidad*, *agente*, *circunstancias* y otras nociones afines vuelven inteligibles acciones que en apariencia no lo son, como sería el caso, justamente, del comportamiento sexual de los personajes gay en estas novelas, comportamiento que, visto desde esta perspectiva, se transforma, me parece, en un erotismo *sui generis*. Cfr. RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, París: 1983; sobre todo el capítulo 3 del primer volumen: “La triple *mimèsis*”, pp. 85-100.

También, en esta misma línea, el axioma sartriano “L’existence précède l’essence”, es pertinente puesto que implica poner atención en las acciones concretas de los personajes antes que buscar una supuesta *esencia* que las origine, explique o justifique...

que cada novela gay es una búsqueda, un intento por labrar otros senderos que conduzcan al amor. A la cultura heterosexual le llevó siglos elaborar los propios...

### 1.5.2. El texto erotizado

Como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje –somático-, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura.

SEVERO SARDUY, *Barroco y neobarroco*

Las características de la estética barroca estudiadas antes a propósito del discurso, y su cristalización en el texto (*apartado 1.4.*), pueden vincularse asimismo con el notorio contenido erótico-sexual de las novelas gay.

Si el barroco es, entre otras cosas, “derroche, abundancia, exageración” y más, la *desmesurada* sexualidad del gay puede emparentarse, al menos a nivel semántico, con todas esas nociones. Así, los recursos retóricos de que se sirve el escritor barroco para representarlas son igualmente útiles para mostrar tanto una actividad sexual desborda como sus fantasías, o bien, uno de sus fetiches predilectos: el falo, de cuyas dimensiones sólo la hipérbole es capaz de dar cuenta. Ejemplifico lo anterior con dos escenas harto elocuentes. En ambas, el miembro masculino, por virtud de esa descripción hiperbólica, deja de ser un motivo para convertirse en el verdadero protagonista, ya que es “un elemento

estructurador del texto” (PAGEAUX: 78), es decir, funciona como un detonador de la acción: mucho antes de poder tocarlo, o siquiera verlo, el personaje en cuestión adivina su presencia, insinuada por la postura que en los dos ejemplos es la de un hombre durmiendo. Escribe Pedro Lemebel en *Tengo miedo torero*: “Una de sus piernas se estiraba en el arqueado leve del reposo, y la otra colgando del diván, ofrecía el epicentro abultado de su *paquetón* tenso por el brillo del cierre éclair a medio abrir” (p.97; cursivas mías). Reinaldo Arenas en *El color del verano* anota: “A la luz de aquel bombillo las dimensiones del recluta se hicieron más imponentes. En la penumbra su cuerpo se relajó aún más, sus piernas se abrieron: la gloria culminaba en aquellos muslos en forma de *promontorio verde*” (p. 132; cursivas mías).

Como puede verse, ambos novelistas recurren al mismo tropo para encomiar las virtudes físicas del falo y ensalzar sus proporciones: *paquetón* y *promontorio* son hipérbolos características en la narrativa gay, usadas a menudo para “subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo verosímil” (BERISTÁIN: 257). Se trata, pues, de una *afinidad* más entre barroco y homosexualidad<sup>32</sup>, visible y evidente en el terreno de la representación estética textual gracias a ese elemento común: el erotismo.

Pero, ¿no afirmé antes que el gay suele llegar directamente al acto sexual sin pasar primero por el erotismo? En efecto, sólo que allá me estaba refiriendo exclusivamente al ámbito de las acciones, mientras que aquí estoy contemplando

---

<sup>32</sup> Si he decidido colocarla aquí y no en el apartado 1.3. *Afinidades* es por la importancia que reviste para la comprensión del personaje gay y su conducta.

en primer lugar la escritura como creación artística: describir el acto sexual a secas, como una serie de acciones es mera pornografía, la literatura en cambio reelabora ese acto, lo recodifica y, al hacerlo, también lo erotiza porque

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. Ambos están constituidos por una oposición complementaria. El lenguaje –sonido que emite sentidos (...)- es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación; a su vez, el erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. (PAZ b: 10.)

Si esta relación es válida para toda escritura literaria, lo es con mayor razón para la barroca. Tal vez porque ese erotismo del que a veces prescinde el gay en su actividad sexual es como una carencia que el escritor gay intenta resarcir con una abundancia de metáforas, hipérboles y alegorías: la misma voluptuosidad del acto sexual reaparece ahora en su representación verbal.



## CAPÍTULO DOS

### ***TENGO MIEDO TORERO***

#### **2.1. La trama**

En *Tengo Miedo Torero* Pedro Lemebel narra una singular historia de amor. Es singular, entre otras cosas, porque el enamoramiento es unilateral, como sucede en tantas historias gay. La Loca del Frente (nunca nos enteramos de su nombre verdadero) es un travesti retirado que conoce por casualidad a Carlos (el nombre también es falso y nunca conocemos el real). Este chico, estudiante, activista político y participante en un grupo clandestino que prepara un atentado contra Augusto Pinochet en el año de 1986, aprovecha la generosidad y buena disposición de la Loca del Frente para guardar en su casa algunas cajas. Él le dice que contienen libros, aunque pronto entendemos –al igual que el dueño de la casa- que se trata de armamento y material subversivo. La Loca accede generosa a prestar su casa, mientras poco a poco se va enamorando del muchacho.

El atentado tiene lugar en septiembre, sin consecuencias para la vida del dictador. No obstante, se desata una ola de represiones que va desde el cateo ilegal de domicilios privados hasta la detención arbitraria de sospechosos. Carlos y

su grupo de amigos huyen a Cuba, no sin antes “rescatar” a la Loca: le piden que abandone su casa en Santiago para irse a vivir unos meses cerca del mar, a Valparaíso. En una emotiva despedida, Carlos le proporcionará los medios económicos para su subsistencia mientras espera su regreso a la capital chilena.

Hasta aquí, a grandes rasgos, la trama de la novela.

### 2.1.1. El travesti

Así sucede con los travestis: sería cómodo -o cándido- reducir su *performance* al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Su búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer no es límite donde se detiene la simulación. Son hipertéticos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal. Las mujeres –vengan a verlo al Carrousel de París- los imitan.

Severo Sarduy, *La simulación*

El travesti, incluso cuando no es el protagonista de una novela, es siempre un personaje: su presencia provoca a la vez atracción y rechazo, fascinación y repudio, quizá porque oscila entre lo auténtico y lo ilusorio; es, como los sueños, más mentira que verdad, y sin embargo tan real como aquéllos.

*Travesti* es una forma abreviada de travestido(a) y proviene del verbo *travestir*. “vestir a una persona con ropas propias del otro sexo” (MOLINER: 1379). Esta definición, tan general, dice muy poco del fenómeno concreto y particular que

es, en cualquier sociedad contemporánea, un travesti: un hombre, generalmente gay, que se viste de mujer, acto que va más allá de la mera imitación o el gusto por disfrazarse como simple diversión, puesto que implica, además y sobre todo, una clara identificación con lo femenino. Igual que *gay*, *travesti* es un término que, actualmente, todos entienden aunque quienes lo escuchan o utilizan, no tengan nada que ver con el ambiente concreto de donde surgió.<sup>33</sup> Ha trascendido pues los límites de ese ámbito –el centro nocturno, la fiesta privada, el carnaval- y ha pasado a formar parte de la cultura popular, es decir, se ha convertido –casi- en un personaje más del paisaje urbano, y forma parte ya del imaginario colectivo.

A nadie sorprende entonces que un travesti sea el personaje principal de una novela.<sup>34</sup> Lo que importa, en el caso de *Tengo miedo torero*, no es hacer un análisis psicológico ni sociológico del travesti, sino esbozar las líneas interpretativas que lo conectan con el barroco, tal y como se planteó en el capítulo anterior.

---

<sup>33</sup> Es necesario aclarar que gay y travesti no son lo mismo. El travesti es sólo una de las múltiples concreciones de lo gay, una manifestación entre otras, mas no la única. De hecho, pueden existir hombres que se dedican “profesionalmente” al travestismo sin ser gays... La realidad suele ofrecer, como en este caso, más variaciones y matices de lo que se cree, los cuales ponen a prueba todo intento de catalogación. Lo importante aquí es que el personaje de *Tengo miedo torero* es gay según la definición que se manejó en el capítulo anterior.

<sup>34</sup> Se trata, de hecho, de una historia con tradición. Desde *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso hasta *Sirena Selena vestida de pena* (2000) de Mayra Santos-Febres, el travesti sigue ejerciendo una atracción especial para muchos escritores, independientemente de su género u orientación sexual.

## 2.2. Barroco y travestismo

¿Existe algo más rebuscado, más transfigurado que un travesti? Nada más su apariencia –con su excesiva ornamentación- bastaría para calificarlo de barroco, aunque fuera únicamente debido a las múltiples connotaciones que en el lenguaje cotidiano tiene la palabra *barroco*: exagerado, retorcido, irregular, sobrecargado, grotesco, etcétera.

No obstante, antes que una caracterización o descripción más o menos arquetípica de un travesti, en este apartado quiero poner de relieve ciertas semejanzas entre lo barroco y el travestismo; entiendo ambos como un *actuar* específico y diferenciado, es decir como *creación en y del mundo*, un mundo paralelo, distinto de éste en que se vive puesto que – como quedó asentado en el capítulo uno- este mundo, “el real”, es percibido como hostil, ajeno, vacío.

Así, pues, este ***ethos barroco***<sup>35</sup> que caracterizaría y definiría al personaje travesti de *Tengo miedo toreo*, se presenta en el texto mediante diversas realizaciones artísticas. El análisis que sigue se ocupará exclusivamente de La Loca para poner de relieve la elaboración estética a que han sido sometidos su *hacer* y su *decir*.

---

<sup>35</sup> “El término *ethos* tiene la ventaja de su ambigüedad o doble sentido; invita a combinar, en la significación básica de “morada o abrigo”, lo que en ella se refiere a “refugio”, a recurso defensivo o pasivo, con lo que en ella se refiere a “arma”, a recurso ofensivo o activo. Conjunta el concepto de “uso, costumbre o comportamiento automático” –una presencia del mundo en nosotros, que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso- con el concepto de “carácter, personalidad individual o modo de ser” –una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de una cierta manera-.” ( ECHEVERRÍA: 37) Aunque el autor ofrece más adelante una caracterización de los diferentes *ethe*, incluido el *ethos* barroco, creo que esta definición general es sumamente valiosa para aproximarse a algo que podría denominarse un *ethos* “gay-travesti”, y que sería – como espero mostrar en las siguientes páginas- una adaptación del *ethos* barroco.

### 2.2.1. La aversión al vacío.

El afán –tan típicamente barroco- de La Loca por recubrir el vacío es mostrado en la novela en tres planos diferentes: el espacial (con objetos materiales), el simbólico (con palabras) y el temporal (con las acciones).<sup>36</sup>

El primer plano, muy visual, incluso plástico, sobresale por su evidencia. La casa que habita La Loca, una buhardilla en realidad, era un lugar abandonado que ella arregló y limpió para poder habitarlo. Una vez listo, lo primero que hizo fue “decorar sus muros como torta nupcial. Embetunando las cornisas con pájaros, abanicos, enredaderas de nomeolvides, y esos mantones de Manila que colgaban del piano invisible” (12).

A este ambiente recargado se agregarán las cajas que Carlos va trayendo poco a poco. Pero esas cajas no pueden ocupar cualquier lugar, por eso ella “las fue distribuyendo en el espacio vacío de su imaginación, como si amueblara un set cinematográfico” (12). Tampoco pueden ser –para ella- únicamente eso, cajas de cartón, simples objetos desprovistos de todo atractivo visual. Ante un panorama tan triste, las transformará en muebles. Transformar quiere decir aquí asignar funciones nuevas a esos objetos, y esta refuncionalización se realiza revistiéndolos con las telas bordadas que ella misma confecciona. Así, “Las cajas

---

<sup>36</sup> Desde luego que estos planos se entrecruzan (los objetos también tiene una función simbólica al igual que las palabras: objetos lingüísticos) y remiten a otros motivos barrocos como el sueño, que está hecho de fantasía... La agrupación que propongo aquí pretende únicamente facilitar la comprensión de la forma en que la *aversión al vacío* es elaborada estéticamente en la novela.

y cajones se habían convertido en cómodos tronos, sillones y divanes, donde estiraban sus huesos las contadas amigas maricas que visitaban la casa” (14).

Más adelante sucederá lo mismo cuando Carlos traiga a la casa un cañón que quedará convertido en una columna sobre la cual descansará una planta. “En realidad no se nota lo que es, musitó Carlos [...]” (22). Me parece importante resaltar este comentario porque refiere directamente a la clara intención de camuflaje inherente a la estética barroca: lograr que las cosas *parezcan otra cosa*.<sup>37</sup> ¿Cómo se consigue? En este caso, llenando el vacío, ya sea el de un lienzo, el de una habitación, el de una partitura o el de una imagen poética.<sup>38</sup>

Hay, sin embargo, otros vacíos más difíciles de colmar, como la soledad... La novela toda puede leerse como el intento fallido de La Loca por llenar el vacío de su vida con un amor inexistente, un idilio sin otro fundamento que su “alucinada fantasía barroca”.<sup>39</sup>

A diferencia del primer plano en el cual los objetos recubren el espacio, aquí se presenta una situación distinta: ahora son las palabras las que intentan cumplir esa función. Esto se percibe claramente en la actitud de La Loca ante el nombre de su enamorado, invocado una y otra vez:

---

<sup>37</sup> Es el famoso *trompe -l'œil*, “cuya definición misma es el hacerse pasar por el referente, codificarlo sin residuos a tal punto de identificarse con él.” (SARDUY:1284)

<sup>38</sup> Cfr. *La metáfora al cuadrado de Góngora*. (SARDUY:1155)

<sup>39</sup> En este mismo sentido, el travesti – hay que recordar que La Loca durante años trabajó como tal-, al transformarse, quiere llenar también otro vacío que puede ser visualizado como un anhelo no consumado: ser mujer.

Como si la repetición del nombre *bordara* sus letras en el aire arrullado por *el eco* de su cercanía. Como si *el pedal de esa lengua* marucha se obstinara en nombrarlo, llamándolo, lamiéndolo, saboreando esas sílabas, mascando ese nombre, *llenándose toda* con ese Carlos tan profundo, tan amplio ese nombre para quedarse toda suspiro, arropada entre la C y la A de ese C-arlos que *iluminaba con su presencia toda la casa*. (13. Cursivas mías.)

Creo que es interesante detenerse en este párrafo para observar cómo el lenguaje empleado (las palabras en cursivas) enfatiza, a través del procedimiento barroco de proliferación/enumeración de significantes, no sólo el significado sino sobre todo la significación de las dos sílabas que componen el nombre del estudiante. La repetición está subrayada tanto por *el eco* como por *el pedal* (pienso en una máquina de *bordar* que funciona obsesiva y mecánicamente, multiplicando motivos y diseños sobre una tela hasta saturarla, como hace La Loca con las sábanas y manteles que le encargan sus clientas...). De la misma forma los verbos “lamer, saborear, mascar” marcan un regodeo –una insistencia- y desembocan en la condición de plenitud *-llenándose toda-* que La Loca pretende con su actuar. Aquí pues, forma y contenido se alían y se complementan mutuamente.

Ahora bien, así como los objetos llenan el espacio, y las palabras inundan el interior del alma enamorada, también el tiempo se dilata o se acorta dependiendo de la perspectiva que se adopte. Un tiempo vacío resulta inadmisibile para la sensibilidad de La Loca, especialmente si se encuentra acompañada por Carlos; de ahí que necesite “adornar” ese tiempo, es decir, revestirlo de alguna manera

(exactamente como hace con los muros de su casa), “maquillarlo” como haría con su rostro para ocultar sus imperfecciones. La escena del día de campo que pasan juntos es un ejemplo elocuente de lo anterior:

Y como siempre la Loca lo sorprendió con su alucinada fantasía barroca. Con su modo de adornar hasta el más insignificante momento. Y se la quedó mirando embobado, encaramada sobre una roca, con el mantel anudado en el cuello simulando una maja llovida de pájaros y angelitos. Alzando el garbo con las gafas de gata, mordiendo seductora una florcita, con las manos enguantadas de lunares amarillos, y los dedos en el aire crispado por el gesto andaluz. (32)

Todo en este pasaje remite a un espectáculo, a una escenificación (más adelante el propio Carlos encenderá el radio para que se escuche música y fungirá como un espectador más mientras La Loca baila para él). Así sucede siempre que el estudiante acompaña a su amiga. El comportamiento de ella nunca es “normal”, sino que asume las características de una *actuación* porque, precisamente, se *traviste*: la indumentaria, los actos y, sobre todo, los significados pertenecen a otra dimensión, aquella donde reina la fantasía... Este juego, este “teatro” no sólo “adorna (...) el momento”, sino que al hacerlo lo reviste, lo transfigura también: ya no es un tiempo donde tienen lugar asuntos cotidianos, más o menos banales o trascendentes, sino que es ahora el tiempo barroco de la ilusión vehiculada por el *trompe-l'œil*, el tiempo del espectáculo, de la *apariencia*.

La fantasía de La Loca es pues algo más que un simple atributo de su carácter, es, me parece, un elemento *constitutivo* de su personalidad y, por lo



tanto, de su forma de ver el mundo. No debe sorprender entonces que ese mundo se transforme, por obra y gracia de la *fantasía barroca*, en un escenario: cualquier lugar, cualquier espacio (como por ejemplo un prado en el Cajón del Maipo) puede adquirir esas características. Esa fantasía es el motor que genera actos extraordinarios gracias a los cuales el tiempo y el espacio son percibidos de otra manera.

Esta transformación espacio-temporal, ¿es sólo un capricho o una necesidad? Creo que lo segundo puesto que un travesti no es tal sin escenario, sin espectadores, sin *actuación*.<sup>40</sup> Todo esto forma parte del espectáculo que es el travestismo en tanto que creación... Por eso, al sentirse sola y triste luego del paseo con Carlos, La Loca quiere llorar pero no puede “no habiendo un espectador que apreciara el esfuerzo de escenografiar una lágrima” (36).

El “show” (el día de campo<sup>41</sup>) ha terminado; se han apagado las luces, ha caído el telón, los espectadores se han marchado: el mundo de fantasía deja de existir abruptamente y la cruda realidad regresa implacable en un golpe de lucidez que expulsa a La Loca de su ensoñación:

Nada es perfecto, se dijo cerrando la puerta (...). Nada es ideal, insistió (...). Amores de folletín, de panfleto arrugado, amores perdidos, rastrojeados en la guaracha plañidera del maricón solo, el maricón hambriento de «besos brujos», el maricón drogado por el tacto *imaginario* de una mano volantín rozando el cielo turbio de

<sup>40</sup> Sobre el aspecto de la *teatralidad* volveré más adelante (inciso 2.2.3).

<sup>41</sup> La contradicción en este episodio no podía ser más evidente: el lector sabe siempre que *sólo para La Loca* es “un día de campo”, es decir, se trata de una más de sus fantasías, mientras que para Carlos es parte de los preparativos del atentado...

su carne, el maricón infinitamente preso por la lepra coliflora de su jaula, el maricón trululú, *atrapado en su telaraña melancólica* de rizos y embelecós, el maricón rififí, entretejido, *hilvanando* en los respuntes de *su propia trama*. (36. Cursivas mías.)

El fragmento es relevante porque 1) describe una actitud típicamente gay de *estar* y *actuar* en el mundo, y porque 2) la descripción y lo descrito, como en ejemplos anteriores, forman una clara unidad artístico-discursiva.<sup>42</sup>

### 2.2.2. La ornamentación excesiva

De la *aversión al vacío* como actitud barroca se desprende otra, inseparable: la ornamentación excesiva; en realidad se trata de la otra cara de una misma moneda, ambas actitudes van siempre juntas ya que, según la primera, no se trata de llenar por llenar ni de cubrir por cubrir con cualquier cosa, sino, de acuerdo con la segunda, debe hacerse de una forma especial: cuanto más abigarrado, cuanto más numerosos los detalles, mejor será el efecto que se alcance.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Afirnar por ejemplo que *el gay vive atrapado en sus propias fantasías e ilusiones y que por lo tanto, frente a la habitual decepción que esto le produce, tiende a la melancolía*, eso lo puede describir cualquier manual de psicología, sólo que lo haría desde una práctica discursiva que muy poco, o nada, tiene que ver con lo literario...

<sup>43</sup> Es la misma necesidad que lleva al travesti a no querer ser sólo una mujer cuando se viste con sus ropas, sino a ir más allá, a ser algo más: quiere ser una dama, una reina, un icono... Igual sucede con la estética promovida por la Compañía de Jesús durante la Contra Reforma: "Parece ser que lo que atrae a los jesuitas en el estilo barroco es su capacidad de provocar experiencias radicalmente ambivalentes, estados de vértigo en situaciones en que los

En *Tengo Miedo Torero* pueden encontrarse varios ejemplos que confirman lo anterior. El mismo “día de campo”, que ya fue analizado a la luz de la primera actitud, es la ocasión idónea -para La Loca desde luego- para llevar a cabo una ornamentación suntuosa que incluye desde sus objetos personales (las gafas de gata, el sombrero amarillo, los guantes moteados) hasta los alimentos, la revista, el radio y el mantel... (De este último me ocuparé en detalle más adelante por la relevancia que tiene.)

No menos aprovechada para estos propósitos será la fiesta de cumpleaños que ella le organizará a Carlos: la casa se llenará de globos, “hasta formar inmensos racimos que colgó desde el techo. Agregándole anchas cintas de papel que remataban en rosetones multicolores pegados a la pared” (88). También se llenará de niños... ¿Son sólo un detalle más? No exactamente. Recuérdese que la intención de la ornamentación excesiva es impresionar. Cada detalle –así como la acumulación de éstos- va encaminado a ese objetivo. En este caso el efecto buscado es impresionar a Carlos con una grata sorpresa. La Loca invita a todos los niños del barrio no sólo para llenar la casa, sino para agradar a Carlos, quien le contó, tiempo atrás, sobre la manera de festejar los cumpleaños en Cuba. Esta es, pues, la función que cumplen los pequeños invitados.<sup>44</sup>

---

contrarios se interpenetran, se confunden o se mezclan. Lo cierto es que las obras barrocas ofrecen para ellos la posibilidad, maravillosamente “útil”, no sólo de representar sino de *escenificar* el contacto o la unión en un solo *continuum*, de la dimensión terrenal y la dimensión celestial, del mundo humano y el mundo divino, de la luminosidad y las tinieblas, de la virtud y el pecado, de la vida y la muerte.” (ECHEVERRÍA: 95. Cursivas en el original.)

<sup>44</sup> Lo cual no impide que su presencia sea aprovechada por el narrador para otra función –estética en este caso-: saturar la escena con las múltiples acciones de los niños, logrando para el lector la impresión de hallarse frente un cuadro de Bruegel en el que resulta casi imposible diferenciar a todas los personajes que en él se encuentran.

Por cierto que en una ocasión tan especial no podía faltar el famoso mantel de pajaritos y ángeles que La Loca llevó al paseo por el campo... Se trata de una pieza relevante en el relato ya que puede ser interpretada desde varios planos con una significación distinta y creciente en cada uno, a saber: 1) como elemento ornamental, elocuente por sí mismo; 2) como un para-texto que, si es leído de una cierta manera, puede revelar muchas cosas acerca de su creador; y 3) como un motivo recurrente que deviene en símbolo.

El primer plano no necesita, creo, mayor dilucidación. El mantel, como las sábanas y demás telas que borda La Loca para ganarse la vida, cumple la función básica de adornar. En este nivel su dimensión semántica dentro del relato es casi nula por ser evidente.

La situación cambia sin embargo si se percibe ese mismo trozo de tela (el mantel) como una página sobre la cual La Loca ha bordado (ha escrito) ángeles, “aves doradas”, flores... De este modo, dichos objetos dejan de ser meros adornos para convertirse (retomo una frase de O. Paz) en “signos en rotación”<sup>45</sup>, han adquirido, inscritos en un texto, otra significación. ¿Qué dicen esos signos, de qué hablan? No respondo, conjeturo: hablan del deseo de una vida distinta a la que se ha vivido, del anhelo de una armonía ausente porque, según se puede deducir de algunas etapas de la biografía del personaje, la armonía no ha formado parte de su experiencia vital; por el contrario, la historia de su vida da cuenta de la

---

Hay que resaltar además que esta misma función doble la tiene el resto de los detalles: por un lado le ayudan a La Loca para agradar a su huésped, y por otro, le sirven al narrador para resolver artísticamente la escena.

<sup>45</sup> Es el título de la última sección de su libro *El arco y la lira*. Habla, entre otras cosas, de cómo se comunican los poemas; ¿y no es el mantel, para La Loca, un poema, una forma de comunicarse?

burla por su amaneramiento, del repudio del padre (incluso la violación por parte de éste, asunto del que hablaré más adelante), así como una serie de *entuerros* acumulados que su preferencia sexual ha propiciado.<sup>46</sup>

Por último hay que destacar la presencia continua del mantel a lo largo de la novela. No me parece que se trate de un leitmotiv como normalmente se entiende este término, es decir, como una recurrencia o repetición que puede servir para estructurar la obra. No es el caso en *Tengo Miedo Torero*, aquí el mantel va cobrando una significación cada vez mayor conforme avanza la historia, no permanece idéntico de principio a fin, precisamente en virtud de la ornamentación excesiva que –cada vez que vuelve a aparecer- lo hace más denso semánticamente.

Así, a partir del momento en que es utilizado durante el día de campo deja de ser un simple trozo de tela bordada por encargo de una clienta, para convertirse en un símbolo de amor para La Loca, un “pedazo de césped donde ella y Carlos habían sido tan felices” (49). Más adelante, durante la fiesta de cumpleaños, será reutilizado, pero ahora como algo especial, un “fino mantel”... Esta transformación lo va dotando de un aura especial: como todo símbolo adquiere, para quien lo venera, un carácter semi-sagrado, razón por la cual nunca

---

<sup>46</sup> Si esta línea interpretativa no es errónea, es decir, si la conjetura formulada no es una desmesura, en ella cabrían también los boleros y las canciones románticas que a La Loca le gusta tanto escuchar en la radio, su única verdadera compañía. ¿Qué le dicen esos boleros, esas letras, “tanta lírica cebollera de amor barato” (36)? Le dicen, seguramente, lo que ningún hombre le ha dicho, ni podrá decirle nunca... Como los signos del mantel, las palabras de esas canciones contienen un mensaje cifrado, un diálogo íntimo entre ella y sus anhelos no realizados, sus sueños, sus fantasías incumplidas... Por eso necesita los boleros tanto como el aire para respirar, ellos *representan* lo que le falta a su vida. En todo caso, lo que resulta evidente y significativo en ambos textos -el mantel y los boleros- es la ornamentación excesiva.

más podrá cumplir las funciones para las que fue concebido, hacerlo equivaldría a una profanación.

Al menos así definiría yo la percepción que tiene La Loca cuando, en casa de su clienta, imagina lo que sucederá con el mantel durante la cena de gala para celebrar el golpe de Estado:

En su cabeza de loca enamorada el chocar de las copas se transformó en estruendo de vidrios rotos y licor sangrado que corría por las bocamangas de los alegres generales. El vino tinto salpicaba el mantel, el vino lacre rezumaba en manchas de coágulos donde se ahogaban sus pajaritos, donde inútilmente aleteaban sus querubines como insectos de hilo encharcados en ese espeso festín (...) A sus ojos de loca sentimental, el blanco mantel bordado de amor lo habían convertido en un estropicio de babas y asesinatos. A sus ojos de loca hilandera, el albo lienzo era la sábana violácea de un crimen, la mortaja empapada de patria donde naufragaban sus pájaros y angelitos. (60)

Este pasaje no es sólo una muestra de la enorme capacidad de imaginación con que cuenta el personaje en cuestión –característica que ya quedó demostrada-, sino también un claro ejemplo de la estética barroca que gusta de hacer convivir lo sacro con lo profano<sup>47</sup>: antes de convertirse en un elemento de esa visión tremebunda, La Loca había admirado su mantel sobre la mesa como si se tratara de un altar...

---

<sup>47</sup> Actitud que es el antecedente de la que el Romanticismo asumirá como propia: fusionar lo sublime y lo terrenal. No obstante, como se vio a propósito de la “estética oficial” de la Contra Reforma (Cfr. nota 43, p. 56), ya durante el barroco se promovía esta misma fusión de contrarios.

Finalmente, en la última página del libro, ese mantel celosamente guardado como un amuleto de amor, se perderá en el mar, abandonado deliberadamente en la playa por la Loca: un último gesto de teatralidad para decirnos adiós.

### 2.2.3. Realidad e irrealidad

Esta dicotomía, cuya relevancia para el barroco fue comentada en el capítulo anterior, atraviesa todo el discurso de la novela pues forma parte no sólo de la cosmovisión del protagonista, sino también de los otros personajes.

En el caso de La Loca es evidente que la irrealidad prevalece sobre la realidad, entendidas ambas como actitudes frente a la vida.<sup>48</sup> El nombre mismo del personaje -si es que puede hablarse aquí de un *nombre*- es más que elocuente y condensa en buena medida los rasgos de su conducta.<sup>49</sup> En este sentido me parece que la intención del autor fue muy clara al designar con este mote al protagonista de su historia, antes que bautizarlo de otra forma. La Loca puede ser cualquier “loca”: cualquier gay de cualquier ciudad en los tiempos que corren.

---

<sup>48</sup> Dicho con el lenguaje de Freud, el *principio del placer* prevalece sobre el *principio de realidad*. Más allá de toda pretensión psicoanalítica, estoy convencido de que en muchos gays predomina justamente el primero sobre el segundo, es decir, esa tendencia hacia lo fantástico, hacia la satisfacción “pronta y fácil” de los impulsos –especialmente los sexuales-, hacia la mitomanía y demás fenómenos relacionados. Ahora bien, “predominar” indica una tendencia, no quiere decir que el protagonista de *Tengo miedo Torero* -o todos los gays- sean incapaces de ajustarse también al principio de realidad.

<sup>49</sup> “Loca” es también una forma de nombrar en general a los gays más afeminados, tanto por su alegría desbordada, como por su amaneramiento y su desparpajo lo mismo en su hablar que en su comportamiento.

Es evidente, por otro lado, que esta conducta “irrealista” se nutre de una gran fantasía y de una “florida imaginación” (59). Esta afirmación puede comprobarse con los pasajes citados hasta aquí, por lo que no es necesario insistir en este aspecto.

Lo que me interesa ahora es mostrar cómo se entretejen realidad e irrealidad en la narración a través de tres motivos que están hechos, a su vez, de estos dos elementos y que son, de suyo, emblemáticos para la cosmovisión barroca.

### 2.2.3.1. Espejo

... y en el vidrio del presente  
se encontró con el rostro  
abofeteado de la realidad.  
(167)

El espejo<sup>50</sup> con su doble función de mentir y mostrar la verdad: engaño y desengaño que se intercalan como única forma de supervivencia. La Loca aparenta ingenuidad frente a las acciones de Carlos, sin embargo, de cuanto acontece a su alrededor está más enterada de lo que el estudiante-conspirador supone:

---

<sup>50</sup> El sentido que le doy aquí a la palabra *espejo* es connotativo más que denotativo; quiero aludir no tanto a la aparición -poco frecuente por lo demás- de espejos durante el relato, sino a las nociones afines que convoca: espejismo, ilusión óptica, deformación, refracción... Por cierto, la única ocasión en que La Loca se mira ante un espejo de verdad, demuestra cuán consciente está de su realidad, es decir, de su aspecto físico: reconoce que nunca fue bella, y menos ahora que los años han dejado en su rostro su huella indeleble. (Ver pp.84-85 de la novela.)



¿Entonces tú sabes de qué se trata?, la interrogó [Carlos] sujetando el cilindro al pie de la escalera. Mire lindo, *que una se haga la tonta* es una cosa, pero por suerte *el amor* no me tiene mongólica, le gritó *con despecho* de sirena sin mar. (120. Cursivas mías.)

¿Por qué actúa de esta manera? Está obligada a hacerlo si quiere retener a Carlos a su lado. Debe aceptar esa mentira, y otras, como condición de su frágil felicidad, de ese amor ficticio que paga al elevado precio del autoengaño: "...una loca tonta de amor siempre estará dispuesta a ser engañada..., utilizada" (188).

Este autoengaño, cuya fórmula se descompone químicamente en dosis variables de realidad e irrealidad, puede ser muy evidente e incluso abiertamente aceptado como en las dos citas anteriores. Pero también puede ser sutil, imperceptible para los demás, y sin embargo, igualmente doloroso, como en esta escena:

...Carlos entró demasiado contento, alabando su camisa, diciendo, qué bien te ves hoy. ¿Qué te hiciste? El piropo *lo recibió como un ramo de orquídeas que se secó en sus manos* cuando Carlos agregó: sabes, esta noche queremos reunirnos en el altillo. (51. Cursivas mías.)

Con unas cuantas palabras (en cursivas) el autor pone de manifiesto la dualidad que habita el mundo de La Loca: el espejismo de las flores se esfuma tan rápidamente como surgió.

### 2.2.3.2. Sueño

Quiero olvidar esta tarde (...), olvidar que la vida es tan mezquina y tan pocas veces te da estos ratos de felicidad. (94)

Prolongar el efecto de un espejismo -propensión que en *La Loca* no es esporádica sino habitual- conduce al terreno de los sueños. Como el espejo, el sueño participa por igual de lo real y lo ilusorio; su contraparte, la vigilia, puede comenzar con una incómoda sensación de desengaño.<sup>51</sup> Ésta suele ser mayor cuando ni siquiera ha sido necesario cerrar los ojos para soñar, como le sucede al protagonista de *Tengo Miedo Torero*. De ahí que su “despertar” a la realidad esté acompañado además de una gran melancolía y de un cierto tono de reproche:

...ella era una loca necia, una vieja estúpida *que se dejó embaucar* (...). Y era sólo eso, pura amabilidad, puro agradecimiento por haber prestado su casa y su tiempo (...). Quiso llorar, *como tantas veces que la vida perra la enrostraba el espejo del desengaño*. Quería llorar con toda su alma para sacarse de una vez la espina quemante de ese *capricho* (...)" (137. *Cursivas mías*).

---

<sup>51</sup> "Más o menos toda la literatura de la época es literatura de la desilusión. El desengaño domina no sólo, como se suele creer, la literatura española [...]. Don Quijote, Segismundo, Fausto, Hamlet, Troilo, todos se encuentran al final desengañados, como quien despierta de un desvarío, situados ante un mundo extraño y alienado, ante una monstruosa y terrible incongruencia." (Arnold HAUSER, citado en BUSTILLO: 127)

El reproche va dirigido a ella misma primero por dejarse embaucar, luego por ser ella –su capricho- el agente de ese engaño y, finalmente, porque no es la primera vez que esto le sucede. ¿Se necesitan más elementos para justificar ese deseo de olvido expresado por La Loca?

A diferencia del sueño, el olvido sí cancela para siempre el retorno a una realidad indeseable, pero quizá sea más difícil de conseguir. En todo caso, los dos son una puerta que permite escapar, un paliativo, aunque sea momentáneo: “En realidad ella no dormía, solamente había cerrado los ojos para reponerse de tanta dicha y poder retornar sin drama a su realidad” (33).

### 2.2.3.3. Teatro

Es que tengo alma de actriz. En realidad yo no soy así, actúo solamente. (25)

Me parece que la *actuación* permanente que despliega el personaje a lo largo de la novela es una forma singular -como el sueño, como el olvido- de evadir la cruda realidad. Es, también, ponerse una máscara –travestirse- para no ser reconocido. Es la ocasión perfecta para exagerar o disimular, según convenga, gestos, palabras y sobre todo sentimientos.<sup>52</sup> La Loca, por ejemplo, no puede permitir que Carlos sospeche siquiera lo mucho que le gusta, lo mucho que la

---

<sup>52</sup> Recuérdese que su “diferencia” obliga al gay a camuflarse constantemente, a fingir ser algo que no es, convirtiéndose así en un maestro de la simulación, en un actor nato.

excita su cercanía: “Se corría por la tangente simulando la emoción, evitando que él sintiera temblar su anhelo alado e imposible” (22); y al contrario, para despistar a los policías durante un retén, acepta ponerse su sombrero amarillo: “Para que te vean como una dama elegante” y así “hacerlos reír con [tu] show de mala muerte (...)” (25).

La Loca, como el travesti que fue –que sigue siendo-, es sólo apariencia, y su mundo, un teatro: no puede quitarse nunca la máscara, ser ella misma -¡él mismo!-; está obligada a simular eternamente, a ser festiva, “alegre” e ingeniosa, a divertir:

Lo que ella *quería* era despertarlo, *decirle* que su amor silencioso la estaba asfixiando. Por eso le hacía este teatro dramático. Pero la seriedad nunca le había quedado bien a la comedia marichusca de su Loca. Nunca había convencido a nadie cuando intentó que la tomaran en serio. Menos Carlos que *la miraba inmutable*, algo *divertido* (...). (53. Cursivas mías).

Sobresale la imposibilidad de expresarse abiertamente desde un yo que asuma su individualidad sin tapujos<sup>53</sup>, situación que conduce a la asfixia. El otro, petrificado en su papel de espectador, mira y, cuando mucho, se divierte.

El drama del personaje (ser sólo apariencia sin esencia) lo hace totalmente barroco... y ni siquiera le queda el recurso de llanto para desahogarse porque, como ya comenté antes, incluso para ese acto necesita de un espectador, y

---

<sup>53</sup> También podría caracterizarse, en términos de E. Benveniste, como la ausencia “parcial” de un sujeto de enunciación. Es parcial porque el gay no siempre ni en toda circunstancia puede decir yo...

también, porque “Las lágrimas de las locas siempre parecían fingidas, lágrimas de utilería, llanto de payasos, lágrimas crespas, actuadas por la cosmética de la chiflada emoción” (176).

¿Es La Loca una alegoría de la locura? Me temo que no. Sus desvaríos, su prevaricación intermitente, resultan demasiado reales para cumplir una función alegórica. El barroquismo de la narración no hace sino acentuar esas manifestaciones de su conducta, resaltarlas mediante el contraste, a veces contrapuntístico, entre lo real y lo ilusorio.

#### **2.2.4. El decir barroco de La Loca**

Si bien es cierto que una forma barroca de ver el mundo y de estar en él (lo que hasta aquí he intentado poner en evidencia) implicaría un lenguaje específico que forme parte indisoluble de esa cosmovisión, y que represente su expresión verbal, en el caso de lo gay, más que en un “lenguaje” yo pensaría simplemente en *un habla* o *un decir el mundo*: una cierta forma, distinta de otras, de usar las palabras para dar cuenta de lo que se percibe y, sobre todo, de lo que se siente. No se trata, efectivamente, de un *lenguaje diferente* en tanto que sistema codificado de signos, tampoco de un dialecto como lo entiende la lingüística; más bien, puede concebirse como *otra manifestación* del *ethos* barroco, manifestación que por otro lado de ninguna manera tiene que ser constante e inmutable. Es decir que, así como en la literatura se trata de una clara elección estética, en el gay -por

lo que respecta a su *actuar lingüístico*- se trata de una propensión a “decorar” en exceso lo que dice en ciertas circunstancias. Creo que en este caso es válido hablar, para categorizar de alguna forma esta actitud, de un cierto *amaneramiento verbal*.

En una ocasión Carlos le dice a La Loca: “...tú hablas en poesía. ¿Lo sabes?”, a lo que ella responde: “A casi todas las locas enamoradas les florece la voz” (130). Mi primera reacción al leer esta frase fue pasar por alto “enamoradas”, y así poder afirmar que en el discurso gay suelen abundar los barroquismos. No obstante, reflexionando en este adjetivo, me parece que es más apropiado de lo que parece a primera vista: alude claramente a la actitud barroca del personaje travesti en específico, y a la del gay en general. No se debe tomar este “enamoramamiento” en sentido literal (en el caso de la Loca -ya quedó demostrado- es un espejismo, una proyección de su deseo), sino en sentido figurado, es decir, como un estado anímico, un delirio o *locura*, que lleva a tergiversar las cosas, a trastocar la realidad y a desfigurar sus contornos.<sup>54</sup>

Un momento singular e ilustrativo de esto tiene lugar hacia el final de la novela. Todo empieza como un inofensivo coqueteo entre Carlos y La Loca; de

---

<sup>54</sup> Si La Loca vive un enamoramamiento perpetuo es porque nunca ha conocido *el amor*, su discurso, por lo tanto, es la proyección de un anhelo y un deseo constantes. Su decir barroco intentará subsanar ese vacío intolerable, tarea en la que es auxiliada –como ya comenté en otro momento- por las letras de los boleros, ese “bálsamo cancionero” (79). Algo similar puede decirse del gay en tanto que “eterno enamorado”: su inconstancia emocional de todos conocida propicia, más frecuentemente que en los heterosexuales, esa misma sensación de vacío y de carencia. Creo que podría comprobarse estadísticamente que un gay “común y corriente” recurre en su vida más a menudo que un heterosexual al “discurso amoroso”. Más allá de las explicaciones (o implicaciones) psicológicas que esto pueda tener, y de las particularidades específicas que ese discurso pueda adoptar en el contexto gay, es evidente que las palabras y su distinta valoración y acentuación cambian de un caso (homosexual) al otro (heterosexual).

pronto, ese diálogo que entablan se transforma en la escenificación de una parodia romántica en la que cada uno asumirá un papel diferente:

¿Podría llevarme señor cochero? Con todo gusto princesa, la carroza la está esperando, y soltaron la frescura de sus risas libres, mientras bajaban la escalera con ademanes reales para subirse al auto estacionado en la puerta. (128).

Carlos participa gustoso en este *juego verbal* iniciado por ella. Y como si quisiera agujonear su sensibilidad le pregunta más adelante: “¿Y usted derramaría alguna lágrima por mí, princesa? Una sola, nada más que una, pequeñita, pequeñita, como una perla amarga que se quedó sin mar” (130).

Inmersos en esta dinámica sustentada en y alimentada por las palabras, continúan la simulación:

Nadie se le compara, princesa, usted es irrepetible. Sus *halagos* me conmueven, señor cochero, pero no se distraiga del camino, yo no le he dado tanta confianza para que me seduzca así. Usted no puede *faltarme al respeto* y menos mirarme con esos ojos de... ¿De qué, princesa? Devoradores, deslumbrantes en la brasa oscura de su impertinencia. (130. *Cursivas mías.*)

No creo equivocarme al suponer que mientras a Carlos le queda muy claro que está jugando con las palabras<sup>55</sup>, a ella, en cambio, éstas le salen del alma. Lo

---

<sup>55</sup> Su postura frente a la vida y la realidad no cambia en ningún momento. Por eso, cuando hablan del Che, Carlos insiste en su desempeño político, mientras que a La Loca le interesan otras cosas:

suyo no es mero pasatiempo lúdico, sino expresión sentida: ¡cuántas veces no se habrá soñado hablando en estos términos con el objeto de su deseo! Mayormente si se toma en cuenta que *halagos* y *respeto* es lo que menos ha conocido en su vida...

En la última escena de la novela volverán a ser la princesa y el cochero. Ahí le lanzará, indirectamente, otra de sus fantasías irrealizables: “¿Quiere embriagarme, cochero, para hacer de mí lo que usted quiere?” (188).

Queda claro que el lenguaje de ella, su *uso* de la palabra, es habitualmente parte de la simulación que define su comportamiento general, el lenguaje, pues, como otra forma de enmascaramiento...

### **2.3. Del sexo callejero al amor romántico.**

*Pero se contuvo;  
no podía aplicar en el amor  
las lecciones sucias de la  
calle.*

Reflexión de *La Loca*

Los dos extremos que contiene el título de este apartado sirven, como los de la dicotomía *realidad-irrealidad* (sección 2.2.3), para caracterizar buena parte de la conducta sexual del gay, una conducta que oscila permanentemente de un

---

“¿Y tú conoces quién fue el Che Guevara? Un bombazo de hombre con esos ojos, con esa barba, con esa sonrisa. ¿Y qué más? ¿Y te parece poco? (p.130).



término a otro y que genera, como adelanté en el primer capítulo, un conflicto existencial.

El conflicto surge, precisamente, de la imposibilidad de conciliar los opuestos: la realidad del sexo callejero se niega a convivir con la idea romántica del amor, más irreal cuanto más idealizado. De uno y otro da cuenta suficiente el texto de *Tengo Miedo Torero*.

Un pasaje muy significativo sin embargo, puesto que representa el encuentro fugaz y azaroso de esos opuestos, es el desenlace de la fiesta de cumpleaños que La Loca le organiza a Carlos. Ambos personajes terminarán bastante ebrios, y cuando la Loca regrese con una frazada para que Carlos se cubra, lo encontrará dormido; aprovechará ese momento para hacerle una felación...

Lo significativo no se desprende, ¡desde luego!, del acto en sí, sino 1) de la red simbólica en que éste se inscribe y, 2) del lenguaje que vehicula dicho acto. Ambos planos permiten observar nítidamente el contraste realidad-irrealidad.

### **2.3.1. La red simbólica**

Lo que pasa por la cabeza del protagonista antes, durante y después de la felación (se entiende que es La Loca, puesto que Carlos no llega a enterarse de lo sucedido...) revela toda una constelación de imágenes que deben ser explicitadas porque forman parte sustancial del imaginario gay.

**A) PRELUDIO:** Sin saberlo, Carlos excita a su amiga contándole una anécdota erótica sin mayor trascendencia (sexual) ocurrida durante su adolescencia (pp.95-96), una experiencia que quizás han conocido muchos hombres cuando comienza a desarrollarse la libido. Pero lo que esa historia provoca en La Loca no es sólo una erección sino mucho más.

[...] aunque el cuento había logrado excitarla hasta la punta de las pestañas postizas, aunque varias veces mientras Carlos hablaba cruzó la pierna para disimular la erección de su estambre coliflor, algo de todo aquello le pareció chocante. Y no era por moral, ya que ella guardaba miles de *historias más crudas donde la sangre, el semen y la caca habían maquillado noches de lujuria*. No era eso, pensó, es la forma de contar que tienen los hombres [...]. Algo de *ese salvajismo siempre la había templado gustosa con otros machos, no podía negarlo, era su vicio*, pero no con Carlos, tal vez porque *la pornografía de ese relato la confundió logrando marchitarle el verbo amor*. (97. Cursivas mías.)

Este extracto muestra muy bien una cotidianidad sexual que la palabra *vicio* resume e ilumina de manera elocuente; no obstante, esa conducta *salvaje* no es compatible con *el verbo amor...* He aquí un primer momento que bien podría corresponder, siguiendo la elaboración teórica de Ricœur a propósito de la semántica de la acción, a esa prefiguración de lo simbólico<sup>56</sup>: al acto sexual lo

---

<sup>56</sup> En este caso no estamos frente a simples *acciones*, sino frente a una serie de *actos* que, al ser considerados como tales, son revestidos semánticamente, es decir, se convierten en símbolos

antecede esta mezcla de lujuria e idealización amorosa del objeto de deseo que, sin ser exclusiva del gay, suele provocar -más a menudo en él que en los heterosexuales-, confusión y desencanto. ¿Por qué más a menudo? Dos razones: primero porque la lujuria, el sexo fácil, anónimo, callejero (del cual hay muchos ejemplos o alusiones en la novela) es en el gay más frecuente que su opuesto. Segundo, y más importante aún, ese objeto de deseo para el gay no es sólo un hombre, otro como él -biológicamente-, sino un ser distinto: un *macho*. Si algo idealiza el gay es la virilidad constituida por la musculatura, la voz, los gestos masculinos. La Loca se enamora de Carlos porque éste encarna esa masculinidad exacerbada, soñada, tal como se puede leer en la novela. Ahora bien, como ese macho sólo es un espejismo, un conglomerado de símbolos creado por el propio gay<sup>57</sup>, al relacionarse sexualmente con otro *hombre de carne y hueso*, el espejismo se esfuma: el posible objeto de amor se desvanece y sólo queda ese otro, tan parecido al propio gay que forjó su imagen que ya no es capaz de provocar ninguna ilusión. La red simbólica presenta un enorme orificio por donde se cuele el desengaño.

**B) DESARROLLO:** A pesar de todo lo anterior, o quizá a causa de ello, la imposibilidad de ese encuentro sexual con el macho es un acicate constante para el gay. La Loca sorteja todo tipo de escollos hasta alcanzar el

---

interpretantes. Todo este “preludio” que aquí propongo a la felación misma, no es sexualidad pura (pornografía), implica una cierta interpretación, puesto que “el simbolismo le confiere a la acción una primera inteligibilidad” (RICŒUR: 94).

<sup>57</sup> La cuestión de la masculinidad exacerbada proviene de los hombres mismos, es una fantasía creada por los hombres para los hombres; en este sentido “el macho -ese travesti al revés” (SARDUY: 1149) exagera los atributos de su especie y se convierte en una caricatura.

preciado galardón de su osadía: el falo de Carlos, cuya “longitud excedía con creces lo imaginado, a pesar de lo lánguido, [y] exhibía la robustez de un trofeo de guerra [...]” (99). Comienza entonces a succionarlo no sin revestir semánticamente ese gesto:

Es un arte de amor, se repetía incansable [...]. Las mujeres no saben de esto, supuso, ellas sólo lo chupan, en cambio las locas elaboran un bordado cantante en la sinfonía de su mamar. Las mujeres succionan nada más, en tanto la boca-loca primero aureola de vaho el ajuar del gesto. La loca sólo degusta y luego trina su catadura lírica por el micrófono carnal que expande su radiofónica libación. Es como cantar, concluyó, interpretarle a Carlos un himno de amor directo al corazón. (100)

Se trata de una operación singular que organiza las acciones de una cierta manera, es decir, las *configura*, y al hacerlo las resignifica: no se trata de succionar nada más, sino de ¡cantar un himno! Por eso el filósofo francés la llama “el reino del *como si*”: los hechos (las acciones) ya no están sólo ahí, flotando en el ambiente, sino que ahora forman una historia, una *narración*, que “los organiza en una totalidad inteligible” (Ricœur: 102). De aquí que La Loca llegue al extremo de establecer una diferencia tajante entre ella y las mujeres, puesto que su acto no proviene, para ella, de la simple lascivia o la obligación marital, sino del amor.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Por lo demás, no importa tanto lo que dice al respecto sino por qué lo dice. Este reducto de misoginia, más o menos soterrada en el gay, es un correlato de esta configuración simbólica y puede explicarse, según los términos que vengo manejando, por la representación que tiene la mujer en el imaginario erótico gay: ella es nada menos que el gran enemigo a vencer puesto que el macho tan codiciado preferirá siempre, qué duda cabe, una hembra a un gay.

Si acaso puede hablarse de una sexualidad gay-barroca, sería precisamente cuando *las locas elaboran un bordado cantante en la sinfonía de su mamar...*

**C) FIN:** El desenlace de esta escena es ambiguo: la felación, ¿ocurrió en realidad o no? Aunque este trabajo de interpretación le correspondería, según Ricoeur, exclusivamente al lector, en él participa igualmente La Loca. Es esa *refiguración* que ella hace la que, por ahora, me interesa observar aquí, ya que estoy averiguando si, en este caso, ese proceso forma parte o no de un *ethos* barroco inherente a la conducta del personaje en su totalidad.<sup>59</sup> En este punto, La Loca se adelanta al lector, y da su propia interpretación: ¿todo fue una gran elaboración fantasiosa de su imaginaria barroca?

No estaba segura, no atesoraba ningún sabor a carne humana en la lengua. Pero al mirar a Carlos tan descansado, se *permitió dudar*, viendo su carita de nene en completo relajo como después de un plácido biberón. *Prefirió no saber, no tener la certeza real* que esa sublime mamada había sido cierta. (101. *Cursivas mías.*)

Creo que esta manera de ver las cosas *a posteriori*, conformada por una buena dosis de negación o evasión, se contrapone claramente a esa otra actitud, más propia del *ethos* clásico-realista que finca su visión del mundo en la certeza

---

<sup>59</sup> Recuérdese que el *ethos* barroco no afirma ni niega, sino que es por naturaleza ambiguo, acomodaticio. Cfr. ECHEVERRÍA, B. *Op. cit.*

de lo acontecido, de lo *real existente*, que se desprende de las evidencias proporcionadas por los sentidos...

### 2.3.2. El lenguaje

¿De qué manera el lenguaje que vehicula todas estas imágenes sexuales refleja el contraste entre realidad y deseo? ¿Existe un “lenguaje gay” para el amor y otro para el sexo? ¿Puede encontrarse, como insinué líneas arriba, “una sexualidad gay-barroca”, o se trata sólo de una *expresión verbal barroquizante y típicamente gay* que al transmitir los actos –reales o ficticios- de esa sexualidad los transforma, los deforma?

Muchas preguntas sin respuesta. Intentaré dar alguna apegándome lo más posible al texto de la novela.

No creo que pueda concebirse -como expliqué en el apartado 2.2.4.- un lenguaje especial de los gays, se trata solamente de un uso distinto del lenguaje que es el de todos. Ahora bien, ese uso distinto obedece a un origen y una finalidad que quizás no sean evidentes para todos. La vida sexual del gay parece distinguirse de la que lleva un heterosexual en más de un punto.<sup>60</sup> Si esta afirmación es válida, se vuelve necesario entonces, parafraseando a A. Carpentier, un vocabulario *ad hoc* para dar cuenta de algo nuevo, insólito, en este

---

<sup>60</sup> Cfr. apartado 1.5.1. *Del sexo al amor*.

caso, el contenido sexual de esa vida.<sup>61</sup> En este contexto será muy importante también saber quién habla *de* y *en* esta situación concreta, puesto que las palabras utilizadas cambiarán de una persona a otra.<sup>62</sup> Esas palabras no son exclusivas del gay, ciertamente, pero lo que sí es *casi* exclusivo de él es la serie de experiencias que comunica con dichas palabras<sup>63</sup>.

Esa serie de experiencias abarca tanto A) las acciones mismas llevadas a cabo, como B) las vivencias internas.

**A)** En el primer grupo se inscriben claramente los episodios acontecidos en el cine y en el transporte público. Este último es el lugar idóneo donde el anonimato de los tumultos propicia esa “electricidad porno”, construida con gestos y señales secretas, un lenguaje para iniciados, puesto que “ese franeleo de pantorrillas [es] el *síntoma de otra cosa, una propuesta* para tocar, amasar y sobajear lagartos en la ruta sin peaje” (34. *Cursivas mías*).

Y lo que una mujer normalmente percibiría como acoso, es para La Loca motivo de regocijo:

---

<sup>61</sup> La cita de Carpentier se encuentra en *Razón de ser*, pp.68-69: “Y la búsqueda de un vocabulario para traducir aquello.” Hace referencia a la visión maravillada de Bernal Díaz del Castillo frente a la gran Tenochtitlán.

<sup>62</sup> Como en el caso del héroe en Dostoievski, sólo que con una motivación y un matiz distintos, aquí el héroe (el personaje gay) tiene que pensar en su posible interlocutor para seleccionar sus palabras pues ese interlocutor *no siempre* comparte el mismo mundo de vivencias que aquéllas vehiculan. De esta diferencia radical provienen la valoración y la acentuación distintas que tales palabras reciben. Algo similar sucede con la injuria, aspecto del que hablaré en el apartado 3.5.1. Cfr. BAJTÍN.: “La palabra en Dostoievski”, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp.264-393.

<sup>63</sup> En ese *casi* está la clave o la justificación, según se mire, de lo que vengo planteando: la “osadía sexual” del gay difícilmente encuentra parangón en el mundo heterosexual. No es necesario, ni pertinente aquí buscar o adelantar razones para ello. Baste decir solamente que mientras los heterosexuales *motu proprio* excluyen la posibilidad de esas experiencias sexuales, el gay, por lo general, las busca, las propicia y, a su manera, las disfruta.

los hombres sudados de cansancio le refregaban el bulto al pasar a su lado. Entonces ella se quedaba quieta y sin respirar sentía el latido de ese animal posado en su hombro, era sólo un minuto de éxtasis roto por el vozarrón del chofer ordenando que los pasajeros se corrieran para el fondo. Pero el joven obrero que se paró junto a ella ni se movió, es más, cuando la hilera apretada de gente pasaba a su espalda, le apretaba su entrepierna apegándosela al brazo [...]. *Y no se atrevía a levantar la cabeza para ver al responsable* de ese masturbado roce, que ya con todo descaro movía las caderas recaliente, disimulando las punteadas con el vaivén de la micro. (77. Cursivas mías.)

Si no se atreve a mirar es porque hacerlo rompería la complicidad del embrujo, dejaría de ser entonces un extasiado secreto... Exactamente como sucede en la oscuridad de la sala cinematográfica donde el toqueteo, especie de encantamiento que La Loca lleva a cabo con un muchacho, queda anulado cuando éste pregunta cuánto le va a pagar. (152)

Tal vez parezca una contradicción afirmar ahora que esta mezcla de secreto y penumbra que rodea la sexualidad gay no es una metáfora: lo que aquí se describe pertenece al más puro realismo. ¿Dónde queda entonces lo barroco? Me parece que sigue ahí, presente pero oculto...; esa oscuridad, ese ocultamiento generalizado que le es impuesto al gay en muchos ámbitos de su vida ha sido interiorizado: la gran metáfora barroca del mundo al revés se cumple aquí a cabalidad: se vive, en efecto, a oscuras, incluso a la luz del día... Por eso, también, me parece reveladora en más de un sentido la frase de La Loca al final



de la novela: “Si la vida fuera una película, sólo faltaría que una mano intrusa encendiera la luz” (192). Trágica o cómica, por lo general *tragicómica*, la vida del gay pasa sin pasar, es decir, un tanto desapercibida, al menos para los demás, una película con poco público...

**B)** No menos importantes que las “osadías sexuales” del gay, aquellas que ejecuta frente a todos sin que nadie se dé cuenta, son sus vivencias internas, las fantasías, los deseos incumplidos.

Un ejemplo notable es la figura quimérica del macho. Se trata, como mencioné antes<sup>64</sup>, de un constructo altamente idealizado, una entelequia cuya subsistencia, agregaría ahora, parece depender de las palabras. Ellas describen y al mismo tiempo subrayan, *acentúan* los atributos viriles de Carlos o los de cualquier otro “macho”. Así, *una mejilla azulada y sin afeitar; unos muslos duros, tensados por el acelerador; esos dedos largos...*, no importan tanto por lo que dicen, sino por lo que sugieren, trazan sobre un mapa -mental-los linderos de un territorio inexplorado e inexplorable. Más que una invocación, en los labios de la Loca son una forma de distanciamiento, las palabras crean la imposibilidad de llegar a ese otro tan deseado: cuanto más inalcanzable, más perfecto<sup>65</sup>.

Esa distancia se pone de manifiesto, y es exacerbada, por la actitud *amable* de Carlos ante La Loca puesto que ella desea justo lo contrario:

---

<sup>64</sup> Cfr. nota 58.

<sup>65</sup> En este mismo sentido se puede explicar el gusto por los posters de hombres bellos y musculosos que adornan las paredes en la casa de la Rana, amiga de La Loca (p. 132).

que él le faltara al famoso respeto. Que se le tirara encima aplastándola *con su tufo de macho en celo*. Que le arrancara la ropa a tirones, desnudándola, dejándola en cueros como una virgen vejada. *Porque ese era el único respeto que ella había conocido en su vida*, el único aletazo paterno que le desrajó en hemorragia su culito de niño mariflor. Y con esa costra de respeto había aprendido a vivir, como quien convive con una garra, entibiándola, domesticando su fiereza, amasando la uña de la agresión, acostumbrándose a su roce violento, *aprendiendo a gozar su rasguño sexual como única forma de afecto*. (52. Cursivas mías.)

Una vez más, y de manera dramática, lo vivido y lo vivible, memoria y deseo, se entrecruzan, se entrelazan, forman una madeja que las palabras no logran desenmarañar. Las palabras ya no comunican, tal vez porque, como señala W. Benjamin en *El Narrador*, la experiencia ya no es transmisible, sobre todo *este tipo de experiencia...*

En este sentido, creo que la novela toda puede leerse como una alegoría del corrosivo secreto que prevalece en las relaciones gay: no saber de la familia del otro, del lugar donde vive, a veces ni el nombre verdadero se conoce... Más allá del trasfondo político que justifica sus silencios y omisiones, Carlos actúa, precisamente, como muchos “gays de closet”, impedidos de dar su identidad verdadera...

Tanto en A) como en B) el lenguaje, al adaptarse a una “nueva realidad”, sufre un proceso de barroquización: deja de ser el lenguaje de todos los días, el lenguaje claro, preciso y unívoco de la heteronormatividad. Ese lenguaje, lo mismo que el discurso que con él se construye, se travisten.

### 2.3.3. Un discurso travestido

Este breve inciso será una respuesta al también breve ensayo de Severo Sarduy titulado “Escritura / travestismo”, y que forma parte del libro *Escrito sobre un cuerpo*.<sup>66</sup> Me interesa ese texto por dos razones: en primer lugar porque dicho ensayo versa sobre la novela de José Donoso, *El lugar sin límites*, a la que ya me referí en la introducción y que es, sin lugar a dudas, una referencia obligada al hablar de homosexualidad en la literatura latinoamericana (¡no sin las debidas reservas y precisiones que el caso merece!). En segundo lugar porque uno de los protagonistas en esa novela es, como en *Tengo miedo torero*, un travesti.

Para Sarduy lo más relevante en la novela de Donoso no es la inversión sexual del personaje Manuel González Astica<sup>67</sup>, sino la inversión en sí misma, es decir, el hecho de que la novela esté construida como una serie de inversiones que se suceden unas a otras. La *inversión* entonces funciona como elemento estructurante del relato puesto que la primera, la sexual, desencadena otras: la lingüística, la de género, la afectiva. Todas ellas contribuyen a esa gran *inversión discursiva* que revierte el orden de lo real:

---

<sup>66</sup> Volumen de ensayos publicado por primera vez en 1968 por Editorial Sudamericana, Buenos Aires, e incluido en Severo SARDUY, “Obras Completas”, *op. cit.*

<sup>67</sup> Este sería un argumento más para comprobar que *El lugar sin límites* no es una novela gay: a José Donoso no le interesa la Manuela en tanto que gay, sino como emblema de *la inversión* y sus connotaciones simbólicas.

Cejas pintadas y barba: esa máscara enmascara que es una máscara: esa es la realidad (sin límites, puesto que todo es contaminado por ella) que el héroe de Donoso *enuncia*. (SARDUY: 1151; cursivas en el original.)

Sin postularlo ni explicitarlo como una práctica discursiva gay, Sarduy descubre el sentido profundo de lo que podría denominarse, desde mi punto de vista, un *discurso travestido*: quizá el único al que, hasta ahora, ha tenido acceso el gay. La novela gay, poco a poco pero de manera eficiente, contribuye a revertir esta tendencia...

## CAPÍTULO TRES

### EL COLOR DEL VERANO O NUEVO “JARDÍN DE LAS DELICIAS”

...una efervescencia magnífica en la que lo monstruoso y lo diabólico alternan con el hedonismo al que frenéticamente se entregan estos seres pertenecientes a las especies más variadas. La lucha consiste en una comunicación de amor, odio, placer, vicio y, en general, de cualquier modo o circunstancia, lo cual, en ocasiones se acentúa hasta que la relación, de tan íntima, de tan estrecha, desemboca en el devoramiento o en la metamorfosis.

Sergio Fernández, a propósito de “El Jardín de las delicias” del Bosco, en *Figuras españolas del Renacimiento y el Barroco*.

#### 3.1. La trama

El manuscrito de esta novela fue terminado en 1990 y publicado póstumamente en 1999, casi diez años después.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Cabe mencionar que *El color del verano* forma parte, junto con otras cuatro novelas, de un ciclo que el autor denominó “pentagonía” y que es en realidad un gran mosaico autobiográfico. Sólo esporádicamente aludiré a los otros títulos y a su contenido para aclarar o profundizar algún aspecto de esta novela, cuarta de la serie.

A diferencia de *Tengo miedo torero*, la novela de Reinaldo Arenas presenta una trama mucho más compleja y abigarrada, hecha en realidad de varias tramas secundarias y un sinfín de personajes: todo un laberinto narrativo que, para los fines de este trabajo, no es necesario detallar.

La línea argumentativa básica puede resumirse de la siguiente manera: El personaje principal es la Tétrica Mofeta, quien cuenta las peripecias por las que atraviesa en su afán de escribir, precisamente, *El color del verano o nuevo "jardín de las delicias"* (en adelante abreviaré: *El color del verano*). La novela es varias veces confiscada y destruida por los guardias de Fifo, el tiránico gobernante, lo que no impide que la Tétrica Mofeta la vuelva a escribir una y otra vez e intente sacar el manuscrito de Cuba.

La acción transcurre en la isla en el verano de 1999 durante la celebración, en el marco de un gran carnaval, de los 50 años de Fifo en el poder. Por las páginas del libro desfilará una larga serie de personajes secundarios, desde los amigos del protagonista hasta las personalidades más encumbradas del arte y la política de Cuba y el mundo.

Dividida en breves capítulos o episodios sin ilación aparente, la novela va haciendo un retrato despiadado de la miseria material y espiritual en que viven los habitantes de la isla y, desde luego, el propio narrador.

Sólo algunos de esos episodios<sup>69</sup> serán analizados con más detalle en los siguientes apartados para destacar la relación que en ellos guardan lo gay y lo barroco.

---

<sup>69</sup> Sería más correcto decir que se trata de *fragmentos*. La diferencia no es menor. Primero porque el capítulo o el episodio suelen remitir a una unidad narrativa más homogénea, mientras que el

### 3.2. ¿Barroco individual vs. Barroco colectivo?

Tanto en el caso de *El color del verano* como en *Tengo miedo torero* podría establecerse una separación entre la manera de vivir *lo barroco* colectivamente y la manera en que se despliega el *ethos* barroco en el ámbito individual. Desde luego que se trata de una división arbitraria y peligrosa: ¿quién determina a quién? ¿Dónde comienza uno y termina el otro? Al menos para la sociedad española de los siglos XVI y XVII la respuesta parece clara y ampliamente aceptada: es el Estado el que dirige y se impone como cultura oficial a las masas.<sup>70</sup> ¿Qué sucede en las postrimerías del siglo XX donde se ubican las dos novelas mencionadas? La pregunta no es ociosa puesto que en ambas, la vida del personaje principal así como la trama están condicionadas por el ambiente social y por el régimen político en que se desarrollan: la dictadura. De ahí que considere insuficiente concentrarse sólo en los personajes individuales sin poner atención, también, a los colectivos: ese Estado todopoderoso y ubicuo que desempeña un papel ciertamente hostil.<sup>71</sup>

---

fragmento alude a una porción irregular del todo. Segundo porque “la estética del fragmento es un derramarse *eludiendo el centro o el orden* del discurso” (CALABRESE: 102; cursivas mías). Si existe una estética gay, ésta iría necesariamente por la misma ruta: evitando ese centro que no es otra cosa que el *logos* heteronormativo. Tercero, el carácter fragmentario, laberíntico, de esta novela le infunde un gran dinamismo, aspecto que la coloca dentro de la estética barroca más general, opuesta por definición a lo simétrico y a lo estático.

<sup>70</sup> Cfr. MARAVALL, Antonio. *La cultura del barroco*. Op. cit.

<sup>71</sup> Aunque la terminología narratológica difiere en cuanto a la forma de definir este estado de cosas (para Greimas se trataría del oponente, mientras que para Propp sería el villano o agresor), lo importante aquí es destacar la función que cumple dicho personaje colectivo. A lo largo de este capítulo abordaré esa postura hostil desde diferentes ángulos; el objetivo es mostrar cómo ese factor adverso –llámese ideología socialista, vigilancia estatal excesiva, represión de la conducta sexual, etc.- incide en la forma y el contenido de la diégesis.

Si he decidido ocuparme de este asunto ahora es porque en la novela de Arenas la influencia y la injerencia del Estado en la vida del protagonista es mucho mayor que en la novela de Lemebel.<sup>72</sup>

En la obra del cubano todo es desbordamiento, no parece existir un solo ámbito de la vida, individual o colectivo, que se someta a los límites de la cordura. El hecho mismo de que el tiempo de la acción esté “acotado” por los preparativos de un gran carnaval, coloca a esta historia en una dimensión distinta, la “sitúa ante una real «moratoria de la cotidianidad», en una temporalidad singular y única, caracterizada por encontrarse saturada de efectos de poder” (R. DE LA FLOR: 163); pareciera entonces como si una cierta “locura oficial” auspiciara en los ciudadanos comunes y corrientes las conductas más disparatadas: un barroco de Estado que se desborda y lo recubre todo.

### 3.2.1. La temporalidad barroca

Contrariamente a lo que sucede en el resto de Europa, donde la idea de progreso histórico, lineal, se va imponiendo conforme avanza un espíritu cada vez más científico –cartesiano-, la España del XVII parece sumergirse en una concepción distinta del tiempo: un tiempo detenido, receloso del cambio,

---

<sup>72</sup> O al menos es más evidente; es decir, para Arenas se trata de un problema a resolver, una situación que, además de muchas otras, debe ser tematizada y elaborada en la novela. Como punto de comparación recuérdese lo que sucede en *Tengo miedo torero*: antes de conocer a Carlos, La Loca es un ser apolítico que parece vivir completamente *fuera* de la realidad. A la Tétrica Mofeta en cambio, le está vedado incluso escapar de la realidad, así sea mediante la escritura. Hasta dónde este problema se relaciona con lo barroco es un asunto que desarrollaré más adelante.



“conservador”. De igual modo, la Cuba que presenta *El color del verano* parece también suspendida en el tiempo, una sociedad “que vive en estado permanente de *representación*, donde lo real retrocede a favor de lo ilusorio, de lo reconstruido, de lo mediado y tematizado (y textualizado)” (DE LA FLOR: 164; cursivas en el original).

El recurso utilizado por Arenas para mostrar ese *estado permanente de representación* es el carnaval; y aunque el carnaval remite, por definición, a un ambiente que subvierte el orden habitual de las cosas<sup>73</sup>, el autor agrega dos elementos que terminarán por destruir toda noción de tiempo lineal o racional. El primer elemento es, por llamarlo de alguna manera, oficial, proviene del poder estatal:

---

<sup>73</sup> Me parece que la teorización bajtiniana del *carnaval* resultaría una herramienta de análisis sumamente útil para acercarse a la narrativa gay en general, en ésta reaparecen casi inalterados muchos de los elementos carnavalescos estudiados por el filósofo ruso. Basten un par de ejemplos: a) el carnaval como “mundo al revés”, que escapa a lo normal, a lo cotidiano, igual que sucede en el *mundo gay*; b) el trastocamiento de jerarquías que llevaría directamente a revertir nociones tales como *masculino-femenino*; c) lo burlesco y lo extravagante; etc. Cfr. Bajtín, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*, especialmente el capítulo IV: “El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski.

A pesar de lo anterior, no utilizaré aquí dichas categorías por dos razones:

1) Sería abusar de ellas puesto que en *El color del verano* el carnaval, en su dimensión más elemental de festividad, es *la novela*. Como lo mencioné al inicio de este capítulo, la trama de la novela está supeditada a esos festejos oficiales. Enlistar los elementos carnavalescos que de ello se derivan en la novela sería describir sus contenidos manifiestos.

2) Existe una interesante tesis de Lourdes Delgadillo (la referencia completa se encuentra en la Bibliografía) que explora justamente esta dimensión carnavalesca en la narrativa gay. Se trata de una encomiable labor heurística que descubre en cuatro novelas estudiadas algunos elementos de la carnavalización, tales como la inversión de valores y de reglas en los espacios gay libres de censura, por ejemplo las discotecas, los bares, los baños de vapor, etc. Ahora bien, la única objeción que yo le haría a ese estudio es el hecho de postular, o bien presuponer, la existencia de una narrativa “de tema gay” (como reza el título). Estoy convencido -y es precisamente lo que intento demostrar en este trabajo- de que *lo gay no es un tema, sino una esencia, una cosmovisión*. En este mismo sentido, lo barroco no es sólo un adorno verbal, un aderezo morfo-sintáctico, sino algo más: *un ethos*.

Aunque de acuerdo con el calendario solar eran ya prácticamente las diez de la noche, el sol aparentemente rajaba las piedras, pues el calendario fícal, para prolongar ese día, había hecho modificaciones sustanciales a través de enormes espejos, cañonazos, rayos láser, lámparas flotantes y de un inmenso lanzallamas [...]. De modo que un tórrido mediodía (que súbitamente podría convertirse en noche cerrada) abatía toda la isla. (101)

Nadie, ni el lector, ni los personajes, pueden saber ya en qué momento suceden los hechos narrados. El *antes* y el *después* se borran, se funden en un presente continuo que no es sino un reflejo del propio tiempo individual, interno, igualmente estancado y, hasta cierto punto, característico del gay. Si el tiempo de la fiesta –del carnaval- es un tiempo que no fluye, suspendido como está del tiempo histórico que avanza irremediablemente, el gay suele regirse, a menudo, más por el primero que por el segundo.<sup>74</sup>

El segundo elemento, directamente vinculado con esta intención de representar una temporalidad distinta, lo ofrece la estructura misma de la novela, hecha, como ya mencioné, de breves episodios de diversa extensión, la mayoría de ellos con carácter fragmentario. Es importante resaltar esto último porque me parece que no se busca, mediante esa fragmentación, posponer o prolongar el desarrollo de una situación repartiéndola en diferentes secciones para que el

---

<sup>74</sup> Es parte de esa dicotomía *realidad-irrealidad* que he venido manejando desde el principio. Al tiempo real, lineal que impone la heteronormatividad, se opone un tiempo distinto, menos racional y más concentrado en el goce y el placer. Si el camino vital del heterosexual parece trazado de antemano (casarse, reproducirse, morir), el del gay se resiste a ser definido con la misma claridad; ahí radica su virtud y su vicio: se tiene que estar inventando constantemente, oscila de un extremo a otro y, como el arte barroco, está hecho de fuertes contrastes.

lector, como si se tratara de un rompecabezas, las reacomode después en el orden adecuado. Lo que hace Arenas, más bien, es extender hasta lo impensable –temporalmente hablando– una anécdota dada para anular todo referente cronológico.<sup>75</sup> El resultado es una sensación de *repetición*, o estancamiento de la acción.

El fragmento titulado “En el gigantesco urinario” ejemplifica claramente los dos elementos anteriores. Por un lado, el tiempo que no sigue un curso normal:

Qué hora era. Las dos de la tarde, las tres de la tarde, las tres y quince, las tres y media. De seguir mirando el reloj serían pronto las doce de la noche. Y todo eso en menos de cinco minutos. Pues, evidentemente, la Tétrica Mofeta, su enemigo número uno, había enloquecido aquel reloj para que marchase de esa forma y la pobre Tedevaro jamás pudiera llegar a tiempo a ningún sitio.  
(83)

Por otro lado, el núcleo anecdótico de este fragmento en tres entregas es la búsqueda desenfrenada de sexo por parte de Tedevaro, su protagonista. Pero esa búsqueda, como en el caso de otros fragmentos, trasciende el plano anecdótico para acceder al simbólico.

---

<sup>75</sup> Así lo especifica Arenas en el “Prólogo”, que no aparece sino hasta la mitad del libro: “... no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vértice o centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas. De modo que, dado su carácter de circunferencia, la obra en realidad no empieza ni termina en un punto específico, y puede comenzar a leerse por cualquier parte hasta terminar la ronda.” ( 262)

Porque a esa loca la habían matado varias veces, pero su fuego rectal era tan poderoso que aun después de muerta la obligaba a incorporarse, salir de la tumba o del mar y lanzarse en persecución de un hombre. Tedeoro no podía aspirar siquiera al consuelo de una paz definitiva y póstuma. (151)

Gracias a esas “resurrecciones” (carácter circular del tiempo) Tedeoro se convierte en la imagen del gay eternamente insatisfecho, y por lo tanto puede remplazar a *La Loca de Tengo miedo torero*, ser *Molina*, transformarse en *La Manuela*, encarnar en *Adonis García* y en tantos otros, todos persiguiendo el inalcanzable objeto de su deseo; de nada le sirve a Tedeoro encontrarse ahora “En el gigantesco urinario”, rodeado de hombres magníficos, puesto que “Ninguno de estos falos oscila ni siquiera un milímetro hacia ti. Contempla y muere” (151).<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Por lo demás, me pregunto si esta última frase (“Contempla y muere”) no podría servir de título para un emblema de Alciato. Por supuesto que la intención de Arenas lejos está de la instrucción moral que perseguía la emblemática, así como toda la literatura preceptiva de la época barroca, lo cual no impide que una frase como la mencionada pudiera participar de la misma referencialidad simbólica.

### 3.2.2. La isla y la península

Así que, bien mirado, es esta combinación paradójica de energía simbólica y «depresión» tecnológica, militar y financiera la que en buena parte distingue al país en su «era barroca»; a la «Península» misma, la cual demediada progresivamente en su «cuerpo» territorial, crece en cuanto «espacio metafísico» y dominio y reino inmatérico de la metáfora.

Fernando R. de la Flor, *op. cit.*, p. 26

Establecer paralelismos históricos es una tarea ardua y arriesgada; por fortuna no es ese el objetivo de este trabajo. Sin embargo, las semejanzas entre el régimen monárquico español del período barroco y el régimen político dictatorial de Cuba brotan por sí solas; basta con leer la novela de Arenas y confrontar las desmesuras ahí descritas, provenientes de y auspiciadas por el Estado, con lo que sucedía al mismo nivel en la España de los siglos XVI y XVII.

¿De dónde provienen esas semejanzas y por qué se dan? Probablemente porque 1) en ambos casos se trata de regímenes absolutistas donde la libertad individual queda constreñida a un espacio limitado de acción<sup>77</sup>; 2) en ambos, un

---

<sup>77</sup> Me queda muy claro que la noción de *individuo* es muy diferente en ambas sociedades. Tuvieron que pasar varios siglos, tuvo que correr mucha sangre y mucha tinta para que al fin, como uno de los grandes logros de la Ilustración, se le concediera al ser humano el rango de sujeto autónomo. No es eso lo que está aquí a discusión, sino el hecho de que en las dos formaciones sociales que estoy comparando, la libertad mínima de las personas se ve limitada por medios que son, curiosamente, muy similares: la Inquisición en la península y el Comité de Vigilancia en la isla, por nombrar la más descabellada. Las formas y los nombres habrán cambiado, pero la esencia es la misma: *vigilar y castigar...*

*metarrelato* rige la vida social y política: la religión católica en el primero, el socialismo en el segundo; 3) el dogmatismo generado por ese discurso trascendental es igualmente beligerante y produce sentimientos de superioridad frente a otros pueblos, lo que provoca 4) creerse un pueblo elegido, con una clara misión redentora, o bien histórica, según el caso; y finalmente 5) por ese desequilibrio entre energía metafórica y depresión económica al que alude el epígrafe de este apartado.<sup>78</sup>

Por todo lo anterior cabe preguntarse ¿qué tan grande puede ser la diferencia, si existe, entre la *razón cristiana de Estado* que enarbolará la monarquía y la *razón socialista de Estado* con la que la dictadura justifica, hoy todavía, sus desmanes? Creo que muy poca en términos de la vida cotidiana de las personas. Lo mismo en la isla que en la península lo que impera es, más bien, la sinrazón, o si se quiere, una cierta *locura de Estado*, que al final ambas terminan siendo lo mismo. Antes de mostrar algunos ejemplos elocuentes de esa singular locura, me ocuparé de la historia (no oficial) de una isla...

---

<sup>78</sup> Desequilibrio o contradicción que el caso cubano ejemplifica a toda prueba puesto que esa “energía metafórica” (que culmina en una gran producción artística –y la de Cuba, sobre todo en el terreno de las letras, es indiscutible por su abundancia y calidad-) contrasta fuertemente con el subdesarrollo económico y la indigencia material.

### 3.2.2.1. “La historia”

Los cinco fragmentos de la novela titulados “La historia” representan un interesante muestrario (aunque no el único en *El color del verano*) de las semejanzas esbozadas en el apartado anterior, sin que por lo demás se mencione en ningún sitio el antecedente español al que he hecho referencia. Cito de los diversos fragmentos de “La historia”:

Ésta es la historia de una isla dominada por un tirano absoluto llamado Fifo. El tirano llevaba en el poder cuarenta años y, desde luego, ejercía un control total sobre todos los habitantes de la isla. La gente se moría de hambre pero tenían que elogiar incesantemente la abundancia en que vivían gracias a las técnicas productivas introducidas por el tirano. La gente no podía salir de la isla ni podía hacer el más leve comentario contra el tirano. [...] Pero el tirano tenía un enorme ejército y un sistema de espionaje único de manera que destruirlo parecía imposible. (I/136)

Ésta es la historia de un pueblo que vivió siempre para las grandes ilusiones y padeció siempre los más siniestros desengaños. (II/176)

Más que una isla parecía un incesante campo de batalla, de intrigas, de atropellos y de chanchullos sin fin. Nadie le perdonaba nada a nadie, mucho menos la grandeza. (V/ 455)

Podrían encontrarse más situaciones análogas a las que se vivían en la España del barroco para demostrar que, a pesar de los cinco siglos que median entre una realidad histórica y otra, las cosas parecen no haber cambiado mucho. Así, lo que el lector tiene en sus manos podría considerarse la versión socialista y modernizada de aquellas mismas faltas que en la península, como hoy en la isla, eran consideradas causa de delito o simplemente “pecado mayor”.<sup>79</sup>

Mencionaré cuatro de esas situaciones “pecaminosas” que me parecen muy ilustrativas y que, al menos en la Cuba de Arenas, se niegan a desaparecer.

1) El delito de lesa majestad. La ofensa al rey, como la ofensa al jefe supremo de la Revolución, encabeza la lista. Esa ofensa no tiene que ser, desde luego, directa, basta con disentir de la opinión generalizada y oficial para ser considerado “traidor”. Los ejemplos abundan en el texto.

2) Si en la península era lícito matar para salvar la honra, en la isla esa honra adquiere, como todo en esta novela, un matiz sexual: la *negra honra*<sup>80</sup> que tantos pesares causó al hombre barroco, se reduce ahora, básicamente, a la defensa de la hombría. No puede ni debe haber la mínima sospecha al respecto:

---

<sup>79</sup> En la España de los siglos XVI y XVII no se hacía la distinción entre pecado y delito. Cfr. CLAVERO, Bernabé, “Delito y pecado. Escala de transgresiones”, en TOMÁS Y VALIENTE, F., et al. *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*. Madrid: Alianza, 1990, pp. 57-89.

<sup>80</sup> Cfr. “¡Oh, Señor, y cuántos de aquéstos debéis Vos tener por el mundo derramados, que padescen por la negra que llaman honra, lo que por Vos no sufrirán!”, *Lazarillo de Tormes*, Anónimo, Madrid: Biblioteca Clásica Castalia, p. 137.



Entonces el delicioso macharrán, al verse con su pinga agarrada por la loca y verse también visto por toda la multitud, con el fin de salvar su moral y hasta su libertad se llenó de ira simulada y por lo mismo al parecer sincera. Maricón, le dijo al pájaro en alta voz para que todos en la guagua lo oyeran, ¿cómo te atreves a tocarme al pinga? ¡Yo soy un hombre, cojones...! (322)

3) El pecado contra natura, el “pecado nefando” que bajo la monarquía es severamente castigado con la hoguera. En el régimen de Fifo se le nombra de otra manera pero el castigo es igual:

La Mayoya fue amarrada a una roca puntiaguda y se le cubrió de palos secos. Hiram, la Reina de las Arañas, prendió la hoguera. El padre Gastaluz y el obispo Oh Condon comenzaron a rezar por la salvación del pájaro. La reina del carnaval de Río de Janeiro, con todos sus atuendos reales, se acercó a las llamas esgrimiendo una enorme cruz que había hecho con dos pedazos de tabla. (354)

### 3.2.2.2. La locura estatal

Ese tirano que insistentemente menciona “La historia” bien podría haber combatido al lado de Hernán Cortés o haber luchado, años más tarde, en las guerras de religión que España libró por toda Europa. Se puede afirmar de él que: “Abierto partidario de la aventura individual tanto como de un *sentido colectivo*

*providencialista* de la vida, trata de *armonizar su conducta política con una religión* que finalmente le envolverá y dominará” (FERNÁNDEZ: 5; cursivas mías). A todos esos soldados los movía esa sed de grandes hazañas, y mientras unos realizaron Conquistas memorables, Fifo hizo una Revolución. De un ser con esos atributos no se puede esperar mesura, sino todo lo contrario. El fragmento “Una inspección” es una muestra elocuente de ello.

Se trata de un viaje en helicóptero que Fifo realiza acompañado de sus más fieles servidores. Una tras otra irán apareciendo las más absurdas órdenes, mismas que deben ser acatadas al instante.<sup>81</sup> Tomaré sólo dos ejemplos que atañen directamente a esa *religión que envuelve y domina* al tirano.

- 1) Ante la renuencia de los técnicos a buscar petróleo donde ya habían comprobado su inexistencia, el comandante los increpa:

...¿es que nosotros no somos más poderosos que la naturaleza?  
¿Es que ya no creen en el materialismo dialéctico? [...] Estoy seguro de que ahí hay un río de petróleo. [...] Y tú, traidor, lo que quieres es que sigamos siempre en el subdesarrollo y que no podamos combatir al enemigo por falta de combustible. (156)

- 2) Ante la imposibilidad de sembrar frutos en un terreno inapropiado, dictamina:

---

<sup>81</sup> Es interesante mencionar el hecho de que esas órdenes parecen provenir “de los cielos”, de ese numen que es nada menos que el dictador. La misteriosa presencia femenina, la única en el grupo que viaja con Fifo, es una especie de conciencia adúladora que todo lo aprueba.

¿Así que nuestro clima no es propio para que se den las manzanas de California, pero el de California sí? Está muy claro lo que ustedes están planteando: que el imperialismo es más poderoso que nosotros. [...] Cuba podría ser la primera exportadora del mundo de manzanas de California. [...] Pero, claro, con agentes imperialistas como ustedes ocupando puestos claves jamás vamos a salir del subdesarrollo ni del monocultivo.  
(159)

Podrían agregarse muchos otros ejemplos de esta desmesura oficial<sup>82</sup>, - esparcidos a lo largo y ancho de la novela- que servirían para ilustrar la factura barroca del texto; pero no es ése el propósito de este apartado. ¿Cuál sería entonces, para el binomio barroco-homosexualidad, la pertinencia de lo dicho hasta aquí?

A diferencia de otras novelas que abordan la figura del dictador latinoamericano con una estética igualmente barroca, en *El color del verano* se tematiza de manera significativa un aspecto que, como ya adelanté, tendrá repercusiones en la conducta de todos los personajes de la novela: la libido del comandante.<sup>83</sup> El texto postula claramente que se trata de una libido altamente

---

<sup>82</sup> Esos ejemplos merecerían un estudio aparte, más centrado en su dimensión histórica y jurídica, a causa de la estrecha semejanza que guardan con la España barroca; mencionaré uno solo: esa *Inquisición sui generis* que es el ejército de delatores y espías que el régimen cubano requiere para su sobrevivencia, y que es, por lo demás, un elemento constitutivo de todo régimen dictatorial.

<sup>83</sup> Dos ejemplos sobresalientes son *El otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez y *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos. ¿Por qué la libido, en esas novelas, no tiene la misma relevancia que en la novela del cubano? Tal vez porque a sus autores no les parece que ese asunto merezca una mayor y más profunda elaboración: el dictador es, entre otras cosas, *un macho* y punto. Para un escritor gay como Arenas, ese macho no es, no puede ser, una figura de una pieza, un monolito que no requiere de mayor indagación y que puede ser representado con los clichés de siempre. Precisamente aquí cobra relevancia la diferencia sustancial que yo encuentro entre un escritor gay y uno que no lo es a la hora de abordar la sexualidad: para el escritor heterosexual el sexo y sus

reprimida que genera, como todo impulso psíquico no atendido, una serie de distorsiones, entre las cuales se encuentra la homofobia.

Lo importante aquí no es evaluar el posible contenido de verdad de esas afirmaciones, sino señalar que, en el mundo narrado de la novela, la libido del comandante, al igual que otros atributos suyos, se erige como modelo a seguir. De modo que, independientemente de la orientación sexual de Fifo, así como de la forma en que dicha orientación afecta o influye en la conducta de los otros personajes –asuntos de los que me ocuparé en el siguiente apartado-, hay que recalcar aquí ese enorme contraste entre represión y depravación, entre recato y desenfreno que muestra el tirano –sobre todo en el ámbito sexual<sup>84</sup>- y que el autor reconstruye de manera contundente en diferentes momentos del texto.

Se trata, me parece, de una original reelaboración del fingimiento, de la simulación y la máscara que caracterizan a la época barroca. Digo que es original porque marca una diferencia en el tratamiento de esos elementos barrocos. La

---

rituales –en tanto claramente identificables con lo masculino o lo femenino- están dados de antemano, no son un problema a resolver ni un misterio a dilucidar; para el gay –lo he dicho ya- aplican otros criterios: el sexo, su sexualidad y, concretamente, la conducta que de ella deriva son fuente inagotable de conflicto, de placer y castigo, de incertidumbres nunca resueltas y confusión.

Un último ejemplo literario para cerrar este comentario: *El sueño del celta*, (2010), la más reciente novela de Mario Vargas Llosa. El escritor peruano tampoco desarrolla mayormente la parte homosexual del protagonista, Roger Casement, a pesar de tratarse de un hombre que en realidad existió y dejó una serie de diarios no publicados pero consultados por el novelista para elaborar su libro. Ante la polémica que desató la cuestionada autenticidad de los famosos *Black Diaries*, escribe Vargas Llosa: “Mi propia impresión –la de un novelista, claro está- es que Roger Casement escribió los famosos diarios pero no los vivió, no por lo menos integralmente, que *hay en ellos mucho de exageración y ficción*, que escribió ciertas cosas porque hubiera querido pero no pudo vivirlas” (p. 449, cursivas mías).

Estoy convencido de que en las manos de un escritor gay, el material biográfico de Casement habría generado un libro totalmente distinto del que escribió el último premio Nobel de literatura, más interesado en la dimensión política y social de sus personajes.

<sup>84</sup> También Pedro Lemebel hace guiños en cuanto a la sexualidad reprimida de Pinochet, misma que se torna en homofobia. Véase en especial el capítulo 11 de *Tengo miedo torero*.

diferencia es perceptible tanto en el plano 1) morfológico como en el 2) conceptual.

- 1) Contrario a lo que podría esperarse de un uso metafórico del lenguaje, las palabras y giros lingüísticos aquí empleados tienen una clara función denotativa, mientras que la sintaxis, por su parte, se ciñe más al canon realista que a las alteraciones estilísticas propias del barroco.

La posible explicación de esto sería que, en este caso concreto, la intención de autor es justamente *desenmascarar* al tirano, poner en evidencia su fingimiento antes que recubrirlo con símiles y metonimias.

Una fuerte dosis de resentimiento y odio se trasluce en este lenguaje –la única arma que posee el escritor para luchar-; lo cual no debe sorprender si se toma en cuenta que Fifo, en tanto jefe supremo del régimen, encarna y representa la quintaesencia de la heteronormatividad. Atacarlo a él es combatirla a ella.

- 2) Poner de manifiesto los efectos y mecanismos de la libido reprimida de un jefe político (que de acuerdo con la novela mueve a todo un pueblo a la locura) es algo que, hasta donde estoy enterado, no se había hecho antes. Este contenido sin embargo no puede ni debe tomarse al pie de la letra, hay que leerlo como lo que es: un artificio literario -barroco éste sí- y sumamente efectivo para delatar la hipocresía oficial.

### 3.3. El entorno erotizado

Mientras que en *Tengo miedo torero* la sexualidad es un asunto meramente individual –o, en todo caso, de dos-, en *El color del verano* lo sexual es redimensionado hasta alcanzar niveles insospechados; no es sólo el carácter “colectivo” de las orgías que se narran, o las inusuales copulaciones entre objetos inanimados, sino algo más trascendente: una auténtica recodificación de lo real a través de lo sexual, el sexo deja de ser un elemento anecdótico más en la diégesis para adquirir un papel significativo por su fuerte carga metonímica: del sexo parte y hacia él confluye –parece decirnos el autor- cuanto acontece en el entorno.

¿Y qué relación guarda todo esto con *lo gay*? Ciertamente la realidad hipererotizada que muestra esta novela *tendería* a eclipsar el comportamiento sexual del gay más insaciable si no fuera porque en la isla gobernada por Fifo ha sucedido algo inaudito: ahí los “bugarrones”, es decir, los heterosexuales, se han extinguido, de modo que ¡todos los hombres –incluido el tirano-, abierta o secretamente desean a otro hombre!

Sobre ese presupuesto, lúdico en apariencia, Reinaldo Arenas elabora toda una disquisición filosófica acerca de la homosexualidad, misma que queda vertida en el fragmento de la novela, tan largo como su título, *La Conferencia Onírico-teológico-político-filosófico-satírica*.

Analizaré sólo tres de los temas ahí expuestos por su relación directa con lo gay y con lo barroco: 1) la metafísica, 2) la ontología y 3) la mística. Antes de desarrollar esos puntos debo primero citar *in extenso*:

Se había perdido el sentido de la vida porque se había perdido el paraíso y se había perdido el paraíso porque se había condenado el placer. Pero el placer, perseguido, execrado, condenado, esquilado y casi borrado del mundo, aún tenía sus ejércitos; ejércitos clandestinos, silenciosos y siempre en peligro inminente, pero que no estaban dispuestos, de ninguna manera, a renunciar a la vida, esto es, a hacer gozar a los demás. «Ese ejército [...] está formado por los maricones. Ellos son los héroes de todos los tiempos, los verdaderos sostenedores de la ilusión del paraíso y los que a toda costa pretenden recuperarlo.» Aquí la loca explayó su conferencia hacia el Egipto y los grandes amores masculinos de Timosis I, Timosis II y Timosis III; saltó a Mesopotamia, ofreciendo una detallada lista de todos los efebos que habían encantado las noches del rey Assurbanipal; brincó hasta los griegos, «cuya exaltación del amor de un hombre hacia otro hombre nos ha legado la obra maestra de todos los tiempos, la *Ilíada*», llegó a Roma [...]. Llegó a Cristo, «aquel joven de treinta y tres años que vagaba predicando y practicando el amor con doce mozalbetes» [...]. Pero la batalla por recuperar el paraíso jamás se ha detenido, y el ejército del placer, los ángeles verdaderos expulsados de la vida, siguen practicando, como sea y donde sea, lo que los inquisidores y cobardes llaman el “pecado nefando”...». [...] De ahí pues mi decisión concluyente de crear o intensificar la mitología y la *metafísica del placer*.” (401).

### 3.3.1. La metafísica del placer

El fragmento citado deja muy claro que esta concepción rebasa una simple postura hedonista: no es un panegírico *del placer* (pues entonces estaría más cerca de Sade que del barroco), sino una indagación acerca de su origen, su naturaleza y su constitución, es decir, una verdadera metafísica... Poco importa que tales ideas suenen disparatadas (o que quizás lo sean: nadie que ame la literatura se va a preocupar por el contenido de verdad en un texto ficcional –al menos no la *noción de verdad* tal y como la postulan la filosofía o la ciencia); lo que importa aquí es de otro orden:

1) La recurrencia por parte de Arenas, como heredero innegable de la tradición barroca, a esa forma de conocer, más metafórica que científica, que caracterizó a la actividad intelectual española a partir de la segunda mitad del siglo XVI<sup>85</sup> y que se explica, en parte, como resultado de la Contrarreforma: el gran impulso intelectual del humanismo renacentista fue asfixiado por una pesada losa teológica; todo un “ejército”, si bien conformado en este caso por místicos y teólogos, se dio a la tarea de explicar los fenómenos de aquel mundo en crisis con un lenguaje recargado de símbolos e imágenes, muy parecido al que utiliza el escritor cubano.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Cfr. R. DE LA FLOR, Fernando. *Op. cit.*; especialmente el capítulo 6: “Mundo simbólico. El reino de la metáfora y el ocaso de la escolástica hispánica.”

<sup>86</sup> Incluso los médicos, de quienes cabría esperar un discurso más “científico”, se encontraban sumidos en este pantano conceptual. Cfr. BARTRA, Roger. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001.



2) La intención perseguida: mientras que el pensamiento teológico barroco buscaba, a través de la *mitopoiesis*, consolidar la moral reinante, es evidente que el texto de Arenas sería, en todo caso, una *teología al revés* porque antes que consolidar cualquier moral -¡la heteronormativa menos que ninguna!-, lo que pretende es destruirla. Se trata (y no sólo en el fragmento citado, sino en la novela toda) de una auténtica deconstrucción, irreverente y desde los cimientos, de las categorías binarias sobre las que se sustenta nuestra cultura occidental. Una de ellas es justamente el binomio masculino / femenino del cual derivan tantas otras nociones (la familia, el patriarcado, el bien y el mal, etc.) igualmente cuestionadas en este libro.<sup>87</sup>

3) El método –más apropiado sería decir *manera*- utilizado para conseguir lo dicho en el inciso anterior no difiere tampoco del que se utilizó durante el periodo barroco, es decir, una reorganización arbitraria de los elementos con fines específicos.<sup>88</sup> Lo mismo en la pintura que en los escritos teológicos o médicos, la

---

<sup>87</sup> Esta clara tendencia transgresora colocaría a la obra de Arenas dentro del neobarroco de Sarduy. Sin embargo, como ya expliqué en otro lugar (apartado 1.3.2., p. 26), el *Neobarroco* tiene otras implicaciones que no siempre coinciden con las necesidades estéticas de la novela gay.

<sup>88</sup> Cfr. R. DE LA FLOR, Fernando. *Op. cit.*, cap. 3: “Blasón urbano. La visión ideal de la ciudadela contrarreformista.” Ahí se encuentra un interesante análisis del cuadro “Toledo. Plano y vista” del Greco. La tesis central de dicho capítulo consiste en afirmar que el mensaje de dicha pintura está altamente ideologizado. Se describe cómo, a través de la pintura -auténtica reescritura- se modifica lo real; dicho proceso consiste en una resemantización que manipula por igual símbolos, historia y geografía para brindar una nueva imagen idealizada de la ciudad, ahora depurada de moros y judíos, para convertirla en una *civitas christiana*.

De este modo, el arte del Greco se alía con la corografía para “trazar una genealogía fabulosa y quimérica del hecho urbano, de lo que constituye un dato característico la gigantesca manipulación efectuada en los registros de su etimología y en su toponimia.” (R. DE LA FLOR:

disposición de esos elementos estaba más encaminada a lograr un cierto efectismo que a *demostrar*, en el sentido que esta palabra iba adquiriendo en la discursividad científico- cartesiana en el resto de Europa.

4) Finalmente, cabe resaltar tres elementos estilísticos presentes en este fragmento, elementos que como escritor *y como gay*<sup>89</sup> Arenas conoce y maneja muy bien: la ironía, la parodia y la sátira. Una frase como: "... los maricones... son los héroes..." es altamente irónica precisamente *en función* del contexto machista en que está inscrita, contexto o entramado cultural que la obra en su conjunto pretende ridiculizar. Lo paródico, por otro lado, salta a la vista cuando se tiene presente, como mencioné en el inciso 1), el tipo de escritos teológico-científicos que florecieron en todo el territorio ibérico, espacio rebautizado por Fernando de la Flor como "La península metafísica".<sup>90</sup>

A propósito de esta actitud paródica, recuerdo ahora *Los ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola. (Desconozco si Arenas los leyó alguna vez, pero teniendo en cuenta su gran cultura literaria me inclino a pensar que sí.) San Ignacio relata en su pequeño opúsculo la decisión de convertirse en "soldado de Dios", entonces, ¿por qué no podrían los gays, según el escritor cubano,

---

133) Este, y no otro, es el camino recorrido por Arenas para trazar una genealogía *sui generis* del placer.

<sup>89</sup> Afirmar que todo buen escritor (y Arenas lo es) maneja con fortuna la ironía es casi un pleonasma; afirmar que el manejo de la ironía forma parte del gay, solicita una aclaración más detallada. La daré al final de este capítulo (inciso 3.5.) al ocuparme de la función que cumple la ironía –sobre todo la auto-ironía– en el lenguaje gay.

<sup>90</sup> Cfr. R. DE LA FLOR, Fernando. *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

convertirse a su vez en *soldados del placer*. “los verdaderos sostenedores de la ilusión del paraíso y los que a toda costa pretenden recuperarlo”?

### 3.3.2. ¿Ontología gay?

No menos interesante que esta *metafísica del placer* es lo que bien podría denominarse una ontología gay, igualmente pletórica de significación y desarrollada en la continuación de *La Conferencia Onírico-teológico-político-filosófico-satírica*. Puesto que se habla ahí del ser y de las categorías en que se clasifican los homosexuales, el término “ontología” no me parece excesivo.

Ahora bien, ¿hace falta aclarar que, como en el caso de la “metafísica”, todos estos términos son usados paródicamente y con una clara intención satírica? Creo que vale la pena recordarlo para no caer en el vicio que Arenas quiere destruir justamente gracias a la ironía, la parodia y la sátira: el logocentrismo.

La “Verdad”, parece decirnos el autor, no existe y menos, mucho menos, en lo tocante al ser del gay y su rebuscada sexualidad que nadie es capaz de aprehender porque, como la del heterosexual, es igualmente huidiza, mutante: “... los verdaderos Adán y Eva eran dos hombres (dicen que uno disfrazado de mujer) o dos locas, o dos mujeres que rompieron la norma celeste, porque buscaban su propio cielo” (404). Y esta postura nihilista frente al alcance del conocimiento, hay que insistir en ello, es la misma que imperó durante el Barroco español cuando

“los intelectuales se pusieron a trabajar en la dirección epistemológica contraria: aquella justamente en que se desautoriza y se arroja una sombra de duda sobre la autosuficiente afirmación cartesiana que sostiene el orden todo de la razón instrumental” (R.DE LA FLOR: 46).

Me parece, pues, que si algo tiene de filosófica *La Conferencia* no es por lo que dice textualmente, sino por lo que calla, es decir, lo que subyace al discurso explícito y que no es otra cosa que su *función* deconstruccionista, o si se prefiere (para no ahondar en espesuras posestructuralistas), deslegitimadora. Lo cual convertiría a Arenas, dicho sea de paso, en un escritor posmoderno *avant la lettre*.

### 3.3.3. El gay como místico

El último aspecto de *La Conferencia Onírico-teológico-político-filosófico-satírica* que deseo analizar aquí es el hipotético puente –sería mejor escribir *camino*- que lleva de la mística a la homosexualidad. Quizá no pueda concebirse binomio más descabellado, pero puesto que el citado fragmento –lo mismo que la novela en su conjunto- no repara en excentricidades, valga entonces la mancuerna que propongo.

¿Se trata realmente de una excentricidad? Nadie ignora que la mística y el erotismo pretenden, como finalidad última, la unión con el ser amado. Para la mística ese ser se llama Dios, para el erotismo puede tener el nombre de cualquier persona de carne y hueso. La diferencia no está pues en la meta que se desea

alcanzar, sino en el camino recorrido y en los medios utilizados: la renuncia a y el desprecio de la carne por un lado, su secreta y sutil exaltación por el otro; ascetismo y sensualidad como antagónicos absolutos. Curioso resulta comprobar que, a pesar del abismo que parece separarlas, ambas actitudes experimentan, a su manera desde luego, un gran e inenarrable placer.<sup>91</sup>

Ahora bien, siendo el gay un ser altamente erótico –tal y como puede leerse en las dos novelas analizadas-, ¿qué autoriza a calificarlo de místico?, ¿no está el gay, incluso, en las antípodas del erotismo, según se discutió en otra parte (ver apartado 1.5.2.)?

Esta paradoja se disuelve tras la lectura de *Santa Marica*<sup>92</sup>, un fragmento esencial en *El color del verano*. Se narra ahí la historia de Aurélico Cortés, un homosexual que nunca pudo “salir del clóset” porque su madre amenazaba con suicidarse si llegaba a enterarse que su hijo era gay. Aurélico reprime su homosexualidad y muere virgen. Un grupo de gays lucha después por su canonización hasta que el Papa acepta convertirlo en santo patrono de las locas.

Sucedan muchas más cosas pero lo esencial, lo que me interesa destacar aquí, está resumido en las líneas precedentes.

---

<sup>91</sup> “¿Qué sugiere el hecho, en apariencia insuperable, de que el más sublime de los misticismos no haya podido crear, o siquiera recrear, un vocabulario y una simbólica inconfundibles, o sea un lenguaje distinto, propio? Si no estuviéramos hollando los jardines sagrados de la espiritualidad cristiana, sospecho que los místicos y los misticistas serían los primeros en dictaminar que la carencia de un idioma específico denota, sin más, la falta de un mensaje nuevo, de un contenido irreductible que transmitir”, en INCIARTE, Esteban. *Erótica y mística*. México: Premia, 1979, p. 16.

<sup>92</sup> El fragmento *Santa Marica* es independiente de *La Conferencia Onírico-teológico-político-filosófico-satírica*, no forma parte de ella. No obstante, en esta última se alude a dicho fragmento, razón por la que he decidido analizarlo aparte.

En primer lugar está la situación de opresión –no poder “salir del clóset”-, más común y frecuente de lo que se pudiera suponer en sociedades machistas como las latinoamericanas.

En segundo lugar la auto-represión del deseo sexual. Es claro que Arenas recurre a la exageración y a fuertes dosis de ironía para crear una genial parodia del camino que han recorrido tantos “santos”.

Ahora bien, lo significativo en todo esto no proviene tanto de la forma como del contenido: el gay latinoamericano tiene mucho de místico, de asceta, por la renuncia al placer que de manera más o menos velada, y por las instancias más inverosímiles, le es impuesta por el poder. Ciertamente se trata de un místico al revés, parodiado, metamorfoseado; lo mismo puede afirmarse de muchas otras nociones que la cosmovisión de Arenas reelabora y modifica en esta novela y de las que he dado cuenta en otros momentos.

Volviendo a la paradoja enunciada antes a propósito de la posible comunión misticismo-erotismo en el gay, dije que la paradoja se disuelve tras la lectura de *Santa Marica*. Creo que no es así: la oposición en realidad no se anula, sólo se enriquece. Sucede siempre con lo gay porque la contradicción le es inherente, opera como un oxímoron que funde opuestos para darles un nuevo sentido.

Un último punto de enlace. De acuerdo con Sergio Fernández la actitud mística durante el barroco representa una novedad porque

El místico reclama libertad y fue eso, justamente, lo que obtuvo: sin límites, sin reclamaciones, sin protestas. Es de los pocos que

obtiene (si bien a su manera) el ideal renacentista de la individualidad emancipada.” (FERNÁNDEZ: 44)

Si el místico, a través de su frenética búsqueda de Dios, logra evadir el hostil entorno que lo rodea, ganando de esa forma su libertad en Dios, los gays no se quedan atrás en *ingenio místico*: su Dios es el placer y su libertad el sexo:

Levantar un hombre era para Gabriel un acto heroico que lo enorgullecía. Conquistar un negro en una parada de ómnibus, meterse con él en el monte Barreto, enfrentando todos los peligros, incluyendo el de que el mismo negro, mientras la Tétrica se la mamaba, le diese una patada y lo desvalijara y hasta le cortara la cara: eso era un acto de libertad porque era un riesgo voluntario. La gloria radicaba para Reinaldo en el flete libre, espontáneo, inesperado a veces, en la conquista sin chantajes ni condiciones previsibles. (335)

### **3.4. Desdoblamientos: el arte de la simulación *barroca***

Entre los temas predilectos del barroco están la simulación, el enmascaramiento y el travestismo. Aunque cada uno de ellos podría ser sometido a una rigurosa diferenciación, los tres remiten a un mismo deseo: cambiar de identidad. Si durante el siglo XVII este deseo de cambio obedeció, como ya apunté en otro momento (1.3.), a una sensación de inseguridad emanada del ambiente

incierto en que se vivía, así como a una obsesión por las apariencias (el deseo de ser otro), en el siglo XX, y especialmente en el interior de una régimen como el cubano, tal deseo deja de ser un simple coqueteo con la otredad para convertirse en *una necesidad*, un instrumento para salvar la propia vida.

En este apartado abordaré la transformación, tanto estética como vital<sup>93</sup>, a que es sometida dicha necesidad de cambio en la escritura de Arenas, y que se manifiesta a través de la figura del desdoblamiento.

### 3.4.1 Una identidad rota, escindida

La novela está narrada en primera persona por la Tétrica Mofeta. Sólo más tarde, en la página 115, el lector se entera de que ese personaje es también Reinaldo y es Gabriel, es decir, dependiendo del papel que le corresponda desempeñar, asumirá una de esa tres identidades:

No soy una persona, sino dos y tres a la vez. Para ti sigo siendo Gabriel, para aquellos que leen lo que escribo y que casi nunca puedo publicar soy Reinaldo, para el resto de mis amigos, con los cuales de vez en cuando me escapo para ser yo totalmente, soy la Tétrica Mofeta.

---

<sup>93</sup> Cuando escribo “vital” lo hago con la clara intención de referirme concretamente a la vida del autor histórico Reinaldo Arenas. En su obra los rasgos autobiográficos y los ficcionales se entrelazan de tal manera que no es posible enfocarse en los segundos sin atender a los primeros. Al respecto apunta Teresa Miaja: “Acercarse a Reinaldo Arenas es y será siempre un reto, tanto de lectura y escritura como vivencial, ya que en él *su vida y su obra van siempre de la mano*, por lo que resulta difícil, si no imposible, separar una de otra.” (Subrayado mío.)



No es necesario ahondar en la función de esta triple identidad puesto que el mismo narrador lo explica; sí conviene, en cambio, indagar en su significado más profundo, existencial. Lo que el lector tiene ante sí es un desdoblamiento múltiple<sup>94</sup> que surge de la imposibilidad de *ser abiertamente y sin tapujos*, especialmente en un régimen como el de Fidel Castro que condena por igual la homosexualidad, la disidencia política y el oficio de escritor. Reinaldo Arenas, lo mismo que su trasunto ficcionalizado, la Tétrica Mofeta, llevó sobre sus hombros ese fardo triple, situación que le trajo, entre otras calamidades, el repudio público y más adelante el exilio.<sup>95</sup> Ante un panorama como este, no queda más remedio que aparentar ser lo que no se es:

Cómo podía ser feliz una persona cuya verdadera existencia era clandestina, alguien que casi siempre tenía que estar poniéndose una máscara, fingiendo, representando, simulando que creía, que amaba, que confiaba plenamente en el régimen que aborrecía [...].  
(116)

---

<sup>94</sup> En otro momento de la novela, la Tétrica Mofeta afirmará que es -¡también!- otro personaje: Clara Mortera, una artista que quiere pintar un cuadro apocalíptico, nada menos que *El nuevo jardín de las delicias*. Todos estos desdoblamientos y nuevos repliegues identitarios -repliegues barrocos- llevan a visualizar a Arenas no sólo como un Bosco, sino como un Velázquez a la hora de elaborar “Las Meninas”.

Queda claro, por lo demás, que pintura y lenguaje se alían en esta función simbólica para hacer de ese cuadro ficticio un *sermón plástico*. (Cfr. R. DE LA FLOR, *op. cit.*, p. 88.) Dice la “pintora”, a propósito de sus intenciones: “Y en la tercera parte del tríptico, en medio de la explosión final, todos, yo también, reventando, luego de haber pasado por todos los espantos. Estallar, ésa es la recompensa que el buen Dios depara a los hijos que han querido disfrutar su obra [...]. La maldición total, sin explicación ni fin, para que sea perfecta. Ése será mi cuadro.” (91)

<sup>95</sup> No se debe olvidar que en la Cuba de los años 70 se le podía perseguir a alguien por alguno de los “delitos” mencionados, ¡imaginemos lo que significa ser perseguido por los tres al mismo tiempo!

Aunque no siempre con el mismo trasfondo político, la cita anterior puede describir el destino o el comportamiento de muchos gays aún hoy en las sociedades latinoamericanas. No obstante, más allá de la descripción de estos hechos que ya nadie ignora, quisiera resaltar otro aspecto de este fingimiento, una nueva fase del mismo, por así decirlo. Se trata del momento en que el fingimiento es interiorizado a tal grado que el propio individuo que lo ejerce es incapaz ya de diferenciar entre sus distintas identidades: perdido en un bosque de espejos se mira sin reconocerse, no sabe si representa o es representado...

Pero ¿quién era el que estaba aquella noche allí? ¿Era la tétrica Mofeta, loca de atar? ¿Era Gabriel, el guajiro de las lomas de Holguín? ¿Era Reinaldo, el desdichado escritor? No podemos precisar cuál de los tres estaba allí esa noche representado al resto de los dobles que [...] se habían marchado del país hacía años por el estrecho de la Florida. De todos modos, quienquiera que fuese el personaje que allí se encontraba, caracterizó a los ausentes de manera perfecta. (347)

No es un mero juego de palabras y de nombres, sino una forma de mostrar la disolución del sujeto, su identidad rota, fenómeno que se manifiesta con mayor agudeza en las *Cartas*: cuatro fragmentos de la novela así titulados y que van dirigidas, las tres primeras a Reinaldo, mientras que la última, además, va dirigida a Gabriel y a la Tétrica Mofeta. La primera la firma ella, la segunda Gabriel, la tercera Reinaldo y la cuarta otra vez la Tétrica Mofeta... Aquí el desdoblamiento es algo más que un simple recurso estilístico o retórico, es el síntoma “del

reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo” (BARGALLÓ: 11). Sin duda, la mejor forma que Reinaldo Arenas encontró para escapar del vacío y la indigencia existencial fue la escritura. No fue una salida fácil. El acto de escribir, además de los problemas que le acarreó con el régimen, exacerbó la conciencia de los rasgos que lo hacían diferente: fue un espejo donde pudo reflejarse con mayor nitidez.

### 3.4.2. El espejismo de la escritura

Considero importante resaltar el hecho de que el lector, en realidad, nunca lee *El color del verano* sino la historia de las aventuras y desventuras por las que atraviesa la Tétrica Mofeta para escribir –o mejor dicho, intentar escribir- ese texto. El lector es un ser privilegiado que asiste en diferentes momentos al acto de creación, de escritura.

Se trata pues de una auténtica *mise en abîme* barroca, un espejismo de la escritura, que si bien no es novedosa como recurso estilístico-estructural, obedece claramente a una intención artística muy notoria: propiciar ese ambiente espectral, de sueño, de irrealidad, en el que se desenvuelve la vida de los personajes. Si la única “realidad verdadera” es la que contiene esa novela imposible que no puede existir (pues pone en peligro la vida de su autor y la de sus seres queridos),

entonces, cada vez que es destruida se anula simultáneamente todo contacto con lo real.

Por otro lado, la misma problemática planteada respecto a la triple identidad del protagonista-narrador se conserva intacta a la hora de preguntar quién escribe la novela. Puesto que el yo narrador es múltiple, múltiples entonces pueden ser los autores “ficticios” de la novela. En esta multiplicidad autoral y estilística no es difícil escuchar ecos de *El Quijote*.<sup>96</sup>

Finalmente, así como el desdoblamiento narrativo -y por ende identitario- puede entenderse en términos de evasión, a este espejismo de la escritura le es inherente la noción de auto-ficción: “un relato de hechos estrictamente reales en donde la ficción se refiere, no al contenido de los recuerdos evocados, sino al proceso de enunciación y de narración.”<sup>97</sup>

Tanto el desdoblamiento como la auto-ficción remiten ineludiblemente a una misma situación: la imposibilidad de decir yo.

---

<sup>96</sup> Creo que se podrían establecer muchas y muy interesantes analogías entre *El Quijote* y la novela de Arenas, así como entre la locura del inmortal Hidalgo y la “locura” gay, aunque no dudo que una lectura “queer” de *El Quijote* podría incomodar a más de un eminente cervantista. No es este el momento ni el lugar para acometer una tarea comparativa de tal magnitud. No obstante, cabe mencionar un interesante estudio en este sentido, si bien en el ámbito de la literatura francesa. Se trata del libro de François CUSSET, *Queer critics. La littérature française deshabillée par ses homoliseurs*, PUF, 2002.

Por último, deseo recalcar que esa actitud iconoclasta de los lectores queer, es la misma que permea la obra de Arenas; dicha actitud conforma, en más de un sentido, la esencia de lo gay.

<sup>97</sup> La cita está tomada del sitio web *Fabula* (<http://www.fabula.org>). El texto fuente, que no menciona al autor, se titula: *L'autofiction: une réception problématique*, p. 2.

### 3.5. La palabra mordaz

...el borbotón del genio sale en dimensiones insospechadas y abriga lo mismo la ascética que la vulgaridad y la poesía, la picaresca o la inmoralidad que lo simbólico, lo erudito y lo real; lo religioso (en dosis ínfima) y lo profano.

SERGIO FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 103

En la novela de Arenas saltan a la vista dos dimensiones del lenguaje que en un primer momento podrían parecer contradictorias: la franqueza, lo directo e incluso ofensivo por un lado, la estilización y el rebuscamiento por el otro; lo poético y lo vulgar, parafraseando a Sergio Fernández.

En realidad tal oposición es aparente porque ambas dimensiones del lenguaje son necesarias para describir el mundo desde una perspectiva distinta: la del gay. Así como hiciera en su momento el pícaro, su conspicuo antepasado, el gay goza del privilegio de poder mirar el mundo desde abajo, desde ese "subsuelo" existencial al que con frecuencia es arrojado y por el que suele deambular, también, por propio gusto. El "sexo callejero" es sólo una de las muchas formas de contacto con los bajos fondos. (A diferencia del escritor de corte "naturalista" que se adentra en esos terrenos en busca de material narrativo, el escritor gay puede y suele vivirlos con naturalidad.) De ahí proviene, o mejor dicho, ahí surge el desenfado, lo anti-solemne del lenguaje que se exagera hasta llegar al insulto.

La otra cara de la moneda lingüística suele ser más brillante. Ese gusto tan gay por el oropel, por el adorno y lo cosmético cristaliza a menudo en la exageración y en la hipérbole. No todos los gays son escritores, ni duchos con las palabras, pero la tendencia a estilizar en exceso su discurso –lo vimos con *La Loca* de Lemebel- es muy común. ¿De dónde proviene? Me atrevería a decir que forma parte de esa actitud lúdica que caracteriza el comportamiento gay en general, mayormente al encontrarse éste en compañía de sus iguales.<sup>98</sup> Si todo es juego, relajo y objeto de burla –tómese en cuenta que la actitud carnavalesca en el gay antes que excepción es regla- ¿cómo podría el lenguaje permanecer neutral? No sólo funge como instrumento, como medio para denigrar o exaltar, sino que entra también en ese juego burlesco que solicita constantemente el ingenio de quien recurre a las palabras ya sea para defenderse, ya sea para agredir.

No debe sorprender, pues, que en la pluma del escritor gay todo lo anterior alcance *dimensiones insospechadas*. Especialmente si se toma en cuenta que, al final, las dos caras de la moneda se juntan, ya que para ofender, para zaherir de verdad hace falta inteligencia: la palabra mordaz....

---

<sup>98</sup> Los especialistas hablan de una segunda adolescencia o “adolescencia bifásica” en el gay: “Ésta puede ser una etapa de gran felicidad: la persona puede tener una sensación de gran libertad, y descubrir sensaciones y sentimientos que jamás habría imaginado. Puede incluso creer que está viviendo una segunda juventud, llena de alegría y espontaneidad” (CASTAÑEDA: 77). De ahí se desprenden también muchas *mitologías* gay tales como la exaltación de la juventud, del cuerpo perfecto y la belleza viril... El lenguaje se convierte así en cómplice perfecto de esta visión de las cosas.

### 3.5.1. La injuria

Este tomar en cuenta la palabra socialmente ajena determina no solamente el estilo y el tono del discurso de Makar Dévushkin, sino también su manera de pensar y de sentir, de ver y de comprenderse a sí mismo y al mundo que lo rodea.

M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 302

Es probable que el gay establezca con el lenguaje una relación especial. Si se acepta que el lenguaje es un producto acabado que recibe de su entorno, hecho a imagen y semejanza de sus creadores –los que detentan el poder y erigen la heteronormatividad como regla- entonces resulta plausible una cierta necesidad de adecuación. Poco a poco las palabras heredadas se muestran incapaces de transmitir sentimientos y sensaciones “prohibidas”, que no se pueden verbalizar en cualquier parte y momento. Como mencioné con anterioridad (apartado 1.4.) el gay debe ser más cuidadoso con las palabras que usa para no mostrarse *del todo*, para no revelar *del todo* su verdadero yo. (Uso las cursivas para enfatizar una práctica discursiva sesgada.) Hasta qué grado el gay es consciente de este fenómeno, es un asunto que no incumbe directamente a los estudios literarios. Lo que sí les interesa saber es cómo se manifiesta esa conciencia en el texto, qué recursos artísticos despliega el escritor para dar cuenta

de ello, y cómo actúan lingüísticamente los personajes, es decir, cómo se las arreglan para lidiar con dicha situación.

Me parece que todo lo anterior conduce a una autoconciencia -o autopercepción- particular que no es privativa del gay: la experimentan todos aquellos que, por una u otra razón, son o se sienten “excluidos”, señalados por no pertenecer al orden establecido y generalmente aceptado. En este sentido el discurso de los otros juega un papel fundamental. La autoconciencia del excluido se construye en buena medida con y a través de las opiniones –las palabras- que los otros expresan respecto a su persona.

En el siguiente pasaje de Dostoievski (citado por BAJTÍN, *op. cit.*, p. 302), se puede sustituir *pobre* por *gay* sin que por ello se altere mayormente el sentido: “El pobre es susceptible; ve el mundo de otro modo, mira a cada transeúnte de soslayo, con recelo, y coge al vuelo la menor palabra... ¿Si estarán hablando de él?”

Estoy convencido de que esa misma susceptibilidad se puede detectar en el gay, atento siempre a las palabras de los otros que puedan tocarlo, afectarlo o herirlo. A veces la injuria directa, otras el insulto más o menos velado suelen rodearlo. Una forma de revertir sus efectos es adelantarse a ellos a través del autoescarnio:

En materia de pasiones amorosas, el autoescarnio del gay es la distancia prudente que alivia las vejaciones en su contra. Si algo cauteriza con rapidez es el ingenio aplicado contra uno mismo, y, además, ¿de qué otro método, en una sociedad tan machista, se dispone para borrar el tatuaje psicológico de los términos de



infamia: joto, puto, desviado, maricón, larailo, loca, mujercito, invertido, tú la trais? En la mecánica del ghetto, común a todas las minorías acosadas, el vituperio de sí y de los semejantes mediatiza el filo de exterminio de los epítetos machistas. (MONSIVÁIS: 29)

Las formas que adopta ese autoescarnio pueden ser muy variadas y abundan tanto en *El color del verano* como en *Tengo miedo torero* (y seguramente también en otras novelas gay). Antes de mencionar algunas de esas formas de autoescarnio, considero importante aclarar que, aunque resulte contradictorio, el sujeto de enunciación en ellas no siempre es un yo. ¿Por qué entonces el prefijo *auto*? Me parece que se trata de un curioso intercambio entre iguales, un ritual lingüístico: si yo te digo esas cosas es porque soy capaz de decirlas de mí mismo, y así, de tanto usar la injuria entre nosotros, ésta termina por volverse inofensiva, o para hablar con Monsiváis, se “mediatiza el filo de exterminio de los epítetos machistas”. El prefijo mencionado remitiría entonces a la posibilidad de revertir a voluntad el orden emisor-destinatario del vituperio, con lo cual se desgasta también, por consecuencia, su acritud. Al apropiarse el derecho de humillar(se), el gay se vuelve inmune a las humillaciones. Algunas formas de lograrlo son:

a) Hablar de sí mismo en femenino antes de que lo hagan los otros para burlarse. Los ejemplos en el texto son numerosos.

b) Denigrar los propios gustos y perversiones, como cuando dice la Tétrica Mofeta de otro personaje: “Y ella, por ser loca, sólo podía ser al ser ensartada” (184).<sup>99</sup>

c) Asumir, ante la desdicha personal, una especie de *sentimiento trágico de la vida*; como si la incapacidad de ser feliz fuese un destino, una enfermedad del alma.<sup>100</sup> Ejemplos de este talante melancólico son los dos fragmentos titulados *Oración*:

Y aun a veces, mientras envejecemos, soñamos. Y aun a veces nos parece que, dentro de la luz cegadora, un ángel desnudo con hermosas alas nos visita. Y aun a veces, como viejas solteronas, estamos prestos a enternecernos por equivocación [...]. Seremos un montón de huesos abandonados pudriéndose al sol en un yerbazal. Un montón de huesos calcinados por el tedio y la certeza sin concesiones de que no hay escapatorias. (410)

---

<sup>99</sup> A propósito de este desprecio de sí mismo, escribe Renaud Camus: “Aquellos gays que se interesan tanto en los heterosexuales sin duda encuentran, en el placer que a veces obtienen de ellos, una satisfacción narcisista doble: «A él no le gustan los hombres, lo cual no impide que conmigo...» Sin embargo, me parece leer a menudo en este gusto por el otro, por el heterosexual, la marca de un desprecio por sí mismo, por la propia homosexualidad y por la homosexualidad en general. Este prestigio del heterosexual, este deseo de él, en el gay, me parece muy antiguo, muy localizable, y parece corresponder [...] a épocas y ambientes donde el horror y el desdén que inspira la homosexualidad son más fuertes y más extendidos, más interiorizados en el homosexual [...]” (CAMUS: 29; traducción mía.)

<sup>100</sup> La melancolía, en tanto que *enfermedad del alma*, es una de las expresiones más típicamente barrocas. Véase, BARTRA, Roger, *op. cit.*

Dejo a los psicólogos la tarea de catalogar y explicar éstas y otras posibles manifestaciones de un mecanismo de defensa siempre alerta. Más importante para este trabajo es la índole lingüística del autoescarnio<sup>101</sup>, a saber,

- 1) que todo ser humano tiene que elaborar verbalmente sus sentimientos e ideas para comunicarlos. Ese contenido emocional o intelectual transformado en discurso, experimenta, gracias al lenguaje, un primer proceso de codificación;
- 2) que en un texto literario el escritor reelabora artísticamente ese discurso -doble codificación para Lotman<sup>102</sup>- y lo convierte así en objeto estético.

En el siguiente apartado me ocuparé del contenido de barroquismo e ingenio presente en ese objeto estético.

---

<sup>101</sup> Índole que comparte con otros actos de habla que podrían considerarse típicamente gays como el “perreo” y la “jotería”. Se trata de dos formas coloquiales de relacionarse verbalmente. El primero alude al alto grado de sarcasmo y ofensa que busca a toda costa herir y ofender al adversario; el segundo se relaciona directamente con la palabra “joto”, es decir, en México, un gay afeminado. Aquel que *jotea* al hablar suele inyectar en su discurso, tal vez sin darse cuenta, dosis variables de burla y auto-escarnio.

<sup>102</sup> Cfr. Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982, pp. 17- 46.

### 3.5.2. El ingenio

La agudeza y el ingenio verbales pueden considerarse una aportación que la estética gay heredó de la barroca. Es otra más de las muchas correspondencias que existen entre ambas.

Ahora bien, mientras que la agudeza y el ingenio también pueden formar parte de un hábito lingüístico gay<sup>103</sup>, esas dos nociones experimentan una transformación poética más profunda al ser insertadas en un texto artístico como es la novela. Lo poético en este caso no remite en absoluto a nociones tales como “sublime” o “bello”, sino que tiene que ver más bien con la fuerza *creativa* de todo acto poético en su sentido más elemental.

Un buen ejemplo de *poiesis* son los 30 trabalenguas que contiene *El color del verano*. En cada uno de ellos Arenas hace gala de sarcasmo y sagacidad para burlarse sin piedad de sus enemigos<sup>104</sup>; el siguiente, “dedicado” a Severo Sarduy, servirá de muestra:

¿Sabrá Zebro que él sobra lo mismo si escribe *Kobra* o quema todas sus obras, volutas de falsos Sèvres? Jamás sabia, jamás sobria. Macabra culebra ebria sobre ubres de otros orfebres ante los que se descubre, la pobre, que toda es cobre. Voluble como una cebra, sus obras son sólo sobras que enhebra sobra otras

<sup>103</sup> Como en el caso del *perreo* y la *jotería* (ver nota 101).

<sup>104</sup> A propósito del autoesarnio: Arenas se dedica uno de sus trabalenguas. Pienso también en los *XVIII Sonetos Eróticos* escritos por Salvador Novo y publicados en *La Estatua de sal*.

hebras y sobre otros libros labra. ¡Y por extraño abracadabra por ese atraco ella cobra! (Para Zebro Sardoya) (77).

Característico también del ingenio gay son los apodos. En la novela de Arenas, cada uno de los personajes tiene su apodo, especialmente los gays: la Triplefea, la Reina de las Arañas, Tedevaro; pero también los personajes “reales”: Nicolás Guillotina, Halisia Jalonzo, etc. Cada uno de esos apodos cumple a cabalidad los requisitos solicitados por el maestro del ingenio barroco:

Son comúnmente los apodos unas semejanzas breves y prontas, relámpagos de ingenio, que en una palabra encierran mucha sutileza. Para ser ingeniosos requieren también su fundamento de alguna circunstancia especial. (GRACIÁN: 173)

Sólo agregaría, como de costumbre para el caso gay, un matiz respecto a la función de los apodos: no sólo son una muestra de agudeza, “un relámpago de ingenio”, sirven también para camuflar(se), para no aludir directamente y proteger(se); la máscara barroca hecha de palabras.

Por último, en el fragmento *Nuevos pensamientos de Pascal o Pensamientos desde el infierno*, se percibe un singular cultivo de la inteligencia, del concepto y el aforismo que hacen pensar nuevamente en Baltasar Gracián. No es este el lugar para establecer semejanzas y diferencias entre éste y Arenas, si bien un estudio comparativo de ambos arrojaría, supongo, interesantes hallazgos.

Apunto una diferencia mayúscula que los separa y que radica, como ya mencioné a propósito de los apodos, en la función que cumplen o deben cumplir la

agudeza y el ingenio: mientras que para Gracián –y sus seguidores- esas dos manifestaciones de la inteligencia son instrumentos y expresiones de elitismo y placer intelectuales, y por lo tanto deben cultivarse para más claramente diferenciarse del vulgo<sup>105</sup>, en la práctica discursiva gay su principal función es defensiva, una forma de resistencia, de supervivencia gracias a la palabra...

---

<sup>105</sup> Cfr. Santos Alonso, "Introducción" a Baltasar Gracián, *Obras Completas*.

## CONCLUSIONES

La note, le fragment, la contradiction, la répétition, le «romanesque», l'autobiographie, le subjectif, la nuance: ainsi l'homosexualité ne saurait se figer en *discours*, en doctrine, dans l'illusion de l'exhaustif, du définitif. Puisqu'elle est existence avant que d'être essence, elle s'invente chaque fois pour chacun, à chaque rencontre, à chaque mot.

RENAUD CAMUS: *Notes Achriennes*

Lo expuesto hasta aquí a propósito de la relación entre barroco y homosexualidad no tiene pretensiones de verdad científica, es tan sólo el resultado de un esfuerzo de interpretación tendiente a mostrar las enormes semejanzas entre ambas nociones.

Es también una invitación a una lectura menos prejuiciada de lo gay a través de una de sus expresiones artísticas más elocuentes: la novela.

Independientemente de la orientación sexual de su autor, o de la que muestren los personajes en ella retratados, una buena novela debe ser capaz de descubrirle al lector las profundidades del alma humana. Espero que las dos novelas aquí analizadas corroboren esta afirmación, y despierten el deseo de acercarse a ellas.

Lo gay, como he insistido a lo largo de estas páginas, remite a algo más que un intercambio sexual, por lo que, al desbordar el ámbito de lo privado, se

convierte en *otra manera* de ver y de vivir el mundo, algo que puede resultar muy enriquecedor.

De ahí, pues, la necesidad de hablar más de lo gay y de dejar que el gay hable, que se exprese, que se apropie de ese discurso que le es negado siempre por el otro, el no-gay, el que habla en su lugar:

... relacionar al homosexual masculino con la mujer: igual que ella él desea un hombre, luego entonces él es una mujer. Este análisis ha convencido incluso a los mismos homosexuales, quienes nunca han tenido a su disposición, acerca de sí mismos, otra cosa que *el discurso de los otros*. Los han persuadido de que su naturaleza era la de ser mujeres, así como han persuadido a las mujeres de que su naturaleza era la dulzura y la sumisión. (CAMUS: 27; traducción y cursivas mías.)

He intentado demostrar, igualmente, que el mejor vehículo para ese discurso –entendido no como teoría, sino como un acto elemental de expresión humana- son las formas barrocas.

Lo gay y lo barroco, pues, como nociones abiertas en cuyo origen se encuentra, ya lo he mencionado, la *irregularidad*. Tanto en el plano ideológico como en el morfológico, dicha irregularidad sirvió de guía para la elaboración de este trabajo.

El discurso de un travesti en *Tengo miedo torero*, permitió acceder a un mundo de vivencias generado desde la diferencia y la incompatibilidad con los patrones establecidos y aceptados socialmente. El sólo hecho de existir –



textualmente- lo hace valioso. Es, además, un objeto estético-verbal de primer orden.

*El color del verano* por su parte, no sólo reivindica el derecho a expresarse libremente como gay sino como *ser humano*, a secas, algo que en los regímenes dictatoriales no siempre es evidente. Dicha expresión, al estar hecha de experiencias “inusuales” contribuye ciertamente al enriquecimiento del lenguaje literario, pero sobre todo al del lenguaje en general porque participa, como sostiene Bajtín, de esa fuerza centrípeta que impide el anquilosamiento de las formas –verbales y mentales-. Es ésa, según entiendo, la misma fuerza con la cual el barroco logró romper la simetría.

Vivimos tiempos de una creciente y peligrosa homogenización en todos los rubros, una homogenización impuesta desde el poder; creo que lo gay y lo barroco pueden contribuir, a su manera, a revertir dicha tendencia.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. NOVELAS ANALIZADAS

ARENAS, Reinaldo. *El color del verano o nuevo "Jardín de las delicias"*, México: Tusquets, 1999.

LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Madrid: Anagrama, 2000

### 2. OBRAS CONSULTADAS

- ABELOVE, H., BARALE, M.A., y HALPERIN, D.M. (Eds.). *The gay and lesbian studies reader*. New York: Routledge, 1993.
- ALBERONI, Francesco. *El erotismo*. Barcelona: Gedisa, 2006.
- ANGENOT, Marc, et al. *Teoría Literaria*, México: Siglo XXI, 2ª. ed., 2002.

- ARRIARÁN, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina. Estudios sobre la otra modernidad*. México: Ítaca, 2007.
- AUSTIN, J.L. *How to do things with words*, 2ª. ed., Oxford: OUP, 1980 [1962].
- BARGALLÓ, Juan (ed.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994.
- BARROSO Villar, María Elena. “Algunas perspectivas sobre el discurso literario y cuestiones conexas. Intersecciones de la teoría” en Angélica Tornero (cood.), *Discursare. Reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura*. México: Casa Juan Pablos, 2007.
- BUSTILLO, Carmen. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores. 2ª. ed., aumentada, 1996 [1990].
- BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 2ª. ed., Trad. Tatiana Bubnova, México: FCE, 2005 [1986].
- BELTRÁN, Rosa. *América sin americanismos*. México: UNAM, 1996.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 9ª. ed. México: Porrúa, 2006.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989
- CARPENTIER, Alejo. *Tientos y diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.
- CASTAÑEDA, Marina. *La experiencia homosexual*. México: Paidós, 1999.

- CAMUS, Renaud. *Notes Achriennes*. París: Hachette, 1982.
- CHIAMPI, Irlemar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1983.
- CÓRDOBA, David, et al. *Teoría Queer. Política bolleras, maricas, trans, mestiza*. Madrid: Egales, 2005.
- D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1964.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le baroque. Profondeurs de l'apparence*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 1998.
- ERIBON, Didier. *Réflexions sur la question gay*, París: Fayard, 1999.
- FERNÁNDEZ, Sergio. *Figuras españolas del Renacimiento y el Barroco*. México: UNAM, 1996 [1966].
- FLOR, Fernando R. de la. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico. (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002.
- \_\_\_\_\_, *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. París: Gallimard, 1976.
- GUILLÉN, Claudio. *Ente lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Grijalbo, 1985. pp. 248-303.
- GRACIÁN, Baltasar. *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2011.

- HUTCHEON, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, México: UAM-Iztapalapa, 1992, pp. 173-193.
- INCIARTE, Esteban. *Erótica y mística*. México: Premia editora, 1979.
- LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. La Habana: Instituto Nacional de Cultura, 1957.
- MARAVALL, Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 3ª. ed., 1983 [1975].
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa (coord.). *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*. México: UNAM/IBEROAMERICANA, 2008.
- MILLINGTON, Mark. *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*, Bogotá: FCE, 2007.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Prólogo a Salvador Novo, “La estatua de sal”*. México: CONACULTA, 1998.
- MOULIN CIVIL, Françoise, “Le néo-baroque en question. Baroque, vous avez dit baroque?” en *Le néo-baroque cubain*, París: Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Introducción al barroco I*, Granada: Universidad de Granada, 1988.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. París: Armand Collin, 1994, pp. 77-94.

- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE, 2009 [1982].
- \_\_\_\_\_, *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit, I*, París: Seuil, 1983.
- SARDUY, Severo. *Obra completa*, 2.T, Madrid: Ediciones UNESCO, 1999.
- SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*, Madrid: Gedisa, 2007.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, et al. *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*. Madrid: Alianza, 1990.
- VAN DIJK, Teun. *Estructura y funciones del discurso*. México: Siglo XXI, 1983 [1980].
- \_\_\_\_\_, *La ciencia del texto*. México: Paidós, 1996 [1983].
- VARGAS LLOSA, Mario. *El sueño del celta*. México: Alfagura, 2010.
- WOODS, Gregory. *Historia de la literatura gay. La tradición masculina*. Madrid: Akal Ediciones, 2001.

### 3. TESIS

DELGADILLO Villanueva, María de Lourdes. *El espacio carnavalesco en la narrativa latinoamericana de tema gay a través de cuatro 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 de maestría. México: UNAM, 2004.

PANICHELLI TEYSSEN, Stéphanie. *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*. Tesis de doctorado. Granada: Universidad de Granada, 2005.