

DE *HOMBRES SIN MUJER* Y HOMBRES QUE NO LA DESEAN: Evolución e identidad genérica en el tratamiento literario de la homosexualidad

LORENA FERRER REY
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

*Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo
por vena de coral o celeste desnudo.*

(Federico García Lorca, “Oda a Walt Whitman”,
Poeta en Nueva York)

*Comprenda: la homosexualidad, igual que la
heterosexualidad, presenta todos los grados, todos
los matices: del platonismo a la lascivia, de la
abnegación al sadismo, de la euforia a la
melancolía, de la simple desinhibición a los más
viciosos refinamientos. La inversión es sólo un
añadido.*

(André Gide, *Corydon*)

Abstract – From his personal experience of imprisonment, Carlos Montenegro writes *Hombres sin mujer* (1938) [*Men Without Woman*], one of the first Hispanic literary works that deals fictionally the topic of homosexuality, conceived as a perversion that is only admissible within the walls of the prison. Since its publication in 1938 up to 2001 when *Tengo miedo torero* [*My Tender Matador*] became available, a novel in which Pedro Lemebel proposes a homosexual rhetoric against the Pinochet regime, the handling of the subject in literature is progressively interwoven with the political recognition although always maintaining a generic distance – as *El beso de la mujer araña* [*The Kiss of the Spider Woman*] by Manuel Puig and *El lobo, el bosque y el hombre Nuevo* [*The Wolf, the Forest and the New Man*] by Senel Paz exemplify – albeit a new significance is acquired with the passage of time, it seems to remain immutable in its assumptions.

Keywords: Latin American novel; homosexuality; gender roles; political recognition; Carlos Montenegro; Pedro Lemebel

En la literatura, al igual que en la sociedad, existen ciertos tabúes que se moderan según el recato del escritor, de los posibles lectores o del contexto de producción. Las costumbres sexuales se han encontrado bajo este yugo de “lo prohibido” durante mucho tiempo; si bien el tratamiento artístico siempre fue más laxo que el social, ciertos comportamientos en lo relativo a este terreno tardaron algo más en verse lícitos y apropiados para constituirse en materia literaria: un ejemplo claro es de las relaciones homosexuales. El homoerotismo puede observarse, dentro de la literatura en nuestra lengua, como complejo de frustración que aflora, por medio de una estética surrealizante, en las obras de algunos poetas —estoy pensando en los “placeres prohibidos” que atormentaban a Cernuda en su obra homónima— o dramaturgos —Lorca exorcizando sus deseos a través del “teatro bajo la arena” en *El público*—, pero también como temática sobre la que reflexionar

ficcionalmente. Entre las obras que se incluyen en este último grupo, también encontraremos disparidades en cuanto a la perspectiva o la intención de la que se les pretende dotar, y una cierta evolución del tratamiento que se halla relacionada con la propia evolución histórica. La intención del presente trabajo es demostrar dicha evolución a partir de una de las primeras novelas en castellano que ficcionaliza el tema de la homosexualidad, inserta además en el ámbito de la prisión, *Hombres sin mujer*, y comprobar cómo Carlos Montenegro allana el terreno para experiencias narrativas de temática similar, que se desarrollarán sucesivamente en las letras hispanas: es el caso de la también carcelaria *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. A partir de aquí, podremos ver cómo la relación homoerótica planteada entre dos personajes, con papeles que podríamos llamar antagónicos, sale de la cárcel y se contextualiza en nuevos ambientes —en los ejemplos de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz o *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel— pero mantiene un ~~patrón~~ patrón similar de caracterización de personajes: mientras uno representa la homosexualidad más estereotípica y tiende a identificarse con lo femenino, el otro preserva los valores heterosexuales de la masculinidad y la hombría.

Querría reforzar este apunte acerca de la identificación genérica con el concepto de “heterosexualidad obligatoria” que Gayle Rubin extrae del análisis que realiza sobre *Las estructuras elementales del parentesco* de Lévi-Strauss¹. Si, como esta antropóloga opina, la división del trabajo conduce al necesario matrimonio, transformando “a machos y hembras en ‘hombres’ y ‘mujeres’, cada uno una mitad incompleta que sólo puede sentirse entera cuando se une con la otra” (Rubin 1975, p. 114), ¿cómo superar la falta de una de las mitades? ¿Qué sucede cuando no hay mujer, cuándo la única vía de conducción del deseo —impuesta o elegida— es la del *celestes desnudo*? El férreo arraigo de ciertas costumbres sociales conduce a que estas se repitan incluso cuando se ven despojadas de su primitivo significado; algo así sucede con los roles de género en el caso de las relaciones homosexuales representadas dentro de estas novelas. En ninguna de ellas hay presencia de mujeres, sin embargo, lo femenino se deja sentir en la conducta de ciertos personajes que encarnan sus rasgos y tratan de suprimir lo naturalmente masculino que los asemeja al otro, con el objetivo de convertirse en su complementario. Las relaciones sexuales, que tradicionalmente se conciben como una atracción de polos opuestos—lo femenino y lo masculino, el *yin* y el *yang*—, no renuncian a esta polaridad ni siquiera cuando en ella falta uno de sus elementos constitutivos y se esfuerzan por reproducir el patrón heredado. Veremos cómo esto se perpetúa en cada una de las obras analizadas, qué matices ofrecen unas con respecto a las otras y como lo adecuan a sus propósitos, con el fin de determinar si hay o no una evolución en la concepción genérica del hecho homosexual o si esta continúa inamovible.

¹ En el citado análisis declara lo siguiente: “Lévi-Strauss llega peligrosamente cerca de decir que la heterosexualidad es un proceso instituido. Si los imperativos biológicos y hormonales fueran tan abrumadores como cree la mitología popular, no sería necesario asegurar las uniones heterosexuales por medio de la interdependencia económica. [...] El género no es sólo una identificación con un sexo: además implica dirigir el deseo sexual hacia el otro sexo. La división sexual del trabajo está implícita en los dos aspectos del género: macho y hembra los crea, y los crea heterosexuales.” (Rubin 1975, p. 115)

1. Los primeros pasos: la homosexualidad como desviación y caída

En 1938 el gallego-cubano Carlos Montenegro publica *Hombres sin mujer*; el tan revelador título de la novela surge de boca de uno de sus personajes secundarios, quien declara: “¿Sabes lo que nos pasa a todos? ¡Sí, eso es! ¿Sabes lo que nos pasa? ¡Que somos los hombres sin mujer!... Aquí no hay degenerados; hay solamente, hombres sin mujer...” (Montenegro 1959, p. 59²) El tema de la homosexualidad presenta antecedentes en la propia literatura cubana —hemos de recordar los ejemplos de Emilio Bobadilla y su *En la noche dormida* (1913) o *El ángel de Sodoma* (1928) de Alonso Hernández Catá, la novedad que introduce Montenegro es el de insertarlo dentro de una nueva problemática, como es la experiencia carcelaria, más aún, su propia experiencia en la prisión del Castillo del Príncipe entre los años 1919 y 1931. *Hombres sin mujer* no es sino el crudo reflejo de la situación por él vivida—por más que el autor no se identifique con ninguno de los personajes que construye y esa identificación quede destinada al juicio intuitivo del lector—, la denuncia de un régimen de prisiones que despoja a los hombres de toda esencia humana y los animaliza, convirtiéndolos en bestias instintivas y amorales. Esta denuncia no se evidencia únicamente en los propios hechos que acontecen en la novela, sino que la opinión es manifestada también desde la voz omnisciente del narrador: “La primera labor del presidio es sembrar en la mente del recluso la idea de que entre él y el mundo exterior no hay nexo alguno; de que ya para siempre será un presidiario aunque recobre la libertad” (p. 208). No hay esperanza alguna de redención ni de restitución, la cárcel sume a los hombres en lo más negro de sí mismos y nada puede hacerles escapar de dicha oscuridad.

Dentro de ese clima de embrutecimiento que se respira entre las páginas de la novela, reina la perversión, provocada por la carencia de figura femenina³ “uno de los elementos que ejercen presión sobre el proceso de pérdida de la identidad original del individuo” (Tamayo Fernández 2005, p. 71)— y la consiguiente abstinencia impuesta. Ello produce una organización sustitutoria de la sexualidad, pero también del sistema genérico que esta tradicionalmente conlleva: al no haber mujeres que funcionen como contrapunto de los hombres, la dicotomía se producirá entre hombres “femeninos” y hombres “masculinos”. Los primeros, también conocidos dentro de la prisión como *yeguas*, *pájaros* o *leas*, son aquellos jóvenes de apariencia andrógina y rasgos fácilmente identificables con los de una mujer, sin que eso implique su genuina homosexualidad. Así, si bien La Morita es un ejemplo claro de afeminado por naturaleza, que ostenta su condición genérica con orgullo, haciendo uso del maquillaje para resaltar sus facciones, Brai declarará que a La Duquesa, su propia pareja, “ni siquiera le nace ser afeminado” (p. 31) sino que lo es por mera conveniencia. Este rol puede ser, pues, intrínseco o fingido, pero en ocasiones viene también impuesto desde un comienzo; es ese el caso de Andrés Pinel, quien, debido a su juventud, pelo rubio, piel y ojos claros, se convierte poco en presa codiciada por aquellos hombres “masculinos” de la prisión, quienes rápidamente lo identifican como pájaro: “Tú no eres una mujer, pero... pareces menos hombre que los que estamos aquí y tendrás que pasar tu dolor de cabeza de vez en cuando” (p. 59).

Sin embargo, la identificación con la feminidad no se produce solo al nivel de la apariencia física, sino también en el comportamiento. Al comienzo de la novela se declara

² Todos los fragmentos citados de la novela proceden de la edición referenciada en la bibliografía. A partir de ahora y a lo largo de este apartado, consignaré únicamente el número de página entre paréntesis.

que los afeminados “son peores que las mujeres cuando se enredan entre ellas mismas” (p. 13), de *La Morita* se dirá asimismo que “es como una mujer y las mujeres son peligrosas” (p. 74) y este mismo personaje es tildado de *caprichosa* más adelante (p. 188). La utilización de un femenino gramatical para referirse a dicho estereotipo de preso es otro ejemplo fundamental de la construcción genérica, tanto por parte de ellos mismos —*La Morita* le dirá a Andrés que “para lo único para lo que servimos *nosotras* es para hablar cuando nos llega la hora” (p. 172; la cursiva es mía)— como por el resto de presos:

—Si la ven...

Se detuvo al precisar que empleaba el género femenino para designar al invertido...

—... si ven a ese degradado y quieren hacerle un buen favorígale que me deje tranquilo, que siga su camino a fatalizar a otro (p.15).

En el extremo opuesto al de estos homosexuales estereotípicos, vinculados al amaneramiento y la androginia, se hallan los personajes caracterizados por su hombría y masculinidad. Se conciben como heterosexuales que se ven impelidos a las prácticas homosexuales, única manera de satisfacer sus necesidades fisiológicas, y también para ellos existen ciertas reglas de comportamiento que solo persiguen reforzar su papel de machos y adquirir un determinado prestigio dentro de la prisión. Estos, por ejemplo, no han de besar a otro hombre —“eso lo hacen solamente los pájaros” (p. 57)— ni realizar otras tantas acciones —preocuparse por la ropa que se ponen, perder la cabeza por un muchacho determinado, enamorarle *la mujer* al amigo— que supongan un descenso en su bravura. Al presidio se trasladan, no solo los modelos de representación genérica, sino también la estructura machista del comportamiento social. Gallardo Saborido declara que “los presos reescriben la noción externa, no carcelaria, del concepto de masculinidad” (2010, p. 116). Según él, dentro de la prisión existe una jerarquía que organiza las distintas masculinidades hegemónicas en función del capital moral que atesoren y que va desde aquellos que conservan los ideales heterosexuales, situados en la posición más elevada y prestigiosa, hasta los que fingen el amaneramiento, pasando entre medias por distintas escalas de hombría y comportamiento sexual.

Pascasio Speek, al comenzar la novela, se encuentra en lo más alto de la consideración masculina carcelaria: las prácticas homosexuales le parecen inconcebibles —“¿Cómo era posible que un hombre se pusiera a enamorar a otro?” (p. 16)— y ni él, ni el resto de presos, lo consideran un degenerado, aunque la duda siempre flota en aquel ambiente donde la perversión es el patrón habitual de comportamiento. Dentro de *Hombres sin mujer* existe una consideración de la homosexualidad completamente denigrante; esta es desviación, pecado, fruto de un deseo a todas luces impuro y únicamente justificado por desarrollarse en el contexto de una situación-límite. “La concupiscencia que se relata en la novela”, señala Pujals, “es legítimamente inconcebible, como sucede en *El Sexto*, de José María Arguedas, para cualquier mente y para cualquier persona que tenga libertad sexual; pero no para prisioneros que ven maniatadas su razón y libertad” (Pujals 1980, p. 119). La desviación acaba, no obstante, alcanzando también al incorruptible Pascasio —“cuando el camino es largo, cualquiera se cansa, y si ve una piedra, se sienta” (p. 48)— una vez que el joven Andrés Pinel le trastoca los esquemas de heterosexualidad que mantenía hasta el momento. La novela desarrolla un planteamiento naturalista de determinismo ambiental y asimismo naturalista es su cruda poética de la brutalidad: la irrupción del amor en un clima tan contaminado no lo impregna de ningún tinte positivo, sino que debido a ella, la acción se ve abocada a la terrible tragicidad del final. El deseo de otro hombre arraiga en Pascasio en un fugaz contacto con *La Morita*, creciendo en él como las raíces de una planta, “como si fueran ramificaciones de un

cáncer, oprimiéndole el corazón y quebrándole la voz” (p. 60), pero al conocer a Andrés, el desasosiego se convierte en euforia y vitalidad. ¿Cómo distinguir ese sentimiento tan similar al enamoramiento de lo que podría ser un mero impulso sexual? El propio sujeto parece reafirmarse en la opinión de que aquello es otra cosa que le hace diferente al resto, pues

era imposible que aquello que él sentía lo hubiera sentido cada uno de los presos que cayeron en la abyección; en ninguna de aquellas bestias que lo rodeaban, revolcándose en su propio fango, había descubierto el soplo ultrahumano que lo arrebatava a él, en un torbellino irresistible. Estaba limpio de la lujuria onerosa de los degradados; su pecado, inconfesable, tenía mil voces para gritar, no la defensa que juzgaba ridícula, sino el júbilo... (p. 156)

Aquello que convierte al resto en bestias hace aún más humano a Pascasio; su noble sentimiento debería verse como una preservación de la moralidad dentro de un contexto que empuja a traicionarla y subvertirla, sin embargo, ¿el amor surgido entre ambos hombres es distinto de aquello que los circunda? ¿Son ellos mejores que todos esos humanos perversos, innobles, torcidos, abyectos, degenerados —calificativos todos que el narrador o los propios personajes les aplican dentro del texto— que se han dejado arrastrar hacia el precipicio? Parece que, tanto Andrés, a quien al comienzo le asaltan grandes dudas sobre su condición —“¿No estaría él también manchado?” (p. 67)—, como Pascasio, atormentado por el innombrable sentimiento que le invade el pecho, reciben el merecido castigo ante el pecado de amarse contra las leyes. El merecido castigo ante la incertidumbre, ya que “en la prisión, aun el agua más clara, pasa por los cauces torturados de la abstinencia” (p. 132).

2. La irrupción de dos nuevas vertientes: sentimentalismo y reivindicación

“Latinoamérica es [...] Puig y Cortázar, Onetti y Corín Tellado” (Fuguet y Gómez 1996, p. 15; la cursiva es mía). Por fin alguien se atreve a decir lo que culebrones de sobremesa y tertulias matinales llevan años demostrando: la explotación de la sentimentalidad vende y el voyeurismo literario puede compartir estantería con muchos de los títulos elevados a la cima de la intelectualidad. La elección de nombres para la apertura y el cierre de la enumeración tampoco parece casual una vez que reconocemos el influjo de lo sentimental —o mejor aún, de la *sensiblería*— en la cultura latinoamericana; la literatura de Manuel Puig bebe directa o indirectamente de las aguas rosas que emanan las novelas de Corín Tellado, sigue el cauce de esa fuente del éxito y lo desvía hacia su propósito reivindicativo. Los protagonistas de esos amores desdichados cambian sus pieles y se camuflan bajo los emblemas de “homosexualidad” y “política”.

El beso de la mujer araña inició, bajo el yugo de una dictadura recién estrenada, una nueva propuesta discursiva para canalizar la problemática del género en un contexto sociohistórico también problemático. La lucha contra el régimen dictatorial encarnada en la figura de un militante revolucionario, Valentín Arregui, subsume otra reivindicación, la de Molina, que busca liberarse de unas cadenas más universales, no solo impuestas por el gobierno del general Videla en Argentina, sino manejadas por una tradición patriarcal de más largo recorrido. El objetivo de Puig consiste en llevar a cabo la progresiva imbricación de ambos mundos para conseguir así una oposición más férrea ante los valores represivos que toda sociedad, y aún más una dominada por la fuerza, ostenta. Para ello, la fusión entre la revolución sexual y la política se simboliza por medio de una

experiencia universal, la relación amorosa, y las dos protestas se personifican en la figura de sendos hombres a los que un aciago destino ha unido.

Al igual que sucedía décadas antes en la novela de Montenegro, la historia homoerótica que se narra en *El beso de la mujer araña* se halla contextualizada en un lugar muy significativo, la cárcel, si bien aquí el conflicto se desarrolla únicamente entre dos personajes, sin que exista un ambiente pernicioso que los envuelva. El encuentro de ambos hombres tiene lugar en un espacio de aislamiento, donde los contactos con la realidad exterior no suelen ser más que escapes imaginativos. Es una relación, por tanto, impuesta —ninguno de los dos eligió ser compañero de celda del otro— y el vínculo que entre ellos se establece se produce a espaldas de esa sociedad que los oprime, desarrollándose, por tanto, de una manera muy distinta a como lo haría si no estuvieran en prisión:

—No sé si me entendés... pero aquí estamos los dos solos y nuestra relación, ¿cómo podría decirte?, la podemos moldear como queremos, nuestra relación no está presionada por nadie.

—Sí, te escucho.

—En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno con el otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. (Puig 2008, p. 177)

El reto de aquellos que vinieron después de Puig y, por tanto, de Montenegro consistió en sacar a los protagonistas de la cárcel e insertar su peculiar historia de amor en ese contexto histórico convulso frente al que ambos se rebelan. El experimento es ya menos psicológico (¿qué sucedería si sacásemos de su entorno a dos individuos de distinta voluntad sexual y con una distinta concepción de la implicación política y forzásemos su encuentro?) que sociológico (¿de qué manera puede producirse dicho encuentro en un entorno altamente politizado y con una fuerte presión de la opinión pública?) y las consecuencias del cambio resultan también interesantes por la nueva dirección que toman las reivindicaciones. La primera gran modificación que introduce Senel Paz en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* —obra que Tom Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío adaptaron cinematográficamente con el nombre de *Fresa y chocolate* (1994)—, está en los roles que desempeñan cada uno de los personajes. En primer lugar, el joven militante David, a diferencia de Arregui, no actúa contra el régimen político de la Cuba en la que vive, sino que está fuertemente comprometido con él; la Revolución castrista lo ha sacado del campesinado pobre del cual procede y se siente agradecido por ello. Al conocer a Diego, su utopía idílica entra en crisis; este le muestra las fallas de un sistema que parecía hecho solo de bondades, anticipando así lo que descubriremos cuando un par de años más tarde se publique póstumamente la autobiografía del también cubano Reinaldo Arenas: el paraíso socialista que Castro había construido no admite en su seno a los homosexuales. David abre los ojos ante el desenmascaramiento de la situación política y lo hace gracias a la ayuda de Diego, un hombre bastante alejado del estereotipo que representaba la figura de Molina. Si hay algo interesante en este relato es la teorización acerca de la homosexualidad, que no busca ya una explicación científica sino una caracterización de orden social apenas apuntada en *El beso de la mujer araña* y que, a mi parecer, ambas obras toman como base:

Los homosexuales caemos en otra clasificación aún más interesante que la que te explicaba el otro día. [...] Esta escala la determina la disposición del sujeto hacia el deber social o la mariconería. Cuando la balanza se inclina al deber social, estás en presencia de un homosexual. Somos aquellos —en esta categoría me incluyo—, para quienes el sexo ocupa en lugar en nuestra vida pero no el lugar de la vida. Como los héroes o los activistas políticos, antepone el Deber al Sexo. La causa a la que nos consagramos está antes que todo. [...] Los *maricones* no merecen explicación aparte, como todo lo que queda a medio camino entre

una y otra cosa: los comprenderás cuando te defina a las *locas*, que son muy fáciles de conceptualizar. Tienen todo el tiempo el falo incrustado en el cerebro y sólo actúan por y para él. (Paz, 1991, pp. 33-35)

Diego tiene claro que él es un homosexual o incluso un maricón, no una loca como sí proclamaba orgulloso Molina: “¿quieres que me vuelva loco? Porque loca ya soy” (Puig 1976, p. 72). La inversión que propone Paz se basa en hacer que sea el joven revolucionario quien aprenda de la amplia cultura y conocimiento político que posee el homosexual, que cuestione sus propias posturas homofóbicas y desoiga en esto al régimen en el que tanto confía, y que al final, en vez de chocolate, pida fresa³. Sin embargo, la cuestión no está en ningún momento planteada desde el discurso de la diferencia sino que siempre se plantea desde un prisma igualitario: el homosexual puede ser tan comprometido y beligerante como el heterosexual pues “también se puede ser maricón y fuerte” (Paz 1991, p. 50). Los valores relacionados con el espacio político, con la vida pública, se relacionan con la masculinidad, mientras que a la *mujer* al *homo* sexual identificado con lo femenino— le corresponde aquello que se asocia con la esfera privada o la “cultura rosa”: las *locas* no pueden entender más que de sentimentaloides películas antiguas. En el caso de inmiscuirse en asuntos tradicionalmente considerados “de hombres” pasan a ser homosexuales, tal y como afirma el personaje.

El lobo, el bosque y el hombre nuevo no constituye, pues, un gran avance en lo referente a las reivindicaciones genéricas—recordemos además que el relato está dirigido por la narración de David, aquejado de múltiples prejuicios homofóbicos, y la voz de Diego apenas asoma más que en rememoraciones de diálogos como el antes citado— sino que su protesta va encaminada en otra dirección. Creo que Espinosa Mendoza acierta al plantear que la discusión fundamental de esta obra y de su versión cinematográfica es averiguar “si la Revolución ha aprendido a ser menos intolerante con determinadas conductas impropias” (Espinosa Mendoza 2007, p.84). En ningún momento se sugiere que pueda existir una postura específica del homosexual dentro de la sociedad ni que este colectivo sea capaz de sostener una lucha propia; la única opción posible para ellos sería integrar parte del proyecto revolucionario tal y como lo hacen los heterosexuales, y lo que hace el autor es preguntarse si eso sería factible. Habremos de esperar una década para que alguien proponga un espacio para la voz diferenciada del homosexual, que si bien puede ser parte activa de una colectividad comprometida con los mismos intereses, suma nuevas protestas y un modo diferente de entender la política.

3. El reto de Lemebel: la constitución de una voz propia

³ El sabor de los helados —los dos hombres se encuentran en una heladería— está cargado de connotaciones simbólicas, según las cuales, el chocolate se corresponde con lo masculino y la fresa con lo femenino. En relación con esta peculiar distinción genérica, el final de la novela expresa toda una declaración de intenciones por parte del joven castrista: “y entonces le dije (le dije, no le prometí), que al próximo Diego que se atravesara en mi camino lo defendería a capa y espada, aunque nadie me comprendiera, y que no me iba a sentir más lejos de mi Espíritu y de mi Conciencia por eso, sino al contrario, porque si entendía bien las cosas, eso era luchar por un mundo mejor para ti, pionero, y para mí. Y quise cerrar el capítulo agradeciéndole a Diego de algún modo, todo lo que había hecho por mí, y lo hice viniendo a Coppelia y pidiendo un helado como éste. Porque había chocolate, pero pedí fresa” (Paz, 1991, p. 59).

Tengo miedo torero se ha considerado un homenaje de Pedro Lemebel a la obra antes mencionada de Manuel Puig, algo así como “*El beso de la mujer araña* del siglo XXI”. Las similitudes con los personajes de esta última son evidentes; tenemos al homosexual amanerado, que aquí es la entrañable Loca del Frente, un trasunto del propio Lemebel, y al revolucionario beligerante que lucha, en este caso, contra la dictadura del general Augusto Pinochet. Sin embargo, al igual que sucedía en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, éstos no se encuentran en un contexto de encarcelamiento, sino que están insertos en la convulsa sociedad chilena de la década de los 80, lo cual implica que aumenten los tintes políticos de la novela y la intención reivindicativa se convierta en fundamental para la lectura y análisis de ésta. Tan fundamental como lo es la inserción de esa sentimentalidad con la que ya experimentaba el narrador argentino y que aquí roza la cursilería. *Tengo miedo torero* está impregnada de todo un imaginario de la cultura rosa, comenzando por el propio título, tomado de una antigua canción interpretada por Sara Montiel, y pasando por las revistas del corazón, los boleros y radionovelas que la Loca escucha en la radio, hasta desembocar en un final más propio de los melodramas que Molina le narraba a Arregui durante su encierro que de una novela chilena del presente siglo.

Sin embargo, Lemebel no contrapone cursilería y política, sino que en su novela plantea la progresiva imbricación de ambos mundos. Por un lado, lo político entra en casa de la Loca del Frente y se funde con sus elementos: “flecós, encajes y joropos de tul que envolvían los cajones usados como mobiliario” (Lemebel 2002, p.12). Las canciones de época que sonaban antes se sustituyen por las noticias que Carlos y sus amigos prefieren escuchar y a las que ella se acostumbra; su nivel de concienciación e implicación política pasa a elevarse hasta tal punto que, tras el atentado contra Pinochet, necesita huir de la ciudad para escapar de las posibles represalias. Incluso en los momentos de mayor tensión política, aparece entreverado el discurso sentimental, tiñendo de lirismo lo que podría ser aséptico y solemne. De ello da muestra el siguiente pasaje:

¡Ay Carlos (*con infantil timidez*), esas palabras me asustan, se parecen a las que repiten las noticias de la Radio Cooperativa (*mirándolo con miedo cinematográfico*). ¿No me vas a decir que tú eres del Frente Patriótico Manuel Rodríguez? A estas alturas, murmuró Carlos, “somos”. Se parece a una canción: “*Somos un sueño imposible que busca la noche.*” Tienes razón, pero lo que nosotros buscamos no es la noche, es el día, el amanecer de la larga oscuridad que vive este país. Otra vez te pusiste serio, chicharreó ella como una niña, enroscándose el dedo en una cinta de tul. Es muy serio, más de lo que tú crees, por eso yo prefiero que sepas lo justo. Y si algún día nos tenemos que comunicar en la clandestinidad, vamos a usar una contraseña, una palabra, una frase secreta que solamente conozcamos los dos, ¿qué te parece? Me encantó (*ella tenía las mejillas como duraznos al sol*), ¿y puede ser una canción? No se usa mucho, pero si tú quieres, no deben ser más de tres palabras. Ya la tengo, ya la encontré. ¿Quieres que te la escriba? Nunca, jamás, rugió Carlos con lúdica ternura. Una contraseña nunca se escribe, hay que aprendérsela de memoria. Entonces te la digo al oído. Carlos acercó su mejilla sin afeitarse a la boca picaflora que lentamente le sopló los vahos cupleteros de aquel nombre. (Lemebel 2002, pp. 121-122)

Por otro lado, la esfera de lo privado no sale a relucir sólo en la caracterización de este personaje, sino que el propio general se retrata, a modo de inversión paródica, en su espacio íntimo: la intimidad es el espacio en el que se desenmascaran las mentiras de lo público y aquí, el discurso dictatorial único se ve enriquecido por un discurso que es el verdaderamente dominante, el de su esposa. El autor apuesta por un juego de ida y vuelta entre espacio público y privado con el objetivo de que ambos se fundan y formen un todo indistinto.

La historia de amor carece de un lugar preeminente en *Tengo miedo torero*, pues la verdadera relevancia de la novela reside en la constitución de una voz propia del

homosexual, que puja por alzar su reivindicación ante el gobierno dictatorial desde un espacio caracterizado tradicionalmente como frívolo y “femenino” (usado en un sentido patriarcal y peyorativo). En este sentido, encontramos concomitancias con la propia figura pública del escritor, quien en la época en la que ambienta su novela fundó, junto con Francisco Casas, el dúo artístico “Yeguas del Apocalipsis”, con el cual combatir la dictadura de Pinochet a partir de una realidad homosexual y travesti. Estos dos colectivos son los protagonistas de sus crónicas, compiladas en libros como *Loco afán* (1996) o *Adiós, mariquita linda* (2005), en las que pinta una imagen urbana muy distinta a la que estamos acostumbrados. Según declara Ruffinelli, Lemebel “ha conseguido realizar una nueva cartografía de Chile y, especialmente de Santiago, modificando radicalmente la existente y dominante” (2007, p. 74). La ciudad de orden maravilloso no se enmascara ahora bajo la identidad de una *fantápolis* cuyas coordenadas —tal y como sucedía con Macondo o la Santa María de Onetti— no podemos reconstruir con exactitud, ya que, en este caso, comparte emplazamiento con la propia Santiago, vive dentro de ella desplegando en sus reductos suburbanos —y aquí el *sub-* hace referencia a lo profundo más que a lo periférico— todo un nuevo imaginario que puja por constituirse en *útrico*. Hay una mitificación de los tacones altos, las pelucas de colores vivos y los sostenes que no se esfuerzan por disimular la falsedad de aquello que contienen. Nuevos eslóganes identitarios escritos con *rouge* manchan los muros de la capital chilena, ya han salido de las alcantarillas y pasean hacia la Plaza de Armas ostentando su carácter prodigioso, la otra acera de esa América deslumbrante.

4. Un breve balance del recorrido

Si recapitulamos lo expuesto anteriormente, podremos concluir que el tratamiento de las relaciones homosexuales ha sufrido una clara evolución en la historia de la literatura hispánica contemporánea. La primera obra analizada, *Hombres sin mujer*, presentaba una visión desnaturalizada de la homosexualidad, sólo permisiva aunque repudiable— dentro de los muros de una prisión, donde los hombres se ven despojados de la figura femenina y han de buscar una manera alternativa de saciar sus instintos. Ello los conduce a una inevitable condena fatalista, contra la que ni el amor puede luchar y ante la que es imposible que cualquier pecador obtenga la más mínima esperanza de rendición. Si bien *El beso de la mujer araña* ofrece una versión más sentimental de la relación homo-erótica que se establece entre sus protagonistas, las prácticas sexuales de Molina y Arregui se ven condenadas al silencio de unos puntos suspensivos y, además, condicionadas por el aislamiento carcelario. Cuando éste se suprime, como en el caso de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, la relación pierde su vertiente física y se mantiene el “tabú”. Algo similar sucede en *Tengo miedo torero*, donde el amor se mantiene unidireccional —“Me enamóe de ti como una perra y tú solamente te dejaste querer” (Lemebel 2002, p. 193)— y la única consumación sexual es la felación que la Loca del Frente le regala a su tan adorado Carlos, muestra de la unidireccionalidad que mencionaba.

¿Qué sucede en el terreno de la concepción genérica, al cual aludía en la introducción? La identificación de género se produce, en todos los casos, en forma de dualidad: el heterosexual y el homosexual, el que representa al macho y el que cumple el papel de mujer, lo masculino y lo femenino, encarnados ambos en cuerpos de hombre. Todos estos *hombres sin mujer* sustituyen su figura de un modo u otro, pero no se plantean que quizá esa figura no necesite ser reemplazada por una que asuma los valores que la

tradicionalmente se le han asignado, sino que la combinación de “hombre + hombre” —aludiendo a la concepción genérica, no sexual y biológica, de la palabra pueda ser suficiente. En *Hombres sin mujer* era necesario forzar la separación de dos mundos y ejercer un privilegio machista a favor de los valores masculinos respecto de los femeninos, Puig construye el prototipo de *loca* que no entiende más que de amoríos y cuyo modelo de comportamiento es el femenino, Paz propone que los homosexuales pueden estar *al nivel* de los hombres, insinuando que los valores masculinos son el prototipo de comportamiento que se ha de asumir. Incluso Lemebel construye un personaje completamente afeminado —él reconoce siempre que habla por su diferencia y ese es, de hecho, el título de su más conocido manifiesto⁴—, que se contrapone a los valores de hombría depositados en Carlos, aunque él no lo concibe de manera peyorativa, sino que se esfuerza por conquistar desde dicha postura la esfera de lo público sin renunciar en ningún momento al espacio privado. Su reto es, en este sentido, revolucionario, aunque quizá no podría entenderse así sin el camino sembrado por sus predecesores, ya sea por el contraste que ofrece ante ellos o por la apertura de horizontes que estos realizaron. Ahora las arengas reivindicativas invierten el registro de lo épico y se cantan entre bolero y bolero, se escriben con una caligrafía esmerada y un tono lírico que linda con el más ornamentado barroco. Ahora, la feminidad no es inferior ni tiene nada que aprender o adoptar de lo masculino, y la homosexualidad puede dejar de estar al margen para unir su presencia a la sociedad, sin miedo a la marginación, sin miedo al castigo divino, sin miedo a gritar su diferencia con orgullo.

⁴ El manifiesto “Hablo por mi diferencia” fue leído como intervención en un acto político de la izquierda en septiembre de 1986 en Santiago de Chile, e incluido posteriormente dentro de su libro de crónicas *Loco afán* (1996). En él —al igual que en la novela, pero de una manera muchísimo más directa— reivindica el espacio de los homosexuales dentro de la revolución chilena en contra de la dictadura y, utilizando la denominación ya antes esgrimida por Montenegro, pregunta: “¿Van a dejarnos bordar de pájaros / las banderas de la patria libre?” (Lemebel 1986, p. 37).

Referencias bibliográficas

- Espinosa Mendoza N. 2007, "Puig, Paz, Lemebel: la sexualidad como revolución", en *Revista de la Casa de las Américas*, n° 246, pp. 80-87.
- Fuguet A. y Gómez S. 1996, "Presentación del país McOndo", en *McOndo*, Mondadori, Barcelona, pp. 9-18.
- Gallardo Saborido E. J. 2010, "Pájaros enjaulados: homosexualidad y prisión en *Hombres sin mujer*", en *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 67, n° 1, pp. 107-130.
- Lemebel P. 1986, "Manifiesto (Hablo por mi diferencia)", en Juan Pablo Sutherland (comp.), *A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 2002, pp. 35-39.
- Lemebel P. 2002, *Tengo miedo torero*, Anagrama, Barcelona.
- Montenegro C. 1959, *Hombres sin mujer*, Nuevo Mundo, México D. F.
- Paz S. 1991, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, Era, México D. F.
- Puig M. 1976, *El beso de la mujer araña*, Booket, Buenos Aires, 2008.
- Rubin G. 1975, "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of sex", in Rayana Reiter (comp.), *Toward an Anthropology of Women*, Monthly Review Press, New York; trad. esp. "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", en *Revista Nueva Antropología*, vol. VIII, n° 30, 1986, pp. 95-145.
- Ruffinelli J. 2007, "Lemebel después de Lemebel", en *Revista de la Casa de las Américas*, n°246, pp. 73-79.
- Tamayo Fernández C. 2005, *Hombres sin mujer y mujeres sin hombre*, Letras Cubanas, La Habana.

