

LA RISA GAY: IRONÍA Y AUTOESCARNIO EN DOS NOVELAS LATINOAMERICANAS

*Jesús Pérez Ruiz**

How is the combination of glamour and abjection connected to gay male culture's distinctive violation of the generic boundaries between tragedy and comedy, specially the practice of laughing at situations that are horrifying or tragic?

DAVID HALPERIN, *How to be gay*.

Le rire jaillit d'un accident, d'une pose maladroite, de la constatation d'un échec, c'est-à-dire, d'une circonstance qui serait désagréable ou douloureuse dans la vie, mais qui ne tire pas à conséquence dans un contexte comique, puisque ce n'est jamais l'aspect pénible, mais le côté ridicule sur lequel l'attention est fixée.

JEAN SAREIL, *L'écriture comique*.

INTRODUCCIÓN

Este ensayo es un análisis comparativo de las novelas *Al diablo la maldita primavera*, del colombiano Alonso Sánchez Baute, y *Tengo miedo to-*

* Universidad Nacional Autónoma de México.

rero, del chileno Pedro Lemebel.¹ Sus protagonistas no sólo comparten el hecho de ser homosexuales, sino que se asumen abiertamente como gays.² Por otro lado, es posible distinguir en ambas novelas un uso constante y acentuado de la ironía, uso que no se limita a la función antifrástica, sino que implica algo más profundo: una visión del mundo, una actitud frente a sí mismo y ante los demás.

El objetivo será, pues, estudiar las funciones y características de este tropo en el discurso de los narradores para vincularlo enseguida con la risa y el autoescarnio. Esta vinculación proviene, según espero demostrar, de un rasgo constitutivo del personaje gay: la contradicción. El personaje gay tiene que vivir en un mundo heteronormado, en el cual no tienen cabida su deseo homosexual ni su correspondiente existencia sexual,³ moldeada y construida a partir de ese deseo. De esta incompatibilidad entre el objeto de deseo del personaje gay y la normatividad vigente que lo prohíbe o estigmatiza, surge la contradicción.

Al cobrar conciencia de este descentramiento o dislocación con respecto a la norma impuesta por el régimen patriarcal, el personaje gay construye un modo de ser *ad hoc* para poder estar en el mundo: un *ethos*⁴ que le permite sortear los escollos de ese entorno que él percibe como hostil, y que lo rechaza, lo señala y lo excluye; al mismo tiempo el *ethos* le permite también criticar el mundo heterosexual, cuestionar sus normas y valores. En este sentido la ironía le servirá como arma defensiva, puesto que «es el escudo que detiene cual-

¹ Véanse referencias completas en la bibliografía.

² El criterio para distinguir aquí entre gay y homosexual tiene que ver con la distancia que media entre una práctica cultural (la del gay) y una mera práctica erótica (la del homosexual). Un hombre puede ser homosexual sin ser gay, pero no lo contrario.

³ Retomo el término *existencia sexual* porque «permite concebir la vida sexual del sujeto como un aspecto en permanente definición y transformación» (Núñez 2004: 318), mientras que *identidad sexual* remite a una cosificación o estabilización de dicha práctica.

⁴ El concepto de *ethos*, siguiendo la definición de Bolívar Echeverría, combina dos ámbitos: el defensivo-pasivo y el ofensivo-activo. Véase Echeverría (1998): *La modernidad de lo barroco*, p. 37.

quier golpe, que preserva al que lo lleva de ser cogido por parcial o por incauto [...]» (Ballart 1994: 415); la ironía es asimismo un recurso para desestabilizar los cimientos en que se sustenta la autoridad patriarcal y para poner al descubierto las falsas premisas sobre las cuales se sostiene, como por ejemplo el binarismo esencialista masculino-femenino, o la obligación de procrear y fundar una familia.

Mediante el humor y la risa, la ironía cuestiona esas certezas heredadas y esas verdades inamovibles.⁵ Los personajes gays de estas novelas se convierten de este modo en espectadores privilegiados del orden absurdo que rige al mundo, y gracias a su posición marginal —que los emparenta con el antihéroe de la novela picaresca—,⁶ se encuentran en *posibilidad* —que no en obligación— de criticar ese orden en virtud del distanciamiento irónico. La ironía no conlleva únicamente una crítica hacia los otros, sino, sobre todo, una *autocrítica*. Si el personaje gay puede burlarse de los demás es porque ha logrado, en primer lugar, reírse de sí mismo.

El ensayo se divide en tres apartados. En el primero analizaré un motivo (el desencuentro amoroso) que, además de ser común a ambas novelas, es un buen ejemplo de la contradicción típicamente gay a la que me refería antes. Los diferentes tipos de ironía utiliza-

⁵ En el caso concreto de las novelas aquí analizadas, el blanco del discurso irónico parece ser, en primer lugar, el binarismo sexual y de género que sirve de sustento al régimen patriarcal. Por obvias razones, y a diferencia de lo que sucede con autores heterosexuales, el personaje gay dirige su crítica acérrima hacia el discurso heteronormativo porque de ahí provienen la exclusión y el rechazo del que es víctima, generalmente, desde la infancia.

⁶ Además de esta situación marginal, pueden encontrarse varios rasgos afines entre el personaje gay y el pícaro, tales como la actitud cínica frente a la vida o el «alarde de ingenio y destreza en los lances picarescos [...] obrando sin escrúpulos y generalmente por la única vía en que [el pícaro] confía: el engaño» (Alfaro 1977: 51). El análisis de las novelas permitirá profundizar en estos rasgos comunes. Por otra parte, no es casualidad que la más representativa novela gay mexicana sea considerada por la crítica como una versión moderna del pícaro del Siglo de Oro español, parentesco que su autor refuerza, entre otras cosas, con citas de las más importantes novelas picarescas en lengua española (como epígrafes al inicio de la novela y luego en cada uno de los capítulos que la componen). Véase Luis Zapata (1979): *El vampiro de la colonia Roma*.

dos para narrarla están en función de un claro efecto irrisorio. En el segundo y tercer apartados observaré más de cerca el fenómeno de la risa, proveniente del ethos propio de los personajes, una risa que pese a parecer lo contrario, resulta ser más trágica que festiva.

1. (DES)ENCUENTROS

La aparición de la persona amada, que en el caso de los protagonistas de estas dos novelas equivale a la personificación del macho, ese hombre varonil y hermoso, termina tarde o temprano en una gran desilusión. La contradicción que subyace a ese fracaso sirve para estructurar ambas novelas, si bien las particularidades en cada caso son diferentes.

En *Al diablo la maldita primavera* esta situación cumple además otras funciones que subrayan el carácter lúdico e irónico de la obra. El «encuentro» de Edwin con Jorge Mario en realidad no es tal porque nunca tiene lugar —lo que justifica el uso de las comillas—, o en todo caso es un encuentro *sui generis*, sólo virtual y cuyas implicaciones se verán enseguida.

«Lo conocí en un chat» (15)⁷ es la frase con la que inicia la novela, y aunque el narrador tiene la clara intención de contar ese hecho, otros asuntos lo distraen de su propósito. Poco a poco el lector obtiene más información acerca de Jorge Mario, rasgos y atributos que explican el enorme entusiasmo que suscita en Edwin. Pero el verdadero encuentro se va postergando hasta que por fin, poco más de transcurrido un año en la historia, el lector descubre que Jorge Mario en realidad es otra persona: «La Romero», un conocido de Edwin que en nada se asemeja al ideal que éste había forjado en su fantasía. «Y me sorprendí al pensar en las ironías de la vida que un día me llevaron a sentarme ante un computador para escribir toda esta historia que siempre imaginé con final feliz, final de telenovela venezolana [...]» (197), concluye el protagonista al tiempo que re-

⁷ A partir de ahora anotaré entre paréntesis únicamente el número de la página donde aparece la cita.

memora los encuentros, *auténticos* esta vez, que tuvo con la Romero, sin sospechar que estaba frente a su «macho ideal».

La ironía cumple aquí dos funciones. La primera permite acentuar la incongruencia o desfase entre dos niveles distintos de realidad,⁸ función que ha de inscribirse en la dimensión paradigmática y sintagmática del discurso. Así, mientras que el primer nivel de realidad está representado por la persona de la Romero —«la peluquera peliteñida que es un mujer total, toda una dama, o diré mejor, todo un travesti [...]» (31)—, el segundo nivel queda definido por la fantasía de Edwin que lo lleva a exclamar: «sin conocerlo [a Jorge Mario], ya sé que me va a encantar, porque en estos tres meses que llevamos chateándonos me ha enseñado a ilusionarme con su presencia a mi lado sin estarlo, con su voz que imagino sonora sin escucharla [...]» (56). El texto yuxtapone las descripciones de dos personas distintas que en realidad son la misma. A esta incoherencia estructural añádase la disparidad en el tono utilizado, peyorativo para la persona real, encomioso para la imaginada.

La segunda función de la ironía, relativa al ámbito de la pragmática, y que conecta con el tono ligero y cómico que caracteriza a la novela en su conjunto, ayuda a desdramatizar los hechos narrados. La reacción del personaje-narrador ante una situación que a todas luces lo decepciona, y que podría fácilmente convertirse en excusa para un drama mayúsculo, es más bien de desenfado:

Y es que me da una ira ser tan boba, yo, con lo zahorí que me creía, tan viva y tan sagaz y tan inteligente y... my Dragness, ¿cómo hago para no recordar a cada momento este error? ¿Cuándo me voy a perdonar semejante estupidez? [...]. Caí en la trampa de mi propio deseo, del sueño de ver aparecer en mi vida un machonsote, un zangarullón mejor que el Rhett Butler, que se enamoraría perdidamente de mí, su Scarlett del alma, y me llevaría a vivir a un palacio enorme y bello que llamaríamos Tara, donde me zurriaría en las noches cual palomo deseoso mientras yo correría cual tortolita esquivada y coqueta, como

⁸ Esto se conoce como ironía situacional o de destino. Véase Muecke (1970): *Irony*.

quien no quiere la cosa, y en donde seríamos felices y comeríamos perdices toda la vida, alejados de todas la arpias de mis amigas, quienes morirían carcomidas por la envidia enroscadas en sus propias lenguas bífidas. Y colorín colorado, este cuento habría terminado (194).

La gravedad de la decepción es relativizada, en primer lugar, mediante la auto-burla y la capacidad para reírse de sí mismo. A lo largo de la novela el narrador se ha presentado como alguien perspicaz, capaz de adivinar las intenciones y los pensamientos de los demás («zahorí»), y sin embargo, enfrascado en sus propias figuraciones, no supo leer las numerosas coincidencias que apuntaban a la identidad de la Romero con Jorge Mario. Queda claro que el personaje está perfectamente consciente de su situación, de esa soledad tan típicamente gay (como él mismo reitera en diversos momentos de la novela),⁹ soledad que representa su tragedia en este mundo; por ello necesita una salida, un paliativo, porque «la vida es dura, y a veces es necesario soñar despiertos para mantenernos vivos [...], y cuando uno ha vivido así de solo como he vivido yo, la única forma de mantener la esperanza es metiéndose en una fantasía, como imaginaba sería mi vida al lado de Jorge Mario» (195). Para Edwin «meterse en una fantasía» es una estrategia de supervivencia y por lo tanto forma parte de su *ethos*, tal y como sucede con la reacción que exhibe ante el fracaso de esa estrategia fallida: la risa y no el llanto,

⁹ Véanse pp. 28 y 61. Si bien es cierto que Edwin está siempre rodeado de amigos y divirtiéndose con ellos todo el tiempo, razón por la cual su vida no podría ser calificada de «trágica», pienso que sus palabras y su postura frente a la soledad no son irónicas ni fingidas, antes al contrario, me parece que representan claramente esa parte sombría de su existencia. Por otro lado, si se percibe en el discurso del narrador un tono de burla al afirmar que «la soledad es una constante homosexual» (28), ese tono podría explicarse aduciendo a la capacidad del gay para reírse de situaciones horribles (véase la cita de David Halperin al inicio de este artículo); este caso, esa situación horrible no es otra que la incapacidad del personaje para encontrar al compañero adecuado —¡ya no digamos al macho ideal!— y mantener con él una relación duradera. Entre los heterosexuales la situación quizá no sea muy distinta, pero la diferencia consiste, precisamente, en la actitud irónica, cínica y grotescamente autocompasiva que permea el discurso de los personajes gays, al menos en estas dos novelas.

porque «la risa tiene siempre un efecto atenuante sobre los hechos, minimiza su alcance y sus efectos, más o menos en la misma proporción en que un drama tiende a magnificarlos» (Sareil 1987: 22). Por otro lado, una de las formas que el narrador encuentra para reírse de su torpeza es precisamente ridiculizándola mediante las referencias al cine de Hollywood,¹⁰ referencias que acentúan el carácter lúdico y jocoso de su discurso. ¿Cómo sucede esto último? Me parece que pueden destacarse al menos dos instancias o mecanismos para alcanzar este efecto irrisorio.

1. En primer lugar mediante la incongruencia entre la situación narrada (el estado de ánimo del narrador, que se antoja triste y desolado luego de presenciar el derrumbe de sus sueños) y la inclusión de otros personajes de ficción en un contexto que les es ajeno —o debería serlo por naturaleza—; esta distorsión alcanza una dimensión paródica;¹¹ en este mismo sentido puede hablarse de una segunda descontextualización —o en todo caso, de una profundización de la primera—, esta vez específicamente gay, y que surge al momento de la identificación del narrador, no con el personaje de Rhett Buttler, sino con Scarlett, la heroína de la película.
2. El segundo mecanismo tiene que ver con la exageración, lograda a través de la exuberancia verbal, un aspecto presente en prácticamente toda la novela, pero que el personaje parece preferir especialmente cuando la intención es zaherir a sus enemigos (como en el pasaje citado *in extenso*), criticarse

¹⁰ En el caso de la cita se trata de la película *Lo que el viento se llevó* (1939). Rhett Butler es protagonizado por Clark Gable y Scarlett por Vivien Leigh. Tara es el nombre de la plantación que hereda Scarlett.

¹¹ Pere Ballart cataloga esta situación como «Ironías de contraste entre el texto y otros textos», y lo explica de la siguiente manera: «al poner subrepticamente en contacto la obra con otro texto cuya identidad el lector debe inferir en la anécdota, tono o estilo de aquello que lee, plantea un deliberado conflicto ente ambas escrituras, casi siempre con una resolución cómica [...]» (1994: 352-3). La diferencia principal con la intertextualidad sería de intención más que de procedimiento debido al carácter burlesco de esta distorsión paródica.

a sí mismo (como en la descripción que hace de su persona),¹² o bien burlarse de la sociedad en su conjunto. Se trata, pues, de un tono narrativo cercano a la sátira y en el que la maldad y la maledicencia, la perfidia y el sarcasmo, juegan un papel relevante para conseguir el efecto cómico y destructor.

Valdría la pena señalar ahora la recurrencia de estas características en el discurso no sólo de Edwin, sino también en el de muchos otros personajes como él, para preguntarse hasta qué punto es legítimo entenderlas como una constante del *ethos* discursivo propio del gay. Frente la agresión y el menosprecio que experimenta el protagonista, la rapidez verbal se convierte en una herramienta defensiva: «[...] a muy tierna edad me acostumbré a que todo el mundo me sacara el cuerpo, me rechazara, me evitara. [...] así que comencé a defenderme con la lengua, que es mucho mejor que hacerlo con los puños» (19).

Pasemos ahora al protagonista de la novela de Pedro Lemebel. El encuentro de la Loca del Frente con Carlos en *Tengo miedo torero* sí ocurre en el espacio de la novela, y se transforma incluso en una relación *sui generis* entre ambos personajes, al grado de representar, en mi opinión, el núcleo mismo de la diégesis. No obstante, y como en el caso de *Al diablo la maldita primavera*, puede hablarse aquí también de un encuentro fallido porque las expectativas sentimentales que la Loca tiene respecto a Carlos, así como el deseo erótico que siente por él, no pueden ser satisfechos: la preferencia y la existencia sexual de un personaje y otro son incompatibles. Esta incompatibilidad —que no es obstáculo para su relación amistosa— los obligará a asumir una conducta y un discurso oblicuos y a instaurar entre ellos un simulacro. En otras palabras, puesto que ninguno de los dos puede presentarse ante el otro como en realidad es —por motivos distintos en cada caso— será el fingimiento el que habrá de definir

¹² En realidad es la descripción de su mejor amigo, Roberto, sólo que en la página anterior el narrador había afirmado: «...lo que pasa es que Roberto es como yo» (32). Entiendo esta estrategia de ocultamiento como un claro ejemplo de la disimulación (lo mismo que el travestismo) que contribuye al tono irónico de la novela.

sus actos. Ahora bien, este fingimiento, tanto en su forma de *simulación* como de *disimulación* constituye, desde los griegos, uno de los rasgos esenciales de la ironía.¹³

Como sucede en la novela colombiana, en la chilena el simulacro también queda establecido desde el principio y puede considerarse un *leitmotiv* estructurante.¹⁴ Al momento de conocer al seudoesudiante Carlos, a la Loca le basta «ese timbre tan macho» para acceder a guardarle las famosas cajas. «Para qué averiguar más entonces, si dijo que se llamaba Carlos no sé cuánto, estudiaba no sé qué, en no sé cuál universidad, y le mostró un carnet tan rápido que ella ni miró, cautivada por el tinte violáceo de esos ojos» (12). La hombría del otro es, pues, motivo suficiente para trastornar los sentidos de la Loca quien a partir de ese momento inicial y durante toda la novela deberá esconder (*dissimulatio*) tanto su curiosidad acerca de la vida y las actividades de Carlos como su deseo de mayor acercamiento físico y sobre todo erótico, «simulando la emoción, evitando que él sintiera su anhelo alado e imposible» (22). Y su discurso, igualmente, debe ser refrenado, matizado, para que éste no delate su verdadera intención.¹⁵

Por otra parte, considero importante resaltar el matiz típicamente gay de esta disimulación, no porque se trate, claro está, de una estrategia exclusiva, sino porque es un elemento constitutivo del *ethos*

¹³ «La ironía [...] parte de dos estrategias: la *dissimulatio*, “ocultación de la propia opinión”, actitud propia de Sócrates, quien evita toda afirmación propia y, con preguntas aparentemente inocentes, pone en evidencia al interlocutor, quien termina rindiéndose ante la opinión no expresada; la segunda estrategia, también usada por Sócrates, es la *simulatio*, fingimiento de coincidir con la opinión contraria» (Bravo, 1996: 10).

¹⁴ Tanto la Loca como Carlos asumen desde un principio un rol actuado, fingido, para conseguir sus propósitos: ella, estar cerca de él, y Carlos, depositar sus cajas en casa de ella. Conforme avance la trama estos roles se irán complicando, involucrando otros aspectos más profundos de la personalidad de cada personaje.

¹⁵ Así sucede con el nombre de Carlos que la Loca repite amorosamente, como un conjuro erótico, pero a solas, «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 [...]» (13).

gay en tanto que estrategia de adaptación al mundo heterosexual: la única forma viable para la Loca de conservar a Carlos a su lado es no tenerlo nunca como su deseo lo exige, es decir, no le puede pertenecer ni como compañero sexual ni amoroso, si acaso, tan sólo como amigo, motivo que lleva a la Loca a mentir¹⁶ afectando desinterés por él, reprimiendo su excitación cada vez que lo tiene cerca:

En el viaje de regreso casi no hablaron. Ella se quedó dormida junto a la ventana y él la tapó con su pullover color pimienta. En realidad ella no dormía, solamente había cerrado los ojos para reponerse de tanta dicha y poder *retornar sin drama a su realidad*. [...] Quedarse quieta, medida por el arrullo del motor, casi sin respirar, cuando sintió las manos de Carlos arropándola con la lana de su chaleco. Así de extasiada se hizo la bella durmiente para oler el vértigo erótico de su axila fecunda [...] incitando sus dedos tarántulas a deslizarse por esos muslos duros, tensados por el acelerador. Pero se contuvo; *no podía aplicar en el amor las lecciones sucias de la calle* (33-34; énfasis mío).

La realidad, para la Loca, se encuentra en esas lecciones aprendidas en las calles, es decir, en el sexo anónimo, espontáneo y sin preámbulos al que está acostumbrada, y que es práctica común entre muchos gays. La mezcla incompatible de amor y sexo —incompatible para ella— la obliga al fingimiento para no ahuyentar a su amigo. Carlos en cambio finge no darse cuenta de la gran atracción

¹⁶ Edwin, en *Al diablo...* miente también para no perder a Giovanni, su única relación larga: «Así que durante cinco meses me comporté como cualquier Sylvester Stallone: sin dejar caer mis manos ni decir frases plumosas, ni mucho menos con la voz de niña mimada que tengo cuando estoy con las amigas [...]» (91). El contexto es distinto aquí, pues se trata de dos hombres gays; sin embargo, la dificultad o los riesgos de presentarse ante el otro sin enmascaramientos persiste. Es algo que, limitándonos al ámbito de los roles sexuales (activo/pasivo), no tiene la misma incidencia en una relación heterosexual donde, al menos en principio, estos roles quedan definidos de antemano y no suelen ser cuestionados por sus correspondientes representantes. Al interior del mundo gay, por el contrario, la versatilidad de la práctica gay, es decir, la posibilidad de asumir cualquiera de esos roles, crea ambigüedad, terreno fértil para lo irónico, como sucede en el ejemplo citado en esta nota.

que despierta en la Loca, y maneja las cosas a su favor para conseguir su ayuda aprovechándose de esta situación ventajosa.¹⁷

De esta disparidad de intenciones, conductas y discursos sesgados en ambos personajes brota la ironía, es como si todo marchara por vías paralelas sin punto de encuentro. Así por ejemplo, cuando Carlos le pregunta a la Loca si sabe quién fue el Che Guevara, ella responde «Un bombazo de hombre, una maravilla de hombre con esos ojos, con esa barba, con esa sonrisa. ¿Y qué más? ¿Y te parece poco?» (129).

Puede concluirse entonces que mientras el Otro está ahí —en el caso de la Loca—, presente y tangible en toda la contundencia de su ser al lado del protagonista, para Edwin en cambio ese Otro es una ausencia, pero tan cierta y visible como puede serlo Carlos, puesto que Edwin ha forjado a Jorge Mario con el poder de su deseo. Al final, sin embargo, se trata de dos desencuentros mayúsculos e irrisorios, a tal grado que provocan la risa no sólo del lector sino también de los propios personajes que padecen esos reveses de la fortuna.

Me ocuparé ahora de la naturaleza y los mecanismos de esta risa, tanto desde el punto de vista de los narradores como del lector.

2. «NI QUE YO FUERA UNA MUÑECA PARA LA RISA»

De principio a fin todas las acciones del personaje de la Loca están encaminadas a complacer a Carlos, más aún: a enamorarlo. Lo que inicia como un simple favor inocuo (guardar unas cajas de cartón en su casa) se convierte más tarde en complicidad y hasta en lo que podría considerarse un incipiente despertar de conciencia política.¹⁸ Lo que mueve todo ese engranaje actancial sin embargo no es otra cosa que el amor, y a la Loca —como a cualquiera, por cierto— el

¹⁷ No analizaré los detalles del fingimiento en Carlos porque salen del rango de lo gay, si bien representan ejemplos interesantes de ironía verbal y dramática.

¹⁸ Por ejemplo, cuando la Loca lleva un encargo para uno de los contactos de Carlos y en el camino, durante un mitin, se anima a gritar consignas de protesta inspirada por el compromiso social del que Carlos le ha hablado en varias ocasiones. Cfr. pp. 116-118.

amor se le nota: «Cuando lo nombra [a Carlos] se le sueltan las trenzas de Rapunzel, no puede evitarlo» (50); pero sobre todo el amor la trastorna: «una loca tonta de amor siempre estará dispuesta a ser engañada..., utilizada» (188).

Es precisamente ese trastorno el que me interesa resaltar aquí, pues ahí radica, me parece, el efecto cómico que provoca en el lector la actuación dislocada del personaje. Por actuación dislocada entiendo la incongruencia contextual donde se desarrollan los actos de los personajes, desde sus acciones hasta sus palabras, incongruencia que precipita su desgracia,¹⁹ y que en el caso del personaje gay remite, como ya mencioné, a la incompatibilidad entre el mundo heterosexual y el propio. El objeto de deseo de la Loca proviene de ese otro mundo y es por lo tanto, desde el inicio, inaccesible para ella. No obstante, sus desvelos amorosos y el discurso que los acompaña se empeñan en modificar esta circunstancia. Y la risa brota cada vez que el lector es testigo del fracaso con que se ve castigada una empresa tan disparatada.

Un primer momento de este «loco afán»,²⁰ que lleva a la Loca a querer cambiar la realidad, es su «teatralidad decorativa» (21), es decir, una manía que la impulsa a transformar las cajas en mobiliario, sin importar que en el interior de esas cajas se encuentren armamentos y propaganda subversiva. La ironía pictórica²¹ surge de esta

¹⁹ No creo incurrir en una desmesura al comparar, por un lado, la disparidad existente entre el mundo «real» en el que se desenvuelve Don Quijote y «su mundo» imaginado, caballeresco-libresco. Igual sucede con la Loca: por un lado está el mundo heteronormado en el que se ve obligada a vivir, por otro lado está el mundo de fantasía que la arroja a los brazos de Carlos. En ambos casos, esos mundos incompatibles generan el fracaso vital de los personajes, el «error» en sus vidas. Véase Carlos Castilla Del Pino (2005): *Cordura y locura en Cervantes*, especialmente los capítulos 4 y 5.

²⁰ Se trata de un texto de Pedro Lemebel que da título a uno de sus libros de crónicas. Es una interesante reflexión sobre las distintas posturas frente al *ser gay* así como a las distintas formas de nombrarlo y las consecuencias de esas denominaciones. Véase Lemebel, Pedro (2009 [1996]): *Loco afán. Crónicas del sidario*. Santiago: Seix Barral.

²¹ Definida como la incongruencia entre dos elementos disímiles en un mismo espacio. Se diferencia de la ironía situacional porque el énfasis está puesto en los elementos visuales. Véase Brigitte Adriaensen (2007): *La poética de la ironía...*

incongruencia, pero también, como en la siguiente escena, del papel de Carlos —todo seriedad y concentración— y el de ella —toda liviandad y desparpajo—: «En todo ese tiempo fueron llegando cajas y más cajas, cada vez más pesadas, que Carlos cargaba con musculatura viril. Mientras, la loca inventaba nuevos muebles para el decorado de fundas y cojines que ocultaban el pollerudo secreto de los sarcófagos» (13).

Otro momento importante de esta dislocación que quiero subrayar es la fiesta de cumpleaños que la Loca organiza para Carlos. En primer lugar porque está pensada como una fiesta para niños, cuando el festejado, en realidad, es un muchacho veinteañero. Por tal motivo toda la parafernalia decorativa que despliega la Loca para dicha ocasión —globos, cornetas, gorritos, un pastel gigante, «inmensa torta de piña decorada como una lujosa catedral» (89)— sólo consigue acentuar la incongruencia.

En segundo lugar, durante esa celebración la Loca se transforma al grado de volverse grotesca, «como si fuera una tía parvularia. Más bien, como un personaje asexuado de cuento [...]» (90), al que vemos correr de un lado a otro regañando a los niños, corrigiéndoles el atuendo, comportándose como lo haría la mamá de esos niños, y asumiendo al lado de Carlos el papel de una esposa histriónica, un poco histérica y ridícula en su febril agitación. Esta acentuación de lo ridículo es otro mecanismo para generar la risa en el lector.

En tercer lugar, finalmente, la dislocación es exacerbada gracias al inesperado desenlace de la fiesta, y al verdadero regalo de cumpleaños que la Loca le ofrece a Carlos: ¡una breve sesión de sexo oral descrita a lo largo de casi cuatro páginas! Vale la pena detenerse aquí y observar algunos de los elementos que generan el efecto irónico y bufo de este episodio.

A) *El lenguaje*

Cabe resaltar por un lado la exuberancia verbal²² para describir una escena en la que ocurre muy poco. La descripción minuciosa crea

²² Ballart (1994: 334) incluye este aspecto en sus *Ironías de contraste en el texto*, debido a la inadecuación entre la forma de expresión y la sustancia del contenido.

un ambiente de tensión (el lector espera una acción concreta, al mismo tiempo teme que Carlos despierte y se dé cuenta de lo que está pasando); la tensión sin embargo no se resuelve y al final lo que queda es la duda: «todo hacía pensar que el revuelo de imágenes anteriores sólo había sido parte de su frenético desear» (101). La loca no sólo juega con el cuerpo de Carlos sino también con la expectativa del lector.

Por otro lado, sobresale el tono jocoso de las metáforas utilizadas para referirse al miembro de Carlos: «ese bebé en pañales rezumando a detergente»; «un grueso dedo sin uña que pedía a gritos una boca que anillara su amoratado glande»; «[el] muñeco que tenía en su mano, y la miraba con su ojo de cíclope tuerto» (99-100). Me parece que ese tono burlesco despoja a la descripción de cualquier matiz pornográfico que pudiera atribuírsele y la confiere un carácter más bien lúdico, divertido. El contenido es sexual, ciertamente, pero no la forma, más cercana a la estética *camp*²³ que a una descripción de corte realista, como cabría normalmente esperar en una escena de este tipo.

B) *La exageración*

La función corrosiva de la escritura irónica durante la larga descripción de «esa sublime mamada» (101), parece ensañarse con la Loca al convertirla en un juguete del destino y de su deseo irrefrenable por Carlos. Su comportamiento frente al codiciado tesoro (el cuerpo aletargado del muchacho y su miembro) se antoja caricaturesco debido al carácter hiperbólico tanto de las acciones narradas como de las analogías empleadas en su descripción:

Tuvo que sentarse ahogada por el éxtasis de la escena, tuvo que tomar aire para no sucumbir al vacío del desmayo frente a esa estética

²³ El *camp* se define primeramente como una teatralidad exacerbada, una actitud iconoclasta y «la dialéctica entre fantasía y realidad a la que el camp no quiere avenirse, inmerso como está en el propio éxtasis de un gesto que no conoce el freno de la reflexión racional» (Amícola 2000: 139).

erotizada por la embriaguez. [...] 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 eclair para bajarlo [...]. Y la loca [...] sacándose la placa de dientes, se mojó los labios con saliva para resbalar sin trabas ese péndulo que campaneó en sus encías huecas (98-99).

Las acciones de la Loca, pues, hacen reír al lector no porque el personaje sea «una muñeca para la risa» (129), sino por el contexto inapropiado en que tienen lugar —como he intentado mostrar aquí—; pero también por la frecuencia y fracaso con que se repiten; se trata de una risa que surge «ante la contemplación de lo feo o lo deforme» (Gidi/Munguía, 2012: 44), provocada por los infortunios que sufre el personaje, una risa semejante a aquélla que inspiran los continuos descalabros de Alonso Quijano.

Si bien es verdad, por otro lado, que casi nunca vemos a la Loca reír, menos aún de sí misma (como sí lo hará Edwin), no obstante la actitud frente a la vida, frente a lo trágico de su existencia, marcada por la soledad, sí es absolutamente desenfadada. En este punto es idéntica a la que presenta Edwin, quizá porque «Esta ligereza puede ser, pero no necesariamente es, una inhabilidad para sentir la terrible seriedad de la vida; puede ser una negativa a sentirse abrumado por esa situación, una aserción del poder del hombre sobre la existencia» (Muecke, citado en Ballart 1994: 201).

Siguiendo esta misma línea interpretativa cobra sentido el título de la novela de Sánchez Baute, *Al diablo la maldita primavera*.²⁴ Según se desprende de la lectura de la novela en su conjunto, así como del propio discurso figural, ese título está en función directa de una visión del mundo, proviene de un rechazo a instaurarse en lo trágico, actitud que «lleva al ironista a ver cuanto le rodea, la vida, el mundo y sus semejantes, con una mezcla de superioridad, libertad y diver-

²⁴ Recuérdese que el título parafrasea el de una canción popular, «La maldita primavera», que cuenta la tristeza y el fracaso de un desengaño amoroso.

sión, como si contemplase el conjunto [...] desde lo alto» (Ballart, 1994: 201).

3. «DESCUBRÍ QUE PODÍA REÍRME DE MÍ MISMA»

Si bien las acciones de Edwin pueden mover a risa, igual que sucede con las acciones de la Loca, encuentro una diferencia importante entre ambos personajes en este rubro de lo cómico: el protagonista de *Al diablo la maldita primavera* es capaz de reírse de sí mismo, mientras que la Loca, demasiado enfrascada como está en su idilio con Carlos, no tiene oportunidad de mirarse en el espejo para contemplar la dimensión de su ridículo.

Me concentraré en este rasgo, es decir, la disposición a la auto-burla porque la spongo un elemento constitutivo del *ethos* gay.

En diferentes momentos de su relato Edwin expone sus opiniones acerca de la condición gay, condición que para él nada tiene de cómico ni de agradable, sino todo lo contrario: es bastante lúgubre en su opinión: «Por eso nos gusta la ópera: porque la ópera es drama, es lágrima, es tristeza, es muerte: exactamente igual a nuestras vidas, pues la vida de los gays siempre es como una ópera [...]» (61). Pero a una visión negativa como ésta el personaje suele oponer una distinta que, si bien no la contradice, relativiza en parte su contenido, ya sea por su tono burlesco e irreverente, o bien a causa de su desfase contextual o discursivo; ambos procedimientos pertenecen —como traté de mostrar en el apartado precedente—, a la escritura irónica. Así por ejemplo, al proseguir su reflexión sobre el destino gay afirma: «Algunos creen que esto es un vicio, como la droga, y que uno se mete y se sale rapidito, como midiéndose un sastrecito en cualquier vestidor de Bloomingdale's [...]» (61).

Ahora bien, lo que me interesa resaltar aquí no es tanto el procedimiento ya descrito sino el efecto de esa visión irónica, a saber, la *desdramatización* del hecho —que para el gay resulta superlativo— de «no nac[er] “ungido” con el “don” de la heterosexualidad» (116);

esta actitud desdramatizante se convertirá asimismo en una postura general en el personaje frente a las cosas y los seres de este mundo.

Como mencioné antes, Edwin considera su destino un hecho trágico, debido entre otras cosas a la exclusión, el rechazo y la burla que acompañan al gay desde que nace. Pero lo asume y lo afronta desde la risa y la autoburla porque «desde que era un pelaíto yo entendí que mi rollo era con los hombres y, por lo tanto, sería la oveja rosada de la familia» (18).

Esta actitud se volverá un hábito, una constante en su vida, es decir, un rasgo distintivo y definitorio de su *ethos*:

Yo, con el tiempo, *he aprendido a disfrutar y a gozarme la homosexualidad*. Pero confieso que no fue fácil, y ahora tampoco es que lo sea, sólo que cuando se acepta y entiende que *no es culpa nuestra ser así*, ni que es un invento del diablo que se metió en nuestros cuerpos para hacer el mal, y mucho menos el pecado del que hablan las beatas en la misa de cinco, ni que hay que darse golpes en el pecho, *ni latigarse, ni siquiera llorar* cada noche cuando estamos en nuestras camas bajo las cobijas, *tan sólo por ser diferentes al resto de la humanidad* (62; énfasis mío).

Hay en esta actitud un cambio radical frente a la idea que los gays tenían de sí mismos en el pasado, cambio al que remiten las cursivas en la cita, y en el que considero necesario detenerse.

A) *El gozo*

Hasta antes de los disturbios de Stonewall (Nueva York, 28 de julio de 1969) los hombres homosexuales vivieron y padecieron su preferencia sexual como anatema, producto de la interiorización de un discurso (médico, jurídico y religioso) que los estigmatizaba convirtiéndolos en seres abyectos. Aquellos sucesos marcaron el inicio de una nueva postura frente a la condición homosexual, despojada ya de toda carga patológico-pecaminosa,²⁵ gracias a la cual «lo margi-

²⁵ Otro de los logros alcanzados por este hito en la historia de la Revolución sexual fue la inclusión en el medio gay de los travestís y Drag Queens, quienes habían

nal deja el altillo de la casa burguesa. La loca encerrada ahí ahora baja a la sala y se sienta a la mesa» (Amícola, 2000: 48). En este sentido puede decirse que Edwin encarna al hombre gay contemporáneo que concibe su preferencia sexual y la práctica que la acompaña como una opción de vida entre muchas otras. Haber pasado de la vergüenza interiorizada al orgullo gay significa un avance sustantivo en el proceso de subjetivación gay, avance muy bien articulado en el texto a partir de las acciones y el discurso del personaje.

B) *La culpa*

No es una casualidad, me parece, que Sánchez Baute le dedique todo un capítulo de su novela al tema de la culpa. Lo hace, sobra decirlo, en un tono jocoso y divertido, yuxtaponiendo una «historia de clóset» (el descubrimiento por parte de unos padres de la homosexualidad de su hijo, suceso que termina con la muerte de éste) a la historia de una mascota que Edwin tuvo cuando era adolescente. El sentimiento de culpa es el origen de la desgracia para los protagonistas de ambas anécdotas, es decir, el chico y el perro. La culpa es entendida aquí como sinónimo de vergüenza por no estar a la altura de aquello que los otros esperan; es decir, en el caso del gay, por no ajustarse a las exigencias de la normatividad patriarcal, especialmente el hecho de tener hijos y educarlos en el seno de una familia tradicional. Edwin critica y rechaza con ahínco esta actitud y afirma que «la única manera de transitar erguido a pesar de todas las piedras que lanzan a mi paso es evitando que me doblegue ante la conciencia de los demás y sorteando cualquier escollo que atente contra mi virtud» (112).

sufrido hasta entonces el rechazo y la discriminación por parte de los gays hiper-masculinizados. Véase, ente otros: Edelman, Lee (1994): *Homographesis*. New York: Routledge; Halperin, David (2012): *How to be gay?* Cambridge: Harvard University Press; Bersani, Leo (1995): *Homos*. Cambridge: Harvard University Press.

C) *La diferencia*

El hecho de ser *diferente* puede adquirir connotaciones lúgubres para el personaje, al grado de poder equipararse, para él, con una muerte simbólica: «A quien primero perdemos, por supuesto, es a nosotros mismos [...]. Nadie que no haya vivido el sinsabor de enfrentar algo a lo que todos juzgan maligno puede entender claramente este suceso» (68). Hay aquí un dejo de malestar con la propia condición homosexual, y la clara sensación de sentirse incomprendido por quienes no son parte de la misma experiencia vital. Edwin no olvida en ningún momento la dificultad que representa esta diferencia, pero se niega —como hace con la culpa— a llevarla a cuentas como un fardo que le impida vivir. Es precisamente el exceso de conciencia, estimulada por la actitud irónica, lo que lleva al personaje a exclamar: «y fue así como descubrí que podía reírme de mí misma [...]» (26).

CONCLUSIONES

Si bien no se puede afirmar la existencia de una ironía específicamente gay, sí es posible en cambio destacar un uso diferenciado de este tropo en los textos narrativos aquí analizados. Su recurrencia, como he intentado demostrar, proviene de la propia percepción de los personajes, de su manera de ser y actuar en el mundo; su condición gay parece obligarlos a una permanente negociación con la sociedad heteronormada, negociación que pasa, como se ha visto, por la simulación, la mentira y el disimulo, pero también por la capacidad de reírse de sí mismos. En este contexto la ironía es una herramienta certera y eficaz porque tiene, como el ethos gay al que se alía, dos dimensiones: es a un tiempo dardo y escudo, adaptación e invención hilarante.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, Gustavo (1977): *La estructura de la novela picaresca*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- AMÍCOLA, José (2000): *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Paidós: Buenos Aires.
- BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BRAVO, Víctor (1997): *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (1998): *La modernidad de lo barroco*. México: Era/UNAM.
- GIDI, Claudia y Martha Elena MUNGUÍA (coords.) (2012): *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*. México: Bonilla Artiga Editores/Universidad Veracruzana.
- HALPERIN, David (2012): *How to be gay*. Cambridge: Harvard University Press.
- LEMABEL, Pedro (2001): *Tengo miedo torero*. Barcelona: Anagrama.
- MUECKE, D.C. (1976): *Irony*. Bristol: Methuen & Co.
- NÚÑEZ NORIEGA, Guillermo (2004): «Reconociendo los placeres, deconstruyendo las identidades: antropología, patriarcado y homoerotismos en México». En Gloria Careaga y Salvador Cruz (eds.): *Sexualidades diversas*. México: Porrúa/PUEG.
- SÁNCHEZ BAUTE, Alonso (2003): *Al diablo la maldita primavera*. México: Punto de lectura.
- SAREIL, Jean (1984): *L'écriture comique*. París: PUF.