
Contrasexualidad y contratextualidad: el discurso amoroso en la narrativa gay

Florian Fraissard
Université Jean Monnet, Saint-Étienne

RÉSUMÉ. À partir des notions de « technologie » et de « contresexualité », nous proposons d'étudier les représentations littéraires du discours amoureux gay. Cette approche part du principe que le discours amoureux dominant fonctionne comme une technologie qui contraint l'expression du sentiment amoureux dans un scénario normatif. Or, la littérature gay, par la marginalité même du désir qu'elle représente, s'écarte de ces codes hétéronormatifs et met en forme de nouvelles modalités d'expression amoureuses qui fonctionnent comme des « contretechnologies ».

MOTS-CLÉS : Gay Studies, XXI^e siècle, Amour, Littérature, Discours

ABSTRACT. From the notions of « technology » and « countersexuality », we propose to study the literary representations of gay love's discourse. This approach starts from the fact that the dominant love's discourse functions as a technology that shapes the expression of love sentiment in a normative scenario. However, gay literature, by the very marginality of the desire it represents, breaks those heteronormative codes and produces new modalities of love expression that function as « countertechnologies ».

KEYWORDS: Gay Studies, 21st Century, Love, Literature, Discourse

Introducción

La constancia del discurso amoroso en la literatura muestra que se ha ido construyendo en la diacronía. Los estudios reunidos en *Omnia vincit Amor: consideraciones sobre el amor en la literatura universal* (Padorno y Santana Henríquez, 2009), que se extienden desde la Antigüedad hasta los albores del siglo XXI, lo confirman. Incluso las tentativas de codificación del discurso amoroso hicieron de la literatura el lugar privilegiado de su expresión. Denis de Rougemont escogió *Tristán e Isolda* y Roland Barthes eligió el *Werther* como modelos de fijación de los intercambios amorosos. Esas dos obras literarias, al

presentar un discurso amoroso entre un hombre y una mujer, forman parte del canon europeo heterosexual. Ahora bien, Monique Wittig afirmó que « las lesbianas no son mujeres » y que, por consiguiente, como lo recuerda Paul B. Preciado, « los gays no son hombres » (Preciado, 2020: 175) porque ambos términos son una tecnología del sistema heterosexual. Una técnica es « un dispositivo complejo de poder y de saber que integra los instrumentos y los textos, los discursos y los regímenes del cuerpo, las leyes y las reglas » (Preciado, 2020: 177) para producir una « disciplinización » (Bourcier, 2018: 586). El discurso amoroso que la literatura canónica heterosexual ha ido moldando a lo largo de los siglos puede considerarse como una tecnología de control discursivo y de producción normativa que participa del « guion de género vigente en Occidente –la heteronormatividad » (Gros, 2016: 252). Frente a este discurso construido, el discurso amoroso gay aparece como un « inconstruido » y una manifestación de « contrasexualidad », es decir una « producción de formas de placer-saber alternativas [que pueden] comprenderse como tecnologías de resistencia, dicho de otra manera, como formas de contradisciplina sexual » (Preciado, 2020: 48) y discursiva. ¿Cómo dicho discurso puede construirse contra una tradición literaria que ha edificado el discurso amoroso heterosexual como una universalidad? Barthes no afirma otra cosa cuando escribe que « Es el mismo discurso que se pronuncia, cualquiera que sea la configuración sexual de la relación » (Barthes, 2007: 667). Lo que proponemos es analizar el discurso amoroso gay contemporáneo frente a la tecnología discursiva heterosexual y tradicional considerando « las tecnologías como posibles lugares de resistencia a la dominación » (Preciado, 2020: 174). A fin de caracterizarlo, examinaremos, a partir del pensamiento desarrollado por los Estudios Queer y Gay, el discurso amoroso presente en tres obras gay que ilustran la diversidad del discurso amoroso homosexual masculino en el mundo hispanico del siglo XXI. El relato autodiegetico *El diario de JL* (2005) del español Álex Rei ofrece una muestra de las vivencias amorosas del narrador dentro de la comunidad gay europea. El libro de no ficción de Alberto Fuguet, *Sudor* (2016), presenta varios hilos narrativos amorosos concentrado en sólo tres días, donde se mezclan los recuerdos y los nuevos encuentros facilitados por las aplicaciones geolocalizadas. Por fin, el libro del artista cubano Julián Martínez Gómez, *El amante alemán* (2017), propone una narración amorosa centrada en una pareja autodiegetica cuyo amor va revelando un secreto familiar.

Reinventar el género

La particularidad del discurso amoroso gay sería su deconstrucción del binarismo genérico que caracteriza las narraciones canónicas heterosexuales por la ausencia que implica de lo femenino. Es sabido que, sin embargo, Barthes había hecho del enamorado un sujeto femenino, « Un hombre no está feminizado por ser invertido, sino por estar enamorado » (Barthes, 1977: 20), frente al objeto del amor que, implícitamente, se encontraba « masculinizado ». Con

esto, Barthes separaba sexo y género pero seguía recurriendo a lo femenino como marca de diferencia y de asimetría en el discurso. En este sentido, « femenino » se convierte en sinónimo de « diferente » frente a una norma masculina, una « diferencia *dentro* del hombre » según la expresión de Teresa de Lauretis (Lauretis, 1987: 1). Si en 1987, subrayaba la « proximidad de la gramática y del sexo » (Lauretis, 1987: 4) en la lengua inglesa, afirmaba que el término « género » en las lenguas latinas « no conlleva siquiera la connotación del género sexual de una persona » (Lauretis, 1987: 4). En 2021, la lengua española sigue integrando la dimensión gramatical de la palabra, « categoría gramatical inherente [...] y que en pronombres y sustantivos animados puede expresar el sexo », y añade su valor cultural, « grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido éste desde el punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico » (*Diccionario de la Real Academia Española*). Pero, en ambos casos, efectivamente, la palabra « género » no califica el sexo. Veamos cómo el discurso amoroso gay se posiciona dentro de esta tecnología genérica en la que lo femenino es el elemento disidente.

El narrador autodiegético del *Diario de JL* parece ocupar alternativamente la posición femenina y la posición masculina. En efecto, emplea tanto la forma femenina « una », « eran más maricas que una » (Rei, 2005: 65), como la forma masculina « uno », « Cuando uno reflexiona sobre los vaivenes de su vida » (Rei, 2005: 73), como pronombres. Sin embargo, el género femenino no parece surgir en circunstancias específicas ni estar ligado a la expresión de un amor particularmente marcado. La utilización de la forma femenina « una » resulta ser sólo otra posibilidad de auto designación sin que cambie la naturaleza del sujeto, como si perdiera su valor diferenciador. Otra alternancia es la que existe entre esta forma impersonal y el pronombre sujeto « yo ». Estas tres posibilidades pronominales permiten al narrador mantener su experiencia amorosa en la intimidad del « yo » o generalizarla en la impersonalidad del « uno/una ». La variedad de dichas posiciones enunciativas corresponde con la intención comunitaria del proyecto literario.

Desde la introducción, el autor se incluye dentro de una comunidad, « Puede que los homosexuales seamos más constantes y frecuentes en [la búsqueda del amor] » (Rei, 2005: 7), como lo evidencia el empleo de la primera persona del plural. Por consiguiente, no presenta su discurso amoroso como una experiencia aislada sino precisamente como un elemento de reconocimiento y de identificación, y por lo tanto de separación frente a un supuesto discurso amoroso universal indiferenciado. Esta singularidad del discurso amoroso gay se manifiesta mediante la identificación con figuras femeninas que constituyen un contramodelo a la figura masculina heterosexual, en la medida en que dentro de la heteronormatividad « sólo hay dos papeles o estilos corporales posibles: 'hombre' y 'mujer' » (Gros, 2016: 252).

A lo largo de su diario, el narrador recurre a dos referentes femeninos más o menos opuestos. Por un lado, se identifica con la « mujer A », « cada vez soy más mujer A » (Rei, 2005: 26), que define como « una mujer que está siempre en su sitio y que no pierde la compostura pase lo que pase » (Rei, 2005: 26). Esta

« mujer A » puede verse como la antítesis del « macho Alfa », el arquetipo de la tecnología genérica heterosexual. Por otro lado, se siente « identificado con mujeres cuarentonas al borde de la desesperación » (Rei, 2005: 231), en particular con la heroína de *La Flor de mi secreto*. Estas dos figuras femeninas, que encarnan la fuerza y la fragilidad, aparecen como otras posibilidades de actuación dentro del esquema amoroso tradicional. Ambas funcionan como una negación del referente masculino que está identificado con el discurso heterosexual dominante y es, quizás, una manera de significar que el sujeto gay no es un « hombre ».

En la obra de Julio Martínez Gómez, *El amante alemán*, los dos enamorados comparten alternativamente la posición autodiegética: « Me llamo Julio » (Martínez Gómez, 2017: 11) y « Mi nombre es Sebastián » (Martínez Gómez, 2017: 19). La fusión de los dos yoes en un « nosotros » se realiza al mismo tiempo que se instalan juntos, « él y yo vivimos desde hace un mes en un piso cerca del centro » (Martínez Gómez, 2017: 83). Este espacio privado permite la aparición de nuevas modalidades de intercambios amorosos entre ambos donde lo femenino aparece pero no a nivel gramatical sino cultural, con las figuras de la Sirenita y de Marlene Dietrich.

En contadas ocasiones en la obra, se abandona la forma narrativa para la dramática, lo que es el caso cuando Julio y Sebastián cantan en casa. Se emplea la forma teatral como si se tratase de un guion cinematográfico, porque « esos momentos deberían ser grabados para el cine » (Martínez Gómez, 2017: 87). Mientras están planeando un viaje a Berlín, « Julio canta y baila con una maleta mientras imita a Marlene Dietrich. Sebastián lo observa divertido desde el sofá. » (Martínez Gómez, 2017: 93). Este episodio reúne « la parodia de la feminidad [y] la teatralidad fuera de escena » (Hueso Fibla, 2012: 215) y corresponde con un momento de intimidad y de alegría para la pareja. Marlene Dietrich es « el símbolo del ideal erótico inalcanzable » (Tejero, 2008: 265) y en esta canción, « *Ich habe noch einen Koffer in Berlin*¹ », expresa su apego a la ciudad de Berlín, donde nació precisamente Sebastián. La teatralización sirve para revelar la construcción de Dietrich como modelo del ideal femenino por la mirada masculina de la sociedad heterosexual, aunque estuvo « Conocida por sus numerosos idilios tanto con hombres como con mujeres » (Tejero, 2008: 267). Entonces, Julio no « imita » a Dietrich sino la imagen de Dietrich construida por el discurso masculino heterosexual, produce una copia o una contracopia de la feminidad heterosexual. Dicha teatralización paródica aúna la teoría butleriana de la *performance* y la estética *camp*.

En su célebre artículo, Jack Babuscio hace hincapié en « la noción de vida-como-teatro » (Babuscio, 1977: 24) como constituyente de lo *camp*. En las escenas de canción que aparecen en la obra cubana, tanto la forma guionística como la actuación de los personajes denuncian, mediante la subversión de « estos cánones de gusto, comportamiento, habla culturalmente estandarizados » (Babuscio, 1977: 25), el discurso amoroso como tecnología de norma-

1 « Todavía tengo una maleta en Berlín »

lización y de control. Dentro de la repetición de comportamientos y discursos hay la posibilidad, como lo es la teatralización *camp*, de apartarse del guion prescrito. Sobre este particular, la comparación con la relación amorosa de los padres de Julio y Sebastian, es reveladora de este fenómeno. Emil y Fernando siguieron el único guion posible para dos hombres en los años 80 viviendo bajo regímenes comunistas, como lo eran la dictadura de Fidel Castro o la RDA, a saber la amistad. La gramática de su correspondencia lo revela, donde el sustantivo « amigo » funciona como técnica normativa: « amigo mío » (Martínez Gómez, 2017: 157) ,« Querido amigo Fernando » (Martínez Gómez, 2017: 165). Ellos no pudieron escapar del guion sociodiscursivo que sólo ofrece la amistad como espacio de intercambios íntimos entre hombres. Su discurso amoroso es un discurso del silencio.

En su libro de no ficción, *Sudor*, Alberto Fuguet rechaza abiertamente la heteronormatividad, « qué rico no ser hétero » (Fuguet, 2016: 143), y el guion genérico amoroso que le está asociado, lo que implica el rechazo de cualquier dimensión femenina. No utiliza el femenino gramatical, como en el *Diario de JL*, ni tampoco lo femenino cultural, como en *El amante alemán*. El discurso amoroso del narrador se acompaña de la producción de « una (nueva) gramática de la masculinidad » (Opazo, 2009: 80). Esa formalización de una masculinidad distinta de la del sistema heterosexual puede notarse en la descripción que hace el narrador de los dos hombres de quienes se enamora.

Recuerda a su ex enamorado, el Factor Julián, diciendo que « tiene una cosa masculina tosca burda frágil distante que cautiva » (Fuguet, 2016: 57). La perífrasis « una cosa masculina » sirve para revelar que la masculinidad de Julián, por lo menos tal cual la concibe el narrador, no se identifica con la masculinidad dominante heterosexual. Los adjetivos enumerados para intentar calificarla remiten a una forma de alejamiento de los códigos culturales que producen una masculinidad a la vez basta y « frágil ». El narrador está consciente, sin embargo, de que « El Factor Julián era la suma de lo que proyectaba en él y de aquello a lo que realmente acced[ió] » (Fuguet, 2016: 57). Es decir que el cuerpo de Julián no tiene en sí cualquier masculinidad sino que ésta es construida por la mirada y el amor del narrador. La comparación con el retrato que hace el narrador de Rafa muestra su concepción de una masculinidad específica gay.

Escribe que « Lo único que le falta es cierta fuerza corporal, quizás más carne o músculos, sin duda más testosterona » (Fuguet, 2016: 380). Vemos que la concepción del cuerpo masculino atractivo, según el narrador, corresponde con la « idea según la cual el cuerpo es también un objeto de *design* en un sentido técnico y pragmático » (Bourcier, 2018: 587). Los músculos funcionan como tecnología corporal y « marcadores de lo gay » (Gómez Beltrán, 2019: 52). Como lo resume el narrador, Rafa « No es alfa. [...] No es el tipo de hombre que me atrae [...]. Me gustan más masculinos, peludos, toscos » (Fuguet, 2016: 380). Otra vez define la masculinidad ideal como « tosca », o sea alejada de los códigos culturales dominantes, y acompañada de una « deserotización de la feminidad » (Ariza, 2018: 467). El retrato de Rafa es, precisamente, la ocasión de establecer una distinción entre feminidad y gaydad. El narrador dice que Rafa

« Tiene algo levemente femenino » y que su « delgadez y falta de testosterona dejan claro que es gay, más que afeminado » (Fuguet, 2016: 380). El adjetivo « femenino » funciona como antítesis de lo masculino pero el narrador se niega a calificarlo totalmente como « femenino » porque sería incluirlo en el sistema binario heterosexual. Se contenta con decir que tiene « algo » de femenino, es decir « una realidad indeterminada cuya identidad no se conoce o no se especifica » (*Diccionario de la Real Academia Española*). En cuanto al adjetivo « afeminado », funciona como oposición al término « hombre (heterosexual) ». Y la palabra « gay » permite definir a Rafa fuera de la bipolaridad genérica heterosexual. Podemos, pues, decir que Alberto Fuguet elabora « la construcción de una nueva masculinidad » (Opazo, 2009: 93), distinta de la masculinidad heterosexual, que podemos calificar de « contram masculinidad » en la medida en que emerge como una alternativa al modelo heterosexual.

La deconstrucción del sistema genérico heterosexual por el discurso gay permite que surjan nuevas posiciones enunciativas y nuevas movilizaciones de lo masculino y de lo femenino fuera del molde tradicional. La afirmación de Barthes acerca de la feminidad universal del enamorado no se verifica en el discurso amoroso gay. Tampoco el sujeto gay adopta la masculinidad hegemónica heterosexual como referente identitario. Construye su propio sistema transgenérico que tiene implicaciones sobre la concepción misma del discurso amoroso.

Corporeizar el romanticismo

La distinción genérica, dentro de la tecnología del discurso amoroso hegemónico, sirve para producir un funcionamiento codificado de la relación amorosa que vino a denominarse « amor romántico » y que « representa un modelo occidental » (Flores Fonseca, 2019: 285) dominante. Por su etimología, del francés « romanz » pasando por el inglés « romantic », el adjetivo « romántico » está relacionado con « lo novelesco ». Sería, pues, un amor cuyo modelo haya sido producido por las novelas. Ello significa la importancia que la ficción y la imaginación tienen en la elaboración del discurso amoroso. Pero entendido como « sentimentalidad excesiva » (*Diccionario de la Real Academia Española*) en su acepción contemporánea, funciona como oposición al amor sexual. Ahora bien, el sustantivo « homosexual », cuya creación se remonta al siglo XIX, incluye únicamente en su morfología la dimensión sexual. Por consiguiente, puede considerarse como un modo de caracterización opuesto al modelo « romántico » dominante donde la sexualidad está subordinada a los sentimientos. Al contrario, la palabra « gay » borra toda característica sexual. Entonces, si el amor romántico es « un marco heteronormativo » (Martínez Gómez *et alii*, 2019: 169) que la literatura canónica produce ¿sólo le quedaría a la literatura gay el material temático de la sexualidad? Veamos cómo las novelas gay subvierten el esquema del amor romántico. Alfredo, el narrador de *Sudor*, no quiere « contaminarse con un romanticismo homoerótico muy gay » (Fuguet,

2016: 199). La expresión « romanticismo homoerótico » es una manera de unir la dimensión sentimental y la dimensión carnal, el erotismo siendo el « carácter de lo que excita el amor sexual » (*Diccionario de la Real Academia Española*), y en cierta medida una forma de adaptación del amor romántico tradicional. Su rechazo, por parte del narrador, forma parte de una negación de lo novelesco. Lo expresa de manera rotunda al afirmar que « las novelas son para cobardes; la no ficción, la crónica y el testimonio son para los que tienen cojones » (Fuguet, 2016: 45). Vemos que su elección de la no ficción se inscribe dentro de una valorización de la masculinidad, que hemos calificado anteriormente de « contra-masculinidad » por su esencia propiamente gay. De principio a fin de la obra, domina el discurso sexual como forma de interrelaciones gay.

No obstante, ese modo de relacionarse trasciende lo puramente carnal para acceder a « Esta hermandad del semen [que] formaba un tren o una trenza (yo tuve algo con Clemente y Clemente con Benjamín y Benjamín con Aldo y Aldo con Jero y Jero con Aníbal y Aníbal conmigo » (Fuguet, 2016: 171). El cuerpo se transforma en el espacio discursivo amoroso privilegiado, reactualizando la etimología misma del término discurso, « correr por aquí y por allá ». Esta dimensión rizomática del discurso corporal gay está facilitada por las aplicaciones geolocalizadas. Es gracias a este sistema que el narrador encontró a Julián, « Conocí a El Factor Julián vía Grindr. Era un domingo de invierno. Chateamos como dos horas y optamos por conocernos » (Fuguet, 2016: 94). Y después de su encuentro con Rafa, éste le confiesa que lo había visto antes en Grindr, por eso sabía que era gay, « cuando llegué a Alfaguara [...] abrí Grindr. [...] Lo vi, claro. A nueve metros. Qué emoción. Dije: un poco nerd pero simpático » (Fuguet, 2016: 421). El encuentro entre los dos no es, por consiguiente, un verdadero encuentro. Es ahí donde se reinterpreta la escena clásica del encuentro romántico fortuito y del flechazo. Si « el sujeto contemporáneo ansía alcanzar ese estado de conexión absoluto que ha promulgado el mito del amor romántico » (Pascua Canelo: 8), Alfredo lo traslada a la conexión virtual que permite una conexión carnal efímera.

El único contraejemplo está encarnado por el personaje de Renato quien, según dice el narrador, « Se enamoró. No creo que de mí sino de la idea que tiene de mí » (Fuguet, 2016: 155), es decir de la ficción de Alfredo que ha construido. Sin embargo, en este caso también el discurso amoroso se expresa mediante la comunicación virtual, en este caso WhatsApp, « mi amanecer fue sin ti / y aquí estoy / en el sudor más delicioso / en el amanecer de un / hombre deseoso [...] entre el calor / del sol / y el sol de mi calor / acabo, espero [...] mis pendejos rojos / sienten la tibieza / de la leche condensada / mis muslos tiemblan / mi pecho rebosado » (Fuguet, 2016: 289). Su discurso aún romanticismo y erotismo, en la medida en que las isotopías del cuerpo expresan la ausencia del ser amado y la intensidad del deseo por el ausente. Alfredo no se equivoca cuando le escribe, « eres un poeta » (Fuguet, 2016: 289). El propio narrador también revelaba un amor casi romántico en su relación con Julián « Yo aspiraba a algo más ; sentir que tenía un partner, un socio, un cómplice » (Fuguet, 2016:

48). Vemos que no utiliza la palabra « novio », que forma parte del esquema tradición heterosexual, sino palabras distintas.

La novela de Álex Rei se presenta también como un discurso amoroso que propone una nueva interpretación del amor romántico. El narrador utiliza también internet para provocar encuentros. La tecnología aparece en ambos textos como un medio « para comunicar o para negociar el cuerpo y el deseo » (Vázquez Cruz: 32). La reelaboración del esquema romántico se lleva a cabo, por una parte, mediante su inclusión dentro de espacios marginales gay dedicados al sexo. Para el narrador, las *backrooms* son « los sitios más románticos de Madrid » (Rei, 2005: 71). Es precisamente en uno de estos lugares donde se produce un flechazo romántico, « entró por la puerta un tío rapado con el pelo al uno [...]. [...] encarnaba a la perfección mi ideal [...]. Y perdí los papeles. Literalmente » (Rei, 2005: 65). Este encuentro inesperado corresponde con el tópico del flechazo romántico salvo que aquí se inscribe en un marco espacial antirromántico. El romanticismo gay del *Diario de JL* consiste, pues, en subvertir el ideal romántico, caracterizado por su sentimentalismo, situándolo en un contexto marcadamente sexual. Esta aparente paradoja permite deconstruir la frontera artificial entre romanticismo y carnalidad, lo que produce un intercambio semántico entre los dos elementos. El amor romántico se encarna cuando la sexualidad se idealiza, lo que implica también una reevaluación del elemento novelesco.

La creación de un nuevo romanticismo integra también, como en *Sudor*, una reflexión sobre la ficción. Como lo afirma el narrador, « la realidad siempre supera a la ficción » (Rei: 109). La materia misma del libro es precisamente la recolección de « algunas columnas en diversos sitios de Internet » (Rei, 2005: 7) inspiradas en la realidad. El autor denuncia en la introducción del libro la « falsa dialéctica entre realidad y ficción » (Rei, 2005: 7). La puesta en tela de juicio de lo romántico implica un cuestionamiento de lo novelesco. En la perspectiva del autor, lo uno y lo otro ya no se oponen sino que « la realidad únicamente lo es cuando la contamos, cuando la narramos » (Rei, 2005: 7). Estas consideraciones significan que existe una interdependencia entre realidad y ficción, del mismo modo que el amor romántico y el amor sexual se complementan. Buen ejemplo de ello es el episodio en que el narrador describe una boda que tiene lugar dentro de una sauna en Ámsterdam, « Había un ambiente como de... ¡¡era una boda!! Markus y Robert eran dos gays [...] que se habían casado y aquella era su fiesta » (Rei, 2005: 45). La boda, que es un elemento romántico, al contrario del matrimonio que no lo es, se encuentra aquí reterritorializada en un espacio marginal y sexual. En esta obra, los esquemas binarios entre lo romántico y lo sexual y lo novelesco y lo real, están deconstruidos para dar paso a un discurso amoroso integrador que escapa de la tecnología del amor romántico como medio de apartar la dimensión corporal del discurso amoroso.

Si tanto *Sudor* como el *Diario de JL* emplean un metadiscurso sobre el amor romántico, el libro de Julián Martínez Gómez al contrario no lo hace. Es la diégesis la que traduce la relación con el amor romántico tradicional. Como lo hemos señalado en la introducción, la historia entreteje dos historias de amor

en dos tiempos diferentes. La historia más remota e imposible, entre Fernando y Emil, los respectivos padres de Julio y Sebastián, evoluciona de manera trágica. La historia de amor entre Julio y Sebastián empieza con un encuentro perfectamente romántico dentro de un avión. Cuando Julio invita a Sebastián a su casa, se fija en detalles de su cuerpo, y se focaliza en sus articulaciones, « Qué rodillas más hermosas. Parecen hechas de piedra y él entero: sus nudillos, su cuello, sus caderas, sus muñecas, sus hombros, pero de esas piedras lisas que uno se encuentra esculpidas por el agua dulce a orillas de un río » (Martínez Gómez 2017: 58). La larga enumeración fragmenta el cuerpo de Sebastián pero las articulaciones son precisamente lo que crea la unidad del cuerpo. La contemplación del cuerpo del amado no se inscribe en una perspectiva sexual sino que, mediante la comparación, « Su pecho es como una de esas plazas amplias donde su piel es el único monumento posible » (Martínez Gómez 2017: 58), cobra una dimensión que supera lo corporal.

Las tres obras proponen un discurso amoroso donde lo romántico tradicional se anula para renacer bajo la forma de un sentimiento fuertemente enraizado dentro del cuerpo. Esas nuevas significaciones de la experiencia amorosa tienen consecuencias sobre la finalidad del relato.

Agency y desenlace

Si los relatos gay que examinamos subvierten la concepción tradicional del amor romántico, contribuyen también a cuestionar sus modalidades expresivas y sus finalidades. En la tecnología canónica, el amor romántico produce una expresión caracterizada por el sufrimiento y la pasividad frente a una pasión experimentada como « una fuerza del sino » que se soluciona trágicamente. Por eso, Denis de Rougemont pudo escribir que « el amor feliz no tiene historia » (Rougemont, 1972: 15). Entre las tres obras que estudiamos, dos contradicen claramente esta afirmación por su desenlace antitrágico.

En *El amante alemán*, el relato se cierra con el beso de los dos enamorados, inmortalizado por un *selfie*, « Nos tumbamos y extendiendo mi brazo, pongo la cámara en alto y hago un *selfie* de nuestro beso sobre el verde infinito » (Martínez Gómez, 2017: 173). Después siguen cinco recetas de platos cubanos y alemanes que se encuentran en la narración. Este final feliz se opone al final trágico de la historia de amor imposible de Fernando y Emil, marcada por un suicidio y un accidente aéreo. La historia de amor entre Julio y Sebastián aparece, pues, como la afirmación de la posibilidad del amor y de la posibilidad de la vida. Sin embargo, para que este desenlace haya sido posible, los dos amantes tuvieron que luchar contra su propio pasado y superarlo.

Desde el inicio de su relación, ocurre un fenómeno extraño que saca el discurso amoroso del realismo para integrarlo en lo extraño o fantástico. Cada vez que ellos se ven reflejados en un espejo, éste se rompe y hiere sus cuerpos, « despertamos abrazados en el suelo, desnudos y manchados de sangre » (Martínez Gómez, 2017: 100). Parece que los espejos funcionan como un eco narrativo y

personal para los dos enamorados. Lo que se refleja en el cristal a través de sus caras son los rostros de sus padres desaparecidos y que no pudieron quererse. En la parte central del libro, donde la poesía suplanta a la prosa, se repiten precisamente esas frases, « Dos reflejos » (Martínez Gómez, 2017: 113), « Reflejos y ejes » (Martínez Gómez, 2017: 114), « Ejes en la prolongación del ECO » (Martínez Gómez, 2017: 115). Los reflejos de Julio y Sebastián están aprisionados en dos ejes temporales, uno vuelto hacia el pasado y otro hacia el futuro, entre los cuales aparecen una serie de ecos y reminiscencias. Lo visual y lo memorial se funden y desencadenan una manifestación física mediante el cuerpo herido y sangrando. El cuerpo se convierte en un espacio de revelación y de manifestación que escapan del lenguaje. Esas manifestaciones inexplicables conducen los enamorados a emprender casi una investigación policíaca que les revela su pasado común.

Cuando están en Berlín, caminan sobre los pasos de sus padres y acuden al Treptower Park donde sus « cuerpos reproducen un instante que regresa a su centro sin comienzo ni termino » (Martínez Gómez, 2017: 171). La temporalidad se desvanece cuando Julio y Sebastián están donde estuvieron Fernando y Emil. Es la geografía misma la que se hace partícipe del discurso amoroso. En efecto, el sufrimiento se soluciona gracias a las revelaciones producidas por la geografía, « Julio está llorando; quiere que le cuente con todo lujo de detalles. Finalmente nos sentamos en la hierba y no le hago sufrir más » (Martínez Gómez, 2017: 172). Es, pues, el discurso sobre el imposible amor pasado de sus padres el que salva el actual discurso amoroso de lo trágico. El relato de lo trágico pasado anula lo trágico en el presente. El obstáculo, manifestado bajo forma fantástica y casi sobrenatural, se transforma en vía de acceso a la felicidad.

El amor que siente el narrador del *Diario de JL* por el misterioso G. « se estaba convirtiendo en una obsesión » (Rei, 2005: 72), lo que muestra el dominio que la pasión había tomado sobre el narrador pues sus pensamientos estaban prisioneros de « la cárcel de amor ». Y cuando ese amor se va acabando, el narrador reflexiona sobre la esencia de la pasión amorosa y sus consecuencias vitalicias. Según él, todas sus historias de amor « han acabado mal. Con lo que más que vivo, muero un poco en cada una de ellas » (Rei, 2005: 141). La oposición entre la vida que trae el amor feliz y el sentimiento de muerte que acarrea la pasión infeliz se expresan aquí de manera bastante pesimista y casi fatalista. El narrador se presenta como encerrado en un círculo vicioso que repite el sufrimiento amoroso sin que él tenga la menor posibilidad de romper la dolorosa repetición. Por eso, no duda en escribir: « siempre me he identificado con la parte perdedora de las relaciones. Y es que en toda relación siempre hay un vencedor y un vencido. Yo estoy del lado de los vencidos » (Rei, 2005: 220). Esta concepción guerrera del amor se inscribe en la tradición literaria. Al identificarse con los vencidos, el narrador hace hincapié en su pasividad y casi impotencia, como lo marca el participio substantivado. Todo parece, aparentemente, presentar un discurso amoroso caracterizado por el fatalismo y la pasividad.

No obstante, el último capítulo, titulado « Los caminos abiertos », desmiente esta concepción del amor. Cuando se encuentra con un desconocido que le gusta, es él quien da el primer paso: « le sonreí y le dije “¡Hola!” » (Rei, 2005: 277). En la obra, lo que se repite no es tanto los amores fracasados como los amores efímeros. Es decir que alternan constantemente los finales de relaciones con los comienzos de relaciones, lo que crea una dinámica tanto narrativa como vital. Por eso, tanto la concepción romántica de un amor único como la visión duradera del amor están descartadas por no corresponder con la realidad. Mediante una obra de ficción, paradójicamente, el narrador denuncia la concepción tradicional del amor heredada de las ficciones literarias que suelen narrar una historia de amor de su principio a su final. Al contrario, el narrador cuenta una multiplicidad de comienzos y finales en la misma obra y la acaba con el inicio de una nueva historia de amor. Decide conscientemente no narrar su final, aunque tiene consciencia de que « Mustafá es un sendero, un sendero a recorrer que, como todos tendrá un final, pero es demasiado hermoso como para dejar de recorrerlo » (Rei, 2005: 280). Desplaza la tensión narrativa sobre la vivencia del amor y no sobre su final. Estos elementos contribuyen a escapar de la tecnología cultural, casi antropológica, del amor único y trágico que las obras canónicas suelen representar desde hace siglos.

Quizás la obra que presente el final más trágico sea *Sudor*. Cuando el narrador encuentra a Rafa y acepta ser su guía durante la fiesta del libro, su padre « Le recuerd[a] que Rafael Antonio es hemófilo » (Fuguet, 2016: 413). La hemofilia de Rafa es un motivo que aparece regularmente a lo largo de la narración, incluso durante la unión física de los dos amantes cuando Rafa le recuerda que ésta puede ser peligrosa para él porque « no pued[e] sangrar ni un poco » (Fuguet, 2016: 518). Las repeticiones de la patología de Rafa funcionan como presagios que acaban por verificarse cuando al final « Chocó con una columna » (Fuguet, 2016: 591) y empezó a sangrar « como un río » (Fuguet, 2016: 591). Pero la dimensión trágica de este desenlace no está ligada directamente a la relación amorosa de los personajes. No es suicidio sino puro accidente. Es decir que lo trágico afecta tanto lo extra amoroso como lo intra amoroso y toma la forma más banal que pueda existir, lejos de la grandilocuencia romántica.

La total impotencia del narrador ya se anunciaba desde el inicio cuando escribe: « fui testigo, más pasivo que activo (con Rafa, digo) » (Fuguet, 2016: 19). Tanto en su relación con Rafa como en su historia con Julián, el narrador padece la fuerza de la pasión. Pero, después de la muerte de Rafa, recobra su « agencia » cuando emprende la escritura de su historia. Es decir que la muerte de Rafa no significa el final de todo, sino la posibilidad de la escritura como forma de posición activa en la relación amorosa. Es él quien se hace el depositario de su historia de amor, pues Rafa ya no está para contestar su narración. Lo trágico está desposeído de su valor conclusivo que pasa en manos del enamorado-escritor. Su libro no se acaba con Rafa sino con el reencuentro entre el narrador y Julián, quien es, en fin de cuentas, el amor primigenio. La vuelta del ex enamorado es una forma de contrar lo trágico que implica una salida definitiva. El narrador le dice: « Me heriste harto, Julián. Voy a escribir de ti, hueón » (Fuguet, 2016: 603).

Y es lo que hace en *Sudor*. En este libro escribe sobre Rafa, escribe sobre Julián y también sobre él, « Va a ser sobre Rafa y El Factor Julián y el bueno de Renato Adriaola y Vicente y Augusto y Alejo y todo el resto, pero a la larga – creo – será acerca de mí » (Fuguet, 2016: 94). Ya no se trata, como en la tecnología discursiva canónica de escribir sobre el amor sino sobre el sujeto. La historia de amor ya no sirve como materia narrativa y dramática sino como elemento revelador de la posición del sujeto. Éste se sitúa entre la ficción y la no ficción, entre la banalidad del amor y la marginalidad del amor, entre la pasividad y la agencia creativa. El discurso amoroso está inscrito dentro de la narración *a posteriori* de las vivencias amorosas. Hay una clara desconexión entre la experiencia y la escritura. El estatus anti novelesco y contraficcional de la empresa literaria de Fuguet no impide que Rafa cobre la dimensión de « un personaje » (Fuguet, 2016: 41). Las fronteras entre realidad y ficción, entre persona y personaje, entre autor y narrador se borran y se tornan movedizas para mejor escapar de los códigos literarios clásicos y de las diversas tecnologías discursivas que canalizan el discurso amoroso.

Conclusión

A partir de la noción de « tecnología » hemos analizado tres obras literarias que integran un discurso amoroso gay. Considerando la literatura clásica canónica como un « guion » normalizador del discurso amoroso, hemos apuntado una serie de contraposicionamientos por parte de las obras gay, que pueden analizarse como « performances » que constituyen un margen de maniobra para apartarse de la producción y reproducción del mismo esquema discursivo, literario y cultural.

El primer elemento contratecnológico es el tratamiento que las obras gay le reservan al binarismo genérico. El *Diario de JL* anula completamente la oposición constitutiva del sistema para desplazar la noción de referente hacia lo femenino y así desinstitucionalizar la preponderancia estructurante masculina. El referente amoroso son ahora « las mujeres cuarentonas al borde de la desesperación » (Rei, 2005: 231) y no cualquier Don Juan seductor o algún Werther romántico. Un mismo movimiento de deconstrucción de la feminidad instituida por la mirada masculina heterosexual anima *El amante alemán*, donde las parodias *camp* de la Sirenita o de Marlene Dietrich aparecen como apropiaciones de modelos hegemónicos que sirve una expresión amorosa e identitaria profundamente marginal. Incluso cuando se valoriza lo masculino, como en *Sudor*, es para construir una nueva y contram masculinidad plenamente gay e independiente.

Esas desestabilizaciones genéricas permiten subvertir la tecnología del amor romántico como modelo central del discurso amoroso occidental. La irrupción del cuerpo y de la sexualidad en el *Diario de JL* y *Sudor* son una manera de componer una contratextualidad que integra lo que la tradición separa, « el deseo y el amor disociados » (Rougemont, 1961: 176). El discurso amoroso gay es un

discurso integrador y antiseparatista que deconstruye las exclusiones para forjar una nueva experiencia del amor plenamente actual y corporeizada. *El amante alemán* participa también de esa dinámica al dar al cuerpo un valor de revelación discursiva. El amor frustrado de los padres se manifiesta en los cuerpos lacerados de los hijos.

Por fin, tanto la deconstrucción de la tecnología genérica como la subversión del amor romántico contribuyen a la edificación de un discurso amoroso donde la agencia del sujeto se revela profundamente ligada al acto de escribir y de narrar. La pasión amorosa ya no es una fuerza transcendental y arrasadora, sino una experiencia que rehabilita el poder creador del sujeto, quien se apodera de lo novelesco para « desnoverarlo ». Los discursos amorosos gay emergen como contragéneros literarios que abren nuevos « guiones » discursivos alternativos.

Bibliografía

- ARIZA, Saúl, « “Las plumas son para las gallinas”: masculinidad, plumofobia y discreción entre hombres », *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXXIII, n° 2, julio-diciembre 2018, p. 453-470. DOI: 10.3989/rdtp.2018.02.009
- BABUSCIO, Jack, « Camp and the Gay Sensibility », Bergman, David (ed.), *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993, p. 19-37.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland, *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976. Suivi de Fragments d'un discours amoureux (pages inédites)*, avant-propos d'Éric Marty, présentation et édition de Claude Coste, Paris, Seuil, 2007.
- BOURCIER, Sam, *Queer Zones. La trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.
- FLORES FONSECA, Vercei Melina, « Mecanismos en la construcción del amor Romántico », *Revista de estudios de género, La ventana*, n° 50, julio-diciembre 2019, p. 282-305.
- FUGUET, Alberto, *Sudor*, Santiago de Chile, Penguin Random House, 2016.
- GÓMEZ BELTRÁN, Iván, « Grindr y la masculinidad hegemónica: aproximación comparativa al rechazo de la feminidad », *Estudios Sociológicos*, vol. XXXVII, n° 109, 2019, p. 39-68. DOI: 10.24201/es.2019v37n109.1644
- GROS, Emanuel Alexis, « Judith Butler y Beatriz Preciado: una comparación de dos modelos teóricos de la construcción de la identidad de género en la teoría queer », *Civilizar*, vol. 16, n° 30, enero-junio de 2016, p. 245-260.
- HUESO FIBLA, Silvia, *Ya no estás más a mi lado, corazón: Estética Camp en América Latina*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2012.
- LAURETIS, Teresa de, *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Julián, *El amante alemán*, Madrid, Dos Bigotes, 2017.
- MARTÍNEZ-GÓMEZ, Naiara, NEBOT-GARCIA, Juan Enrique, GIL-JULIÁ, Beatriz, GIMÉNEZ-GARCÍA, Beatriz, « Mitos del amor romántico: rompiendo el marco de la heteronormatividad », *I congreso internacional sobre masculinidades e igualdad*, Elche, Universidad Miguel Hernandez, 2019, p. 167-176.

- OPAZO, Cristián , « De armarios y bibliotecas: masculinidad y tradición literaria chilena en la narrativa de Alberto Fuguet », *Revista chilena de literatura*, abril 2009, n° 74, p. 79-98. DOI: 10.4067/S0718-22952009000100004
- PASCUA CANELO, Marta, « Emocíonese en Grindr: tecnologías, afectos y subjetividades en Sudor, de Alberto Fuguet », *Digithum*, n° 25, 2020, p. 1-12.
- PODORNO, Eugenio, y SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (eds.), *Omnia vincit Amor: consideraciones sobre el amor en la literatura universal*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2009.
- PRECIADO, Paul B., *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama, 2020.
- REI, Álex, *El diario de JL*, Madrid, Odisea, 2005.
- ROUGEMONT, Denis de, *Les Mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel, 1961.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972.
- TEJERO, Juan, « Marlene Dietrich », *Ars Medica. Revista de Humanidades*, n° 2, 2008, p. 265-272.
- VÁZQUEZ CRUZ, Carlos, *Evolución tecno-digital en novelas gays hispánicas: El Diario de J. L. de Rei, Onderground.com de Rodríguez Pagán y Sudor de Fuguet*, tesis doctoral, Chapel Hill, University of North California, 2019.