

Université de Montréal

*Representación de las homosexualidades en el teatro
de Rafael Mendizábal y de Michel Marc Bouchard*

par Olivier Côté

Département de littératures et de langues modernes. Faculté des arts et des
sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de
l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en études hispaniques

Avril 2014

© Olivier Côté 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :
Representación de las homosexualidades en el teatro de Rafael Mendizábal
y de Michel Marc Bouchard

Présentée par :
Olivier CÔTÉ

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :
James Cisneros, président-rapporteur
Javier Rubiera, directeur de recherche
Ana Belén Martín Sevillano

Résumé

À partir d'une étude descriptive et comparative des pièces dramatiques *Les Feluettes* (1987) et *Les Muses orphelines* (1988) de Michel Marc Bouchard (Québec) ainsi que *Feliz cumpleaños, señor ministro* (1992) et *Madre amantísima* (2003) de Rafael Mendi-zábal (Espagne), le présent mémoire traite de la représentation des homosexualités à tra-vers les relations amoureuses et familiales, les subversions du genre, l'homophobie, ainsi que la pandémie de sida et son impact au niveau théâtral et littéraire. L'approche métho-dologique employée est la perspective des études du genre et des études *queer*. Comme conclusions, on constate que les relations amoureuses sont marquées par la valorisation paradoxale du cadre de l'amour romantique classique, entre libération et homonormativi-té, en plus d'une représentation de la sexualité articulée par des rôles polarisés. Les rela-tions familiales, pour leur part, s'organisent autour de la figure paternelle associée avec d'importantes nuances au discours dominant hétérosexiste, et se décline parallèlement en la figure du père absent et désintéressé. De même, les figures maternelles sont majoritai-rement absentes ou effacées, bien que ce constat soit renversé par une figure maternelle traditionnelle particulièrement forte. Dans tous les cas, la figure maternelle reste idéali-sée. Les identités de genres sont étudiées sous l'angle des identités dichotomiques les-biennes et de l'effémination entant que subversions des normes dominantes du genre et l'articulation sexiste du phénomène de l'homophobie, motivé par le tabou de l'homoérotisme et son poids en scène.

Mots-clefs :

Homosexualité dans la littérature. Homosexualité dans le théâtre. Théâtre espagnol.
Théâtre québécois. Études sur le genre. Études *queer*.

Abstract

Based on a descriptive and comparative study of Michel Marc Bouchard's *Les Feluettes* (1987) and *Les Muses orphelines* (1988) from Quebec, along with Rafael Mendizábal's *Feliz cumpleaños, señor ministro* (1922) and *Madre amantísima* (2003) from Spain, this study deals with the representation of homosexualities in theatre through love and family relationships, gender subversions, homophobia, as well as the AIDS pandemic and its literary and theatrical impact. The methodological framework borrows from queer and gender studies. This study concludes that homoerotic love relationships are defined by the paradoxical valorisation of the frames of classical romantic love, between liberation and homonormativity, and a representation of sexuality articulated on polarized roles. For their part, family relationships are organized around the father-figure linked in different shades to the dominant, heterosexist discourse, alongside the figure of the absent and uncompromised father. Likewise, the maternal figures are mainly absent or self-effacing, even though this statement is reversed by an especially strong maternal figure. In all cases, mother-figures remain idealized. Gender identities are studied from the angle of lesbian dichotomous identities and effemination as subversions of dominant norms of gender, and also considering the sexist articulation of homophobia, strengthened by the taboo of homoeroticism and its weight in the theatrical discourse.

Keywords:

Homosexuality in literature. Homosexuality in theatre. Spanish theatre. Quebec theatre. Gender studies. Queer studies.

Resumen

A partir de un estudio descriptivo y comparativo de las obras *Les Feluettes* (1987) y *Les Muses orphelines* (1988) del quebequense Michel Marc Bouchard y de *Feliz cumpleaños, señor ministro* (1992) y *Madre amantísima* (2003) del español Rafael Mendizábal, esta memoria trata de la representación de las homosexualidades a través las relaciones amorosas y familiares, las subversiones del género, la homofobia así como la pandemia de sida y su impacto a nivel teatral y literario. El marco teórico en el que se inscribe este estudio son los estudios de género y los estudios *queer*. Como conclusiones de este estudio, se constata que las relaciones amorosas son marcadas por la paradójica valorización del marco del amor romántico clásico, entre liberación y homonormatividad, además de una representación de la sexualidad articulada en roles polarizados. Por su parte, las relaciones familiares se enredan alrededor de la figura del padre asociada a diferentes grados al discurso dominante heterosexista, y que también se declina en la figura del padre ausente. Del mismo modo, las figuras maternas son mayoritariamente ausentes o borrosas, aunque una figura materna particularmente fuerte sea la excepción de la regla. En todos los casos, la figura materna permanece idealizada. Las identidades de género son estudiadas a partir de las identidades lesbianas dicotómicas y de la afeminación como subversiones de las normas dominantes del género y la articulación sexista del fenómeno de la homofobia, motivado por el tabú del homoerotismo y su peso en el escenario.

Palabras-llaves:

Homosexualidad en la literatura. Homosexualidad en el teatro. Teatro español. Teatro quebequense. Estudios de género. Estudios *queer*.

Síntese

A partir de um estudo descritivo e comparativo das peças teatrais *Les Feluettes* (1987) e *Les Muses orphelines* (1988) do quebequense Michel Marc Bouchard e de *Feliz cumpleaños, señor ministro* (1992) e *Madre amantísima* (2003) do espanhol Rafael Mendizábal, esta tese discorre sobre a representação das homossexualidades no teatro a través das relações amorosas e familiares, das subversões do gênero, da homofobia assim como da pandemia de sida e do seu impacto à altura do teatro e da literatura. O quadro teórico no que este estudo se encaixa são os estudos de gênero e os estudos *queer*. Nas conclusões, parece que as relações amorosas são marcadas pela valorização paradoxal do marco do amor romântico clássico, entre liberação e homonormatividade, além de uma representação da sexualidade articulada em funções polarizadas. Pela sua parte, as relações familiares enmaranham-se em torno à figura do pai-de-família, associada com maior o menor força ao discurso dominante heterossexista, que também fica presente sob a figura do pai ausente. Da mesma maneira, as figuras maternais são ausentes u apagadas em maioria, mesmo se uma figura maternal notadamente forte seja a exceção da regra. Em todo caso, a figura da mãe fica sendo idealizada. As identidades de gênero são estudadas a partir das identidades lésbicas dicotômicas e da afeminação como subversões das normas dominantes do gênero e a articulação sexista do fenómeno da homofobia, motivada pelo tabu do homoerotismo e o seu peso no cenário.

Palavras chaves:

Homossexualidad na literatura. Homossexualidade no teatro. Teatro espanhol. Teatro do Quebec. Estudos de gênero. Estudos *queer*.

Эссе

Основываясь на описательно-сравнительном анализе пьес Мишеля Марка Бушара (Квебек) *Les Feluettes* 1987 году и *Les Muses orphelines* 1988 году, а также Рафаэля Мендисабалья (Испания) *Feliz cumpleaños, señor ministro* 1992 году и *Madre amantísima* 2003 году, данное эссе затрагивает тему гомосексуализма через любовь и семейные отношения, искажение половых ролей, гомофобию, распространение СПИДа, и его влияние в литературе и театре. Любовные отношения определены главным образом рамками классической романтической любви между освобождением и гомонормативностью, наряду с представлением о сексуальности, выраженном в противоположных ролях. Семейные отношения строятся вокруг фигуры отца, олицетворяющей доминирующие общественные нормы и табу гомосексуализма, или фигуры рассеянного и отвлеченного отца. Таким же образом, фигуры матери в основном незначительны или незаметны, однако это утверждение может быть опровержено присутствием особенно сильной материнской фигуры в других пьесах. В любом случае, фигуры матери остаются идеализированы. Гендерная принадлежность изучаются с точки зрения двойного понимания личности лесбиянок как искажения доминирующих половых ролей, а также учитывая сексистское выражение гомофобии, укрепленное табу гомоэротизма и его значения в рамках театра.

Ключевые слова:

Гомосексуализм в литературе. Гомосексуализм в театре. Испанский театр. Театр Квебека. Гендерные исследования. Исследование гомосексуалистов.

ملخص

وكذلك (كيببىك) انطلاقاً من دراسة وصفية و مقارنة لأعمال الزنابق والمصادر الروحية اليتيمة لميشال مارك بوشارد ، تعالج هذه الأطروحة موضوع المثلية (إسبانيا) عيد ميلاد سعيد والسيد الوزير و الأم المحبة لرفايل مونديزبال الجنسية عبر علاقات الحب و العلاقات العائلية، فتن الجنس، فوبيا المثلية، و كذلك وباء السيدا و تأثيرها على تتميز علاقات الحب بتعزيز متناقض لإطار الحب الرومانسي الكلاسيكي، بين حرية و .المستوى المسرحي و الأدبي فيما يخص .رؤيا منفتحة و عادية للمثلية الجنسية، بالإضافة إلى تمثيل النشاط الجنسي بناء على أدوار الإستقطاب العلاقات العائلية، فإنها تنظم حول شخص الأب المرتبط بفوارق دقيقة و هامة ضمن الخطاب المهيمن للمغايرة من خلال الرؤيا ذاتها تبقى شخوص الأمهات .الجنسية، و يتمحور بشكل موازي في هيئة الأب الغائب و غير المهتم في جميع .غانبة أو محذوفة على الرغم من أن هذه النتيجة تم الإطاحة بها من طرف شخصية الأم التقليدية القوية زاوية الهويات المثلية الإنقسامية و التخنت .تمت دراسة الهويات الجنسية من .الأحوال تبقى شخصية الأم نموذجية كتخريب للمعايير المهيمنة للجنس و التعبير الجنسي للمثلية بدافع تحريم الشهوة المثلية والتأثير الناجم عنه في المشهد المجتمعي

الكلمة

الشدوذ الجنسي في المسرح. الدراسات الجنسانية. المسرح كيببىك. المسرح الأسبانية. دراسات. الأدب في الجنسي الشذوذ عليل.

Merci...

Índice

Introducción	13
1. Presentación de los autores.....	15
2. Descripción del corpus	17
2.1. <i>Madre amantísima</i> , comedia dramática en dos actos	17
2.2. <i>Feliz cumpleaños, señor ministro</i> , comedia en dos actos	17
2.3. <i>Les Feluettes, ou La répétition d'un drame romantique</i>	18
2.4. <i>Les muses orphelines</i>	20
3. Justificación del corpus	21
4. Marco teórico: estudios de género y estudio teatral	22
Capítulo 1: Teoría del género y literatura	25
1. Origen del pensamiento <i>queer</i> y de los estudios de género.....	25
2. Las identidades: conceptualización, construcción, subversión, articulación.....	26
2.1. Hispanismo y estudios de género	29
2.2. Quebec: <i>Dire queer en joul</i>	31
3. Literatura LGBT	33
3.1. Coherencia del corpus y del género literario	33
3.2. Preocupaciones <i>queer</i> en el estudio literario	34
3.3. El drama teatral	36
Capítulo 2: Las relaciones amorosas	39
1. El amor homosexual en la literatura.....	39
2. El ideal del amor romántico	40
3. Polaridad sexual en las relaciones amorosas	45
4. San Sebastián.....	48
5. Conclusiones del capítulo.....	50
Capítulo 3: Las relaciones familiares	52
1. Las figuras paternas.....	53
2. Las figuras maternas.....	56
3. Conclusiones del capítulo.....	60

Capítulo 4: El género y su subversión	62
1. Sexo y género: diferencia y connivencia.....	62
2. La sexualidad: historia, evolución, conceptualización	65
3. Subversión e identidades lesbianas	70
4. La afeminación	73
5. Conclusiones del capítulo.....	76
Capítulo 5: Homofobia y represión social.....	78
1. Definiciones y conceptos generales.....	78
2. La ley del padre	81
3. El tabú del homoerotismo.....	85
4. La marginalidad: entre misterio y crimen.....	87
5. La salida del armario	90
5. Conclusiones del capítulo.....	93
Capítulo 6: El sida	95
1. Cuatro décadas de sida	95
2. La enfermedad en las letras	97
3. El tema del sida tratado por Rafael Mendizábal.....	98
4. Conclusiones del capítulo.....	100
Conclusión.....	102
Anexos.....	108
1. Legislación relativa a las personas LGBT en el mundo	108
2. Dramatis personæ	109
3. Algunas representaciones de San Sebastián en el arte europeo del siglo XVI la pintura europea	112
4. Gráficos sobre los estudios de género y los estudios <i>queer</i>	117
Bibliografía.....	118

Introducción

En la mayoría de los países de Occidente se habla con frecuencia de *liberación* – ¿será más justo hablar de *liberalización*? – de las homosexualidades¹. A nivel mundial, y también a nivel de los discursos, se puede constatar la paradoja de la situación actual: cuantos más países y grupos sociales se polarizan en pro de los derechos civiles de las personas LGBT², más se polarizan en contra de los mismos³. Por ejemplo, en el año 2013 se promulgaron leyes en contra de las personas LGBT en la Federación de Rusia y en la República de la India⁴, que ellas solas representan más o menos el 15% de la población mundial y el 20% de la superficie terrestre. Leyes similares han sido propuestas en algunos estados estadounidenses y en varios países africanos, mientras en América latina recientes aperturas permiten esperar mejoras, a pesar de la marginalización que todavía se vive día a día, aún en las sociedades supuestamente liberadas.

En la actualidad, el tema de las identidades homoeróticas está más que nunca presente en los discursos y puede decirse que, desde las últimas décadas del siglo XX, se ha notado una multiplicación del volumen de producciones culturales y artísticas llamadas de temática LGBT. Sin embargo, es bajo la marca de la marginalidad que se ubica este estudio de la representación de las homosexualidades en el teatro español y quebequense⁵ de Rafael Mendizábal y Michel Marc Bouchard: la marginalidad del tema de las homosexualidades en las letras; marginalidad del tema de la sexualidad en el estudio literario; marginalidad de las personas LGBT en diferentes sociedades del planeta; marginalidad

¹ A lo largo de este estudio se prioriza el uso de la palabra *homosexualidad* en plural, puesto que se consideran plurales las expresiones de la homosexualidad. Del mismo modo, también se pluralizará el término *heterosexualidad*, como se suele hacer en los estudios de género, por las mismas razones.

² La sigla LGBT, a veces también LGBTQ, sirve para designar colectivamente a las lesbianas, los gays, las personas transexuales o transgénero, y los que se definen bajo la palabra-paraguas *queer*, de cuyo origen y significado se hablará más adelante.

³ Para una visión de conjunto de la legislación en vigor en los distintos países del mundo, véase el primer anexo, que es un mapamundi que representa la legislación en vigor en los países del mundo respecto a la homosexualidad en el 2014.

⁴ Paradójicamente, se promulgó en el 2014 una ley que reconoce la personas transgénero y les otorga el estatuto de género neutro, por lo que se suele llamar este marco legislativo *ley de tercer género*, como se hizo recientemente en Australia y Bangladesh.

⁵ Fiel al vocablo preferido de los quebequenses a la hora de referirse a ellos mismos en castellano, se usará exclusivamente el término *quebequense*, y no *quebequés* o *quebeco*, en este texto.

vivida, escrita, sentida, impuesta; otra división ilusoria de la realidad humana. Para acercarnos al concepto de *representación* y rentabilizarlo en este estudio adoptamos la definición propuesta por Roger Chartier (59), especialista de historia cultural:

Sus diversos sentidos permiten, en efecto, designar y enlazar tres grandes realidades: primero, las representaciones colectivas que hacen que los individuos incorporen las divisiones del mundo social y que organizan los esquemas de percepción y apreciación a partir de los cuales estos individuos clasifican, juzgan y actúan; después, las formas de exhibición del ser social o del poder político que utilizan los signos y actuaciones simbólicas – por ejemplo las imágenes, los ritos, la ‘estilización de la vida’ según la expresión de Max Weber –; finalmente, la representación por parte de un representante (individual o colectivo, concreto o abstracto) de una identidad social o de un poder dotado asimismo de continuidad y estabilidad.

Por lo tanto, por ‘representación’ no se entiende la mera descripción y categorización de los elementos dramáticos y literarios, sino que además se propone el ver cómo se articulan y estructuran estos elementos, cuáles son sus puntos de anclaje y sus tensiones, a partir del conjunto de los rasgos de los personajes, del contenido y la forma de su parlamento, sus interacciones con los demás personajes con los que mantienen relaciones variadas, etc. Esto se hace con el fin de dar cuenta de las similitudes y tensiones de la representación de la homosexualidad en el teatro de Michel Marc Bouchard (*Les Feluettes* y *Les Muses orphelines*) y Rafael Mendizábal (*Madre amantísima* y *Feliz cumpleaños, señor ministro*), más allá de la diferencia de lengua y de cultura, en el marco general de los estudios culturales y sobre todo de los estudios hispánicos, con la perspectiva crítica de los estudios de género y de los estudios *queer*.

Tal propuesta nos plantea de entrada dos dificultades. Primero, la consideración de la que (no) goza – o ha gozado – el estudio y el discurso de la sexualidad dentro del discurso académico hispánico dominante, puesto que como se ha comentado en muchas ocasiones, el canon literario español es reticente a aceptarlos con valor positivo (Martínez Expósito, 25). La elección de obras teatrales responde a una impresión de vacío en el interés por el teatro en la crítica *queer*, que se concentra esencialmente en otros medios discursivos (arte, narrativa, poesía, cine, etc.), como lo denota por ejemplo la ausencia de un estudio dedicado al teatro en el volumen especialmente dedicado a la literatura y crítica *queer* de la *Revista canadiense de estudios hispánicos* (ver en la bibliografía). Este vacío se hace aún más importante cuando se trata de teatro hispánico, puesto que la críti-

ca *queer* anglosajona ya ha empezado a interesarse en el teatro estadounidense y británico (como *Acting Gay*, 1992, de John M. Clum, y *Gay, Lesbian, Bisexual, and Transgendered Literature: A Genre Guide*, 2012, de Ellen Bosman y John P. Bradford). Por lo tanto, este trabajo se presenta como un esfuerzo dentro de una labor más grande de valorización del teatro desde una perspectiva *queer*, muy necesitado aún de estudios específicos.

1. Presentación de los autores

Rafael Mendizábal nació en 1940, en San Sebastián/Donostia, en el País Vasco español. Falleció en el 2009 en Barbate, Andalucía. Mendizábal gozó de grandes éxitos populares en la década de los 80, como menciona Eduardo Pérez-Rasilla (en Huerta Calvo, 2932), sobre todo con *Mala yerba*. Autor muy prolífico, escribió y estrenó más de 50 obras largas y 100 obras cortas, casi todas ubicadas en la comedia, en el significado amplio de la palabra. Aunque fue premiado por varias de sus obras, su creación es poco comentada y hasta mencionada por la crítica (Villora, 2008)⁶, lo que podríamos explicar por el hecho de que la comedia contemporánea no es el género teatral que goza de más interés dentro de la crítica universitaria (en Huerta Calvo, 2932).

Por su parte, Michel Marc Bouchard⁷ nació en 1958, en el pueblo de Saint-Cœur-de-Marie cerca de la ciudad de Alma, en Quebec (Canadá). Quebequense de origen, obtuvo su bachillerato en teatro en la Universidad de Ottawa, la capital federal. El dramaturgo empezó su producción teatral en la década de los 80. Bouchard firmó más de 25 obras teatrales, cuya obra más popular, *Les Feluettes*, le aseguró el reconocimiento como uno de los dramaturgos quebequenses más importantes de fines del siglo XX e inicio del siglo XXI, traducido a varias lenguas y estrenado en todo el mundo. Algunas de sus obras fueron llevadas a la gran pantalla (entre ellas *Les Feluettes* con el título inglés *Lilies* en 1996, *L'histoire de l'oie* con el título inglés de *The Tale of Teeka* en 1998, *Les Muses orphelines* en el 2000, *Les Grandes Chaleurs* en el 2009 y *Tom à la ferme* en el 2013 en colaboración con el joven cineasta Xavier Dolan).

⁶ Pese a que los textos de Villora se hayan publicado en versión impresa, se usó en este estudio las versiones electrónicas de los mismos. Por lo tanto, se mencionan sólo los años de publicación, puesto que los documentos electrónicos no constan de una paginación.

⁷ Estas informaciones relativas a la biografía y la trayectoria artística de Michel Marc Bouchard se encontraron en su sitio web oficial, que forma parte de la Bibliografía.

La cohesión del corpus se explica principalmente a través de dos ejes: el de los autores, que presentan similitudes que son rentables a la hora de estudiarlos juntos, y el de las obras entre sí, puesto que desde el punto de vista de los elementos temáticos se justificaría un estudio de conjunto. Esos segundos elementos se expondrán ulteriormente.

Michel Marc Bouchard y Rafael Mendizábal nacieron en países, años y condiciones sociopolíticas diferentes, pero su producción teatral y su trayectoria presentan similitudes. Michel Marc Bouchard, nació al alba de la *Révolution tranquille*, un proceso de profundos cambios socioculturales que empezó en la sociedad quebequense en los inicios de los años 60 y que implicó entre otros cambios una laicización masiva de la sociedad y de la cultura. Por su parte, Rafael Mendizábal nació bajo el franquismo, un periodo marcado por su ortodoxia religiosa católica y la represión de los que se encontraban fuera de este marco de directivas de vida. Con razón, la época de mayor producción (en términos cuantitativos) de Mendizábal fue la década de los años 80, justo después de la caída del régimen de Franco, en la corriente de la *Movida madrileña* y luego *Movida española*, que marcó el espíritu de libertad de la España postfranquista.

Pese a las diferentes circunstancias sociopolíticas diferentes, fue en la misma década cuando los dos autores produjeron sus piezas, una década marcada por las luchas de los movimientos de liberación de los homosexuales y por un cambio de mentalidad respecto al tema, que permitió que se llevaran a escena piezas como las que aquí se estudian. Es significativo examinar la producción de estos dramaturgos con la perspectiva de la homosexualidad puesto que es *uno* de los temas fundamentales de Bouchard, como se verá más adelante con detenimiento, mientras la temática LGBT es de suficiente importancia para que uno de los tomos de las obras completas de Mendizábal se subtitule *Teatro gay*⁸. Además, las obras se produjeron más o menos en los mismos años (finales de los 80, inicios de los 90). Otra consideración importante al justificar la comparación de expresiones quebequenses y españolas es el que se trata de culturas que comparten, además del uso de lenguas neolatinas y la pertenencia a la cultura occidental global, un

⁸ En este tomo titulado *Teatro gay*, se encuentran tres obras : *Madre amantísima*, *Feliz cumpleaños*, *señor ministro* y *Saltar el armario*. Esta última ha sido rechazada en este estudio por su estilo absurdo, que rompe con las similitudes temáticas, estilísticas y estéticas de las demás piezas escogidas.

legado sociocultural católico significativo, en el sentido de que es uno de los modeladores principales de la consideración y represión de las homosexualidades en estas sociedades.

2. Descripción del corpus

2.1. *Madre amantísima, comedia dramática en dos actos*

Madre amantísima fue estrenada por primera vez en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 2003. Pone en escena la historia de Juan⁹, un joven universitario de 29 años que vive en Madrid con su amante Carlos. Tras descubrir que padece de sida, Juan vuelve a casa de sus padres, un chalet adosado en las afueras de una pequeña capital de provincia, para anunciarles la noticia, pero es precedido por Carlos que se encuentra con su madre. Al escuchar una conversación entre los dos amantes, la madre de Juan se entera de la situación y decide anunciárselo al padre, que, en estado de choque al saber que su hijo es homosexual y va a morir de sida en breve, rehúsa que Carlos se quede en casa. De pronto todos se ponen de acuerdo para acompañar a Juan en esta terrible prueba, convencidos por la madre, que no les deja otra opción y prohíbe que nadie manifieste desánimo. Después de algunas semanas, Juan fallece y Carlos anuncia a los padres que él también sufre de sida, y hasta que seguramente fue él quien contagió a su hijo. El padre, que antes se mostraba hostil hacia Carlos y la homosexualidad de su hijo Juan, acepta que Carlos se quede con ellos.

De entrada, podríamos identificar alguno de los temas importantes de la obra: primero la familia, o en concreto las relaciones padres/hijos y la figura de la madre, así como las relaciones amorosas homosexuales contemporáneas y la percepción social de la homosexualidad.

2.2. *Feliz cumpleaños, señor ministro, comedia en dos actos*

La obra fue estrenada en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián y obtuvo el premio Ciudad de San Sebastián, 1992 (Mendizábal, 73), figurando en el jurado el dramaturgo Antonio Buero Vallejo. *Feliz cumpleaños, señor ministro* es considerada la mejor obra de Mendizábal (Villora, 2008).

⁹ Para informaciones más precisas sobre los personajes y para evitar confusiones debidas a su número, véase el document *Dramatis personæ* en el anexo 2.

En resumen, se presenta la historia de un grupo de antiguos compañeros de colegio que se vuelven a encontrar veinte años más tarde, en Madrid en la época actual, invitados por el extraño Daniel bajo el pretexto del cumpleaños de uno de ellos, Raúl, que llegó a ministro. Cada uno acude a la fiesta porque tiene alguna cuenta que arreglar con Raúl: Luis necesita contratos de construcción; Carlos quiere saber si su mujer se acuesta con Raúl; y Rebeca, mujer transexual, necesita ayuda para cambiar sus papeles de identificación. Poco a poco, se desvelan secretos del pasado que algunos quisieran haber enterrado y olvidado, mientras otros quieren saldar cuentas: viejos celos de amantes y ofensas recientes. Resulta que Daniel era el amante y compañero de vida de Raúl y fue rechazado por éste, que prefirió emparejarse con Toni, un joven guapo y ambicioso. Para vengarse, Daniel mató a Toni y le regaló el cadáver a Raúl para su cumpleaños, ante los ojos de todos. En estado de choque ante el escándalo que provocaría la noticia de la muerte de su joven amante y el desvelamiento público de su homosexualidad, Raúl acaba por suicidarse.

En esta obra son de particular importancia los personajes, o más bien, la construcción de las figuras de las homosexualidades, hasta el punto que Villora considera que la trama cerrada de la historia sirve para delinearlos. Estos personajes no son meramente estereotipos superficiales, pero tampoco se desprenden totalmente de los estereotipos y de las grandes figuras típicas asociadas con la homosexualidad (Villora 2003).

2.3. *Les Feluettes, ou La répétition d'un drame romantique*

Textualmente el título significa “*Los Maricones, o la repetición/el estreno de un drama romántico*”. La obra fue estrenada en el 1987 por el *Théâtre Petit à Petit* en coproducción con le *Théâtre français* del *Centre national des arts* de Canadá. Esta producción recibió el premio de l’*Association québécoise des critiques* (Bouchard, 2012: 9)¹⁰.

¹⁰ Posteriormente recibiría numerosos premios. Recibió varios *Dora Mavor Moore Awards* por la producción del *Passe Muraille Théâtre* de Toronto (1992) y varios *Jessie Richardson Awards* por la coproducción de *Arts Club*, *Pink Ink* y *Touchstone* de Vancouver (1994). También obtuvo cinco *Masques*, que son los premios otorgados por la *Académie du théâtre québécois* en 2003 por la producción del *Espace Go*. Por su parte, la adaptación cinematográfica de *Les Feluettes*, bajo el título inglés *Lilies* (1996), puesta en escena por el autor, producida por *Triptych Media* (Toronto) y *GalaFilm* (Montréal), y realizada por John Greyson, recibió el premio *Fedex* y la beca *Téléfilm Canada* durante el *Festival des Films du Monde de Montréal*. Recibió la *Salamandre d’Or*, que

La pieza empieza en el año 1952, cuando el viejo Simon, que acaba de cumplir la pena de prisión que sufrió después de los acontecimientos trágicos del pasado, se encuentra acompañado por un grupo de prisioneros con Su Eminencia Monseñor Jean Bilodeau para que el obispo se entere, a modo de justicia, de las consecuencias trágicas de sus actos pasados y del valor del amor que destruyó en su juventud, el de Simon y Vallier. En el contexto de una pieza teatral sobre el martirio de san Sebastián que estrenaban los estudiantes del colegio en el 1912 en Roberval, Jean Bilodeau, un compañero del colegio, descubre el secreto de Simon y Vallier y se decide a salvar el alma de Simon, al que admira de una manera sospechosa. Después de que el padre de Simon se entere de sus amores con Vallier por la madre de éste, y azote con gran violencia a su hijo hasta despedazarle la espalda, el joven se decide a casarse con Lydie-Anne de Rozier, una rica francesa. Con pocas ganas de contraer matrimonio con ella, Simon decide huir con Vallier a otro lugar donde puedan vivir juntos, después de la muerte trágica de la madre de Vallier y de un incendio provocado por Simon, que tiene tendencias pirómanas. Bilodeau se entremete en sus planes y los sorprende en un campo de leñadores donde preparan su partida. El campo prende fuego, y Bilodeau salva a Simon, pero deja a Vallier fallecer en la hoguera.

Desde la perspectiva de este estudio, los temas importantes que de entrada se pueden destacar serían la opinión popular y religiosa sobre la homosexualidad, las relaciones padres/hijos, la aceptación de la homosexualidad propia, el homoerotismo en los mitos católicos, la libertad, la locura, y sobre todo, el amor trascendental.

Considerando la buena recepción internacional de la obra, es destacable, sin embargo, que nunca haya sido estrenada ni publicada en Francia, y tampoco estrenada en Italia (pese a que existe una traducción al italiano). Según el autor, esto se debe al acercamiento más ‘frontal, provocativo, *drag queen*’ de la recepción francesa, y a la asociación del autor de *Le Martyre de Saint Sébastien* – Gabriele d’Annunzio – con el fascismo, lo que impide una recepción adecuada del romanticismo de la pieza (Bouchard en Huff-

es el premio del *Festival de Blois* (Francia), el Gran premio del jurado del *Outfest Film Festival* de Los Ángeles, el Premio del público del *Lesbian and Gay Festival* de San Francisco, el premio de la mejor película del *Reel Affirmation Festival* de Washington, y el Premio del público de los festivales cinematográficos de Oslo y Ciudad de México en el 2000. Además, la *Académie canadienne du cinéma et de la télévision* dio cuatro *Prix Génie* a esta película, entre los cuales el mejor largo metraje producido en Canadá en el 1996.

man, 22). Sin embargo, *Les Feluettes* gusta mucho a los anglosajones (Bouchard en Huffman, 22), y además de las traducciones al inglés estándar (*The Lilies*), también se estrenó una versión de *Les Feluettes* en inglés coloquial escocés (titulada *The Skelfs*) como aparece en la bibliografía de Michel Marc Bouchard realizada por Sébastien Roy (Roy, 100). La obra es todavía de gran actualidad y se sigue transformando y adaptando, con las sucesivas representaciones que se hacen de ella, adaptándose a otros medios, no solo el cine, sino también a la ópera, ya que se espera para el 2016 la representación montada por la *Opéra de Montréal*.

2.4. *Les muses orphelines*

Textualmente, el título significa “*Las Musas huérfanas*”. La pieza fue estrenada en 1988 en Montreal por el *Théâtre d’Aujourd’hui* (Bouchard, 1991: 11), y de nuevo en 1994¹¹. Fue estrenada otra vez en el 2013 en una megaproducción caritativa de la Compagnie Jean Duceppe en la misma ciudad. Fue adaptada para el cine en el año 2000.

En resumen, *Les Muses orphelines* presenta la historia de los hermanos Tanguay (Catherine, Isabelle, Luc y Martine) que se reúnen en la casa donde fueron criados con motivo de celebrar la Pascua. Catherine, la hermana mayor, todavía vive en la casa donde cuida a Isabelle, la hermana menor. Luc, el único varón de la familia, es un pseudo-escritor que vive en Montreal y al que le gusta vestirse de mujer. Martine, por su parte, es capitán de las Fuerzas armadas canadienses en Alemania, y es abiertamente lesbiana. Todos esperan el regreso de su madre, que huyó años antes con un amante, supuestamente a España, dejando a sus hijos en Quebec, antes de que el padre de la familia muriera en la Segunda Guerra mundial. Por este punto de anclaje, podemos suponer que el argumento de la obra ocurre más o menos durante la década de los años 60. Finalmente, la madre nunca llega y todos descubren que ella nunca se fue a España, sino que residía con su amante cerca de la ciudad de Quebec. Prefirió huir de su pueblo y enviar dinero a su hija mayor porque no podía vivir con su amante por el peso de las convenciones sociales y del qué dirán. Los temas que más se destacan de la pieza son el de la familia, la presión de la opinión popular, la locura y el perdón.

¹¹ Existe una versión de 1994, subtitulada *Nouvelle version*. Sin embargo, en este estudio, se usó la versión original de 1991.

3. Justificación del corpus

Al nivel temático, las piezas del corpus presentan similitudes, como habrá constatado el lector en la lectura de los resúmenes, y además se puede considerar que los dramas del corpus son los más logrados de sus autores respectivos. Uno de los temas más importantes compartidos por ellos es el de las relaciones amorosas. Tanto en *Les Feluettes* como en *Madre amantísima*, los amores de los personajes principales son centrales en la trama diegética (Simon/Vallier y Juan/Carlos). Sin embargo, el tema amoroso se declina de distintas maneras, muchas veces ligado con el tema de la muerte: la muerte trágica de Juan y los cuidados de Carlos (también la muerte posterior de éste), la muerte también trágica de Vallier causada por los celos de Jean Bilodeau y la venganza casi simbólica de Simon, y de manera similar también el asesinato de Toni por Daniel para vengarse de Raúl, que se acaba suicidando. Aun la venganza es ambivalente, puesto que en el caso de Simon, se trata más bien de una venganza sublimada, es un acto noble, mientras la de Daniel es un acto sicopático.

Otro lugar de encuentro son las representaciones de la homosexualidad que presentan. La clasificación de la homosexualidad es un tópico de la literatura gay (Reinaldo Arenas dedica al respecto un capítulo de su biografía *Antes que anochezca*, por ejemplo), pero la clasificación no es el propósito de las obras. En ellas, los autores simplemente presentaron figuras que concuerdan con los grandes tipos de la representación de la homosexualidad – y hasta cierto punto de las relaciones amorosas en general - en las culturas occidentales, pero sin caer en estereotipos¹².

La familia es otro tema fundamental de nuestro corpus. A lo largo de las piezas, llama la atención el lugar central que ocupan las relaciones hijos e hijas/padres y madres en las obras del corpus, que constan de los casos de la ausencia del padre (Carlos, Daniel, Vallier), la ausencia de la madre (Carlos, Luc, Martine, Isabelle), la madre loca (Vallier y la condesa, Julio y doña Carmen), la relación tensa con el padre a causa de la homosexua-

¹² Por considerar que la categorización rígida es una reducción violenta de la realidad – lo que parece ser coherente con las obras del corpus – no se entra aquí en grandes categorizaciones. Sin embargo, se recurre cuando es necesario a las nociones de identidad, expresión corporal marcada por el género, etc., puesto que tienen en estos casos una relevancia interior a las obras y a los contextos a los que remiten.

lidad del hijo (Simon, Juan, Roberto/Rebeca), la familia tradicional (Juan, Luis), y hasta el rechazo por los padres (el joven Toni).

También es de destacar el sentimiento de hostilidad del mundo que se siente a lo largo de todas las obras del corpus de manera difusa, como una banda sonora de fondo, y al que se dedicará tiempo en la parte correspondiente a la represión, en la que se expondrán con detenimiento los temas de la opinión social, el qué dirán y su peso sobre la conciencia, los actos, las elecciones o hasta sobre la integridad de los personajes (sobre todo Bilodeau y la hermana de Luc, y también en las preocupaciones de Elías, el padre de Juan). Varios personajes sienten que la vida ‘se les hace difícil’ por ser lo que son (Rebeca, Simon y Vallier, Toni), tienen que esconderse (Carlos prefiere estar en casa para que no lo molesten, Luc se queda en casa para que no lo peguen, Rebeca no tiene otro remedio que vivir al margen de la sociedad, etc.) y hasta desean y planifican huir de este mundo social donde no hay lugar para ellos (Vallier y Simon). Este sentimiento parece visiblemente ser el ambiente de trasfondo de las piezas, resultado de la situación social de la homosexualidad en ambas sociedades y en el contexto de las obras, en la que la violencia homofóbica sigue siendo preocupante¹³.

4. Marco teórico: estudios de género y estudio teatral

Los estudios *queer*¹⁴, basados en la aplicación de la teoría del género, son aquellos que se dedican a las llamadas minorías sexuales, las identidades y discursos que comparten un carácter demográficamente minoritario y su posición marginal en el régimen de la sexualidad global (Martínez Expósito, 34). Las teorías gays y lesbianas, que son uno de

¹³ En el caso de España, parece no haber estadísticas relacionadas a los crímenes de odio hacia las personas LGBT – o no se han podido encontrar en ninguna parte – lo que no necesariamente es buena noticia. En el caso de la provincia de Quebec, según *Statistique Canada* (2011), la homosexualidad todavía es la tercera causa más importante de crímenes de odio en todas las provincias y territorios federales, después del origen cultural o étnico y de la religión, con la particularidad de que los crímenes de odio hacia las personas LGBT suelen ser los más violentos.

¹⁴ Se usa el término *queer* como sustantivo y adjetivo, pero conservando la invariabilidad característica de la ortografía inglesa. Estudiosos como Martínez Expósito proponen traducciones del término como *torcido*, pero se prefiere aquí el término original *queer*, puesto que la traducción pierde mucha densidad etimológica, y puesto que el término *queer* ya ha sido apropiado por varias lenguas, pues se usa tal cual en inglés, alemán, *bahasa indonesia*, bosniaco, checo, croata, danés, español, francés, galés, gallego, portugués, serbocroata, sueco, turco, italiano, neerlandés, polaco, rumano; y también levemente modificado, en búlgaro (*күйър*), esperanto (*kviro*), hebreo (*קוויר*), japonés (*クイア*), macedonio (*квир*), y ruso (*квир*).

los elementos básicos del desarrollo posterior del pensamiento *queer*, se originaron en los movimientos radicales de los años 1960 (Selden *et al.*, 293), es decir que no provienen *originalmente* del ambiente académico, y sus influencias teóricas principales son la del psicoanálisis, de los trabajos de Michel Foucault, además del conjunto del pensamiento feminista y de género de *tercera ola*¹⁵. Una de las teóricas más destacadas es la estadounidense Judith Butler, que publicó en 1990 su influyente trabajo filosófico *Gender Trouble*. Los estudios *queer* se insertan en el marco general de los estudios de género. Podría decirse brevemente que las metas e intenciones principales de la aplicación del paradigma *queer* son el conseguir un trato social y legal igualitario sin consideración por la orientación sexual, dotar de seriedad y dignidad el estudio académico de la sexualidad, sobre todo en el área hispánica, en nuestro caso, e impulsar el estudio de los fenómenos semióticos y culturales relativos a la sexualidad (Martínez Expósito 34).

El medio teatral es particularmente interesante para una perspectiva *queer* porque muestra interrelaciones sociales teatralizadas (Shepherd y Wallis, 45), que nos abren una ventana a la realidad social real a la que remiten. Estas interrelaciones sociales teatralizadas, tanto en el teatro como en la sociedad y en el individuo, influyen en la construcción de la identidad, y también, por lo tanto, en la construcción de las identidades de género. Además, la performatividad en las expresiones del género se relaciona con la *performance* dramática, dado el lugar central de la *teatralidad* en la expresión del género, sea conforme a la norma o no (ocultamiento, máscara, fingimiento, transformaciones, etc.). Además, del lado de la antropología, se nota en los estudios un interés por la *dramaticidad* de la vida social y la noción de *drama social*, puesto que en ellos los antropólogos pueden desvelar los valores de una comunidad – pero el concepto de drama social también ofrece la posibilidad de reflexionar sobre el trabajo que se hace en los teatros (Shepherd y Wallis, 66).

Después de haber expuesto las informaciones esenciales para acercarnos a nuestras obras y a sus autores, nos queda exponer elementos básicos de la teoría del género y de su aplicación en el estudio literario. Hablaremos en particular de la literatura y del

¹⁵ Para más información sobre la historia de las *olas* del feminismo y la evolución del pensamiento de género y *queer*, véase el anexo correspondiente, que presenta gráficos explicativos.

teatro de temática LGBT, lo que se hará en el primer capítulo, aunque también se profundizará en nociones teóricas en el capítulo 4.

Los siguientes capítulos se dedican a la representación de las homosexualidades en el sentido de Chartier (59), tal como ha sido expuesto anteriormente, deteniéndonos en los esquemas según los cuales los personajes actúan en las formas de exhibición del ser social y político. Los capítulos siguientes se dedican a las relaciones amorosas, a las relaciones familiares, al género y su subversión, a la homofobia y a las formas de represión social de las personas y los comportamientos homoeróticos, y finalmente se hablará del sida y de su lugar en la literatura y el teatro LGBT.

Capítulo 1: Teoría del género y literatura

*Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento,
pues sabes tú que las almas
distancia ignoran y sexo.*
-Sor Juana Inés de la Cruz-
“Romance”, *Inundación castálida*

1. Origen del pensamiento *queer* y de los estudios de género

La aparición de los estudios *queer* en el panorama académico a inicios de los años 1990 es el resultado del desarrollo de los movimientos y estudios feministas y de los ya existentes estudios gays y lesbianos, como se mencionó anteriormente. Desde entonces, no ha dejado de ampliarse la recepción del pensamiento *queer* en el mundo académico internacional. Como los pensamientos feministas en los que se arraigan, los estudios *queer* “[...] han pasado así por diferentes etapas y han sido abordados desde distintas perspectivas” (Gamba, 99), lo cual hace que todo el corpus de expresiones *queer* no sea monolítico y se caracterice por su polifonía: lo *queer* no es uniforme. Sin embargo, en conjunto, los estudios *queer* “[...] han inaugurado una vertiente consistente en el análisis multidisciplinario de la diversidad sexual, con el objeto de abrir un espacio para la reflexión sobre las amplias manifestaciones de la sexualidad” (Gamba, 100), lo que podría considerarse como uno de sus principales puntos de cohesión.

Pese a la relativamente buena recepción de las ideas *queer* en el mundo universitario, la adecuación de los dos campos de producción discursiva (el discurso académico y el discurso militante) no se hace sin tensiones, puesto que la subversión de las normas, de los marcos y cuadros establecidos, de las instituciones y su cuestionamiento son fundamentales en el pensamiento *queer*, y son aspectos que se construyen a menudo fuera y en oposición con el sistema universitario. Los grupos militantes *queer* critican con frecuencia a los estudiosos universitarios afirmando que perdieron su carácter subversivo y que los estudios de género se convirtieron en una especialidad como otra, con sus propios autores canónicos (Bereni *et al.*, 53). Se considera que esta situación de tensión es la gran

paradoja de unos movimientos fundados en la voluntad de liberarse de las normas y de lo normal, en particular de la normalidad universitaria (Bereni *et al.*, 53).

Si el pensamiento *queer* se muestra reticente a asimilarse al marco de la Universidad, no es por rechazo, sino porque paralelamente al sistema dominante existen procesos de canonización cultural que tienen lugar en los espacios propios de la comunidad (Martínez Expósito, 25). Cabe mencionar también la existencia de redes virtuales de difusión de dichos discursos, por lo que hay quien opina que la red universitaria no es necesaria. Sin embargo, es importante señalar que no se excluyen necesariamente los dos discursos, puesto que hay un diálogo incesante entre “la calle” y “la Academia”, como suelen denominarse en una dicotomía simplista, sobre todo dado el hecho de que los individuos que producen su discurso o su creación en uno y otro de los campos pueden pertenecer al otro también, como suele suceder.

Dada la dualidad discursiva *queer*, se tomarán en cuenta los discursos de ambas proveniencias en este trabajo cuando sea necesario y sin perjudicar el rigor del mismo. Es crucial abordar este trabajo desde tal ángulo puesto que esta perspectiva supone la debilitación de la jerarquización de las fuentes de conocimiento, sean fuentes universitarias, artísticas o militantes, ya que concebimos esta manera como la única que nos permite conservar ‘lo *queer*’ en un estudio sincero, y no convertir totalmente este campo en una *provincia*, por retomar la palabra usada por Martínez Expósito, del pensamiento universitario dominante.

2. Las identidades: conceptualización, construcción, subversión, articulación

Como dicen Bereni *et al.* (50, 51, 53, 54), el paradigma *queer* permite otra manera de hacer teoría y política, y hasta estudio literario, sin inscribirse en el modelo de inspiración marxista que presenta la secuencia opresión/revolución/abolición/erradicación. Aplicada a luchas sociales, ‘lo *queer*’ es una lógica de resistencia micropolítica que, como subrayan los estudiosos, usa estrategias de resignificación, de desidentificación, de proliferación, de reapropiación como maneras de usar los *recursos identitarios* de manera *post-identitaria*, como se verá más adelante, lo cual es muy pertinente si nos enfocamos en los estudios literarios y teatrales que a menudo recurren al fingimiento y a la máscara, pero también al desvelamiento y a la subversión. Desde tal punto de vista, toda identidad

– y entiéndase también toda subjetividad, sea literaria o no – es construida social y culturalmente, y no por la *idea de naturaleza*¹⁶. Es a lo que se refieren Bereni *et al.* al hablar de una construcción anti-esencialista, que es un término que se ha ido usando por la mayoría de los estudiosos y críticos.

Las identidades son *funcionales*, es decir, se hacen coherentes e inteligibles dentro de determinado contexto cultural, socio-económico, sexual, genérico, etc. en las cuales se desarrollan y determinan. Además de interesarse por los “componentes” de la construcción de las identidades, los estudios *queer* promueven reivindicaciones identitarias considerando también que las identidades no son *herméticamente* estables en el tiempo o el espacio y que su construcción responde a *consideraciones estratégicas*, un término que abarca la mayoría de los procesos de socialización entre seres humanos.

En pocas palabras, el concepto de identidad es anti-esencialista y puramente *posicional*, y cobra sentido en su relación de oposición – o adecuación – con la norma. Es importante subrayar que el hecho de que las identidades sean construcciones sin esencia y con funcionalidad no significa que la(s) identidad(es) de toda persona sea o se sienta como menos verdadera, o que no se puedan estudiar por el hecho de ser construidas socio-culturalmente. De hecho, el *anti-esencialismo* del concepto de identidad permite que los procesos de construcción de las identidades no encierren a las minorías en discursos esencialistas que reforzarían su opresión en vez de liberarlos. Según las palabras de Gayatri Spivak, retomadas por Butler, hay que asumir el *error necesario* de la identidad con tal de que sea estratégicamente rentable. Con esta conceptualización de la construcción de las identidades, el paradigma *queer* tiene la particularidad de romper con la visión pacífica que concibe a las minorías sexuales como categorías inofensivas que deben encontrar su lugar dentro del mosaico multicultural neutralizado.

Los estudios de género se interesan particularmente por las subjetividades *fuera de la norma*, y sobre todo por el entrelazamiento y la articulación de esas identidades con las categorías de etnia, cultura, sexo, género, orientación cultural, clase o grupo social, etc. En el contexto de los estudios hispánicos, es imprescindible subrayar que los temas de la articulación de las identidades étnicas y culturales con las identidades genérico-

¹⁶ Idea de naturaleza: pieza maestra de la opresión, que justifica biológicamente o por naturaleza lo que se impone por política, cultura o sociedad. Crea la ilusión de la que la dominación es natural y, por lo tanto, deseable. (Bereni *et al.*, 31)

sexuales¹⁷ están en plena ebullición (interés por los discursos marcados por las subjetividades *queer* negras, indígenas, mestizas, etc.). Desde la primera década del siglo XXI, se nota la presencia de nuevas sensibilidades teóricas atentas a la marginalización en la literatura *queer* de autores de minorías étnicas y su experiencia propia de sujeción sexual y etnocultural (Bereni *et al.*, 54). Es decir que la consideración y el interés de los estudios *queer* por la identidad van mucho más allá de las *meras* identidades genérico-sexuales.

El hecho de que las identidades hayan dejado de ser *inofensivas* significa que se construyen como sitios de crítica y de deconstrucción política de las normas mayoritarias (Bereni *et al.*, 50), dándose un proceso de repolitización de la diferencia sexual en el sentido amplio de la expresión. Son subjetividades que se hacen cada vez más presentes y sobre todo visibles, desveladas, dentro de las grandes y de las pequeñas luchas sociales que agitan el mundo en este amanecer del siglo XXI. Pensemos en el impacto de los debates sobre el matrimonio igualitario en Francia, y en países latinoamericanos (en algunas ciudades de México, en Colombia, en Uruguay y Argentina por nombrar unos pocos casos recientes), la presencia de colectivos *queer* en *Las marchas de las putas* de Argentina¹⁸, la presencia de los colectivos equivalentes en las marchas y acciones del *Printemps érable* quebequense, o los ataques de algunas células *queer* del grupo de piratas cibernéticos a los sistemas informáticos gubernamentales de países con legislación homofóbica (Rusia, Irán, Líbano, etc.) o a políticos. Pero más allá de las reivindicaciones de igualdad entre dominadores/dominados, considerados normales/considerados anormales, la estra-

¹⁷ El término ‘identidades genérico-sexuales’ se usa en este texto para referirse con un solo término tanto a las identidades de género como a las identidades sexuales, y, por lo tanto, aligerar la lectura. En cuanto a las identidades de género, he aquí la definición que da el *Diccionario de estudios de género y feminismos*: “El concepto de identidad de género es una noción teórica compleja, que alude tanto a las atribuciones que las figuras significativas otorgan al/la niño/a como también a las representaciones que brinda el orden cultural acerca de los modos de la femineidad y de la masculinidad. Y, al mismo tiempo, es una conceptualización que representa la vivencia íntima que tiene el individuo sobre sí mismo. [...] La percepción de los padres, el deseo previo al nacimiento y la convicción acerca de a qué sexo biológico pertenece su hijo son absolutamente determinantes de la identidad genérica del/la niño/a, más allá de la impronta biológica.” (Gamba, 177-178)

¹⁸ En palabras del organismo interesado: “La Marcha de las Putas es un movimiento que nació luego de que un policía dijera “si no quieren ser violadas, entonces dejen de vestirse como putas” justificando así, una serie de violaciones en una universidad.” El texto se encuentra en la página Facebook del organismo, consultada el marzo de 2014. Es destacable el hecho de que el organismo se preocupe también de estas cuestiones respecto a las comunidades LGBT del país sureño.

tegia *queer* posiciona las minorías en una estrategia de lucha y de crítica que molesta las aspiraciones igualitarias a una vida tan apacible como la de la mayoría (Bereni *et al.*, 50), como lo subraya la intensa crítica a la homonormatividad y a la aplicación etnocentrista del paradigma *queer* por parte de algunos estudiosos.

2.1. Hispanismo y estudios de género

En su contexto inicial, los cambios legales españoles de la primera década del siglo XXI tuvieron un efecto inmediato, el de aumentar la visibilidad de las ‘versiones mayoritarias’ del colectivo LGBT y de sus producciones culturales¹⁹ (Jorge Pérez, 41). Desde el inicio de los estudios *queer* en los años 90, se nota en los estudios un interés por los discursos hispánicos y sus especificidades (Martínez Expósito, 47). Destaca entre ellos *¿Entiendes?* (1995) de Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith, *Hispanisms and Homosexualities* (1998) de Sylvia Moloy y Robert McKee Irwin, *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, de Josiah Blackmore y Gregory Hutcheson 1999 (48). Sin embargo, esos trabajos parecen haber gozado de poco eco en la Academia española en aquellas décadas, lo que ha sido subrayado numerosas veces por la crítica *queer*, que no duda en hablar del desinterés de los críticos españoles respecto a los estudios de género (49-50). Este desinterés se motivaría por una escasa tradición de pensamiento sobre el sexo en las universidades y por la supuesta dificultad de traducir los presupuestos críticos de los estudios de género a las peculiaridades culturales españolas. Estos estudiosos opinan que el paradigma *queer* es culturalmente marcado (por las culturas anglosajonas) y por lo tanto, no se puede aplicar a las distintas sociedades y culturas, las hispánicas en particular. Otros (mayoritarios, hoy en día) opinan que el paradigma *queer* es adaptable, y sólo se vuelve culturalmente marcado en su aplicación, así como la lengua como sistema es neutra y sólo se vuelve sexista en su aplicación (Butler, 36).

A diferencia de la postura de Alfredo Martínez Expósito, para quien la teoría *queer* supone un caso de ‘intraducibilidad epistemológica’, cuyos presupuestos críticos son imposibles de ser traducidos y aplicados al contexto español, y tienen como riesgo el convertir el hispanismo en ‘una provincia más del dominio intelectual anglosajón’ (52),

¹⁹ Se hablará más de homonormatividad más adelante.

considero, como muchos, que es productivo hacer lecturas interculturales basadas en el pensamiento *queer*. Hasta es necesario hacerlo, puesto que el movimiento *queer* aspira a ser, como cuestiona Brad Epps, un movimiento internacional verdaderamente alternativo, contestatario y contracultural (897). Alfredo Martínez Expósito (51) propone dos ‘soluciones’ al problema de la articulación del hispanismo y de los estudios de género. La primera es el desinterés o el silenciamiento, la segunda es la aplicación *servil* de la teoría *queer*. No podemos estar de acuerdo con este pensamiento dicotómico, y, en coherencia con el pensamiento *queer*, escogemos la tercera vía considerando que muy bien se puede encontrar un camino de estudio fuera de este binomio, en la cual el hispanismo se apropiará verdaderamente del paradigma *queer*, como lo ha hecho y lo hacen en otras culturas. Martínez Expósito subraya la necesaria adecuación de la teoría *queer* a las culturas hispánicas, por ejemplo mediante el redescubrimiento de la heterodoxia en los textos canónicos, adaptando la teoría *queer* a dichos estudios. Este proceso de adaptación cultural no es una violencia respecto al paradigma *queer*, sino que justamente su adaptabilidad cultural y social es su elemento más fundamental y rentable. Como menciona Jorge Pérez (155) hablando de lo que se puede llamar el *problema de la voz* aplicado a los estudios de género:

[Si] vamos a reclamar a los teóricos anglófonos que tomen una posición ética de humildad epistemológica, y creo que así lo debemos hacer, considero igualmente central que los hispanistas a ambos lados del Atlántico nos liberemos de nuestro complejo de inferioridad epistemológico. Este complejo se plasma en la tendencia a ignorar las aportaciones importantes desde nuestra perspectiva cultural [...]

Dado esto, no se puede negar la importancia y la validez de la constante producción de pensamiento *queer* en el hispanismo, tanto dentro como fuera de la Academia, y también del trabajo constante de movimientos *queer* y su producción, sin olvidar el amplio abanico de producciones culturales hispánicas de temática *queer* (cine, literatura, pintura, teatro, etc.), que son una prueba de todo, salvo de que en el mundo hispánico no hay un pensamiento *queer* coherente y propiamente hispánico. Hoy en día, así se podría resumir la situación:

A mediados de la primera década del siglo XXI ya hay toda una generación de estudiosos y activistas que han asimilado de manera crítica las aportaciones de las tradiciones teóricas anglófonas y francófonas, y que pueden ofrecer contribuciones originales desde la perspectiva cultural española. (Pérez, 144)

A mi parecer, no es que el paradigma de los estudios de género sea totalmente neutro, pues tiene como intención *descarada* la lucha contra las discriminaciones y redes de opresión basadas en premisas genérico-sexuales, sino que es un paradigma *no-marcado culturalmente*. En teoría, es totalmente adaptable, puesto que la cuestión de la construcción (social, cultural) es intrínsecamente relativa y, aunque la identidad genérico-sexual varíe según la sociedad y la cultura que se estudia, la constante es que ésta sigue siendo una construcción en todos los casos. Lo *queer* no se centra en ‘lo blanco anglosajón’²⁰: ésa es una percepción equivocada que, si hoy en día se menciona en trabajos universitarios, se debe a una falta de entendimiento de las premisas más elementales de la teoría *queer*, a un rechazo ideológico de las mismas o en el mejor caso, a una falta de entendimiento y conocimiento de las premisas del pensamiento del género. Además, hay que añadir que en muchos casos, en vez de “falta de interés” de algunos universitarios españoles, habría que hablar simple y llanamente de “falta de consideración”, reiterando de paso que buena parte del discurso teórico *queer* se produce fuera de los muros universitarios y que la academización del discurso no es nada importante – ni deseable – desde una perspectiva *queer*, puesto que como menciona Jorge Pérez (142-143), las publicaciones *queer* no necesariamente circulan por los circuitos académicos mayoritarios, lo cual paradójicamente se vuelve positivo:

Esta desventaja, no obstante, puede que sea paradójicamente una ventaja, pues la institucionalización de las propuestas *queer* en los Estados Unidos no puede separarse, [...] de sus propios gestos autoritarios y normas; es decir, de relaciones de poder y privilegios dentro de un circuito de beneficios. (Pérez, 147)

2.2. Quebec: *Dire queer en joual*

Aunque en nuestros días el Quebec y el Canadá tengan la reputación de ser unas de las sociedades²¹ que más aceptan a las personas LGBT, hasta el final de los años 60 las leyes canadienses consideraban la homosexualidad como un acto de *grossière indécence* condenado a nivel criminal, en virtud del *amendement Labouchère* del *Criminal Law*

²⁰ L@s que lo centran únicamente en esta perspectiva, son l@s que, en el mejor de los casos, aplican un pensamiento etnocentrista, por no decir racista.

²¹ El uso del plural está motivado por la diversidad sociocultural de los distintos territorios canadienses, y en particular la sociedad quebequense, considerada políticamente por el gobierno federal como una sociedad, una cultura y una nación distinta del resto del Canadá.

Amendment Act (1885), a penas de prisión de hasta 5 años (Corriveau, 103). La situación empezó a cambiar drásticamente a partir del final de los años 60, cuando el gobierno Trudeau reformó el *Code criminel du Canada* y descriminalizó los actos homosexuales por el *Bill Omnibus* (1969), mientras paralelamente se daban motines en contra de la represión hacia los homosexuales en las ciudades de América del Norte (en Nueva York y San Francisco, y también en Montreal y Toronto). Poco tiempo después, en 1971, nació y murió el *Front de libération des homosexuels*. Pese a la poca duración de este movimiento emblemático, se crearon luego muchos grupos gays y *queer*, como *Les Panthères roses de Montréal*, uno de los que han dejado más huellas escritas y textos teóricos, y que luchaban, entre otras cosas, contra la represión policial hacia la comunidad LGBT, que duró *oficiosamente* hasta los años 2000 en Montréal²².

El discurso *queer* quebequense se caracteriza por su inclusividad, su reinterpretación y su articulación del pensamiento de diversas fuentes académicas y de grupos militantes. Primeramente, se incluye el discurso académico en el discurso militante²³, ya sea de otros lugares del espacio francófono²⁴ o del mundo anglosajón, lo cual conlleva en general la conservación de la lengua inglesa en los textos, según he constatado (*Les Panthères roses de Montréal* por ejemplo). Sin embargo, hay en este momento un esfuerzo de traducción al francés del discurso *queer* (como por ejemplo el Círculo de lectura en francés de teoría *queer*, organizado en el 2013 por la Universidad Concordia de Montreal). La tendencia a la conservación de la lengua original inglesa de los textos no ha sido observada por nuestra parte en los demás lugares de la *Francophonie*, que pueden preferir traducciones (como en Europa) o en los que el discurso *queer* está casi ausente (y donde hasta florece el discurso anti-homosexual, sobre todo en la inmensa masa demográfica de los países francófonos de África, pero también en el Caribe francófono).

Además de ubicarse en el cruce de influencias del mundo francófono europeo y del mundo anglosajón, el pensamiento y el movimiento *queer* quebequense se siente in-

²² Los últimos acontecimientos datados serían la redada del *KOX/Katakombes* en 1994 y la última, en el 2003 en el bar *Taboo*, dos establecimientos del *Village gay* de Montreal.

²³ Ver el texto “Synthèse de la théorie queer” del grupo *Les panthères roses de Montréal*.

²⁴ Ver el texto “Des transpédégouines dans les luttes altermondialistes, pourquoi?” redactado por *Les Panthères roses de Paris* y *Les Panthères roses de Montréal*.

cluido dentro del contexto global de las luchas *alter*²⁵, de la tradición de las luchas de liberación²⁶ y del cruce de las culturas (con la implicación de la asociación *Helem* de LGBT de origen libanés, *Club Yong Yang Montréal* que es una asociación de personas LGBT de origen asiático, y *Arc-en-ciel d’Afrique*, que se dedica a la importante comunidad afro-caribeña y africana de Montreal, por ejemplo).

En oposición con la mayoría del espacio anglosajón norteamericano, en el contexto quebequense, se adoptó de entrada el concepto anti-esencialista de la identidad, igual que en el mundo hispánico²⁷. Además, otra vez en oposición con el resto del espacio norteamericano, el pensamiento *queer* quebequense cuestiona los logros obtenidos en el ámbito de los derechos civiles, vacilando entre un sentimiento de victoria y el miedo a una normalización excesiva, en contra de la cual se posicionan la mayoría de los grupos.

3. Literatura LGBT

“Hecha a base de convergencia y divergencia, el ars homoerótica es plural, rico, emocionante, chocante, anticonformista [...]”

(Balutet, 2006: 14).

3.1. Coherencia del corpus y del género literario

El corpus de producciones culturales que denominamos *LGBT* es un corpus tan variado que algunos han llegado a dudar de la cohesión de este género, tal como se ha hecho en los debates sobre la pertinencia de la noción de literatura femenina. Sin embargo, Martínez Expósito (11, 12) apunta tres elementos principales de cohesión del amplio corpus de literatura LGBT:

Primero, existe una estructura interna común a los textos, marcada por la insistencia en determinados esquemas diegéticos, en personajes típicos, en determinadas metáforas, etc.; luego estaría la constancia de la figuras de personas homosexuales en todas las

²⁵ Ver el texto “Du fric pour les marchands.. et des flics pour les itinérants!” de *Les Panthères roses de Montréal*.

²⁶ Ver el texto “Histoire courte de la liberation gaie”, de *Les panthères roses de Montréal*.

²⁷ Ver los textos “Queer: ce n’est pas normal!”, “À bas l’hétéronorme”, “Multitudes queer; notes pour une politique des anormaux”, y “Agenda des panthères roses”, del grupo *Les Panthères roses de Montréal*.

obras del corpus y, finalmente, existe una conciencia *elevada* de parentesco intelectual entre los productores de dichos discursos. Bosman y Bradford opinan de manera análoga cuando escriben:

GLBT literature exhibits the same characteristics that all other literature does, but what distinguishes it are sexual and gender orientation or identity and voice. The authors assert that this identity is so central to the literature that it qualifies these works as a genre. (Bosman y Bradford, 7)

Resumiendo, los principales rasgos de la literatura de temática LGBT son los siguientes, enunciados por Balutet (2006: 13): la crítica social, la multiplicidad de deseos y la multiplicidad de ser y sentir(se) homosexual, y hasta la deconstrucción del concepto de género, que son elementos que intentaremos explotar al máximo en este estudio, aprovechándonos de un corpus que consta de expresiones variadas y densas de estos temas.

3.2. Preocupaciones *queer* en el estudio literario

En correlación con la explosión de la producción de discursos sobre las homosexualidades como alteridades, las nuevas perspectivas de estudio que caracterizan las producciones discursivas de los académicos y demás pensadores de fin del siglo XX e inicios del siglo XXI, legitiman los discursos críticos LGBT, operando una recolocación de valores y abriendo vía a nuevas perspectivas de estudio literario. Entre los intereses principales de los estudios literarios de género, se puede destacar la lista no-exhaustiva de las siguientes tendencias en los estudios *queer*: las *poéticas 'homosexuales'* y la *tradición literaria homosexual*, la recepción de las piezas, la construcción de las identidades en su contexto sociocultural, además de que claramente quiere abrir mentalidades (sociales o literarias) y entrar en (meta)diálogo con sí misma.

Por *poéticas 'homosexuales'* se entiende el estudio de las figuras de las homosexualidades en textos escritos o no por autores homosexuales, así como los tópicos y lugares comunes en dichas producciones de componente LGBT. Un buen ejemplo de este esfuerzo de establecer cuáles son las poéticas homosexuales es el libro *Ars homoerótica*, colección de estudios literarios de temática LGBT editada por Nicolás Balutet. En la misma línea de ideas, lo que llamamos el estudio de la *tradición literaria homosexual* (autores y textos pertenecientes a dicha línea) es el dar cuenta de los aspectos *queer* de autores y textos que han sido censurados u ocultados, como por ejemplo Federico García

Lorca (España, 1898-1936: *El Público*), Sor Juana Inés (Nueva España, 1648/1651-1695: *Inundación castálida*), William Shakespeare (Inglaterra, 1564-1616: *Soneto 20*, *Soneto 128*) o François Villon (Francia, 1431-1463²⁸: *Ballades en jargon*). Además, se nota en la producción crítica *queer* un esfuerzo de identificación y corrección de las interpretaciones heterosexistas de dichos textos (algunos poemas de Luis de Góngora, por ejemplo).

Desde una perspectiva socio-literaria, la crítica *queer* se interesa por el estudio de la construcción de las identidades genérico-sexuales, sus límites y su articulación, por la aportación de los textos al conocimiento social, cultural, personal o literario, al nivel micro, mientras desde una perspectiva macro, la crítica *queer* se dedica al estudio de la ideología o el discurso social transmitido por el texto respecto a las categorías sexuales.

La cuestión de la recepción no está ausente de los estudios LGBT, puesto que hay un constante interés por la exploración de las dimensiones homoeróticas en textos no necesariamente de temática homosexual, como por ejemplo el interés por la heterodoxia sexual en el Siglo de Oro español²⁸, o, en el mundo francófono, el libro *Queer critics: La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs* del sociólogo de la comunicación François Cusset, que explora los clásicos de la literatura francesa desde una perspectiva *queer*. Algunos estudiosos se dedican también a desmentir ciertos prejuicios respecto a los temas LGBT en la literatura, por ejemplo el que se suponga de antemano que una obra de marcada temática LGBT no puede ser una obra universal que alcanza el ser íntimo de quien la lea, vea u oiga, sino que sólo puede interesar a un determinado y demasiado limitado público LGBT. La alta recepción de producciones LGBT en el público de masa parece desmentir este prejuicio. Desde una perspectiva en la que se consideran las producciones LGBT como metadiscursos destinados a la propia comunidad que las produce, la producción de discurso *queer* no sirve solamente para dar cuenta de experiencias LGBT o de la existencia de sexualidades alternativas (Martínez Expósito, 47), sino que toda esta producción discursiva se inscribe es una lucha de denuncia y subversión de las ideas dominantes/heterosexistas sobre la sexualidad, con la esperanza de cambiar las mentalidades generales y, en particular, que l@s homosexuales no caigan en la “trampa

²⁸ Como por ejemplo el artículo “Mari(c)ones, travestis y embrujados : la heterodoxia del varón como recurso cómico en el Teatro Breve del Barroco” de Ramón Martínez (Instituto del Teatro de Madrid – Universidad Complutense de Madrid).

identitaria” (Martínez Expósito, 47), que representa los riesgos de una identidad *esencialista*.

3.3. El drama teatral

Retomando las palabras de Bosman y Bradford (307), en general los dramaturgos utilizan su escritura para crear tensiones que permiten explorar asuntos controvertidos y llegar a los individuos que constituyen el público por procesos de empatía y de catarsis. Bosman y Bradford mencionan dos temas que, entre otros importantes, son particularmente recurrentes en el teatro de temática LGBT: la salida del armario y el SIDA (Bosman y Bradford, 309), de los que hablaremos más adelante. El caso del teatro de temática LGBT es particular porque tiene un público que es doble sin estar compuesto de dos grupos herméticos: primero, el público-masa, que funciona dentro del paradigma heterosexista dominante; y el público LGBT, que funciona con una lógica paralela, pero en diálogo siempre con la perspectiva dominante²⁹. Pese a la duradera represión de la homosexualidad en las culturas occidentales, la representación en escena del homoerotismo no es nueva (por ejemplo el personaje cómico del actor Cosme Pérez, más conocido como *Juan Rana* del teatro clásico español, o *El Público* de Lorca, mencionado anteriormente), pero el modo en el que se representa – sin descreditarla – es por su parte relativamente reciente. El teatro hispánico de temática LGBT ha sido poco estudiado y hay una necesidad intensa de crítica teatral *queer*, o con una perspectiva de género. El teatro LGBT rentabiliza los recursos de las posibilidades de cambio de género, y contiene huellas de la herencia de los espectáculos de *drag queens*, según Bosman y Bradford (319), lo que nos recuerda las performances de Luc en *Les Muses orphelines*, vestido con las faldas españolas de su madre, y el hecho que todos los papeles femeninos de *Les Feluettes*, para ser fieles al *poema dramático*, tienen que ser desempeñados por actores masculinos.

Tanto la comedia como la tragedia son géneros teatrales usados por la pluma LGBT, y es particularmente relevante considerando que la comedia es el género de predilección de Mendizábal:

²⁹ Consideramos que esta situación es por lo menos muy similar al concepto de pensamiento fronterizo desarrollado por Walter D. Mignolo, en el que l@s que pertenecen a un grupo dominado manejan en su pensamiento a la vez sus propios códigos y los códigos dominantes.

The ability to laugh at one's own oppression and burlesque the limits on life imposed by an uncaring society is a hallmark of gay and lesbian humor, making it natural that one of the larger categories of GLBT drama would be flavored with laughter. [...] the challenges and realities of being homosexual have been portrayed on stage with deliberately chosen jokes and exaggerations. These choices push the boundaries of what is acceptable and raise the question of whether they should remain in place. (Bosman y Bradford, 309-310)

Por su parte, la tragedia LGBT consta de una peculiaridad: “[Built] on the traditional themes of mainstream dramatic works, this class of GLBT stage writings expands its focus to include same-gender relationships and their own unique pleasures and perils” (313). Considerando la tragedia de esta manera, y también desde el punto de la tragedia “tradicional”, podríamos considerar que *Les Feluettes ou La Répétition d'un drame romantique* caben en esta categoría (además, la palabra ‘drame’ en francés puede tener justamente la connotación de trágico, como Gobert³⁰ menciona también de pasada). Otra obsesión de la tragedia de temática LGBT es el VIH/sida, que desde los años 80 es una epidemia – ahora pandemia – que dejó una marca en el imaginario de las comunidades LGBT: “Although the representation of disease in literature is familiar in mainstream theater and film, the devastating impact of the AIDS pandemic on the gay community is uniquely reflected in the plays written by its members” (Bosman y Bradford, 314). Es un tema más que representado en *Madre amantísima* de Mendizábal, siendo uno de los ejes centrales del argumento, al que dedico un capítulo entero de este trabajo.

El estudio de los modos de representación de las homosexualidades en el teatro en particular es muy relevante, puesto que la homosexualidad es justamente uno de los temas principales de los tres mayores dramaturgos quebequenses de la década de los 80, que son René-Daniel Dubois (1955), Michel Marc Bouchard (1958) y Normand Chaurette (1954):

Deux thèmes caractéristiques du théâtre des années 1980 sont très présent chez ces trois dramaturges; celui de la création artistique et celui de l'homosexualité. C'est ce deuxième thème qui est sans doute le plus frappant chez René-Daniel Dubois et Michel Marc Bouchard. [...] Chez Michel Marc Bouchard, la théâtralisation de l'expérience homosexuelle est au cœur de pièces comme *La Contre-*

³⁰ “The subtitle of Michel Marc Bouchard's play *Les Feluettes, ou la Répétition d'un drame romantique* (1987, published 1988) plays on these associations, emphasizing the connections between ‘répétition’ (as both reiteration and rehearsal) and ‘drame’ (as playscript and in the pejorative sense or hypertheatrical behaviour).” (Gobert, 47)

nature de Chryssippe Tanguay, écologiste (1983), *Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique* (1987) et *Les Muses orphelines* (2012). (Biron et al., 587)

Además, se puede establecer un vínculo directo entre el contenido intimista y *apolítico*³¹ de las piezas de Michel Marc Bouchard y el contexto de producción artístico post-referéndum de los años 80³².

En los capítulos que siguen, me dedicaré a estudiar cómo se representan las homosexualidades y los principales asuntos con los que éstas se relacionan en las obras del corpus a través de la expresión y 'estructura' de las relaciones amorosas y las relaciones, familiares, de cuestiones de género y de su subversión, de la represión de la homosexualidad y de la marginalidad que engendra, así como el sida.

³¹ No es que la obra no conste de ningún elemento político, puesto que las reivindicaciones LGBT y la mera representación de un amor homosexual más allá de las convenciones sociales en las obras de Bouchard son temas políticos como tal. Significa que la obra no se articula en virtud del debate sobre la independencia del Quebec, que es una de las cuestiones políticas más importantes y sensibles del panorama quebequense.

³² Éstas parecen ser las características comunes a las obras de la década de los 80, mientras, como lo dicen Huffman y Lafon : « [la] scène québécoise de la décennie précédente avait, surtout sur le plan poétique, pleinement participé aux aspirations d'indépendance du pays. » (Huffman y Lafon, 9)

Capítulo 2: Las relaciones amorosas

1. El amor homosexual en la literatura

El discurso del amor homosexual es indisoluble en la literatura LGBT del discurso relativo a su legitimización, que implica, por un lado, la promoción del carácter afectivo, y no meramente sexual, de las relaciones homosexuales y, por otro lado, hacer hincapié en la dignificación de la pareja homosexual en la esfera pública. Estas preocupaciones están presentes en el discurso de los movimientos de liberación y de derechos civiles que reivindicaron u obtuvieron el reconocimiento de las uniones de parejas del mismo sexo, por ejemplo, y lo que implica a nivel de patrimonio familiar y filiación. Del mismo modo, en la expresión literaria de estas aspiraciones, se nota la misma voluntad de dignificación o legitimización casi omnipresente. Como dicen Bosman y Bradford, “[the] question of the validity, viability and lasting quality of same-sex love and relationships has long been a topic of GLBT literature in all forms [...]” (Bosman y Bradford, 159). Igualmente, el tema de las relaciones amorosas es central en cada obra del corpus, hasta el punto de que cada una se pueda describir como piezas “de amor” a su manera, sea de amor romántico caracterizado por su fuerza y su durabilidad (*Les Feluettes*, *Madre amantísima*), de amor familiar marcado por la relación con los padres (*Les Muses orphelines*, *Madre amantísima*) o hasta de desamor (*Feliz cumpleaños...*). En el caso de *Les Feluettes* en particular, la relación es tan estrecha entre amor y creación literaria que el autor declaró que escribió la obra porque quiso que existiera la historia de amor que nunca le había contado nadie³³. La representación de estas relaciones afectivas sirve para hacer inteligibles las identidades fuera de la norma heterosexista, para emprender un diálogo de perspectivas, recurriendo con frecuencia a las nociones y categorías de esta norma:

[La] notion “d’amour romantique”, paradigme idéal de la relation de couple dans la société occidentale depuis le XIXe siècle, occupe un rôle clef. Elle conduit souvent au dépassement nécessaire d’une homosexualité, non plus envisagée sous

³³ En palabras del autor: “[...] le besoin d’écrire *Les feluettes* est venu du désir de raconter une histoire d’amour que l’on ne m’avait jamais racontée parce que toutes les histoires d’amour emploient, pour nous, les gais, un vocabulaire emprunté. [...] Malgré le fait que pour écrire cette histoire romantique, j’ai dû chercher des références un peu kitsch. Un peu *soap*, un peu grandiloquentes. Parce que le romantisme est un produit d’exportation, mis à part peut-être certains auteurs du XIXe siècle québécois qui ont tenté d’imiter les auteurs français.” (Bouchard en Huffman, 20)

l'angle unique des « pulsions sexuelles » (arbitrées par la tyrannie de la libido), mais portée par l'image du garçon aimé et avalisée par « l'absolution sociale » de l'amour et du couple [...] (Mendès-Leite, 65)

Sin embargo, no en todas las piezas del corpus se debe relacionar el peso del amor romántico clásico con la presión homonormativa denunciada a menudo en los discursos de la actualidad, sobre todo las de Bouchard.

Personalmente, pienso que es entendible que individuos homosexuales criados en determinada sociedad quieran hacer suyos sus estructuras. Los esquemas de las relaciones amorosas son esquemas culturalmente muy fuertes y muy marcados, y por lo tanto también forman parte integrante, de manera directa o indirecta, de la cultura de las personas homosexuales, ya los adopten o rechacen en parte o en todo.

En el caso de *Madre amantísima*, sí se puede decir que la obra recupera elementos homonormativos, lo que se puede explicar, según Villora (2008), por el hecho de que Rafael Mendizábal sea un autor de reconocidas tendencias conservadoras, y que *Madre amantísima* sea una pieza de concienciación que se dirige principalmente a un público no familiarizado con las temáticas LGBT – que se supone que es el mismo público de reconocidas tendencias conservadoras:

[...] es que *Madre amantísima* no es un texto revolucionario ni vanguardista, y tal vez por eso sea más necesario desde un punto de vista social. No se dirige a un público versado en claves que sólo unos pocos puedan entender ni tampoco pretende la complicidad de un espectador homosexual. (Villora, 2008)

2. El ideal del amor romántico

Dos de los dramas de nuestro corpus tienen al amor romántico entre hombres como una de sus estructuras centrales: *Les Feluettes*³⁴ de Bouchard y *Madre amantísima* de Mendizábal. Por 'amor romántico' se entiende un modelo de relaciones amorosas basado en la monogamia y la durabilidad de la relación (que suele ser establecida socialmente por el matrimonio) en las culturas occidentales en particular (Esteban Galarza *et al.*). Estas relaciones presentan similitudes y ecos interesantes a la hora de ponerlas en diálogo, razón por la cual se consideran juntas, deteniéndonos en su carácter trágico y en su pecu-

³⁴ Pues según Gobert, es el deseo homosexual el que da forma a los protagonistas y es el motor de la acción (48).

liar expresión del ideal romántico en su contexto, pero también a alguna que otra diferencia que estas parejas presentan en contraste: la noción de salida del armario, la huida, la representación del amor físico en escena y la teatralización de la vida.

Una de las mayores similitudes estructurales de las parejas principales de las dos obras es que sufren el drama de la separación por la muerte. En *Les Feluettes*, Vallier muere por haber sido dejado en un incendio por Bilodeau, por ser *feluette*, lo que implica una muerte más o menos directamente ligada a la homofobia, mientras que en *Madre amantísima* la muerte de Juan es causada por el sida, que es una causa de mortalidad importante de las personas LGBT. En ambos casos, la muerte es ligada al problema social que afecta a los homosexuales, hasta causar la muerte, y en ambos casos, el sentimiento amoroso permanece después de la muerte: en *Les Feluettes*, paradójicamente, la muerte de Vallier refuerza el amor que Simon siente por él, mientras que en *Madre amantísima*, la enfermedad de Juan refuerza su amor con Carlos y su relación con sus padres, Elías y Marta.

En general, se tiende a creer que las obras del corpus LGBT siempre constan de un final triste o trágico, sintomático de una realidad social represiva. Es uno de los pre-conceptos dominantes sobre toda producción literaria LGBT (Bosman y Bradford, 30). En realidad, es una tendencia observada en los autores de los años *precedentes* a los movimientos de liberación en sus sociedades, puesto que reproducía (y todavía reproduce en varios contextos) una (re)presión social. El final triste es moderado en *Les Feluettes*, puesto que moral y simbólicamente se (r)establece la dignidad y validez del amor trágico de Simon y Vallier por el cambio final de perspectiva de Monseñor Bilodeau, que también se inserta en el esfuerzo de legitimización del que hemos hablado anteriormente:

MONSEIGNEUR BILODEAU : Que Dieu me pardonne [...] (*Temps.*) Je ne comprenais pas la force qu'il y avait entre vous [...] Cette force qui vous menait jusqu'à la mort. [...] (Bouchard, 2012: 109)

Del mismo modo, la plena aceptación de la homosexualidad de Juan por parte de su padre Elías, como se verá más adelante, es la nota final que viene a invertir totalmente la situación dramática, aunque el final trágico esté presente tanto en *Madre amantísima* como en *Feliz cumpleaños, señor ministro*, con el asesinato de Tony y el suicidio de Raúl.

La historia de amor única e idealizada de Simon y Vallier, que se oponen a la mentalidad del Quebec rural casi teocrático de inicios del siglo XX, según Bouchard, es un buen ejemplo del cambio de perspectiva literaria hacia las relaciones amorosas homoeróticas, así como de la reapropiación de unas categorías culturales tradicionales (me refiero aquí especialmente a las bodas simbólicas de Vallier y Simon):

The gay rights movement removed the idea of inevitable doom from homosexual romances, resulting in an explosion of creativity and the reuse of traditional forms of the romance from a lesbian or gay slant. (Bosman y Bradford, 159-160)

También desde la misma perspectiva de legitimización y dignificación de las relaciones y parejas homosexuales, hay que subrayar el recurso de los autores a las pautas del amor romántico tradicional, colocando en la escena a parejas que tienen relaciones sentimentales durables, auténticas y exclusivas. Sin embargo, ese amor trágico-romántico se presenta de manera distinta en las dos piezas. En *Les Feluettes*, se presenta un modelo amoroso ‘tradicional’, con carta de amor, boda simbólica y huida fuera del mundo, lo que da una visión encantada de la relación que contrasta con la realidad del inicio del siglo XX en Quebec que no favorecía las condiciones de vida de las parejas homosexuales. Hasta se casan simbólicamente, tragando sus anillos, lo cual no puede sino recordarnos la escena de *Romeo y Julieta* en la que los amantes tragan el veneno:

SIMON, *présentant ses alliances à Vallier* : Tiens, c’est mes alliances.

Vallier *en prend une. Il l’avale en grimaçant. Simon fait de même.*

SIMON: Ast’heure, t’es mon amant, mon homme, mon amour. Seul, unique amour. Le soleil pis le lac sont nos seuls témoins... à la vie, à la mort.

VALLIER : Tu es mon amant, mon homme, mon amour. Mon ultime amour. À la vie, à la mort. (Bouchard, 2012: 108)

En *Madre amantísima*, por su parte, se da en el discurso ‘contemporáneo’ de Juan una visión desencantada de la relación amorosa entre hombres que contrasta de cierto modo con la realidad española de finales del siglo XX en que cada vez más se reconocía y legitimaba a la pareja homosexual. Sin embargo, lo que Juan dice de su pareja contrasta con lo que se pone en escena en su vida cotidiana con Carlos:

CARLOS: Touché. Nada de champán por la mañana, somos un matrimonio de orden.

JUAN: ¿Vamos al cine el sábado por la noche?

CARLOS: Típico de un matrimonio tradicional. [...] (Mendizábal, 52)

Por otro lado, un momento de un diálogo de la pareja nos da una visión muy desencantada de las relaciones homosexuales, pero esta perspectiva parece estar más ligada a un momento preciso o a un estado mental de Juan que al “mensaje” central de la obra en su totalidad, que es más una apología de las relaciones afectivas (sobre todo familiares y amorosas):

JUAN: Tú sabes cómo es nuestro ambiente, las cosas cambian de un día para otro. Y creo que debo ayudar a mi padre, tiene dificultades con su negocio, y está solo.
CARLOS: Hasta ahora no era algo que te importara, y eso es justo lo que siempre has dicho que no harías, encerrarte en esta ciudad. (Mendizábal, 38)

CARLOS: ¿Y yo?

JUAN: Tú te recuperarás pronto, entre nosotros no existen amores eternos.

CARLOS: No te creía tan cínico. (Mendizábal, 40)

En la obra se van reforzando los vínculos familiares y amorosos de manera análoga, lo que se ve además por la palabra que se usa para referirse a Carlos. Al inicio, Marta usa la palabra *amigo* para referirse a él (Mendizábal, 43), pero más tarde, cuando Carlos se encuentra con Elías, Marta lo describe de otra manera, confiriéndole su estatuto:

ELÍAS: ¿Y éste quién es?

MARTA: El amante de Juan, supongo que se dice así. (Mendizábal, 62)

Es relevante notar que a pesar del contexto fuertemente represivo de *Les Feluettes*, la pieza consta de algunas representaciones de sexualidad en la escena, particularmente la escena del baño y las alusiones a lo que pasa entre los protagonistas en el ático del colegio: la noche anterior a la despedida, Simon va a casa de Vallier y se confiesan otra vez su amor, antes de que decidan huir:

VALLIER: [...] Quand vas-tu finir par le dire?

SIMON : J’y arrive pas...

VALLIER : Essaye!

SIMON : J’ai un sentiment plus fort pour toé que j’en ai un pour Lydie-Anne.

[...]

SIMON, avec toute la difficulté du monde : Je t’aime, Vallier.

VALLIER : Je t’aime, Simon.

Simon s’élance dans la baignoire, habillé. [...] Ils s’enlacent. Ils se caressent.
(Bouchard, 2012: 96)

Al contrario de *Les Feluettes*, *Madre amantísima* no consta de ninguna representación del amor físico en escena, ni tampoco de alusiones directas a las actividades sexuales de los protagonistas.

La representación (o no) del acto sexual es uno de los puntos de tensión de toda obra teatral de temática LGBT, y todavía sufre de uno de los prejuicios más recurrentes asociado a cualquier producción LGBT, que es el de su supuesta naturaleza pornográfica. No se puede negar que, en general, hay en muchas obras un importante componente erótico o amoroso, así como en las obras de las corrientes literarias y teatrales dominantes de la actualidad, pero este componente no es el único que se pone de relieve, y hasta puede ser un tema de poca importancia, salvo por supuesto en la literatura erótica o pornográfica en las que la temática es voluntariamente central. Resumiendo, “[the] idea that any type of literature is inherently pornographic is at best a subjective judgment, changing over time based on society’s shifting attitudes about sexuality.” (Bosman y Bradford, 29)

35

La teatralización es también una diferencia entre las dos parejas, puesto que en *Les Feluettes*, muchas escenas presentan una *mise en abîme* de la teatralidad por el recurso al Martirio de San Sebastián, y a la representación teatral organizada por Simon para Monseñor Bilodeau. Esta teatralización no está presente en *Madre amantísima*, que se ancla fuertemente en el realismo, sin ningún intento de teatralización o dramatización de la existencia de la pareja. La pareja se ve en escena por primera vez en la escena del estreno de *El Martirio de San Sebastián*. Simon desempeña el papel de San Sebastián en la pieza, siendo Vallier Sanaé, su amante. El teatro en el teatro y en la vida tiene su rendimiento a nivel de la representación de la relación amorosa de Simon y Vallier, como lo avanza Dominique Lafon:

Les Feluettes mettent en scène deux désirs mimétiques: le premier s’inscrit dans le *topos* du martyr passionnel. C’est en jouant la pièce d’Annunzio, puis en reprenant ses dialogues comme une sorte de langage codé de l’amour que s’épanouit la relation entre Simon et Vallier, ou plutôt que Simon s’autorise cette relation. Réticent dans les premiers tableaux à répondre à l’amour de Vallier, il lui déclarera publiquement sa passion en lui donnant la réplique au cours de la représentation d’une scène sur la terrasse de l’hôtel où l’on célèbre ses fiançailles avec Lydie-Anne. Dans la perspective de la représentation, c’est par ce truchement miméti-

³⁵ Además, podemos avanzar que la impresión de travesía sexual o de promiscuidad excesiva hacia las producciones LGBT se debe tal vez también a cierta discreción puritana de las letras tradicionales en cuestión de sexualidad en general, como ya autores han señalado numerosas veces, puesto que según los criterios dominantes de la mentalidad tradicional, toda representación directa de un acto sexual es pornográfica – y por lo tanto ha de ser perjudicada en su apreciación crítica.

que, par cette caution esthétique que l'amour homosexuel est en quelque sorte légitimé. Mais de cette façon significative, le dénouement joue la condamnation de cette modalité en refusant d'accéder au désir de sacrifice de Bilodeau qui s'est doublement mis à nu devant ses accusateurs/archers. (Lafon, 68)

3. Polaridad sexual en las relaciones amorosas

La *utopía* de caducidad³⁶ del género también se extendió a la conceptualización de las sexualidades no-mixtas desde los años 70 hasta hoy, pero las relaciones homosexuales permanecen marcadas de cierto modo por el género, según Bosman y Bradford debido a las razones siguientes: primero porque se desarrollan en un contexto heterosexista u homofóbico, segundo porque la noción de rol sexual difiere entre homosexuales hombres o mujeres³⁷, y porque el guion del género nutre todavía la dinámica conyugal homosexual, aunque sea de manera *innovadora* (Bereni *et al.*, 90).

Existe en las parejas homosexuales una tendencia general a polarizarse según el rol sexual. El ejemplo de las culturas latinoamericanas es particularmente interesante, por ejemplo, porque “[...] establecen en efecto una clara diferencia entre el ‘activo’ y el ‘pasivo’” (Balutet, 2006: 18), que se ha ido ‘perdiendo’ o relajando en otros contextos. Se suele referir a este binomio de diferente manera según la lengua y la cultura: *top/bottom* en el mundo anglosajón, *actif/passif* en el mundo francófono, *activo/pasivo* en España, y varios términos usados en América latina, como por ejemplo *bugarrón/maricón* en la zona caribeña, o *mayate/vestida* en México (Balutet, 2006: 28), etc. Sin embargo, el mo-

³⁶ La abolición del género es un concepto propuesto por las feministas materialistas, como Wittig, que perciben el hombre y la mujer como identidades oposicionales y políticas en constante lucha, como “clases sexuales”. Se ubica esta perspectiva dentro de un marco marxista de revolución y abolición, pues según ella “las clases de sexo desaparecerán con el género de la misma manera que las clases sociales desaparecerán con la superación del capitalismo” (Bereni *et al.*, 40). Sin embargo, esta perspectiva progresista no es compartida a nivel teórico por la mayoría de los pensadores *queer*, puesto que la desaparición del sistema no desaparecería a las diferencias individuales, con las cuales no hay que luchar, y que de todos modos se consideran ya con valor positivo. Además, el género solo es una de las relaciones sociales, como se ha dicho anteriormente, y el fin de la desigualdad genérica no necesariamente implicaría el fin de toda desigualdad social. De hecho, se tiende a pensar que el debilitamiento de la concepción rígida del género implicaría potencialmente el florecimiento de las diferencias individuales, de una infinidad de especificidades irreductibles a la homogeneidad colectivista y dicotómica del género (Bereni *et al.*, 41).

³⁷ Aquí no se habla de la binaridad en las relaciones homosexuales femeninas, de las que se hablará más adelante, y se considera exclusivamente a las parejas homosexuales masculinas, puesto que son las que tienen más representación en las obras del corpus.

delo no es exclusivo y existen muchas parejas e individuos ‘no polarizados a nivel sexual’ por así decirlo: se les llama *versátiles* en francés, inglés y español, *internacionales* en México (Balutet, 2006: 28)). No obstante, es importante subrayar que en general la polaridad sexual en las parejas de hombres de las sociedades que nos interesan en este estudio no implica *necesariamente* una polaridad a nivel de la (re)presentación performativa el género.

Uno de los primeros rasgos de polaridad sexual que se constata en las piezas del corpus es el hecho de que en los dos casos de *Les Feluettes* y de *Madre amantísima*, el personaje pasivo es a menudo un pilar en su relación. Vallier en *Les Feluettes* insiste en mantener su relación con Simón a pesar del rechazo y sus esfuerzos son constantes (entre la carta de amor que le escribió y algunas escenas públicas que hizo). Por su parte, Carlos en *Madre amantísima* es el que sigue a Juan a casa de sus padres, el que insiste en acompañarlo en la enfermedad y el que lo cuida hasta la muerte. La situación dramática funciona gracias a esos esfuerzos que permiten el desarrollo de la trama argumentativa. Paralelamente a esta función de pilar o motor de la relación, vemos en el parlamento de los personajes de *Les Feluettes* que Vallier acepta más abiertamente la relación amorosa, sin ninguna huella de culpabilidad, mientras al inicio de la obra a Simón le cuesta decirle a Vallier que lo quiere:

SIMÓN, *refusant de reprendre les mots de Vallier* : J’suis ben avec toé.

VALLIER : Que tu m’aimes!!!

SIMÓN : Tu ressembles à une fille quand tu fais ça. J’haïs ça. ‘Que je suis bien!!!’

VALLIER: ... Que tu n’as jamais été si bien avec quelqu’un d’autre?

SIMÓN, *tendrement* : Que je n’ai jamais été si bien avec quelqu’un d’autre... de toute ma vie! (Bouchard, 2012: 27-28)

En *Madre amantísima*, la polaridad está también presente de manera similar en la pareja de Carlos y Juan, como en el extracto siguiente, en el que los personajes no saben qué película ir a ver (nótese bien la dicotomía establecida entre *las locas* y *los machos*):

CARLOS: ¿La reina del desierto? Estará lleno de locas.

JUAN: Entonces no vamos a ver *Priscilla*.

CARLOS: Iremos a ver una de Schwarzenegger, que estará lleno de machos que me arrimarán la pierna.

JUAN: Entonces tampoco iremos a ver la de Schwarzenegger.

CARLOS: Eres un hombre lleno de dudas.

JUAN: Soy un hombre liado con un tío atractivo y por eso no puedo bajar la guardia. (Mendizábal, 52)

Del mismo modo, Carlos es el que más insiste para mantener su relación amorosa en *Madre amantísima*, y también parece que dedicaba mucha energía a su pareja:

CARLOS: [...] Igual conoces a alguien que pueda sustituirte, ya sabes que tengo algunas virtudes, soy honrado, trabajador, creo estar de buen ver, y soy una persona extremadamente cariñosa, tanto que he pasado estos dos años dedicado a ti. (Mendizábal, 38)

Sin embargo, el aspecto sexual no es de ninguna manera puesto de relieve en esta obra de Mendizábal, puesto que no tiene muestra de sexualidad y poquísimas alusiones al sexo como tal.

Al contrario del pasivo, el activo de la pareja parece tener más dificultades en ambas piezas. Mientras Simon sufre la violencia homofóbica ‘represiva’ de su padre, e intenta hacer como si no fuera homosexual con el fin de adecuarse al modelo normativo impuesto por su padre, Carlos por su parte asimila de cierto modo las ideas represivas de su padre y su resentimiento de que su hijo se haya ido a trabajar fuera del pueblo. En esta situación en que siente mucha culpabilidad, también intenta hacer como si no fuera homosexual cuando llega a la casa familiar, en otro intento para asimilarse al modelo normativo paterno.

En *Les Muses orphelines*, no hay indicio directo a la sexualidad de Luc, pero por su gusto marcado por el travestismo y su performance corporal afeminada, podríamos suponer – o extrapolar – que es pasivo. En *Feliz cumpleaños, señor ministro*, la relación de Raúl y Daniel nos parece también polarizada, puesto que la representación general de su relación parece permitir que se posicione a Daniel en el rol pasivo, y a Raúl en el rol activo. Es este mismo rol que desempeña el ministro en su relación con Toni, pero en este caso hay que subrayar que esta dicotomía también aparece articulada con la diferencia de edad, pero además con la clase social, que implica una relación de dominación económica, como se hablará más adelante. Por su lado, Rebeca es un personaje pasivo sexualmente, puesto que en su caso la noción de rol sexual también está ligada con una consideración de género.

4. San Sebastián

Hay que detenerse en la figura de San Sebastián, puesto que es un ícono que conlleva toda una red de significados culturales de los cuales el autor de *Les Feluettes* está consciente, como lo dijo durante una entrevista:

[...] *Les feluettes* et *Le peintre des madones*, où je récupère les symboles religieux de manière extrêmement érotique. Le symbole de Saint Sébastien est lié à la sensualité sadomasochiste. Il a été une icône du mouvement gai, du martyr, entre autres, mais aussi du sacrifice amoureux. (Bouchard en Huffman, 16)

Según formula Cartagena-Calderón (11), San Sebastián es un mártir romano del siglo IV, cuyas representaciones más antiguas datan del siglo VII, como en el mosaico del año 682 en una iglesia romana en el que se identifica la figura del santo con la plaga: “The image represents the saint as a mature man with a hoary, bearded look, fully dressed in Byzantine court attire while holding the crown of martyrdom” (11). Esta representación primitiva carece de todos los atributos que posteriormente permitirán identificar con certeza a cualquier representación del santo, puesto que se dio un giro en el Renacimiento, particularmente en los territorios hispánicos y itálicos: “The familiar image of Saint Sebastián as a clean-shaven, nearly naked, attractive youth shot with arrows seems to be a novelty of the Renaissance, when his body was gradually undressed and made younger” (11).

La figura de este santo parece haber sido muy popular, puesto que después del Cristo, San Sebastián es el ícono católico desnudo más popular y reconocible del arte religioso³⁸ (7), y su interés no cesó después del Concilio de Trento (1563) que prohibió la desnudez en el arte religioso (11). Si bien san Sebastián fue un tópico iconográfico, también llamó la atención de los dramaturgos de los siglos pasados. Cartagena-Calderón menciona (20) que en el teatro del siglo de oro hispánico también aparece el tema del santo³⁹ con relevancia, y nombra algunas de estas obras: *El soldado del cielo*, *san Sebas-*

³⁸ Ver en anexo una escultura de San Sebastián del inicio del siglo XVI (Alemania) exhibida en el Museo de Bellas Artes de Montreal.

³⁹ Es significativo que en el corpus de estudio, la figura de este santo tan ligado con las culturas hispánicas y sus zonas de influencia aparezca en una obra quebequense, que consta de otros elementos que remiten a España, como una canción a España y la asociación del país europeo al exotismo, a la huida, al cambio de vida. La España imaginaria de Bouchard merecería un estudio particular.

tián (1613) de Felipe Godínez, *El auto de San Sebastián* (1617) de Antonio Carmona, y *El soldado más herido y vivo después de muerto* (1666) de Pedro Estenoz y Lodoza.

Los elementos físicos, sensuales o eróticos son típicamente asociados a la figura de san Sebastián en el arte renacentista: “As a result, during the early modern period the Christian martyr became the ideal source for artists to paint, draw, engrave or sculpture religious, yet deeply homoerotic works of the male form.” (Cartagena-Calderón, 7) Son los que se encuentran en las obras de arte de Miguel Ángel, Reni, Bernini y Bazzi entre los italianos y El Greco, Berruguete, Murillo y Ribera entre los hispánicos.

Como se puede suponer, en la actualidad de la cultura LGBT en general, la figura del santo homoerótico se deshizo de su carácter religioso para ser apropiada explícitamente como un objeto estético (8), lo que se podría tal vez asociar con la poca importancia que tiene la religión en la misma cultura, pero la figura del santo no deja de ser actual puesto que ha sido además recuperado en el imaginario por su asociación con la pandemia de sida, lo que se explica, según Cartagena-Calderón, por la antigüedad de la figura de san Sebastián: “The link between the Christian myth and AIDS may be explained by Sebastián’s long-lasting resonance in *queer* culture and his previous role as the patron saint of sufferers of the plague in the Middle Ages” (Cartagena-Calderón, 9). Además, como lo menciona el mismo estudioso, la figura del santo se ha ido asociando a la del dios romano Cupido, y hasta con Apolo y Adonis en contextos artísticos.

La hagiografía de san Sebastián tiene varias versiones, puesto que se ha reinterpretado la figura del santo en cada una de sus representaciones artísticas, pero como relato fuente, se podría basar en la *Leyenda áurea* (1275) de Jacobo de la Vorágine, una colección de vidas de santos. Según el relato, que también es el recopilado por Cartagena-Calderón (17), Sebastián nació en Galia e ingresó en el ejército romano cuando llegó a la Península ibérica, donde cautivó la atención del emperador Diocleciano, que, en época de persecución de los cristianos, lo obligó a abandonar la fe cristiana. Por supuesto, Sebastián se negó y fue martirizado con flechas por orden imperial. Como hemos dicho, hay varias versiones del mito, y no es exactamente la de la *Leyenda áurea* la que se encuentra en *Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard, pero no cesa de ser interesante puesto que su apropiación de elementos posteriores la ha enriquecido considerablemente, sobre todo en el contexto homoerótico del que se trata.

En *Les Feluettes*, la interpretación del mito de san Sebastián que se usa es la de Gabriele d'Annunzio, *Le Martyre de Saint-Sébastien*, que ha sido prohibida por las autoridades vaticanas (Gobert, 48). Por esta particular interpretación del mito que se lo permite, Bouchard pone el énfasis en lo que se podría llamar un triángulo amoroso: primero, Sebastián el mártir, Sanaé su enamorado, y el Emperador, que es la causa de la situación trágica. Se pueden establecer varios paralelos, hasta sólidas analogías, con la trama argumentativa de nuestra pieza, pero de una manera sorprendente pues no se trata de un simple calco estructural en el que el triángulo mítico se reemplaza por un triángulo dramático, sino que los triángulos se pueden invertir, y cada uno de los protagonistas de la pareja central, Simon y Vallier, pueden 'ser el santo'. En la primera versión, la más simbólicamente marcada, es Simon el que representaría el santo, habiendo recibido veintidós latigazos que hacen referencia a las veintidós flechas de san Sebastián, es Vallier el enamorado pasmado que no acepta la fatalidad del castigo, y es Bilodeau el que causa todo por su envidia. En la segunda versión, es Vallier el mártir por haber fallecido por el fuego, mientras Simon es el enamorado pasmado que no se resignó después de años en la prisión, y todavía es Bilodeau el que lo causa todo. En todo caso, es de subrayar la recuperación y reorganización de un mito cristiano para una crítica del discurso social dominante, enmarcado en el discurso eclesiástico.

5. Conclusiones del capítulo

En el corpus, la representación del amor homosexual se construye según las pautas generales del amor romántico en un esfuerzo de legitimización y dignificación de las parejas de mismo sexo. Estas relaciones se caracterizan por su fuerza y la durabilidad del sentimiento amoroso.

La trama de estas historias de amores todavía conserva rasgos importantes de la tragedia: el amor prohibido, la pasión que lleva a la muerte, etcétera, lo que se puede relacionar con la situación sociocultural de los homosexuales en determinado contexto, pero se nota un cambio con obras de décadas anteriores respecto al motivo de lo trágico, puesto que ya no es la situación sociocultural represiva, sino la enfermedad la que conlleva el carácter mortal de la obra.

Por su parte, la representación del amor físico, el gran tabú, se hace, cuando se hace, no con fines pornográficos⁴⁰ sino con los mismos fines artísticos que si fuera una pareja heterosexual, o sea una representación sensual y erótica de los sentimientos amorosos.

Paradójica o paralelamente, se nota una alta representación de las relaciones homosexuales no basadas en el sentimiento amoroso (se refiere sobre todo a las relaciones económicas *sugar daddy/sugar babe* y *prostituto o prostituta/cliente*) en la que se subraya la soledad y el desencantamiento de los protagonistas.

⁴⁰ Se podría avanzar que la diferencia entre el erotismo y la pornografía es una cuestión de enfoque: mientras la pornografía pone de relieve la materialidad de las relaciones sexuales, el erotismo tiene una perspectiva más abierta a los sentimientos, más amplia pues no sólo se restringe a la materialidad de los cuerpos, sino a la geografía compleja del deseo.

Capítulo 3: Las relaciones familiares

Un questionnement sans censure, sans véritable réponse sur la plus grande fatalité de notre existence: notre famille, notre génèse.
(Bouchard, 1989: 7)

En la mayoría de las obras del corpus de este estudio, y sobre todo en las de Bouchard, la visión que se da de las relaciones familiares es la de la representación de sus tensiones y problemas. Tanto en las familias de *Les Feluettes* como en la de *Les Muses orphelines*, las tensiones se vinculan con lo social, ya se trate de la dificultad de una mujer para sobrevivir sola después del abandono de su marido por su condición no-autónoma, como la condesa de Tilly, madre de Vallier; de la homofobia de un padre que acaba destruyendo su relación con su hijo homosexual, como Timothée, padre de Simon; o de la imposibilidad de aguantar el oprobio popular por parte de la pareja de padres de *Les Muses orphelines*, con la madre que acaba huyendo con su amante o el padre que ante tal situación no encontró otra alternativa que el ingresar voluntariamente en el ejército y morir en Europa. Cada hijo de esta obra reproduce algún elemento de sus padres; Luc idolatra a su madre, Martine es soldado como su padre, Catherine recupera el papel materno respecto a su hermana menor Isabelle, que a su vez se convierte en *la madre* con la sorpresa final de que está embarazada, que podríamos interpretar como la vuelta simbólica de la madre que esperaban.

La representación de las relaciones familiares en la obra de Mendizábal es diferente porque va más allá de los problemas y las tensiones de la familia y de los vínculos interpersonales que la constituyen, sobre todo a través del personaje de Marta, la figura materna de *Madre amantísima*: “La serenidad con la que M.A. se desarrolla habla mucho y bien de cómo una familia puede afrontar una verdad que, en vez de destruirla, la vuelve más unida y más fuerte.” (Villora, 2003) En *Feliz cumpleaños, señor ministro*, las relaciones familiares no son centrales en la trama, sin embargo hay alusiones al contexto familiar de los personajes, aunque éste esté más pegado a la visión problemática de Bouchard que al retrato piadoso de *Madre amantísima*.

1. Las figuras paternas

El tema de las relaciones padre e hijo es corriente en la literatura quebequense de mediados del siglo XX (Biron *et al.*, 358), y hasta podríamos decir que es más propiamente el tema de los conflictos entre padre e hijo. Nuestro corpus tiene tres figuras paternas importantes: el padre autoritario, representado por Thimothée en *Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard; el padre que acepta, que es representado por Elías de *Madre amantísima* de Rafael Mendizábal; y la figura del padre ausente, que es representada por el padre de Vallier en *Les Feluettes* y el padre de los hijos de *Les Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard, así como por los padres en general de *Feliz cumpleaños, señor ministro* de Rafael Mendizábal.

El padre autoritario es representado por Thimothée, que impone el modelo heterosexista a su hijo y usa para esos fines el castigo físico. Paradójicamente, pone muchas esperanzas y todo su orgullo en su hijo Simon, que vive con el miedo al castigo paterno, en una relación jerarquizada que deja poco espacio para la relación sentimental padre/hijo, hasta el punto que se note un gran resentimiento del hijo respecto a su padre (Bouchard, 2012: 83). La representación de la relación de Simon con Thimothée es la de un padre duro, arquetipo del padre quebequense tradicional, y de un hijo homosexual que queda resentido ante la imposición de un marco heterosexista represivo y violento. No es que Thimothée odie a su hijo; es todo el contrario, pues Simon es el orgullo de su padre:

TIMOTHÉE: [...] Ma défunte, sus son lit de mort, a m'a fait promettre de donner à Simon c'qu'y avait de plus beau au monde parce que c'était le plus bel enfant depuis la naissance de Notre Seigneur. Juste avant qu'a lâche son dernier soupir, j'y ai juré qu'y ferait pas la vie de misère qu'on avait faite. C't'enfant-là, c'est ma fierté [...] (Bouchard, 2012: 40)

Habiendo invertido tantos esfuerzos y esperanzas en su hijo, Thimothée es indignado por el relato de los besos de los muchachos (Bouchard, 2012: 43-44), sobre todo porque tiene esperanza de casarlo con Lydie-Anne, la rica francesa que está de viaje por Roberval. Fuera de sí mismo, castigó físicamente a Simon, dejándole marcas y cicatrices permanentes e infectadas en toda la espalda y las nalgas (Bouchard, 2012: 47-48). Es un evidente portavoz del discurso social homofóbico, pero este aspecto se estudiará con detenimiento más adelante.

El padre ‘dinámico’ que acaba aceptando a su hijo, por su parte, está representado por Elías, que es una figura tradicional de hombre medio machista, homofóbico al inicio pero no doctrinal, lo que hace que acepte la homosexualidad de su hijo y acabe entendiéndolo, a pesar de su frustración y decepción inicial (Villora, 2008). Esencialmente, Elías es un padre decepcionado porque su hijo se fue después de sus estudios y no lo ayudó en los negocios (sobre todo considerando que dado el fallecimiento del primer hijo de la pareja, toda la responsabilidad incumba a Juan⁴¹). Se nota también en su parlamento un desprecio de lo que cumplió Juan:

ELÍAS: Lo que no tengo es tiempo para llamarle. Cuando estaba estudiando y le hacía falta dinero bien que daba lata.

MARTA: ¡Tendrás el valor de quejarte de Juanito!... Si hasta trabajaba para pagarse la pensión y no tener que molestarnos.

[...]

MARTA: Pero mira que eres bruto, o sea que tienes un hijo investigador científico, y para ti sólo es un señor que pincha ratas.

[...]

ELÍAS: ¡Tenía que estar aquí! Ayudándome en el negocio, pero claro, en las obras se mancha uno las manos.

MARTA: ¿Cada vez que viene a casa vamos a tener la misma discusión?

ELÍAS: Por mí no te preocupes, ya estoy harto de decírselo. (Mendizábal, 23)

Es una figura dinámica, que también coloca muchas esperanzas y su orgullo en su hijo, que paralelamente es ‘temperado’ como su padre, y su relación es dinámica por lo que evoluciona y se hace más íntima a medida que padre e hijo se vayan conociendo de verdad y aceptando mutuamente⁴². Esta relación más estrecha se extiende también a la relación simpática que Elías pudo desarrollar con Carlos, el amante de su hijo.

Se constata entonces que el tradicionalismo de Elías no es tan monolítico como él de Timothée, el padre de Simon en *Les Feluettes*, puesto que es un personaje cuya mentalidad cambió drásticamente de la primera a la última escena, acabando por aceptar la relación de su hijo con Carlos, y por aceptar que éste último se quede con la familia después de la muerte de Juan. A la luz de estas informaciones, podemos dar la razón a Villora cuando escribe que *Madre amantísima* es “[...] una obra que afirma que se puede ser igual siendo distinto, que se puede y debe cambiar, que hay valores esenciales que con-

⁴¹ Mendizábal, 27.

⁴² En palabras de Villora: “[...] Juan es un hombre que no soporta la idea de decepcionar a sus padres.” (Villora, 2008)

viene que permanezcan mientras otros que se creía básicos se descubre que no lo son tanto...” (Villora, 2008). Hasta se podría extrapolar que esta afirmación se aplica también a *Les Feluettes*, aunque la pieza no esté enfocada en las relaciones familiares como la de Mendizábal, sin embargo la importancia de los vínculos afectivos y sobre todo el contexto social que impide su pleno desarrollo, nos permite opinar de la misma manera acerca de la obra quebequense.

Finalmente, en aparente paradoja, está la figura más que presente del padre ausente. Primero estaría el padre de Vallier, que lo abandonó a él y a su madre para hacerse una vida nueva en Francia, y respecto al que el protagonista tiene resentimiento sin que sea una figura importante en el drama. El padre de los hijos de *Les Muses orphelines*, muerto en la Segunda Guerra Mundial, parece ser una figura cuya importancia es variable según el personaje del que se trate: en general, es una figura distante, salvo para Martine, que se identifica mucho con él, ya que se hizo soldado como su padre (Bouchard, 1991: 85), lo que se pone de relieve en algunos parlamentos de las hermanas:

MARTINE: A l’aurait dû être ici à soir pour voir le dégât. Tu trouves ça épouvantable? Tu dois te dire que j’ai pas de cœur? Isabelle, je m’en pose plus de question. J’ai appris à arrêter de me demander pourquoi j’suis militaire comme mon père, pourquoi j’suis lesbienne, pourquoi j’ai du plaisir.

ISABELLE: Tu te demandes même pas si c’est correct d’être soldat pis de tuer du monde?

MARTINE : J’aime vivre, Isabelle. C’est toute! (Bouchard, 1991: 99-100)

En *Feliz cumpleaños señor ministro*, la figura del padre es borrosa y a veces dolorosa, a causa no de la homosexualidad como tal, sino de la poca aceptación y de la mucha estigmatización de la misma en su contexto. Sin embargo, a pesar de la ausencia de figuras paternas (y maternas, como se verá más adelante) en la obra de Mendizábal, Villora saca una conclusión que se podría interpretar como la razón de tal ausencia de figuras familiares, que suelen ser importantes en la literatura LGBT en general:

[Las] prácticas homosexuales y la semejanza de las circunstancias infantiles que unen [a los personajes] no unifican en modo alguno sus rasgos ni sus trayectorias. Mendizábal rechaza, en gran medida, convencionalismos y estereotipos, pero sin [...] desprenderse del todo de ellos: el espectador reconoce a los personajes porque se les delinea con la suficiente nitidez y sin actitudes ni comportamientos inhabituales con respecto a los de sus marcos de referencia. (Villora, 2008)

2. Las figuras maternas

En el corpus estudiado se observan cuatro figuras maternas: la madre loca, la madre fascinante, la madre ausente y la madre amantísima. Constatamos la importancia de las figuras paternas en el teatro español y quebequense, pero también paralelamente la poca envergadura que se le da a la figura de la madre en ambas tradiciones. Sin embargo, en las obras de nuestro corpus, las figuras maternas son, más que importantes, centrales a la trama argumental de las piezas.

La madre loca es la Condesa de Tilly, madre de Vallier en *Les Feluettes*. Es la única figura materna importante de la pieza, puesto que la madre de Simon falleció en su niñez y las demás madres del pueblo, como la de Bilodeau, son figuras a las que apenas se alude sino para condenar la relación entre Simon y Vallier. La locura de la Condesa, que le vino después del abandono de su marido y de la caída en la miseria, la desconecta del mundo y de las convenciones sociales, lo que paradójicamente la hace más íntima respecto a su hijo en el contexto ultra-católico en el que se encuentran, hasta el punto que Vallier pudo confiar en ella y revelarles su amor por Simon:

LA COMTESSE: [...] Y a-t-il un autre amour? Dis-moi?

VALLIER: Simon.

LA COMTESSE, *souriante*: Tu prononces son nom d'un ton si triste.

VALLIER : Je croyais que cela vous aurait choquée.

LA COMTESSE : Il ne faut pas confondre la noblesse et l'amour. État d'esprit et état d'âme.

VALLIER : Vous saviez depuis longtemps?

LA COMTESSE, *après un silence* : Je voulais l'entendre de ta bouche. Je n'ai que toi au monde à chérir. (Bouchard, 2012: 72)

La Condesa es tan *abierta de mente* que no se da cuenta del tabú de los demás hacia la homosexualidad, lo cual causa que ella revele a Timothée el secreto de sus hijos, causando el castigo de Simon por parte de su padre y la separación momentánea de los amantes. A pesar de su aparente frivolidad, la Condesa de Tilly es realmente un personaje trágico, y termina como tal. Ya con su situación mental causada por el abandono y la miseria, estaba oscilando entre la realidad y la ficción que se construía, pero, con la noticia llevada por Lydie-Anne de que su marido se volvió a hacer la vida en Francia y no volverá nunca, su estado sube otro escalón y decide morir, enterrada en el humus y la tierra de los que se alimentaba, por la mano de su hijo, en un gesto de amor de los más trágicos.

Por su parte, la madre de los hijos de *Les Muses orphelines* es la madre fascinante, la madre *reina*, según la llama su hijo Luc, una mujer que fascina a todos sus hijos a su manera. Es una mujer libre de mente y costumbres, hecho escandaloso en el Quebec obscurantista rural, en el que ella y su familia sufrió del desprecio general porque no escondió su felicidad con su amante español. Como apuntan Huffman y Lafon (11), la pieza cuestiona la ausencia de la madre en su puesta en escena, sea imitada por el hijo, caricaturizada por la hermana mayor, totalmente evacuada por Martine o reencarnada por la hermana menor que anuncia su embarazo. Consideran los estudiosos que este embarazo, que libera a Isabelle del *infierno familiar*, es la única nota optimista y feminista de la obra. La cuestión del mimetismo de los hijos de ambos sexos que imitan a sus padres en *Les Muses orpheline* (recordemos que el padre también está implicado, puesto que lo representa simbólicamente Martine) es central en la obra, como bien lo explica Lafon:

La crise mimétique est aussi au cœur des *Muses orphelines* qui présentent une fratrie unie et figée par rapport au passé, au personnage et modèle et obstacle tout à la fois, celui de la mère absente. Pour mieux imiter cette mauvaise mère qui les a abandonnés et a fui avec son amant, Catherine, l'aînée, non seulement multiplie les liaisons, mais traite avec rudesse sa petite sœur dont elle assure l'éducation. C'est contre cette image que Martine, la sœur homosexuelle, porte, comme son père, engagé volontaire pour fuir le scandale de l'adultère et mort au front en Europe, l'uniforme des Forces armées canadiennes. Quant à Luc, le seul garçon de la famille, il s'habille des robes qu'a offertes à sa mère son amant espagnol. À la mimésis scénique au cours de laquelle les enfants rejouent la scène du scandale de la veillée pascale qui a dressé tout le village de Saint-Ludger-de-Milot contre la femme adultère et son amant, succède la violence contre le fils qui, dans un geste d'autodestruction, est allé rejouer 'en vrai', mais hors scène, la provocation maternelle et qui revient le visage tuméfié. (66)

Si bien las hijas tienen una relación matizada con su madre, Luc, por su parte, se posiciona en una relación casi de adoración con ella (Bouchard, 1991: 36-37, 50, 75-78), como se ha dicho anteriormente, hasta el punto de personificarla a modo de un avatar (retomando su ropa, su gestualidad, momentos del drama familiar y una canción en español que cantaba ella) y que casi se podría hablar de un culto a la madre. Además, toda su novela son cartas que su madre, la supuesta reina de España, le hubiera enviado: *Correspondance d'une reine d'Espagne à son fils bien-aimé* (Bouchard, 1991: 62). Es tan importante para Luc esta ficción que llegó a considerar que es la obra de su vida (73). Esta recuperación de la madre también parece ser para el personaje una manera de revivir los

hechos del pasado para de algún modo restablecer el honor de su madre, puesto que en la mayoría de los momentos, se percibe el gran resentimiento de Luc hacia los habitantes del pueblo que la condenaron, como en este momento de la obra:

LUC : Oublier? Oublier c'te race de sales-là qu'y ont traîné not'mère dans bouette? (Bouchard, 1991: 30)

Martine, por su parte, se ubica en una relación de rechazo de su madre, constante en la pieza (Bouchard, 1991: 95, 100-101). Sin embargo, no la condena, sino que le concede el haber sido una mujer fuerte:

MARTINE: [...] Not'mère, j'la trouve courageuse d'avoir levé les pieds avant nous autres. Imagine, a l'a même pas eu à se culpabiliser parce que j'suis lesbienne... (*Moqueuse*). Ça, Catherine, j'te laisse le soin d'expliquer le mot à Isabelle. Tu iras vomir avant, après ça tu y expliqueras. J'la trouve lâche de revenir. J'sais pas c'qui peut la pousser à être aussi masochiste. À v'nir vérifier qu'on a vraiment souffert pis quand on se déchire pas entre nous autres, on continue à l'faire en dedans de nous autres. (Bouchard, 1991: 95)

La madre, por su parte, brilla por su ausencia en *Feliz cumpleaños, señor ministro*. No se tiene información sobre las madres de Raúl, Daniel, Toni, o los demás personajes, pero es interesante que, sin embargo, el dramaturgo nos otorgue información sobre la relación de Rebeca (que era en aquel entonces Roberto) con sus padres y su familia. Se supone que la rentabilidad de tal pasaje es la de dar cuenta de la dificultad particular de la situación de las personas transgénero, marginalizadas en la sociedad en general y también en la propia comunidad LGBT:

REBECA: [...] Después vino la debacle. El despedo de mi padre cuando se enteró de mis particulares gustos. Las bromas de mis hermanos [...], la desesperación de mi madre y su angustia, y la frustración de mi padre al darse cuenta de que todos sus ahorros gastados para que yo estudiara, sólo habían servido para convertirme en una especie de Pasionaria reivindicativa en nombre del derecho a ser como yo me sentía. Lo que se dice un poema. (Mendizábal, 93)

La última figura de madre es la de la madre amantísima, como se denomina en la obra correspondiente, y que podríamos asociar con el tópico iconográfico de la *Virgen con Niño*, por sus cualidades tradicionales de amor incondicional y de fuerza ante la adversidad (Mendizábal, 22, 28-30, 67). Marta, la madre de *Madre amantísima*, es el pilar y motor de la familia y del argumento. Respecto a su padre, Juan siente culpabilidad, como se vio anteriormente, pero también este sentimiento se extiende a su relación con su ma-

dre, pero el motivo de la culpabilidad hacia su madre es diferente: es el tener que mentirle sobre su vida real y su orientación sexual:

MARTA: [...] ¿Es que no piensas casarte?

JUAN: Perdona, no puedo decirte el porqué, pero tal vez no sea el momento menos indicado para hablar de eso.

MARTA: Para ti nunca es el momento.

JUAN: De verdad mamá, perdona. (Mendizábal, 31)

Al enterarse su madre de su enfermedad, Juan se entrega a sus cuidados, le da el papel fuerte, pero es realmente a partir del momento en que Elías acepta la homosexualidad de su hijo y acepta que se quede con Carlos, que Marta se impone⁴³ como el motor y pilar de la situación:

MARTA: (*Solloza.*) Y yo no puedo quedarme con los brazos cruzados...

JUAN: Ni yo te lo pido, haremos miles de cosas hasta que llegue el momento, lo único que espero es que te mentalices de que esto acabará pronto. Te faltará tiempo para todo, tendrás que hacer comidas que me gusten, seguirme por la casa para obligarme a tomar las medicinas... recoger todos los papeles que dejo por el suelo, y lo primero convencer a papá que permita a Carlos quedarse en el cuarto de invitados. Él te ayudará a cuidarme. No puedo decirte cómo será el final porque es impredecible, pero creo que lo más importante es asumirlo. (Mendizábal, 45-46)

La aceptación y el amor incondicional⁴⁴ de la madre es un tema central de la representación de Marta, que fortalecen el ideal de la familia como institución social. Al final, queda satisfecha de haber hecho todo lo posible:

MARTA: Juan ha muerto.

(*Carlos se levanta de un salto para ir a la habitación de Juan. Elías abraza a Marta.*)

⁴³ Es Marta la portavoz de la crítica de la postura homofóbica del padre, y patriarcal en general, que sienten que deben asegurarse de su posición de dominación:

MARTA: Los hombres parecéis tontos, y en el fondo sois más cotillas que nosotras [...] (Mendizábal, 66)

MARTA: Pues eso se acabó. ¿Es que los hombres sois mancos?

ELÍAS: Somos hombres. (Mendizábal, 68)

⁴⁴ Sin embargo, es importante considerar que esta aceptación no se hizo para Marta de la noche a la mañana, sino que se debe a una reflexión, un cambio psicológico al darse cuenta de la realidad de los demás en su pequeña ciudad de provincia:

MARTA: ¿Sabes una cosa? Hasta ahora no me había preocupado por los vecinos [...] Y ahora que Juan está enfermo me doy cuenta de las desgracias ajenas, y no es justo que nos aislemos. Acabo de enterarme de que la del chalet de enfrente tiene un hijo con polio, la del otro chalet apenas sale porque tiene al suegro con demencia senil, [...] sin embargo es como si sintiéramos vergüenza de tener un problema. Y se traga y se traga con lo sencillo que es confiar en el prójimo. (Mendizábal, 71-72)

MARTA: Estoy bien, tranquila porque le hemos acompañado hasta el final. Si se puede morir feliz, él se ha ido con una sonrisa. (Mendizábal, 74)

Para el fortalecimiento del ideal de la familia, es muy significativo que después de la muerte de Juan, se acepte totalmente a Carlos, aún cuando éste les anuncia que también sufre de sida:

(Marta mira a Elías y este asiente con la cabeza.)

MARTA: Carlos, ¿quieres quedarte a vivir con nosotros?

CARLOS: *(Después de una breve pausa sonríe a los dos y contesta.)* Sí, quiero quedarme a morir con vosotros. (Mendizábal, 75)

3. Conclusiones del capítulo

La figura del padre es muy importante para los personajes homosexuales de nuestro corpus, sean masculinos o femeninos, y esté el padre presente o ausente. Aunque hay mucho trecho entre el padre judeocristiano que impone con violencia la ley heterosexista a su hijo y el padre contemporáneo que, después de algunas efusiones, acaba aceptando la homosexualidad de su hijo, ambos tienen puntos similares: están muy orgullosos de sus hijos, y hasta podemos decir que su orgullo se funda en ellos – y se toman como una ofensa personal a su honor la homosexualidad de su hijo. Cada cual a su medida, encarnan la postura dominante de su sociedad, y las diferencias entre ellos se justifican por las diferencias entre sus contextos: uno muy cerrado, otro cada vez más abierto. En cuanto al padre ausente, está más que representado en nuestro corpus, brillando por su ausencia: lejos de imputar esta situación a la temática homosexual de nuestras piezas, se puede relacionar la abundancia de la ausencia paterna como síntoma de la situación general de los vínculos familiares en nuestros tiempos, que lejos de deshacerse se están redefiniendo. En todo caso, siempre se ponen de relieve las tensiones en la relación del hijo homosexual con el padre, pero no se puede atribuir a la homosexualidad como tal sino a la consideración más o menos represiva que la misma goza en determinado contexto sociocultural (y en determinada familia por consiguiente).

Tan significativa como la del padre, la madre es una figura importante de nuestro corpus de obras teatrales de temática LGBT, aunque en general esté menos puesta de relieve en el teatro que la figura paterna. Si bien en nuestras obras la madre no es la que impone la ley heterosexista, su figura no es sistemáticamente de amparo. La madre au-

sente que dejó atrás a sus hijos, huyendo de una situación social represiva que afectará también a sus hijos, sean homosexuales o no, la madre muerta o la madre loca que también de algún modo está ausente representan la otra cara de la moneda. Este abanico de madres ausentes está compensado por la figura de la madre amantísima, pilar y motor de su familia, figura de proa que es la que verdaderamente afronta la tempestad en *Madre amantísima*. En todos los casos, esté presente o no la madre físicamente o moralmente, es una figura idealizada.

Capítulo 4: El género y su subversión

1. Sexo y género: diferencia y connivencia

El sexo anatómico y el género son dos conceptos diferentes, aunque ligados. Los sexólogos estadounidenses John Money y Anke Ehrhardt en los años 70 empiezan a discernir la diferencia entre los conceptos a partir de sus observaciones empíricas, así como algunos antropólogos y etnólogos de estos años que trabajaron la cuestión del carácter asociado a cada género en distintas sociedades, o sea según una perspectiva intercultural (Bereni *et al.*, 25-26). Sin embargo, hay que subrayar, sin confundir los dos conceptos ni excluirlos herméticamente, que “[la] oposición sexo/género permanece tributaria de la oposición naturaleza/cultura, y las ciencias naturales [...] contribuyen a la persistencia de esta dicotomía” (40).

El género se suele analizar según los siguientes preceptos, que han sido expuestos por Bereni *et al.* (7-9, 24): primero, que el género es una construcción social, es decir que no hay una esencia de la masculinidad o de la femineidad, no hay determinismo biológico, sino determinismo socio-cultural. Luego, que el género es un proceso relacional, es decir que las características del género se construyen en relaciones de oposición. También el género es una relación de poder, que es jerarquizada en casi todas las sociedades humanas y, finalmente, el género se imbrica en otras relaciones de poder, es decir, que como en la construcción de la identidad en general, otros factores, tensiones y cuestionamientos están en juego (clase, sexualidad, etnia, etc.). Además hay que añadir que el género es un lugar de opresión entre otros tantos que se interrelaciona con una variedad de sistemas. Tanto la producción como la subversión del género se hacen en los ámbitos del lenguaje y de las estructuras simbólicas (como ha estudiado Monique Wittig), lo que es de particular relevancia para los estudios culturales, pero también en ámbitos socioeconómicos y socioculturales, que son los que más han llamado la atención de las feministas materialistas.

En pocas palabras, podríamos definir el género como un sistema de bicategorización jerarquizada entre los sexos (hombre/mujer) y entre los valores asociados con ellos (lo masculino, lo femenino). Aquí cabe subrayar que el género no es el aspecto social de

la división, sino que *es* la división; el género precede y determina los sexos que lo componen, y es sinónimo de sistema de diferenciación, de dominación. (Bereni *et al.*, 32)

El género se considera como performativo. El término de performatividad del género proviene del término *performative speech acts* de John Austin, y no de la noción de *performance* dramática (Martínez Expósito, 41). Sin embargo la estrecha similitud de las nociones permite el diálogo entre ellas. Por performatividad del género, se entiende que el género no es definido al nacer, y no es una esencia inmutable. Se va formando continuamente, es un proceso semiótico sin fin a través del comportamiento y de la identidad que se basan en la repetición incesante de ciertos actos (40). Como dijo Butler (XV), no existe una identidad de género más allá de las expresiones del género y justamente dentro de estas expresiones se da la performatividad, razón por la cual el tema es tan central y rentable en los estudios (teatro, cine, etc.).

El género también tiene una dimensión escénica importante, es decir, que los actos de reafirmación a menudo se caracterizan, más que por su puesta en escena (que a veces no requiere público alguno), por el carácter performativo de su emisión (Martínez Expósito, 41). Así como ciertos actos del habla no remiten a un significado interno porque son el significado, los rituales genéricos (como la vestimenta, el habla, la actitud en general, que son elementos constitutivos del *habitus* o la *hexis corporal*, etc.) constituyen en sí mismos una identificación de género, lo cual conlleva la posibilidad del disimulo, de la mascarada (41), o en otras palabras, de subversión. Además, es relevante el aporte hispánico a los estudios del género de Beatriz Preciado, que en el 2002, en su *Manifiesto contra-sexual*, marcó un avance importante en la concepción del género proponiendo que “[...] el género no es solo performativo, sino protésico, ya que se crea y se modela y, por tanto, también se cuestiona, en la materialidad de los cuerpos.” (Pérez, 143)

Por otra parte, el sexo de un individuo es el resultado de un doble proceso en el cual un conjunto de datos continuos y heterogéneos (rasgos y características corporales) son unidos y reducidos a un solo dato que a su vez se transforma en realidad binaria (el sexo) (Bereni *et al.*, 38). La premisa esencial del concepto de sexo es la existencia de un criterio pertinente que permita marcar la diferencia entre hembras y varones. La postura reciente de comunidad científica estipula que *hay indicios* de dicha diferencia, pero que *no hay un sólo criterio funcional*:

[De] nombreux travaux scientifiques semblent démontrer aujourd’hui que ce que l’on désigne par le terme ‘sexe’ est en réalité un ensemble de données et, qu’il n’y a pas *un seul* élément permettant de considérer de façon isolée que l’on est soit mâle soit femelle. Le ‘sexe’ ainsi redéfini par la médecine englobe désormais des marqueurs chromosomiques et hormonaux, la présence de gonades, les organes génitaux externes et internes, mais aussi des caractéristiques physiques secondaires (poitrine, pilosité, forme des hanches...) et des capacités particulières (porter des enfants, pénétrer un orifice...). Il existe donc plusieurs données dont la matérialité biologique est certes incontestable, mais qui ne suffisent pas à démontrer le sexe en tant que tel, ou à conclure a fortiori qu’il y a bien deux sexes *opposés* (nota: cursivas en el original). (37-38)

El sexo, por lo tanto, es algo que *se forma* a partir de realidades anatómicas que no tienen un significado inicial como tal. El sexo es el marcador de la división social que hace que hombres y mujeres sean grupos antagonistas. Por eso, se dice que el género a su vez crea el sexo anatómico en el sentido que la separación jerarquizada de la humanidad transforma en distinción pertinente para la práctica social una diferencia anatómica en sí desprovista de implicaciones sociales. En otras palabras, la práctica social da sentido a características físicas que como todas las características físicas carecen de sentido propio (Bereni *et al.*, 33-34), lo que con más claridad se puede entender por una analogía étnico-cultural: la tasa de melanina que un individuo tiene en la piel hace que sea más o menos oscura, lo cual no significa nada. Sin embargo, en determinado contexto socio-cultural, tener una piel más o menos oscura tiene implicaciones, se convierte en un discurso, se le da un sentido. También la construcción del concepto de sexo se podría explicar con una analogía lingüística: los rasgos fisiológicos son el significante, que de por sí no significa nada, y es el contexto socio-cultural que le da una interpretación, un significado.

Entonces, un conjunto de factores fisiológicos que no tienen significado como tal modelan el cuerpo de un individuo. Sin embargo, estos órganos se convierten en un discurso, algunos significan que el individuo tendrá que conformarse con un género. Así se podría definir el sexo con un acercamiento biológico al cuerpo: es una construcción de una realidad homogénea y pertinente a partir de datos heterogéneos, y esta homogeneidad que cobra sentido en el marco de un sistema de división jerarquizada del mundo social sería el género (Bereni *et al.*, 39). Es la razón por la cual se dice que el género es anterior al sexo, y hasta lo modela. Los cuerpos son adecuados físicamente (por el género) a las características que definen el sexo. Las diferencias se hacen pertinentes en el régimen del

género. La construcción del género y la del sexo son interdependientes: el género construye el sexo, el sexo construye el género (lo que se denomina el proceso de sexuación constante de los cuerpos, Bereni *et al.*, 39).

2. La sexualidad: historia, evolución, conceptualización

Il n'y a pas toujours eu de sexualité. (Foucault)

Esta frase de Foucault puede parecer sibilina, sin embargo significa que en el discurso general de los siglos pasados antes del paso a la Modernidad en el mundo occidental, las interacciones eróticas eran pensadas como consecuencia de un posicionamiento social y de una identidad de género, no como una expresión de alguna “sexualidad” (Bereni *et al.*, 59), que es una temática muy trabajada por Michel Foucault en su *Histoire de la sexualité*. En la Antigüedad griega por ejemplo, lo permitido se establecía en función de la jerarquía (hombre/mujer, hombre maduro/hombre joven, hombre/esclavo), y obviamente no se trataba de “libertad sexual” como hoy en día entendemos este concepto. La sexualidad no se concebía como algo recíproco (algo que A y B hacen entre sí) sino como una acción sobre algo (algo que A hace a B), lo cual contrasta con la visión contemporánea, marcada por la reciprocidad. Además, en el pensamiento antiguo, lucía por su ausencia la mujer como sujeto en el discurso de la sexualidad hasta el siglo I-II de nuestra era en el mundo romano. Entonces, la sexualidad no era la causa de la identidad genérico-sexual o de la *manera de ser*: era su consecuencia. Por lo tanto, la sexualidad no existió como dominio de pertinencia autónoma antes de la época moderna, con las mutaciones de las relaciones de género (Bereni *et al.*, 62, 66). Como nos lo aclara el *Diccionario de estudios de género y feminismos*:

La sexualidad aparece como concepto en las postrimerías del siglo XVIII; algunos investigadores y estudiosos interpretan que los fenómenos políticos que caracterizaron el final de ese siglo – el surgimiento del Estado, el análisis de las diversas formas de producción económica, las relaciones de fuerza que se entablan entre burguesía y aristocracia, además de la idea de población asociada a la natalidad como proceso demográfico-económico de reproducción – fueron relevantes para la construcción del concepto. En esa construcción también coadyuvaron los aportes del derecho, las nascentes filosofías y los nuevos modos de pensar que circulaban formando parte de los discursos de la época en Europa [...] (Gamba, 116)

En cuanto al concepto contemporáneo de la sexualidad, lo más importante es que se concibe como una relación recíproca, lo cual no implica, sin embargo, que tenga que haber dos para que haya sexualidad, puesto que la masturbación solitaria y el sexo grupal son considerados actividades sexuales. Se concibe el momento del encuentro como el encuentro de dos sexualidades preexistentes e individuales (Bereni *et al.*, 61). El paradigma contemporáneo de la sexualidad cuenta con la preexistencia de la misma: no depende totalmente de las prácticas, porque se concibe como una disposición interna que no necesariamente tiene que realizarse para existir. El concepto contemporáneo de la sexualidad no se encuentra en las apariencias.

Uno de los asuntos centrales en el discurso de la sexualidad contemporánea es el tema de su supuesta liberación. Habrá que preguntarse ¿es realmente liberada la sexualidad contemporánea? Es cierto que en comparaciones con el pasado, se goza en general hoy en día en la mayoría de las sociedades occidentales de nuevas posibilidades de identificaciones, pero estas no necesariamente implican mayor liberación de los individuos frente al discurso de la sexualidad, puesto que uno se puede declarar de cualquier orientación sexual, pero no siempre se puede “volver atrás”, ni se puede tener *ninguna* orientación sexual (Bereni *et al.*, 61), ya que hasta la total asexualidad se construye identitariamente como una orientación sexual.

En coherencia con el proceso de emergencia del concepto de sexualidad se integra la emergencia del concepto de orientación sexual con las palabras heterosexualidad y homosexualidad, que hacen su aparición en la literatura médica y psicoanalítica de finales del siglo XIX (Bereni *et al.*, 62). Cuando se habla de la emergencia de la heterosexualidad o de la homosexualidad, no significa que los comportamientos y sentimientos de individuos que se relacionaban con individuos del mismo o del otro sexo no existieran antes de las mencionadas fechas, sino que antes no se concebía la sexualidad sobre el eje de alguna orientación del deseo y que este comportamiento no implicaba una polarización de los individuos en este eje. Bereni *et al.* mencionan que la emergencia de la heterosexualidad como concepto tuvo el efecto positivo de expandir los límites del sexo considerado normal (relaciones extramaritales, relaciones anales heterosexuales, sexo oral y masturbación), pero también confinó la homosexualidad a la periferia de la sexualidad hasta integrarla como orientación sexual en el siglo XX.

El modelo de nuestra época que articula la identificación y el deseo implica una lógica entre el sexo propio y el del ser deseado. Se considera que se funda en elección del objeto del deseo según su género y su sexo anatómico, que se considera como una disposición interior anterior a su realización y como una característica fundamental de la identidad de una persona. Se considera que la aparición del concepto de orientación sexual tal como se conoce hoy en día forma parte del proceso de autonomización de la sexualidad del que habló Foucault, que ya no se define por el género propio de un individuo, sino por el sexo de la persona deseada respecto al sexo propio (Bereni *et al.*, 58). Así como la sexualidad es preexistente a su realización, lo es también la orientación sexual.

Sin embargo, el modelo de la orientación sexual no es un sistema binario como lo es el del sexo anatómico, por lo cual se habla de un continuo que va de exclusivamente heterosexual a exclusivamente homosexual pasando por la bisexualidad. Esta concepción pone luz sobre la construcción relativa de las identidades sexuales, tanto homosexuales como heterosexuales. También hay que mencionar que el régimen de la orientación sexual admite tensiones y subversión entre la orientación y el comportamiento, por ejemplo con el caso de un hombre homosexual casado con una mujer o el de una prostituta lesbiana con clientes masculinos, etc. (Bereni *et al.*, 61). En estos casos, los individuos conservan su orientación sexual a pesar de tener relaciones sexuales con personas del sexo que no corresponde con su orientación: el criterio es la atracción. El uso de atracción como criterio es muy similar al de Martínez Expósito (55) que introduce otro término, el de *acto*, que va más allá del deseo y de la conducta. Según este crítico, uno o una es heterosexual por actos heterosexuales, así como uno se hace hombre adoptando el modelo genérico correspondiente. Sin embargo, el concepto de acto abarca tanto la actividad sexual con otra persona como la solitaria, o el mero sueño, puesto que la masturbación y la fantasía son actos.

En general, hay dos grandes tendencias a la hora de conceptualizar las identidades de los individuos homosexuales (entiéndase que se habla tanto de hombres, mujeres, etc.) La primera tendencia es la tendencia esencialista, la otra es la postura anti-esencialista. Según la concepción “esencialista” del individuo homosexual, los homosexuales son concebidos como seres intrínsecamente diferentes en virtud de su orientación sexual, lo cual resumo en la frase siguiente a modo de aclaración: *Soy diferente, entonces quiero*

derechos propios. Al contrario, la perspectiva anti-esencialista es la más acogida en el discurso y en el pensamiento en general, tanto en los ambientes quebequenses como españoles, tanto académicos como militantes, puesto que la normalización casi colonial de las ‘estructuras’ homosexuales, de la que habla Martínez Expósito, impone sus modelos como la cultura global por los medios de comunicación masivos. La perspectiva anti-esencialista considera que la identidad sexual – tanto heterosexual, homosexual, o lo que sea – es una construcción social (sin esencia, sin ser basada en la ‘naturaleza’), y por lo tanto, los homosexuales son fundamentalmente como los demás, considerando la orientación sexual como una ‘opción más’ (Martínez Expósito, 36). Resumiría esta conceptualización con la siguiente frase: *Soy lo mismo, entonces quiero los mismos derechos*. Como se dijo, es la postura que hoy en día goza de más recepción y prestigio, tanto en los movimientos LGBT y *queer* como tales, como en los movimientos feministas y los medios académicos, por lo cual es la que se privilegia aquí.

El panorama es significativamente diferente en los discursos tradicionales sobre la sexualidad, que tienen peso en nuestro corpus, y son dicotómicos: hombre/mujer, ocultar/mostrar, etcétera (Martínez Expósito, 60). En este discurso, que dejó varias huellas en las piezas de Rafael Mendizábal y Michel Marc Bouchard, la homosexualidad es la metáfora de lo marginal, es un sujeto alejado del centro, con identidad propia. Según Martínez Expósito (62), el concepto de homosexualidad es la imbricación de dos metáforas, la de la identidad, y la de la marginalidad:

Las metáforas clásicas de nuestra sociedad [...] reflejan claramente los discursos del poder de los que proceden: el sodomita es un pecador, el invertido es un enfermo, el homosexual es un delincuente. Las tres se basan en la idea de desviación maligna [...] Las tres contribuyen a la demonización cultural del fenómeno de tal manera que su percepción social se ve condicionada por fuerte estigmatización. (Martínez Expósito, 62)

La conceptualización del individuo homosexual en el metadiscurso *queer* y LGBT en general construye su subjetividad fuera del binomio diferencia/mismidad, fuera del paradigma dicotómico del pensamiento tradicional. Se declara ajena, puesto que según los teóricos, opera contra la fijación de cualquier tipo de identidad, promoviendo la deconstrucción de la idea moderna de identidad, y la deconstrucción del proyecto heterosexista de reducir la homosexualidad a una perpetua diferencia” (Martínez Expósito, 46-

47), pero sin caer del otro lado en la normalización, que es uno de los asuntos que más hacen correr tinta en nuestros días.

La sexualidad no solo es el fruto de un sistema de discursos (ciencia, religión, etc.) sino que ella misma es un discurso; la conducta genérico-sexual produce un discurso en el individuo, según Foucault. Este discurso se articula primero con cuatro referencias o arquetipos discursivos: hombre heterosexual, mujer heterosexual, hombre homosexual, mujer homosexual. (Martínez Expósito, 42) Ahora bien, éstas son polaridades extremas que se asemejan a la unión de dos dicotomía, sin embargo es importante subrayar otra vez que la orientación sexual se concibe como un continuo. La representación discursiva de la orientación sexual como una polaridad excluye a algunos: la persona transgénero y la persona bisexual, puesto que se suelen considerar como un *entre-deux*. Sin embargo, los arquetipos culturales del género no son estables y cada individuo participa de manera diferente en su construcción y en su propia asimilación del modelo. Además, las tensiones entre los arquetipos culturales explican la zona oscurecida de las vacilaciones genérico-sexuales en la biografía de los individuos.

Sin embargo, la performance de la subversión del género *puede*, aunque no necesariamente, no significar nada a nivel sexual, puesto que el género se puede hacer ambiguo sin reorientar la sexualidad normativa del todo (Butler, XIV). La ambigüedad de género se puede usar justamente para contener las sexualidades no-normativas dentro del marco de la sexualidad normativa que permanece intacto (Butler, XIV), por ejemplo, el travestismo, que restablece la relación dicotómica del género en una pareja, heterosexualizando sus relaciones y preservando por lo tanto el marco sexual normativo.

Es importante recordar que la performatividad del género no es un acto puntual, es la repetición casi ritualizada cuyo efecto se observa a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo que se entiende dentro de parámetros culturales y temporales (Butler, XV). La consideración de que el género es performativo sirve para demostrar que lo que consideramos como la esencia interna del género es un conjunto fabricado a partir de un determinado abanico de actos que sirven a la estilización del cuerpo por el género (XV). Todos esos conceptos del análisis del género, con sus ecos escénicos, nos son muy relevantes a la hora de reflexionar sobre la representación del sistema de género y de su subversión en las obras teatrales. El teatro siempre ha sido un interesante laboratorio de

performatividad del género: pensamos a modo de ejemplo en el tema de la mujer vestida de hombre en el teatro clásico peninsular o el uso de actores masculinos para desempeñar papeles femeninos y los juegos de travestismo que conlleva.

Estos temas se encuentran diseminados, subyacentes, en todas las obras de nuestro corpus; y ésa es la razón que nos lleva a considerar que el género y su subversión son temas esenciales de nuestras obras y de nuestro corpus en general también, que no han sido trabajados suficiente por la crítica *queer*, sobre todo en el teatro.

3. Subversión e identidades lesbianas

Las identidades polarizadas lesbianas *butch* y *femme* son identidades adoptadas por ciertas lesbianas en los siglos XIX, XX y XXI, sobre todo en las clases populares de las sociedades occidentales. Es un modelo muy difundido⁴⁵, y también polémico en algunos círculos. Las *butches* tienen una apariencia y una *hexis* corporal masculina. El adjetivo inglés *butch*, aplicado a un hombre, significa que es viril, y vigoroso, y este mismo sentido, añadiendo el de la homosexualidad, se emplea al referirse a las mujeres *butch*. Unos equivalentes hispánicos, también peyorativos, serían *marimacha* y *tortillera*, sin embargo, en este estudio se usará la palabra *butch*, puesto que esta identidad se encuentra en una de las piezas de Bouchard y que este término ha sido absorbido por el francés quebequense coloquial⁴⁶. También está presente en *Salir del armario* de Rafael Mendizábal, una obra que forma parte del tomo VI *Teatro Gay* de sus obras completas, pero esta pieza ha sido excluida de nuestro corpus de estudio.

Como se ha dicho, según su polarización del género, las *butches* tienen una apariencia y una *hexis* corporal masculina, mientras las *femmes* cultivan los códigos tradicionales de la feminidad, pero quieren a *butches* como compañeras (Bereni *et al.*, 98). La palabra *femme*, se utiliza en inglés con el sentido de mujer lesbiana, pero este término no

⁴⁵ La difusión de la identidad lesbiana basada en la dualidad de una pareja masculinizada y otra feminizada está probada por el número de lenguas en las que se tiene palabras para referirse a dichas identidades, como las *burrnesha* albanesas. También en numerosas lenguas se adoptaron en el uso – por lo menos en el uso de las comunidades homosexuales – las palabras *butch* y *femme* como tales (alemán, francés, húngaro, italiano, macedonio, neerlandés, ruso, serbocroata, sueco y turco).

⁴⁶ Nótese que en francés quebequense coloquial, la palabra *butch* se usa únicamente con el sentido de lesbiana de *hexis* corporal masculina, no se aplica nunca como adjetivo a hombres como en inglés.

se ha retomado, hasta donde he podido constatar, en los medios lesbianos hispánicos. Sin embargo, pese a la no presencia de los términos *butch/femme*, la identidad que representan, en su expresión hispánica propia, existe en estas sociedades y culturas.

El modelo *butch/femme* ha sido criticado por los movimientos lesbianos de los años 70 y 80 anclados en la clase media blanca, que privilegiaban una identidad lesbiana no marcada por la *performance* binaria del género, argumentando que el modelo *butch/femme* refuerza los estereotipos de género, lo que se percibía como en contra del movimiento feminista. No entraremos en este debate, puesto que a comienzos del siglo XXI la pluralidad de los modelos se impuso y esta cuestión no me parece tan relevante como antes pudo parecer fundamental a otros estudiosos. Sin embargo, es notable que justamente en este concepto de pluralidad de modelos sexuales y de género, se revalorizó esta identidad en el movimiento *queer* a partir de los años 1990 (Bereni *et al.* 98), no como una asimilación a algún modelo dominante sino como una expresión digna y legítima del amor y de la sexualidad. Así:

[...] multiple identifications can constitute a non-hierarchical configuration of shifting and overlapping identifications that call in question the primacy of any univocal gender attribution. (Butler, 89)

Puesto que no tenemos en nuestro corpus ningún ejemplo de lesbiana *femme*, nos centraremos en el caso de Martine de *Les Muses orphelines*, que desempeña una identidad *butch* y que es la parte más interesante del binomio, para nosotros, puesto que es ella la que subvierte las normas tradicionales del género.

Primero, Martine subvierte en género femenino por la performatividad masculinizada de su expresión corporal y personal, desplazándose en la jerarquía del género en el lugar dominante, lo que paradójicamente causa la estigmatización que sufre (sobre todo en el espacio familiar, por parte de su hermana Catherine). Por un lado, aparece como estereotipo porque reactiva la imagen de la mujer homosexual como hermafrodita, vigente desde la Antigüedad⁴⁷. Del otro lado, el juego de lo masculino puede ser una estrategia de afirmación y defensa (lo que se suele denominar la ‘masculinidad pragmática’, que es

⁴⁷ Piénsese en las descripciones que retratan a la poetisa griega Safo de Lesbos (siglo V a. C.) como una mujer con un clítoris desproporcionado que le permitía penetrar a sus amantes femeninas, seguramente en un intento de explicar las relaciones entre mujeres con una concepción falocéntrica de la sexualidad.

el uso de características masculinas porque son las del grupo dominante y ‘masculinidad protectora’ contra el acoso de los hombres). Se concibe esta identidad como una alternativa a la feminidad obligatoria en la perspectiva heterosexual, como un medio de afirmación de la subjetividad homosexual, que paradójicamente expone más la persona a la violencias homofóbicas (Bereni *et al.*, 98). Esta estigmatización se manifiesta en la pieza, sobre todo por parte del comportamiento de su hermana mayor, como se dijo anteriormente, y tal vez por su necesidad de huir del pueblo como lo hizo su padre.

Sin embargo, Martine no es un personaje reprimido y oprimido, sino que realmente asume una posición dominante, trabajando como soldado en el ejército canadiense en una base alemana, en el contexto de la Guerra Fría. Su empleo le asegura una posición valorizada y de poder y, por lo tanto, si bien es estigmatizada, no es reprimida u oprimida como es el caso de su hermano Luc, del que se hablará más adelante. Es ejemplar en este caso del hecho de que las mujeres sufren menos represión que los hombres en el contexto de la homosexualidad, como si se perdonara a la mujer su anhelo de ascensión en la jerarquía del género, pero se castigara fuertemente el deslizamiento del varón que aún es un fuerte tabú social⁴⁸.

En la obra, la figura de Martine lleva rasgos masculinos, por lo cual Catherine la trata como si fuera un hombre (Bouchard, 1991: 70), y hasta se puede considerar que es una actitud compartida por los demás personajes de su familia, sobre todo considerando que cuando los miembros de la familia se ponen a recordar los momentos escandalosos de su historia familiar, es Martine la que desempeña el papel del padre y Luc desempeña el papel de la madre (Bouchard, 1991: 84-85). Se nota una marcada ambivalencia de su sentimiento respecto a Luc, puesto que la relación de los dos parece marcada por tensiones originadas en el género, que repercuten en una dinámica de amor y odio (Bouchard, 1991: 50-51, 54-55):

LUC: T’aurais dû mettre ton costume de soldat, on aurait pu jouer à papa-maman.
MARTINE : Je jouerai plus à ça, Luc! (*Silence*) [...] (Bouchard, 1991: 47)

⁴⁸ En términos psicoanalíticos, en los que se considera que el hombre ‘tiene el Falo’ mientras la mujer ‘es el Falo’, se podría arriesgar a postular que el querer ‘tener el Falo’ de la mujer lesbiana es menos tabú que el querer ‘ser el Falo’ que manifiesta el hombre homosexual pasivo, porque el querer subir en la jerarquía aparecería tal vez menos amenazante para la estructura global que el querer poner en cuestión la jerarquía por un varón que adopta una *hexis* corporal feminizada.

MARTINE : Je sais que tu as toujours eu une grande admiration pour lui. Moi, je l'ai toujours trouvé un peu étrange. [...] c'est pas parce que c'était mon frère que j'étais obligée de l'aimer. (Bouchard, 1991: 40)

LUC: J'étais content de te voir tantôt, Martine. Y fallait que je te butte, que j't'attaque mais j'étais content... (Bouchard, 1991: 54)

Siguiendo la lógica de la estigmatización expuesta anteriormente, se puede cuestionar la relación ambigua que tiene Luc respecto a su hermana, y su hermana respecto a él. ¿Será porque ella, perteneciente al grupo dominado (las mujeres) pero llevando los rasgos del grupo dominante (los hombres), ve mal que él, perteneciente al grupo dominante, lleve los atributos del grupo dominado? Esta lógica parece funcionar con la dinámica de la homofóbica inversa, de la homofobia internalizada, sobre todo considerando que ambos usan los códigos que los oprimen para oprimir al otro. Martine parece redirigir hacia Luc la violencia homofobia que puede sufrir, mientras él a su vez la redirige hacia ella:

Martine: A peut pas te considérer comme une réussite, toi non plus.

Luc : Toi, mon hostie de grande butch, si tu te la ferme pas... (Bouchard, 1991: 50-51)

4. El afeminamiento

El afeminamiento es un lugar común de la representación de la homosexualidad que no fue mencionado por Bosman y Bradford. Sin embargo, en nuestro corpus está representado por los personajes de Luc, Vallier y Rebeca, que más propiamente es transexual, pero en su proceso de cambio de género presenta rasgos que la asemejan a los personajes de las obras quebequenses. Tal vez no fue mencionado por Bosman y Bradford por no ser considerado un tema independiente del arte LGBT, o tal vez por tener menor visibilidad en la producción literaria de lengua inglesa, que es la especialidad de Bosman y Bradford. Sin embargo, las figuras afeminadas o travestidas están presentes en tres de las cuatro piezas de Bouchard y Mendizábal. El caso de *Les Feluettes* es interesante porque requiere exclusivamente actores masculinos aun para desempeñar papeles femeninos, lo que es muy importante para el autor, que considera que es imprescindible que todos sean hombres:

Puis est arrivée l'étape des prisonniers qui jouaient tous les rôles. J'ai déjà vu des productions où les rôles sont joués par des femmes. Ça ne fonctionnait pas du tout. C'était *kitsch*. Le fait que ce soit juste des hommes créent une sorte de transfert qui, si c'est bien joué, est loin de la caricature. Et ce, malgré le fait que pour écrire cette histoire romantique, j'ai dû chercher des références un peu *kitsch*. (Bouchard en Huffman, 20)

Luc, en *Les Muses orphelines*, subvierte las normas dominantes del género masculino por la performatividad feminizada de su expresión corporal y personal, tanto en el ámbito privado como en el público, lo que era en la época una conducta ilegal. Además, cuando sale fuera del ámbito privado vestido de mujer, es atacado por los muchachos del pueblo y arrestado repetidamente por los policías, en un contexto legislativo represivo hacia las personas de identidad y comportamiento homoeróticos. Se desplaza entonces en la jerarquía del género del lugar dominante al lugar dominado, lo que parece ocasionar la fuerte estigmatización que sufre por parte de casi todos los personajes de la obra. Como su hermana, tuvo de algún modo que exiliarse del pueblo donde vivían, pero él no gozó de una carrera oficial, sino que se fue a Montreal – o sea a la *ciudad*, en oposición con el *campo*, en coherencia con la dicotomía Montreal/regiones, que se da en el Quebec⁴⁹ y que en el pasado pudo tener la connotación de ciudad del pecado – y vive allí como pseudo-escritor que no acaba de terminar una novela epistolar. Sin embargo, aquí hay que estar atentos al hecho de que Bouchard no sobrepone una valoración dicotómica (bien y mal) a la dicotomía geopolítica quebequense (ciudad y campo), sino que valora el ambiente natural de la zona rural para mejor criticar su aislamiento en las mentalidades, hasta su xenofobia⁵⁰.

Por su parte, Vallier no es un personaje travestido, sino que es la figura del muchacho amanerado necesariamente homosexual en la mentalidad quebequense (como la

⁴⁹ Hay que mencionar, aunque sea de pasada, que el tema de la dicotomía ciudad/campo se ha hecho un elemento literario y teatral como tal, no solo en Bouchard, pero en éste se ha hecho tangible y se encuentra muy marcado, según el autor, en *Le chemin des Passes-dangereuses* (Bouchard en Huffman, 20).

⁵⁰ « Le théâtre est conflit. Quel que soit le milieu, il suppose le plus souvent une approche conflictuelle. La région comme telle n'est pas toujours conflictuelle dans mes pièces. Elle ne l'est pas, par exemple, dans *Les Feluettes* où ce sont les mentalités et l'époque qui sont conflictuelles. Au contraire, la région y est presque magnifiée dans ce qu'elle a à offrir comme environnement naturel. Dans *Les Muses orphelines*, on parle beaucoup d'isolement. Ce n'est pas une attaque, là non plus, contre la région : on parle plutôt de son isolement ou de son inculture, voire de sa xénophobie. » (Michel Marc Bouchard en Huffman, 18)

falta de diferencia, para Timothée el padre de Simon, entre los conceptos de travestismo y de homosexualidad). La figura de Simon ofrece un contraste con la de Vallier, puesto que aunque no sea él el identificado como *feluette*, es él el que sufre el castigo y la estigmatización por su comportamiento amoroso.

Pragmáticamente, el uso de la palabra *feluette* por los propios personajes es interesante y parece estar relacionado con las estrategias de apropiación del insulto y de resignificación del término ofensivo, muy recurrente en las culturas LGBT, lo que parece ser un rasgo compartido por las culturas oprimidas en general⁵¹:

VALLIER: T'est-il arrivé d'observer l'image du soleil sur l'eau? Son image est encore plus douce.

SIMON : Oui. L'eau la rend plus 'feluette'.

VALLIER : Et le soleil et l'eau, c'est nous.

Ils s'embrassent. (Bouchard, 2012: 105)

Tales procesos de resignificación y apropiación se inscriben en el panorama general de las estrategias de sobrevivencia de las comunidades LGBT. Además, parece claro que paralelamente a esta estrategia léxica de reapropiación, en este pasaje se nota, según Huffman y Lafon, otro proceso de dignificación del que se ha hablado anteriormente en la sección correspondiente a las relaciones amorosas: “La revendication amoureuse du couple homosexuel, sublimée par la rencontre symbolique de l'eau et du feu, accède ainsi à une évanescence alchimique qui déjoue les préjugés dont il est trop souvent l'objet” (Huffman y Lafon, 12). Hay que prestarle a estos nudos semánticos la atención que merece, pues el autor intencionalmente usa el lenguaje con fineza, hasta redactar con cinco niveles de francés en *Les Feluettes* (Bouchard en Huffman, 23):

Dans *Les Feluettes*, par exemple, il y a cinq niveaux de français que j'ai dû orchestrer pour que tout fonctionne. Car mes personnages se comprennent. Simon ne dit jamais à Vallier qu'il ne comprend rien de ce qu'il dit. Seule Lydie-Anne reprend Simon, mais on comprend bien pourquoi. Il s'agit d'une domination alors qu'entre Vallier et Simon il est plutôt question de fascination mutuelle. Mais ces différents niveaux de langue créent de sérieux problèmes de traduction [...] (Bouchard en Huffman, 23)

⁵¹ Como, por ejemplo, la recuperación por parte de los afroestadounidenses de la palabra coloquial *nigga*, y de su revalorización en el habla coloquial por los mismos. Sin embargo, como es el caso de los términos homofóbicos apropiados por el uso *queer*, la palabra conserva su carga ofensiva en la mayoría de los contextos en que se usa por una persona que no pertenece al grupo.

Hay indicios en las piezas que permiten pensar que la fuerte estigmatización de la afeminación en los varones les obligara a reivindicar aún más su identidad, como Rebeca, que de entrada se presenta como un personaje transexual:

REBECA: [...] Podría decirles muchas frases hechas para justificar lo que tienen delante. El hecho real es que siempre me he sentido más mujer que hombre. Una forma de justificarme sería inventarme una tía que de niña me llenara de encajes, pero cuando yo era niña ya se había inventado el plástico, además si había que jugar fútbol, yo era el que más goles metía, [...] así que no puedo presumir de antecedentes que me justifiquen. (Mendizábal, 93)

Lo hace en aparte, dirigiéndose al público: esfuerzo de concienciación, con el fin de desconstruir prejuicios sobre las supuestas causas de la transexualidad (mimos, debilidad). La obra consta de otras afirmaciones de su constancia siendo transgénero (93-95), pero parece haber un antes y un después en la mentalidad de Rebeca, pese a su constancia, puesto que expresa su sentimiento desagradable respecto a su pasado antes de su viaje a Alemania:

REBECA: No es agradable encontrarse con conocidos de aquella época, aunque normalmente no me reconocen. (Mendizábal, 95)

5. Conclusiones del capítulo

Como hemos visto, el género es un constructo social caracterizado por su polaridad binaria, dicotómica puesto que también es una relación de poder entre los dos polos que la componen. A su vez, esta relación jerarquizada se integra con las demás relaciones jerarquizadas de la vida humana (sociales, políticas, culturales, económicas, religiosas, etc.). El género no es un sistema hermético sino que es un diálogo constante, una performance de todos los días, de todos los gestos.

Los conceptos de heterosexualidad y homosexualidad como los dos extremos del continuo de la orientación sexual y las identidades que conllevan están en diálogo constante con la norma heterosexista que promueve, disemina y hasta impone el esquema de la adecuación obligatoria entre el sexo anatómico, el género y la orientación, lo que en español se denomina comúnmente la heterosexualidad obligatoria.

Siendo el teatro una de las tribunas del diálogo constante sobre cuestiones sociales, las cuestiones del género, de sus tensiones y su subversión, son temas de interés por parte de los dramaturgos y de los críticos.

El personaje de Martine en *Les Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard ofrece el retrato de una mujer lesbiana que se identifica con la polaridad *butch/femme*, teniendo ella una hexis corporal masculina. Martine no es una figura estigmatizada como tal: es un personaje fuerte que tiene las riendas de su vida y la vive como quiere. En su caso, la subversión de las normas impuestas por el género es menos crítica que la de los personajes masculinos del corpus que tienen una hexis corporal femenina o que son asociados por otros personajes a la afeminación o al amaneramiento, que son subversiones de las normas del género masculino que están fuertemente reprimidas en los contextos de las piezas de Bouchard y Mendizábal. En el capítulo que sigue, se hablará de las consecuencias de estas tensiones de género cuando tienen repercusiones en un marco jurídico o sociocultural represivo y cómo estas situaciones se estructuran en las obras.

Capítulo 5: Homofobia y represión social

“La notoriedad es consentida en tanto que es escandalosa – y escandalosamente evidente –, pero la discreta y tranquila cotidianidad de lo diferente es evitada: que unos jóvenes semidesnudos se retuerzan en lo alto de una carroza [...] puede ser divertido en tanto que es chocante, pero que los cincuentones del tercero [...] con su aspecto tan formal se despidan con un beso en el portal, eso sí que es peligroso para los biempensantes, incapaces de ser generosos a la hora de entender el amor.”
(Villora, 2008)

1. Definiciones y conceptos generales

Antes que nada, hay que definir lo que se entiende aquí por ‘represión’. Según las ciencias políticas, se entiende lo siguiente:

Action de réfréner, d’étouffer, de faire taire. Dans la vie politique, forme de coercion dont l’objet est d’empêcher un mouvement, un état d’esprit ou une tendance de se manifester. Contrairement a l’idéal démocratique, la répression est un instrument très prisé non seulement par les régimes autoritaires, mais aussi, a l’occasion, par certaines institutions faisant du maintien de l’ordre un absolu (autorités publiques, armée, police, etc.). (Boudreau y Perron, 174)

En el caso de la represión de las personas y de los comportamientos homoeróticos, hace falta añadir que la represión de las identidades y de los comportamientos homoeróticos no es el fruto de una sola instancia, sea el poder religioso, el poder coercitivo, o la consideración sociocultural de las relaciones homoeróticas, sino que es un conjunto de estos factores y de otras justificaciones que hasta pueden ser meramente personales. Por eso nos dedicaremos a poner en relación nuestras piezas con el contexto sociocultural en el que se insertan, tanto a nivel oficial (por ejemplo por la implicación del marco legislativo de determinado Estado o del peso del poder eclesiástico), como oficioso (la actitud cultural como tal y las actitudes personales que engendra, por ejemplo). Sin embargo, la consideración negativa de los comportamientos homoeróticos no parece ser motivada por la casualidad sino que algunos pensadores han llegado a hablar de una asociación entre el tratamiento de la homosexualidad en determinada sociedad y las variaciones del clima social de la misma:

Parmi les hypothèses soulevées au long de l'histoire pour expliquer la répression de l'homosexualité, l'une semble se vérifier de tout temps : l'association entre la répression des comportements homoérotiques et les crises socioéconomiques que subissent les nations. Selon cette hypothèse, l'homosexuel sert de bouc émissaire pour calmer l'opinion publique lorsque de telles crises surviennent. En période houleuse – guerre, période de dénatalité ou de crise économique –, la répression à l'égard des homosexuels s'accroît. (Corriveau, 111)

Tal vez por este vínculo entre la consideración de las personas de identidad o comportamientos homoeróticos y el clima socioeconómico, o por el gusto marcado de la literatura LGBT por el diálogo con cuestiones sociales, la represión de los comportamientos homoeróticos es uno de los temas subyacentes que se encuentran de manera marcada en las obras del corpus de la llamada literatura LGBT, y por lo tanto en las obras de este estudio, en todas, de hecho. Es un asunto tan importante, tanto de las experiencias de vidas LGBT como de sus expresiones discursivas, que es notable que tal tópico no se incluyera en los temas mencionados por Bosman y Bradford en su *Gay, Lesbian, Bisexual and Transgendered Literature*, sobre todo considerando que es un asunto importante del discurso teórico de los estudios de género. Sin embargo, se puede pensar que esta situación se debe a que no se considere la represión de los comportamientos homoeróticos como un tema independiente y autónomo de la homosexualidad como tal, y entonces se considera más como consecuencia de determinada ubicación sociocultural. Sin embargo, para este estudio, creo que es relevante acercarnos al tema como un asunto independiente de la homosexualidad como tal, puesto que las expresiones de la homosexualidad no implican necesariamente su represión.

El discurso sobre la ley heterosexista y sus modos de imposición no es nuevo, puesto que según los teóricos (partiendo del pensamiento de Lacan sobre todo, la Ley (en términos abstractos, la Ley del Padre, la ley heterosexista, etc.) es una formación del poder, una configuración histórica específica que produce el deseo que pretende reprimir (Butler, 102), hasta el punto que el deseo y su represión son ocasiones que consolidan la estructura de la ley: “[Desire] is manufactured and forbidden as a ritual symbolic gesture” (Butler, 103). La ley se concibe como universal pero esto no implica que opere de la misma manera en diferentes contextos culturales o que determine la vida social unilateralmente. La universalidad de la ley solo implica que opera como un cuadro dominante en el cual las relaciones sociales ocurren. Sin embargo, la presencia de la ley en la vida

social solo implica que existe mínimamente en alguna parte de cada forma social, no que domina en todas las formas (Butler, 103). Se considera también que no hay nada fuera de lo simbólico, fuera del dominio de la ley, puesto que el *locus* de subversión es una construcción en los términos del discurso simbólico. La construcción del ‘afuera’ no es una posibilidad más allá de la cultura, sino una posibilidad cultural concreta que ha sido rechazada y reescrita como imposible (Butler, 105) y, por lo tanto, más inteligible, encasillable, *por y en* el discurso dominante.

Como modelos de aplicación de la ley heterosexista, las violencias homofóbicas se insertan en el marco general de las violencias de género, por lo que son “[...] decretos de aplicación del género como ley social, contribuyendo activamente a su reproducción” (Bereni *et al.*, 83). Sin embargo, el caso de la violencia homofóbica es particular porque presenta el esquema del *agresor agredido* (Bereni *et al.*, 90) en el que la presión de la norma sexual es también sufrida por los que son su principal agente, por lo cual se suele considerar que la agresión homofóbica es el descargo sobre la víctima del peso de la lucha cotidiana por la masculinidad. Los agresores se sienten autorizados a agredir a sus víctimas porque su mera existencia revela la construcción de la identidad masculina: el dominante dominado por la dominación, víctima de un papel que nunca podrá desempeñar totalmente (Bereni *et al.*, 92), en un proceso de contrafobia en el que el ataque es motivado por el miedo, el terror o la angustia (Fraïssé, 21) ante la fragilización de la identidad masculina. Es lo que causa el malestar de los espectadores de Roberval en *Les Felettes* a la mera vista de afectividad entre varones:

SIMON: [...] Les gars qui s’flattent pis qui se menouchent sus une scène, ben c’est pas c’que l’monde de Roberval aime le plus. Quand j’ai passé ma main dans les cheveux de Vallier, l’an passé... (Bouchard, 2012: 25)

También en *Les Muses orphelines*, el simple hecho de que Luc esté en público llevando las faldas españolas de su madre lo expone a la persecución de los policías que acontece en dos momentos del drama, pero también el castigo de *justicia popular* por parte de los muchachos del pueblo, *atacados*, según la lógica homofóbica, por el comportamiento del travestí que se atrevió a entrar a la iglesia:

Luc entre habillé en homme, aidé de Catherine. Il a un bandage lui recouvrant la tête, un bras en écharpe. Il a de la difficulté à marcher.
[...]

CATHERINE : J'suis arrivée trop tard. Y était sus l'perron de l'église complètement ensanglanté. Y paraît que c'est les jumeaux Tessier qui se sont jetés dessus en l'voyant rentrer dans l'église. Luc a même pas eu l'temps de monter jusqu'au jubé, qu'y étaient déjà quatre ou cinq dessus. Après, y l'ont pitché en dehors sus l'perron. Des barbares... (Bouchard, 1991: 109)

Estas representaciones de la violencia psicológica o física hacia las personas y los comportamientos homoeróticos son elementos característicos del teatro de Michel Marc Bouchard, cuyo uso de la violencia despertó el interés de críticos como Dominique Lafon:

Le théâtre serait donc un mode privilégié de représentation de cette structure anthropologique fondamentale dont la manifestation première est la violence sous toutes ses formes et l'origine est une sorte de catharsis née du désir de l'autre. Cette homothétie structurelle entre la mimésis théâtrale et le désir mimétique permettra de prendre en compte la réception du spectateur, autrement dit le rapport anthropologique de plus en plus étroit qu'établit l'œuvre de Michel Marc Bouchard avec la société québécoise. (Lafon, 61)

Otro ejemplo de este proceso es la agresividad manifiesta en la actitud de Carlos respecto a Rebeca en *Feliz cumpleaños, señor ministro* de Rafael Mendizábal, que a lo largo del drama mantiene su actitud distante como si temiera justamente algún ataque a su condición de macho, como por ejemplo el recuerdo de sus años de colegio:

REBECA: Sigues estando apetecible.

CARLOS: Tengo que darte las gracias, o romperte la cara. (Mendizábal, 94)

CARLOS: ¿Os imagináis a Roberto con esas tetas en el colegio?

REBECA: Hubiera sido lo mismo.

CARLOS: Seguro que no. Con ese cuerpo no se te hubiera escapado vivo. (Mendizábal, 97)

En cuanto a *Madre amantísima*, si bien el discurso homofóbico no está puesto de relieve como tal, se nota su presencia en el parlamento de Elías, el padre, a la hora de enterarse de la homosexualidad de su hijo y al encontrarse con su amante Carlos, como se volverá a tratar más adelante.

2. La ley del padre

La violencia de género se suele ubicar en el ámbito familiar, en la repetición cotidiana y la proximidad de lo privado. Es particularmente relevante que pase por la mano del padre en nuestras obras. Timothée, el padre de Simon en *Les Feluettes*, es el perfecto

ejemplar del padre tradicional homofóbico tantas veces descrito en la literatura (no solamente LGBT), como se dijo anteriormente. Fuera de sí, castigó físicamente a Simon, dejándole marcas y cicatrices permanentes e infectadas en toda la espalda y las nalgas:

SIMON : Ouais, c'est mon père qui a fait ça! Tu-suite après que ta mère a bavassé [...] Y avait les yeux d'un chien enragé quand y m'a trouvé. Y m'a agraffé par le bras, pis y m'a ramené chez nous. Arrivé chez nous, y est viré fou. Y a sorti les robes qu'on a gardées de maman après qu'a soye morte pis y m'a dit : «C'est-y comme ça que tu veux t'habiller? C'est-y comme ça? » Y m'a attaché sus l'lit pis là, y a but du gin, au moins un quarante onces... Y a pris l'fouette... Y m'a dit : « Comment c'qu'y a eu de flèches, ton maudit saint? » (*Un temps.*) J'ai perdu connaissance deux ou trois fois, mais y a continué jusqu'à ce que j'aye mes 22 coups de fouette. Pis y frappait! Y frappait! Y frappait! Pis encore! Pis encore! Pis encore! (Bouchard, 2012: 55)

Este caso ejemplifica perfectamente el modelo según el cual se expresan las violencias homofóbicas que, como hemos dicho se ubican en el marco general de las violencia e imposiciones de obligaciones del género (Bereni *et al.*, 92). Timothée obliga a su hijo a adoptar el modelo heteronormativo y a casarse con Lydie-Anne, lo que se veían obligados a hacer muchos homosexuales en la sociedad quebequense del siglo XX (y todavía del siglo XXI en algunos grupos sociales):

SIMON: Tu comprends rien. J'veux pu rien savoir de toé. C'est fini le grenier, le fanil, les garde-robes, le lac! As-tu pensé qu'à chaque fois que j'vas être avec toé j'risque de m'faire battre? Faut que je pense aux filles ast'heure. (Bouchard, 2012: 56)

Pero es también importante entender el marco sociocultural general en el que se ubican los acontecimientos de la trama argumentativa de *Les Feluettes*. A finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, tiempo en el que se ubica la mayor parte del argumento de *Les Feluettes*, los poderes religiosos y judiciales, además de su impacto en la mentalidad popular, oprimen los modos de vida homoeróticos:

Au Canada, [...] la loi pénale, issue de la loi anglaise et légitimée par la doctrine religieuse, incrimine encore les mœurs homoérotiques. [...] Dans un Canada français rural et clérical, l'influence de l'Église reste omniprésente, notamment en matière pénale où les lois répondent, en règle générale, à la doctrine religieuse. Au XXe siècle, à la suite des nombreuses crises qui s'y déroulent – deux grandes guerres, la crise économique des années 1930, la montée du communisme, etc. –, la situation des homosexuels en France et au Québec se complexifie. [...] (Corribeau, 102)

El crimen de *grossière indécence*, como señala Corriveau (103), proviene del *Amendement Labouchère* (1885), de la *Common Law* británica y fue adoptado por el *Code criminel canadien* en 1892 (art. 178). Este condena todo tipo de relaciones homoeróticas cometidas en público o privado entre adultos con consentimiento y perdurará hasta el año 1969: « La peine encourue est l'emprisonnement de cinq ans avec la possibilité d'administrer au coupable le supplice du fouet, la peine du fouet représentant une mesure exceptionnelle dans le droit canadien. » (103). Se hace entonces doblemente significativo tanto al nivel de la teatralidad como del tratamiento del tema de la homosexualidad, el castigo de 22 latigazos que impuso Thimotée a Simon su hijo, que también evoca a los 22 flechazos que recibió san Sebastián.

Sin embargo, la figura del padre en las piezas del corpus no es únicamente de represión, puesto que un padre tradicional como Elías, el padre de Juan en *Madre amantísima*, representa la posibilidad de cambio. Encarnando un papel de hombre tradicional, también desempeña una función de portavoz del discurso social homofóbico, que sin embargo combate hasta que esta forma de pensamiento desaparezca de su personalidad al final de la obra:

ELÍAS: (*Se tienta anonadado.*) ¿Mi hijo?... ¿Quieres decir que mi hijo es maricón?

MARTA: Si es como tú le llamas te diré que sí, nuestro hijo es maricón, y espero no volver a oír esta palabra en esta casa. (Mendizábal, 60)

La postura homofóbica del padre está motivada principalmente por la presión social de mantener el honor de la familia intacto. En estos extractos, este miedo al qué dirán es muy visible, sobre todo porque se pone de relieve o en contraste con el discurso de Marta⁵²:

ELÍAS: (*Solloza.*) No puedo evitarlo. Me da vergüenza.

MARTA: ¿De quién, de ti mismo por las cosas que estás diciendo, o de tu hijo? (Mendizábal, 62)

ELÍAS: Pronto empezarán los comentarios, diremos que el chico ese es un sobrino que ha venido a pasar unos días.

⁵² Además, la visión homofóbica de Elías, en contraste con la de su mujer Marta, va a la par con su concepción tradicional de las relaciones hombre/mujer:

MARTA: Y tú, ¿no has oído hablar del feminismo?

ELÍAS: Poco y mal. (Mendizábal, 68)

MARTA: No vuelvas a decir tonterías. Qué piensas, ¿que todo el barrio está pendiente de nosotros?

ELÍAS: Conociendo a tus amigas no sé cómo me preguntas eso.

MARTA: Los hombres parecéis tontos, y en el fondo sois más cotillas que nosotras, tú ocúpate de tus amigos que yo lo haré de las mujeres. (Mendizábal, 66)

Sin embargo, después de sus primeras reacciones desmesuradas, empieza a abrir su mentalidad y se hace más benevolente:

ELÍAS: Si te parece, cerraré la oficina para tener más tiempo libre.

MARTA: No hará falta, puedes trabajar por las mañanas mientras Carlos y yo nos ocupamos de Juan. [...] (Mendizábal, 66-67)

Poco a poco, Elías se abre a la aceptación de la homosexualidad de su hijo, y también de la presencia de su amante Carlos bajo su techo, hasta que meses después de la llegada de la terrible noticia de la enfermedad de su hijo, en el último cuadro, Elías tiene una conversación con su yerno sobre su relación amorosa con Juan y declara:

ELÍAS: [...] Yo no sabía que podía haber amor entre dos hombres, me parecía suicio. Entiendo que se pueda tener amigos íntimos, aunque quizá la intimidad no sea más que acostumbrarse a salir con ellos, tomar juntos unos vinos, que bien mirado no es más que una simpatía mutua. Me avergüenzo de haberos insultado, y de haber dudado de ti. Tengo que reconocer que cuidas a mi hijo mejor que yo. (Mendizábal, 72)

Otra vez hay que considerar la figura de Elías y su relación con su hijo de identidad homosexual en su contexto sociocultural particular, o sea el de la España post-movida, cada vez más abierta a los asuntos relativos a las identidades genérico-sexuales. Los cambios legales (Ley 13/2005 de 1º de julio de 2005 que modificó el Código Civil español, permitió el matrimonio entre personas del mismo sexo y Ley 3/2007 del 15 de marzo de 2007 que facilitó el cambio de nombre y sexo sin necesidad de someterse a un proceso quirúrgico⁵³) “[...] han convertido a España en un laboratorio de cambio social en temas LGBT” (Pérez, 141). Ahora bien, si hoy en día se puede hablar de cierta penetración de las ideas *queer* dentro de la sociedad española, sin embargo, las concepciones y estructuras patriarcales permanecen fuertemente implantadas en la cultura y la sociedad española:

⁵³ Esta posibilidad todavía no existe en el Quebec ni en Canadá, aunque esté fuertemente reivindicada por los grupos de defensa de los derechos de las personas travestidas, transgénero y transsexuales.

La revolución sexual es que en nuestros días el patriarcado no es ya el único sistema genérico-sexual y que sectores cada vez más amplios de nuestra sociedad [española] se rigen por criterios y valores que poco o nada tienen que ver son el rígido binarismo machista (falocéntrico) y heterosexista (homofóbico) impuesto por aquel sistema. (Martínez Expósito, 38)

3. El tabú del homoerotismo

La homosexualidad de Luc contamina el honor de toda la familia, del mismo modo que la de Juan en *Madre amantísima*. Catherine, que se hace el portavoz del discurso homofóbico en *Les Muses orphelines*, intenta deshacerse de la ropa de su madre que su hermano usa en privado y en público, a pesar de la oposición violenta de éste (Bouchard, 1991: 27). Ella es el personaje que mejor encarna el miedo al qué dirán y la internalización de sus rígidas reglas de conducta, hasta el hecho de hacer todo lo posible para mantenerlo lo más lejos posible y hasta mentir sobre su sexualidad:

CATHERINE : [...] C'est pas pour ton écriture que je t'ai donné c't'argent-là... J't'ai donné toute c't'argent-là pour que tu soyes loin d'Isabelle pis que t'arrêtes d'y mettre des idées dans tête. J'suis prête à enseigner la gymnastique pour que tu sacres ton camp, une fois pour toutes. (Bouchard, 2012: 52)

Esta vergüenza, personificada en Catherine, no es sentida por Isabelle (Bouchard, 2012: 69), puesto que ella no reacciona cuando Luc entra vestido de española. Martine, por su parte, tiene una relación ambigua con su hermano, pero sus réplicas no dejan sentir la vergüenza omnipresente en Catherine⁵⁴, que hasta evita pronunciar la palabra:

CATHERINE: Un gars qui s'habille avec les guenilles de sa mère, au village, y appellent ça une... On va essayer de passer sous silence la manière dont y appellent ça. (Bouchard, 1991: 27)

ISABELLE (*tremblante*) : Tu dois l'connaître, Luc, le pire mot sua terre qu'on peut dire à quecqu'un? Ben, j'te le crie! (*Silence*) (Bouchard, 1991: 97)

Es notable subrayar que el tabú hacia la homosexualidad de Martine es menor, siguiendo la lógica según la que la consideración general de la homosexualidad femenina es menos reprimida que su equivalente masculino. El personaje de Martine aparece en la

⁵⁴ Sin embargo, no hay que demonizar a Catherine. Del mismo modo que Martine y Luc redirigen sobre el otro la violencia que sufren, Catherine parece sublimar en sus hermanos homosexuales la propia estigmatización que sufre por ser la *guedoune* (o *guidoune*, más comúnmente) del pueblo, o sea una muchacha que tiene amantes. Lo relevante en este hecho es que sufre la misma estigmatización que su madre antes de su supuesta huida a España.

cuarta escena del drama, justo después de su hermano travestí (Bouchard, 1991: 37). Al entrar a la casa, no le da besos en la mejilla a su hermana menor Isabelle, como es la costumbre quebequense, sino que le da la mano (Bouchard, 1991: 37), en un gesto típicamente destinado a los hombres, demostrando una consideración por su hermana más masculina que femenina, según los rígidos códigos de conducta genérico-sexuales y el malestar causado por su subversión o modificación. Luego, cuando la abraza, su hermana le dice « ISABELLE : Catherine veut pas que tu me prennes trop longtemps dans tes bras. A dit que c'est pas normal. » (Bouchard, 1991 : 38) como una llamada simbólica al orden. Se siente el recelo de Catherine cuando se reencuentra con su hermana lesbiana, pero también el resentimiento de Martine en una escena que pone de relieve la lógica del rechazo y su reproducción:

CATHERINE: Martine? La belle surprise! (*Martine veut la prendre dans ses bras.*) Excuse-moi, j'ai jamais été forte des minouchages. » (Bouchard, 1991 : 43)

CATHERINE (*après un moment*) : Moé aussi, j'suis contente de te revoir. (*Elle lui ouvre les bras.*)

MARTINE (*qui ne bouge pas*) : Comment tu te sens quand on te refuse? (Bouchard, 1991: 55)

Esta reacción de Martine, y todo su personaje, es muy relevante, al considerar la representación de las personas homosexuales, porque ofrece otra mirada a la homosexualidad, que se suele representar bajo la figura del hombre homosexual afeminado, mientras ella es una mujer fuerte que reivindica su lugar en el mundo y su derecho a ser feliz.

Pese a las diferencias entre el contexto sociocultural quebequense de inicios y mediados del siglo XX y el contexto sociocultural español de finales del mismo siglo, es interesante constatar que el tabú de la homosexualidad continúa siendo una de las mayores preocupaciones de la perspectiva masculina heterosexista:

ELÍAS: Lo importante es que nadie se entere.

MARTA: Lo importante es que Juan se muere.

ELÍAS: No lo permitiremos, aunque tengamos que remover medio mundo; en cuanto a lo otro hablaré con Juan para ponernos de acuerdo en lo que hay que decir a la gente. Habrá que inventarse un pretexto para que no salga de casa.

MARTA: No entiendo lo que quieres decir.

ELÍAS: Quiero decir que no permitiré que se rían de mí, de nosotros. (Mendizábal, 61)

4. La marginalidad: entre misterio y crimen

La marginalización social y la criminalidad son temas recurrentes en la literatura LGBT, como por ejemplo en la obra de Juan Goytisolo (Barcelona, 1931)⁵⁵. En palabras de Bosman y Bradford, las emociones fuertes y las pasiones excesivas de la literatura de la criminalidad y la marginalidad, que permiten al lector sentir situaciones que nunca conocerá en la vida real por el proceso de catarsis, hacen que este tipo de textos sean una tierra fértil para temas LGBT (Bosman y Bradford, 239). Considerando la casi constante represión que han sufrido los homosexuales en los últimos siglos en el mundo occidental (pasando de sodomitas/herejes, a invertidos/enfermos y a homosexuales/delincuentes), uno no se sorprende del importante lugar que tiene el tema de la marginalidad en el corpus LGBT:

[La] inversión de valores es global, y la marginalidad sexual del homosexual se reúne con otras ‘marginalidades’: las razas no blancas, los no cristianos, los explotados de toda especie, inmigrantes por ejemplo, víctimas de las guerras, hasta el eterno ‘segundo sexo’, las mujeres. (Balutet, 2006: 34)

En nuestro corpus, la marginalidad social está presente en los temas del asesinato, de la prostitución (*Feliz cumpleaños, señor ministro*) y del mundo carcelario (*Les Feluettes*), además del caso de Luc en *Les Muses orphelines*, que es criminalizado por su comportamiento público, como se ha dicho anteriormente.

En el asesinato motivado por los celos de Daniel respecto a Toni, elemento disparador del clímax dramático de la obra, podemos ver la relación entre la representación del homosexual como víctima y criminal en la obra, como la que se da en la novela anglosajona pre-Stonewall:

The male homosexual appeared sporadically in American and British mysteries published between the Great Depression and the Stonewall Riots of 1969, most commonly as either victims or villains, seldom as whole and successful individuals. (Bosman y Bradford, 239)

Se puede considerar este acercamiento como una ‘apertura’ porque refleja una situación en la que los homosexuales ya no son solamente criminales, o sodomitas, o enfermos, sino que también son víctimas de opresión social (y hasta policial en el caso de

⁵⁵ “Además, la fascinación por el chico marginado o el joven canalla cobra un gran relieve, lo que se verificará durante toda la producción literaria de Goytisolo, hasta nuestros días.” (Balutet, 2006: 31).

Luc que es atacado por los muchachos del pueblo por salir vestido de mujer, y luego arrestado por los oficiales), lo que es una crítica implícita de la misma, pero yendo en contra de la victimización del homosexual, puesto que puede desempeñar un papel activo en la criminalidad.

Pese a la importancia de la historia de amor entre Vallier y Simon, *Les Feluettes* es también una obra en la que la criminalidad desempeña un papel fundamental. Así, en palabras de Lafon:

Les Feluettes mettent en scène pas moins de trois meurtres qui font l'objet d'un traitement qui en atténue la violence potentielle. Le premier, le martyr de saint Sébastien, est un acte théâtral d'amour entre compagnons d'armes, le second, un acte d'amour filial, une sorte d'euthanasie poétique : Vallier enterrant sa mère dans l'humus dont elle se nourrissait exauce ses dernières volontés. Il y a donc, dans les deux cas, une décriminalisation de l'acte qui est encore accentuée par le dénouement de la pièce cadre qui ne sacrifie pas à la loi du talion : monseigneur Bilodeau, malgré ses supplications, ne recevra pas le châtement auquel il aspire et que lui vaudrait l'abandon délibéré de Vallier dans l'incendie du grenier allumé par Simon. (Lafon, 62)

Por su parte, el medio criminal o carcelario está presente en *Les Feluettes* bajo la figura del viejo Simon, que ensaya una representación teatral con sus camaradas ex-presos, secuestrando al obispo Bilodeau para presentarle la verdad de su historia con Vallier, con el fin de que se arrepienta el obispo asesino:

LE VIEUX SIMON: J'ai crié mon innocence pendant des années. J'ai supplié qu'on te fasse témoigner, mais t'étais intouchable ; monsieur s'apprêtait à entrer dans les ordres. (*Impulsif* :) T'as peut-être oublié, mais moi, c'est inscrit dans ma tête, ma chair, mes tripes, dans mon cœur, dans mon âme... Toutes les cochonneries que t'as dit sur mon compte... (Bouchard, 2012: 18)

Es notable el anclaje en el mundo marginal en la literatura quebequense del tema de la homosexualidad en el pasado, antes de la descriminalización, como en numerosas obras de Michel Tremblay, como *Le Trou dans le mur* por ejemplo. Además, el encarcelamiento de Simon y la complicidad de sus camaradas, que aceptan estrenar una obra teatral de temática homosexual ante un obispo en 1952, podrían también interpretarse como una alusión a la importante presencia de homosexuales en las prisiones de la época, puesto que la legislación penalizaba las relaciones sexuales consentidas entre adultos de mismo sexo.

Por otro lado, la prostitución tiene dos caras en *Feliz cumpleaños, señor ministro*, siendo Rebeca la primera y Toni la segunda. Respecto a Rebeca, parece que su oficio es la consecuencia del clima social represivo en el que una persona transexual o transgénero no puede obtener papeles de cambio de sexo, y por lo tanto, no puede encontrar trabajo desde que regresó ‘transformada’ de un viaje a Alemania. La prostitución como único empleo posible es un tema recurrente de la representación de las personas transexuales y transgénero, como se ve en el caso de Rebeca cuando expresa su frustración con Raúl:

REBECA: [...] Le debo las noches de frío en las esquinas. Le debo el desprecio y las burlas de la gente cuando al buscar trabajo me pedían la documentación. Le debo el sentirme sucia cada vez que termino con un cliente. (Mendizábal, 127)

En la obra, se hace una diferencia entre dos tipos de prostitución, o más bien dos lugares en la jerarquía socioeconómica, cuando ésta se aplica a este oficio: pertenecer a l@s que se consideran ‘de lujo’ es una protección, respecto a l@s que trabajan en la calle, por eso se enorgullece de su éxito Rebeca y del estatuto social de sus clientes, mientras se desprecia a Toni por *levantar* hombres en bares:

DANIEL: Está claro que Rebeca se dedica a la prostitución.

REBECA: De lujo.

DANIEL: Eso nunca lo he dudado. (Mendizábal, 97)

DANIEL: Di mejor que es tu hora de hacer la carrera.

REBECA. Estás bastante desorientado. Yo recibo en mi casa. Si me voy es porque aquí estamos perdiendo el tiempo... ¡Ah! Y no te cobro las confidencias. Ya ves, es lo primero que no cobro hace mucho tiempo. (Mendizábal, 102)

REBECA: Yo podría contar el último registro que hizo la policía en mi apartamento. Por suerte cuando llegaron estaba flagelando a un embajador. Les enseñó la documentación y se disculparon. ¿Habéis oído gritar a un embajador vestido solo con liguero cuando le das un latigazo? Es una experiencia inolvidable. (Mendizábal, 104)

La segunda cara de la prostitución en la obra es la de Toni, un joven atractivo y provocador que tiene una relación de chico mantenido con Raúl, o dicho de otra manera, una relación basada en el físico del joven y el dinero del mayor, lo que en inglés y otras lenguas se denomina una relación *sugar daddy/sugar babe*:

TONI: Pues a mí con esta tristeza se me arruga.

DANIEL: Cuida ese detalle. Estarás aquí mientras tus gatillazos no sean muy evidentes. (Mendizábal, 108)

El tema del joven chapero es un tópico de la literatura LGBT, y también es un tema actual del teatro LGBT español contemporáneo, como por ejemplo la pieza *Chapero* de Antonio Jesús González, estrenada en Madrid en 2013, que pone en escena el mundo interior de un joven prostituto. Toni representa el caso típico del joven que no se considera homosexual, y declara que sus motivos son económicos, que es una de las estrategias de negación de las que hemos hablado anteriormente:

TONI: Los maricones sois muy raros. Las mujeres no os gustan, pero os encanta que os vean con ellas. Las tías más guapas que he visto siempre iban con alguno de vosotros.

[...]

DANIEL: [...] ¿Quieres decirme si te gustan tanto las mujeres porque te acuestas con hombres?

TONI: ¿Tú por qué crees?

DANIEL: Pensar que lo haces sólo por dinero es demasiado fácil.

TONI: Hasta ahora sólo iba con los tíos por la pasta, pero con Raúl es diferente.

DANIEL: Supongo que la diferencia está en que Raúl te paga al mes, y eso siempre es más seguro... y más cómodo que levantar viejos en los bares. (Mendizábal, 109)

La prostitución es un oficio paradójico en estas obras, puesto que, por un lado, su práctica está motivada por importantes limitaciones en las posibilidades e importantes carencias de la persona (la postura hípermarginalizada de Rebeca, el joven Toni aislado sin recursos), ya que de algún modo es lo que único que se les deja hacer. Pero por el otro lado, este oficio que refuerza su marginalización es también su puerta de salida y de avance en la vida: Toni quiere amarrarse a Raúl para mejorar su situación, a la vez que Rebeca vive una vida alejada de la necesidad.

5. La salida del armario

La salida del armario es un tópico de la literatura LGBT, y hasta es el acontecimiento máximo de la obra *Feliz cumpleaños, señor ministro*. En esta obra, Raúl, el ministro en cuestión, teme que se revele públicamente su homosexualidad, y justamente por la perspectiva de una salida forzosa del armario, decide suicidarse:

El reencuentro sirve para mostrar cómo esas prácticas homosexuales adolescentes han sido circunstanciales en los casos de Luis y Carlos y han evolucionado hacia la transexualidad en Roberto (nota: Rebeca), mientras que Daniel ha seguido siendo homosexual. Pero el conflicto de la obra arranca de la especial situación de Raúl, el ministro, homosexual oculto que se ha casado y rodeado de supuestas

amantes para camuflar su condición ante la opinión pública. Esa hipocresía le ha llevado a perjudicar a sus antiguos amigos y a no ayudarles cuando lo han necesitado simplemente para no tener que relacionarse de ninguna manera con personas que conocen su secreto. (Villora, 2008)

El término ‘salida del armario’ proviene de la expresión inglesa *coming out of the closet*. El concepto de salida del armario como revelación pública de que uno es homosexual se da a partir de los años 70⁵⁶, y su importancia creció en un movimiento iniciado en Estados Unidos por la presión de la representación pública de la homosexualidad (las revueltas de Stonewall, el compromiso del político californiano Harvey Milk, etc.) (Bosman y Bradford, 109). Martínez Expósito declara que la metáfora del armario es propia del mundo anglosajón (25), y en la cultura española la metáfora de la acera de enfrente es más representativa de la situación. Sin embargo, la metáfora ha sido recogida por el pensamiento *queer* hispánico, puesto que hasta Mendizábal la usa en el título de la tercera obra del tomo *Teatro Gay* de sus *Obras completas: Salir del Armario*. Como se dijo, a nivel artístico, la salida del armario se ha convertido en un tópico literario, como lo resumen Bosman y Bradford:

Personal storied or working toward acceptance of gay and lesbian identity are a stock genre of GLBT literature in all form and provide a window into how this process has changed over time. [...] these plays enable the audience to follow the gradual evolution of coming out, from a defiant act of rebellion to an action seen by many to be a different but no shocking life choice. (Bosman y Bradford, 317)

Es interesante que el tema de la salida del armario, con un fuerte componente político y hasta ideológico, sea un tema tan central de una obra de Mendizábal, sobre todo tratándose de un personaje tan politizado como un ministro. No podemos estar de acuerdo con Villora cuando arguye que la obra no tiene ningún sentido político, opinando que a pesar de que el representante del poder (Raúl) sea el eje de la trama, “[...] el autor no hace una obra *social* ni su denuncia es *política*: se trata de un acaso, de un sucedido ficticio, de una posibilidad arropada” (Villora 2003). Creemos que esta afirmación del estudioso se debe a que se confunden en su pensamiento las nociones de “la política” y de “lo político”. Es cierto que *Feliz cumpleaños...* no es una obra que aborda “la política” pero sus temáticas sí tocan “lo político”. Además, sin negar la posibilidad de una inter-

⁵⁶ Antes se refería al hecho de que uno aceptara personalmente su homosexualidad y frecuentara personas homosexuales.

pretación forzosamente despolitizada, este hecho no impide que la pieza tal como está construida se preste a otras interpretaciones que ponen más énfasis en aspectos de poder, como es el tema de la salida del armario, que sí es un tema político, sobre todo considerando la ola de *coming-outs* políticos voluntarios o forzosos, y aún más en los casos de políticos homosexuales opuestos a las reivindicaciones del movimiento.

El tono de la obra cambia cuando se llega al tema de la política, y Raúl empieza a sentir el desamparo.

RAÚL: Mi partido no dejará que se haga público.

DANIEL: Tu partido se lavará las manos. Los asuntos de homosexuales no están bien vistos en política. ¿Has oído hablar de alguno? Yo podría darte docenas de nombres. (Mendizábal, 131)

Hasta intenta arreglar su historia con Daniel para que puedan esconder el caso:

RAÚL: Todavía podemos volver. Prepararemos todo para que parezca que ha sido en defensa propia... incluso podría indultarte.

DANIEL: En estos meses te has hecho demasiado viejo.

RAÚL: Dices eso porque estás celoso, pero sabes que Toni no significaba nada para mí. Lo hacía para fastidiarte. ¡Odio tu prepotencia! Estaba harto de oírte decir lo que te debía... a lo que había llegado gracias a ti.

DANIEL: Te estás poniendo en ridículo.

RAÚL: ¡No podéis hacerme esto! (Mendizábal, 132)

Finalmente, acaba por pegarse un tiro:

(Raúl en silencio entra en la habitación de al lado. Al poco se oye un disparo y el ruido de un cuerpo que cae al suelo.)

LUIS: *(Corre a la habitación.)* ¡Se ha pegado un tiro!

DANIEL: Supongo que no le quedaba otro remedio. (Mendizábal, 133)

Al provenir los males del personaje más negativo de su hipocresía acerca de su afectividad, la postura del autor a favor de la visibilidad y la naturaleza queda patente (Villora, 2008). Sin embargo, en otro contexto socioeconómico pero en la misma sociedad, *Madre amantísima*, del mismo autor, ofrece una visión diferente del asunto de la revelación pública de la homosexualidad. En esta obra, el conocimiento público y familiar de la relación de Juan y Carlos refuerza la relación entre ellos por la legitimización que implica, y también refuerza las relaciones familiares.

En el caso de *Les Feluettes*, se puede con dificultad hablar de salida del armario, dado que en su contexto (el Quebec rural de 1912), el concepto contemporáneo de “salida

del armario”, tal como lo conocemos hoy en día, no existía como tal, y más bien representó un desastre.

5. Conclusiones del capítulo

La represión de las identidades y de los comportamientos homoeróticos no es el fruto de una sola instancia, sea el poder religioso, el poder coercitivo, o la consideración sociocultural de las relaciones homoeróticas, sino que es un conjunto de estos factores y de otras justificaciones que hasta pueden ser meramente personales. La represión de los comportamientos homoeróticos es uno de los temas subyacentes que se encuentran de manera marcada en las obras del corpus de la llamada literatura LGBT, y por lo tanto en las piezas de este estudio. La violencia física y psicológica sufrida por Simon y Vallier de *Les Feluettes*, por Luc en *Les Muses orphelines*, y por Rebecca en *Feliz cumpleaños, señor ministro* son violencias impuestas tanto en el espacio público como en el espacio privado o familiar. Estas violencias, que podríamos representar conceptualmente como un continuo, van de la mera consideración negativa de las personas homosexuales (en el caso de Elías, padre de Juan en *Madre amantísima* al inicio de la obra o de Catherine, hermana de Luc y Martine en *Les Muses orphelines*) a la clara violencia física (en las dos piezas de Michel Marc Bouchard y en *Feliz cumpleaños, señor ministro* en el caso de Rebeca). Como modelos de aplicación de la ley heterosexista, las violencias homofóbicas se insertan en el marco general de las violencias de género, por lo que son “[...] decretos de aplicación del género como ley social, contribuyendo activamente a su reproducción” (Bereni, 83). Además, la represión y las violencias de carácter homofóbico en los dramas tienden a articularse con el género, puesto que los personajes masculinos aparecen como más estigmatizados – por su subversión de las normas – que los personajes femeninos, por las razones que han sido identificadas anteriormente.

Esta estigmatización constante hace que los personajes homosexuales se consideren como marginales en su contexto sociocultural, lo que aparece ser la razón por la cual la marginalización social y la criminalidad son temas recurrentes en la literatura LGBT. En nuestro corpus, la marginalidad social y la criminalidad, nociones altamente ligadas, están presentes bajo la forma del asesinato, de la prostitución (el joven Toni y la transexual Rebeca en *Feliz cumpleaños, señor ministro*) y del mundo carcelario (el viejo Si-

mon y sus compañeros de cárcel en *Les Feluettes*), además del caso de Luc en *Les Muses orphelines*, que es criminalizado por su comportamiento en público, como se ha dicho anteriormente. La prostitución es un oficio paradójico en estas obras, pues por un lado, su práctica está motivada por importantes limitaciones en las posibilidades e importantes carencias de la persona (la postura hípermarginalizada de Rebeca, el joven Toni aislado sin recursos), puesto que de algún modo, es lo que único que se les deja hacer. Pero por el otro lado, este oficio que refuerza su marginalización es también su puerta de salida y de avance en la vida: Toni quiere amarrarse a Raúl para mejorar su situación, a la vez que Rebeca vive una vida lejos de la necesidad.

Capítulo 6: El sida

¿Seguro que es...?

1. Cuatro décadas de sida

La década de los 80 fue la década de difusión masiva del VIH/Sida en el mundo, lo que estimuló la creación de obras en reacción a la pandemia en este momento (Bosman y Bradford, 135). Si la proliferación de obras artísticas y literarias respecto al tema puede parecer un elemento positivo en el panorama ennegrecido de esa década, no fue ese el caso, sino que fue un esfuerzo de dignificación de las personas seropositivas, puesto que en aquél entonces la consideración social general que se tenía a las personas seropositivas era peor que nunca y estaba marcada por una fuerte estigmatización y procesos de marginalización y exclusión. Como dice Marthouret, hablando del caso francés (que podemos comparar con los casos quebequense y español):

Avoir le sida dans la deuxième moitié des années 80, c'était être un mourant en puissance, potentiellement tueur. Nous étions les pestiférés, les lépreux du XXe siècle. Il n'existait aucune compassion à notre égard car si nous n'étions pas gay, nous étions forcément drogués... le sida n'était-il pas apparu au début des années 80 sous l'appellation de « cancer gay »? (Marthouret en Balutet, 2010: 16)

En esta década, el sida problematizó la situación de progresiva mejora de los homosexuales en las sociedades occidentales, como menciona Balutet, puesto que se reforzaron los prejuicios respecto a la homosexualidad y la ecuación “homosexualité = maladie” se convirtió en “homosexualité = sida” (Balutet, 2010: 9).

La década siguiente estuvo marcada por profundos cambios a escala mundial. Como menciona Dominique Marthouret en su testimonio, la perspectiva social respecto a las personas seropositivas cambió en la década de los noventa, sobre todo a base del escándalo de las transfusiones de sangre contaminada (en Balutet, 2010: 17), por el que decenas de personas contagiaron el VIH por haber recibido transfusiones de sangre contaminada en los servicios de salud de numerosos países. Reflejo de una situación social jerarquizada, el hecho de que las nuevas víctimas del sida en la década de los 90 en las sociedades occidentales no pertenezcan solo a grupos socialmente estigmatizados o marginados, como los homosexuales o los usuarios de drogas inyectables, permitió despertar la atención colectiva durante un tiempo, aunque fue efímero. Sin embargo, con el desarrollo de las medicinas que permitieron controlar la enfermedad y prolongar la duración y

la calidad de la vida de las personas seropositivas, se notó un cambio gradual en la percepción de la enfermedad, que pasó, en palabras de Bosman y Bradford, “[...] from [an] unknown threat to a partially manageable condition not instantly fatal.” (136).

La primera década de los años 2000, por su parte, fue marcada por el olvido general del tema del sida. Como dice Marthouret, el descenso en las tasas de mortalidad de las personas positivas hizo que los medios de comunicación de masa perdieran su interés respecto al sida, pese a la situación cada vez más grave y preocupante de la pandemia en África, Asia y Europa del Este. Otra vez, paradójicamente, este desenfoque del interés colectivo permitió cierto relajamiento en la consideración social negativa de las personas seropositivas:

Pour les personnes contaminées cet oubli a été un bien comme un mal. Un bien... on avait enfin cessé de les voir comme des dangers permanents... un mal... la prévention n’existait plus. (Marthouret en Balutet, 2010: 17-18)

Del mismo modo, se notó en este periodo una pérdida de interés de la literatura y el arte en general respecto al tema del sida, pero lo más destacable es que hasta en la propia comunidad homosexual fue decreciendo el interés durante esta década (Pujante González en Balutet, 2010: 32). Sin embargo, debe recordarse que en esta misma década de olvido fue estrenada (2003) y publicada (2006) *Madre amantísima* de Rafael Mendizábal, la obra de nuestro corpus que tiene como tema principal el sida.

Hoy en día, desde la perspectiva general de esta segunda década del siglo XXI, se nota un nuevo interés respecto al sida. Como apunta Gamba (116-117), a partir de los años 80, el sida tuvo el efecto de hacer que la sexualidad cambiara de registro y legitimara nuevas alternativas en el erotismo de las parejas, modificando los imaginarios sociales que incluyeron diversos discursos y prácticas, conllevando una nueva politización de los temas relacionados con la sexualidad:

[En] 2010, le sida est toujours là, il a fait changer les discours artistiques et littéraires, a remué les consciences, a provoqué des réactions et a bouleversé toute une époque. Il y a encore beaucoup d’actions à entreprendre, politiques, sociales et artistiques afin de promouvoir la prévention et d’éviter l’exclusion et le silence. De plus, on ne peut pas tourner le dos à d’autres réalités, d’autres contextes, d’autres communautés où le sida détruit tous les jours beaucoup trop de vies et où les traitements n’arrivent pas. (Pujante González en Balutet, 2010: 32)

2. La enfermedad en las letras

Las enfermedades son un tema recurrente de la literatura; sólo hace falta mencionar el caso de la duradera presencia de la sífilis en el panorama literario para ilustrar la riqueza literaria que se relaciona con ella, desde el género picaresco (pensemos por ejemplo en *El Retrato de la Loçana Andaluza* de Francisco Delgado, 1528) hasta Baudelaire (como menciona Balutet). El sida es una enfermedad que, además de compartir el carácter mortal y sexualmente transmisible de la sífilis, no es una excepción a la regla. Sin embargo, como comentan la mayoría de los críticos, la literatura relacionada con el sida sigue siendo mayoritariamente LGBT (Pujante González en Balutet, 2010: 10). Profundamente contemporánea, la escritura del sida se inscribe en los principios de la posmodernidad, con su relación al tiempo, la fragilización de la identidad y la fragmentación de la sociedad que abandona los valores esencialistas. La escritura del sida se hace desde una perspectiva intimista que se opone directamente a los discursos hegemónicos y universales (Pujante González en Balutet, 2010: 29), considerando que la mayoría de las veces el relato del sida es de tono biográfico, aunque no sea un rasgo obligatorio. Respecto a las características propias del texto del sida, Nicolás Balutet distingue dos *tipos de escritura* privilegiados:

Le premier, d'inspiration intimiste, comporte un nombre restreint de personnages et présente une expérience subjective du sida et de ses contrecoups sur l'environnement familial ou sentimental. [...] Le second a une préoccupation davantage sociopolitique (structure et intrigue plus complexes, personnages plus nombreux, analyse politique et scientifique du phénomène). (Balutet, 2010: 10-11)

En los contextos anglosajones, la producción de literatura o producción cultural del sida ha sido abundante, mientras en el contexto europeo ha sido más tímida, como afirma Pujante González, sobre todo en los países mediterráneos, como España, que paradójicamente tienen *imaginarios colectivos* más abiertos a la sexualidad y el homoerotismo (Balutet, 2010: 22), pero en los que no hubo grandes movimientos asociacionistas y donde permanecen vigentes estructuras represivas:

Cela est dû sans doute à la toujours énorme influence de la religion et son contrôle sur la vie civile, ce qui constitue un fait complètement paradoxal dans un pays comme l'Espagne qui, depuis 2005 et grâce aux forces politiques progressistes, a une loi sur le mariage homosexuel parmi les plus avancées au monde. (Pujante González en Balutet, 2010: 22)

En este contexto, aún artistas y escritoras *directamente* y *visiblemente* relacionados con la comunidad homosexual evitaron el tema del sida (22), lo que es paradójico y preocupante en un contexto como el de España, que después de Rusia, es el país europeo con mayor índice de personas seropositivas. Según Pujante González, la negación del potencial estético del sida, la dificultad de rentabilizarlo en la creación y la voluntad de no ser un *escritor del sida* serían las principales razones que hicieron que evitaran el tema. Como el estudioso, pensamos que esta actitud de silencio e invisibilidad del sida tiene riesgo colaborar con la desinformación y el silenciamiento generalizado (Pujante González en Balutet, 2010: 23). Sin embargo, el discurso sobre el sida no está muy desarrollado en España, en contraste con el mundo latinoamericano, que reaccionó más al impacto social del sida, sobre todo en las comunidades hispánicas de Estados Unidos, donde hubo un gran número de creaciones artísticas que a menudo van más allá de la comunidad homosexual (Pujante González en Balutet, 2010: 27).

3. El tema del sida tratado por Rafael Mendizábal

El tema del sida está ausente en el teatro de Bouchard, puesto que el argumento de *Les Feluettes* (1912 y 1952) se desarrolla antes del surgimiento de la pandemia de VIH/SIDA en los años 80, y no aparece en *Les Muses orphelines* por razones de anclaje temporal. Sin embargo, sí está presente en el teatro de Mendizábal, sobre todo en *Madre amantísima*, en la que la enfermedad es un tema central, ya que de ésta padece y fallece el personaje principal.

Pese al rápida y trágica final de la obra, en el que acaban falleciendo de SIDA Juan y Carlos, la pareja principal de la obra, *Madre amantísima* (que se estrenó en el 2003 y se publicó en el 2006) se ubica en la segunda tendencia de obras de temática relativa al SIDA, lo cual es coherente con su intención de concienciación y desestigmatización de los temas LGBT en el contexto español.

Uno de los aspectos de esta concienciación es un esfuerzo de desestigmatización de la persona que sufre de SIDA y que es doblemente estigmatizada puesto que es rechazada tanto por la sociedad como por la comunidad LGBT. El ejemplo de Juan es un perfecto caso de persona contagiada pero que no encaja en los estereotipos y prejuicios comunes al respecto de las personas que viven con SIDA:

CARLOS: ¿Tienes idea de dónde te contagiaste?

JUAN: ¡Y eso qué importa! Lo malo es que no puedo entenderlo. Sabes que no soy de esas personas que se van con cualquiera, y desde luego tú has sido el único desde que nos conocemos.

[...]

JUAN: No tengo interés en saberlo.

CARLOS: Según dicen es cuestión de suerte.

JUAN: Querrás decir de mala suerte.

[...]

JUAN: No creo que Madrid tenga la culpa de lo que pasa. Si estaba escrito hubiera sido lo mismo en cualquier parte. [...] (Mendizábal, 40-42)

En su parlamento, Juan destruye varios prejuicios, principalmente que el homosexual que contagió SIDA sea un depravado. La madre, Marta, se ubica en la misma tendencia de destrucción de los prejuicios respecto al SIDA y a las personas que sufren de esta enfermedad. En su discurso, explicita la toma de conciencia de que las cosas no son como comúnmente se cree, y su toma de posición respecto a este discurso social de estigmatización:

JUAN: No hay nada que justificar.

MARTA: (*Se vuelve furiosa.*) ¿Te parece que no? No me pidas que lo acepte sin más. (Mendizábal, 43)

MARTA: ¿Y ese chico? [...] Tu padre pensará que es culpa suya.

JUAN: Es lo que se dice siempre. La culpa no es de mi hijo, la culpa es de las malas compañías, y la culpa no es de nadie, mamá. (Mendizábal, 46)

MARTA: [...] No sé nada de esta enfermedad, sólo que se habla de ella en voz baja. Que se dice que es una enfermedad de drogadictos y de degenerados, y yo sé bien que tú no eres ni una ni la otra, y no pienso avergonzarme.

JUAN: La gente habla sin saber.

MARTA: Precisamente es lo que no quiero hacer yo. (Mendizábal, 47-48)

Por el parlamento del padre llega al público otro aspecto de la concienciación: prevención de la enfermedad, que se enuncia con un toque de humor amargo:

ELÍAS: [...] ¿Es que no sabes lo que es un preservativo? ¡Para qué coño eres científico! (Mendizábal, 64)

Ahora bien, si la madre y el hijo son las voces de la sensibilización, el padre se hace portavoz, en un primer tiempo, del discurso social de estigmatización, para concienciarse mejor más tarde. Al enterarse del estado de su hijo, además de culpabilizar a la

madre, se inventa todo tipo de causas posibles de contagiar el SIDA, menos la de la homosexualidad:

ELÍAS: (*Se levanta y pasea furioso por el salón.*) ¡Serán hijos de puta! Eso es por trabajar sin medidas de seguridad. ¡Eso es por pinchar ratas! Les voy a poner un pleito que se arrepentirán toda su vida. [...]¿No es culpa de ellos? ¡Pues eso! ¿Y Juan qué dice?

[...]

MARTA: Hay otras formas de coger esa enfermedad.

ELÍAS: Para nuestro hijo, no, o qué quieres decir, ¿que se droga?... ¿Qué se lo ha pegado alguna prostituta?

MARTA: Juan es homosexual.

ELÍAS: Eso... Je, je... Siempre has estado llena de fantasías, pero esta vez te pasas de raya.

MARTA: Me lo ha dicho él mismo, vive con un amigo desde hace dos años.

ELÍAS: (*Se tiente anonadado.*) ¿Mi hijo?... ¿Quieres decir que mi hijo es maricón?

MARTA: Si es como tú le llamas te diré que sí, nuestro hijo es maricón, y espero no volver a oír esta palabra en esta casa. (Mendizábal, 59-60)

El hecho de que Elías nombre todas las posibilidades de contagiarse del SIDA (de un accidente de trabajo a una relación con una prostituta hasta el consumo de drogas inyectables), pero no la de la una simple relación homosexual no-protegida también es una prueba de la estigmatización de la homosexualidad. Otra vez se nota el esfuerzo sensibilización de Mendizábal en la reacción de Marta que a partir de este momento no tolera ninguna punta homofóbica de su marido.

4. Conclusiones del capítulo

No se puede considerar la representación de las homosexualidades en las obras estudiadas, así como en la literatura y el teatro LGBT en general, sin hablar del tema del SIDA. La enfermedad es un tópico de la literatura y las producciones culturales, y el SIDA es una enfermedad que además de compartir el carácter mortal y sexualmente transmisible de la sífilis (presente en la literatura occidental desde hace siglos), no es una excepción a la regla. Sin embargo, como comentan la mayoría de los críticos, « [...] la littérature née de cette maladie reste majoritairement homosexuelle. » (Pujante González en Balutet, 2010: 10). Por lo tanto, es un tema presente en las producciones culturales LGBT desde la aparición de la pandemia en los años 80 del siglo XX, pero el inicio del siglo XXI se caracteriza por una pérdida de interés de la literatura y el arte en general respecto

al tema del sida, y lo más destacable es que hasta en la propia comunidad homosexual, fue decreciendo el interés durante esta década (Pujante González en Balutet 2010 32). Sin embargo, hay que recordar que en esta misma década de olvido, fue estrenada (2003) y publicada (2006) *Madre amantísima* de Rafael Mendizábal, la obra de nuestro corpus que tiene como tema principal el sida y como intenciones principales la valoración de la familia como estructura social de protección y la desestigmatización de la persona que sufre de SIDA, que es doblemente estigmatizada puesto que es rechazada por la sociedad y por la comunidad LGBT. Reflejo de esta intención de concienciación, el ejemplo de Juan es un perfecto caso de persona contagiada pero que no encaja en los estereotipos y prejuicios comunes al respecto de las personas que *viven* con SIDA.

Conclusión

Como el lector habrá constatado, en las obras del corpus estudiado, la representación de las homosexualidades se ha considerado respecto a cinco temas principales: las relaciones amorosas, las relaciones familiares, la subversión de las normas dominantes del género, la marginalidad y el sida.

Las relaciones amorosas es uno de los elementos más importantes de la representación de las homosexualidades en las piezas tratadas. La representación del amor homosexual, como se ha dicho anteriormente, se establece a partir de la estructura general del amor romántico, que se caracteriza por la fuerza y la durabilidad del sentimiento amoroso. Esta estructura, altamente valorada en los contextos socioculturales correspondientes a las piezas, está en correlación con el esfuerzo de legitimización y dignificación de las parejas de mismo sexo, tanto en la esfera pública de las sociedades concernidas como en las literaturas que nos interesan. El argumento de estos relatos amorosos todavía conserva rasgos importantes de la tragedia (como, por ejemplo, el amor prohibido por la sociedad y la pasión mortal), que son tópicos de la literatura LGBT, y que se puede relacionar con la situación sociocultural represiva de las relaciones homoeróticas en su contexto. Sin embargo, en las obras del corpus, se nota un cambio respecto a las producciones de temática LGBT de las décadas anteriores, en lo que tiene que ver con el motivo de lo trágico, puesto que son la enfermedad o la envidia las que conllevan el carácter mortal de la obra; ya no es la *mera* consideración sociocultural represiva. Por su parte, la representación de la sexualidad entre hombres, que todavía es un gran tabú en numerosos ambientes, no es automática, y cuando se hace, es con fines fundamentalmente sentimentales y eróticos, y no pornográficos, como ha sido expuesto anteriormente. De manera padójica y paralela al peso de la representación del ideal del amor romántico ‘clásico’, se nota la presencia de las relaciones homoeróticas no basadas en el sentimiento amoroso sino en una jerarquía socioeconómica. Son relaciones de tipo *sugar daddy/sugar babe* y *prostituto o prostituta/cliente* que se inscriben en el continuo de la prostitución y en las que se subrayan la soledad y el desencantamiento de los protagonistas.

Otro medio de representación de la homosexualidad en las obras fue la cuestión de la familia, o más precisamente el tema de las relaciones que ligan a los hijos homo-

sexuales con sus madres y padres, de sus tensiones y sus estructuras dominantes. Primero, la figura del padre es la más central para los personajes homosexuales de nuestro corpus, sean masculinos o femeninos, esté el padre presente o ausente, como se dijo anteriormente. La figura del padre es multiforme, pero a partir de las figuras de padres más fuertes de nuestro corpus, del padre tradicionalista (que impone con violencia la ley heterosexista a su hijo) al padre más contemporáneo (que acaba aceptando la homosexualidad de su hijo después de algunas efusiones), se nota la presencia de puntos similares: están muy orgullosos de sus hijos, y hasta podemos decir que su orgullo se funda en ellos – por consiguiente se toman como una ofensa personal a su honor la homosexualidad de su hijo y sobre todo la opinión que los demás tendrán de la misma. Si bien los padres del corpus encarnan a su manera la postura dominante de su sociedad, también las diferencias entre ellos se justificarían por las diferencias entre los contextos representados en las ficciones dramáticas: uno muy cerrado que es el Quebec rural de inicios y mediados del siglo XX, y otro cada vez más abierto, la España post-franquista y post-movida. En cuanto al padre ausente, se puede decir que su presencia fantasmagórica brilla por su ausencia: lejos de imputar esta situación a la temática homosexual como tal, se puede relacionar la ausencia paterna como síntoma de la situación general de la homosexualidad en los contextos socioculturales que nos interesan en los que entra en conflicto con la construcción tradicional de la identidad masculina⁵⁷. Por lo tanto, el discurso sobre las relaciones familiares está en diálogo con las evoluciones del modelo familiar. La palabra *evolución* es justa, puesto que los vínculos familiares se ven reforzados por la adecuación de su estructura a la realidad de la familia, lejos de deshacerse del ideal de la familia unida, como en *Madre amantísima* y en *Les Muses orphelines*, sobre todo. En todo caso, siempre se ponen de relieve las tensiones en la relación del hijo homosexual con el padre, pero no se puede atribuir a la homosexualidad como tal sino a la consideración más o menos represiva que la misma goza en determinado contexto sociocultural (y en determinada familia por consiguiente). A pesar del predominio de la figura paterna en el teatro en general, la figura materna es importante en el corpus de temática LGBT estudiado. Aunque en las obras la

⁵⁷ Además, también podríamos añadir, en defensa de estos padres, que el patriarcado es un sistema opresivo para todos, incluso los hombres que caben en su marco, y que la construcción tradicional de la masculinidad, en la que el hombre tiene que dedicar la mayoría de su tiempo al trabajo fuera de la casa, no favorece la implicación.

madre no es la que impone la ley heterosexista, su figura no se inscribe necesariamente en una posición dicotómica de amparo y protección, puesto que tenemos el caso de la madre ausente de *Les Muses orphelines* (que dejó atrás a sus hijos, huyendo de una situación social represiva que los afectará también, sean homosexuales o no) y de *Feliz cumpleaños, señor ministro* (ya que la obra no consta de figuras maternas) y la madre loca y/o muerta de *Les Feluettes*. Sin embargo, este abanico de madres ausentes está compensado por Marta en *Madre amantísima*, pilar y motor de su familia, y, otra vez, cuya interacción con su hijo homosexual fomenta un discurso de valorización de la familia tradicional. En todos los casos, que la figura de la madre sea proveedora o ausente, permanece una figura muy idealizada por parte del hijo homosexual (sobre todo por Luc, pero también por Juan en gran medida), que en ningún momento es bajada de su pedestal como lo puede ser en su momento la figura paterna.

La cuestión del género y de su subversión es también muy importante en la representación de las homosexualidades en las piezas teatrales, por esta peculiaridad del teatro, no compartida por las diferentes formas puramente literarias, de usar la *materialidad* de los cuerpos en la representación teatral, y por lo tanto la performance genérico-sexual de los mismos, como un medio de comunicación, expresión y arte. Como hemos visto, el género es un constructo social caracterizado por su polaridad binaria, dicotómica, dado que también es una relación de poder entre los dos polos que la componen. Esta relación jerarquizada se integra con las demás relaciones jerarquizadas de la vida humana (sociales, políticas, culturales, económicas, religiosas, etc.). Entonces, el género no es un sistema hermético sino que es un diálogo constante, una performance de todos los días, de todos los gestos. A su vez, los conceptos de heterosexualidad y homosexualidad aparecen como los dos extremos del continuo de la orientación sexual, y las identidades que conllevan están en diálogo constante con la norma heterosexista que promueve, disemina y hasta impone el esquema de la adecuación obligatoria entre el sexo anatómico, el género y la orientación sexual, lo que en español se denomina la *heterosexualidad obligatoria*. La subversión del género es justamente la modificación de la rigidez de este trinomio entre sexo anatómico, género y orientación sexual. Siendo el teatro una de las tribunas del diálogo constante sobre cuestiones sociales, las cuestiones del género, de sus tensiones y su subversión, son temas de interés por parte de los dramaturgos y de los críticos, y este

estudio no es ninguna excepción. El personaje de Martine en *Les Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard ofrece el retrato de una mujer lesbiana que, según su *hexis* corporal masculina, se relaciona con la identidad polarizada *butch/femme*, como ha sido demostrado anteriormente. A pesar de su subversión de las normas del género, se puede decir que Martine no es una figura oprimida y reprimida, pues es un personaje fuerte que tiene las riendas de su vida y la vive como quiere. Sería más adecuado tal vez decir que es *estigmatizada* como tal, sobre todo por la actitud fría y desdeñosa de su hermana Catherine. El caso de su hermano travestí Luc es mucho más representativo de lo que claramente es una represión sociocultural y legislativa, considerando que es atacado por hombres de su pueblo y arrestado por las fuerzas policiales. Parece claro que la subversión de las normas impuestas por el género es menos crítica que la de los personajes masculinos del corpus que tienen una *hexis* corporal femenina o que son asociados por otros personajes a la afeminación o al amaneramiento, que son subversiones de las normas del género masculino que están fuertemente reprimidas, tanto en los contextos de las obras de Bouchard como en las de Mendizábal.

La represión de las identidades y de los comportamientos homoeróticos no es el fruto de una sola instancia, como se dijo anteriormente, sino que es un conjunto de factores sociales, religiosos, económicos, y de otras justificaciones que hasta pueden ser meramente personales o llanamente *fóbicas*. La represión de los comportamientos homoeróticos es uno de los temas subyacentes que se encuentran de manera marcada en las obras del corpus de la literatura LGBT. La violencia física y psicológica sufrida por Simon y Vallier de *Les Feluettes*, por Luc en *Les Muses orphelines*, y por Rebeca en *Feliz cumpleaños, señor ministro* son violencias impuestas tanto en el espacio público como en el espacio privado o familiar. El continuo de estas violencias va de la mera consideración negativa de las personas homosexuales (en el caso de Elías, padre de Juan en *Madre amantísima* al inicio de la obra o de Catherine, hermana de Luc y Martine en *Les Muses orphelines*) a la clara violencia física (en las dos obras de Michel Marc Bouchard y en *Feliz cumpleaños, señor ministro* en el caso de Rebeca). Recordamos que las violencias homofóbicas, como modelos de aplicación de la ley heterosexista, se insertan en el marco general de las violencias de género, por lo que son “[...] decretos de aplicación del género como ley social, contribuyendo activamente a su reproducción” (Bereni, 83). Como

acabamos de decir, la represión y las violencias de carácter homofóbico en las obras tienden a articularse con el género, puesto que los personajes masculinos aparecen como más reprimidos, por su *subversión* de las normas que los personajes femeninos⁵⁸. Pero más allá de las diferencias de género, lo significativo es que l@s personajes homosexuales se consideren como marginales, lo que aparece ser la razón por la cual la marginalización social y la criminalidad son temas recurrentes en la literatura LGBT. En nuestro corpus, la marginalidad social y la criminalidad, que están estrechamente ligadas, están presentes bajo la forma del asesinato, de la prostitución (el joven Toni y la transexual Rebecca en *Feliz cumpleaños, señor ministro*) y del mundo carcelario (el viejo Simon y sus compañeros de cárcel en *Les Feluettes*), además del caso de Luc en *Les Muses orphelines* que es criminalizado por su comportamiento en público como se ha dicho anteriormente, aunque ya no se considere el travestismo o el transexualismo (en el caso de Rebeca) como crímenes. La prostitución, que por su parte todavía es considerada una actividad criminal, es un oficio paradójico en estas obras, pues por un lado, su práctica está motivada por importantes limitaciones en las posibilidades e importantes carencias de la persona (la postura hípermarginalizada de Rebeca, el joven Toni aislado sin recursos), ya que de algún modo, es lo que único que se les deja hacer. Pero del otro lado, este oficio, que refuerza su marginalización, es también su puerta de salida y de avance en la vida: Toni quiere amarrarse a Raúl para mejorar su situación, a la vez que Rebeca vive una vida lejos de la necesidad.

Finalmente, no se puede considerar la representación de las homosexualidades en las obras estudiadas, así como en la literatura y el teatro LGBT en general, sin hablar del tema del SIDA. La enfermedad en general es un tópico de la literatura y las producciones culturales, y lo es el SIDA ahora en la literatura LGBT como lo fue la sífilis en la literatura occidental (puede ser significativo el hecho de que ambas sean enfermedades potencialmente mortales y sexualmente transmisibles). Sin embargo, como lo comentan la mayoría de los críticos, « [...] la littérature née de cette maladie reste majoritairement homosexuelle. » (Pujante González en Balutet, 2010: 10). Por lo tanto, es un tema presente en las producciones culturales LGBT desde la aparición de la pandemia en los años 80 del siglo XX. No obstante, el inicio del siglo XXI se caracteriza por una pérdida de interés de

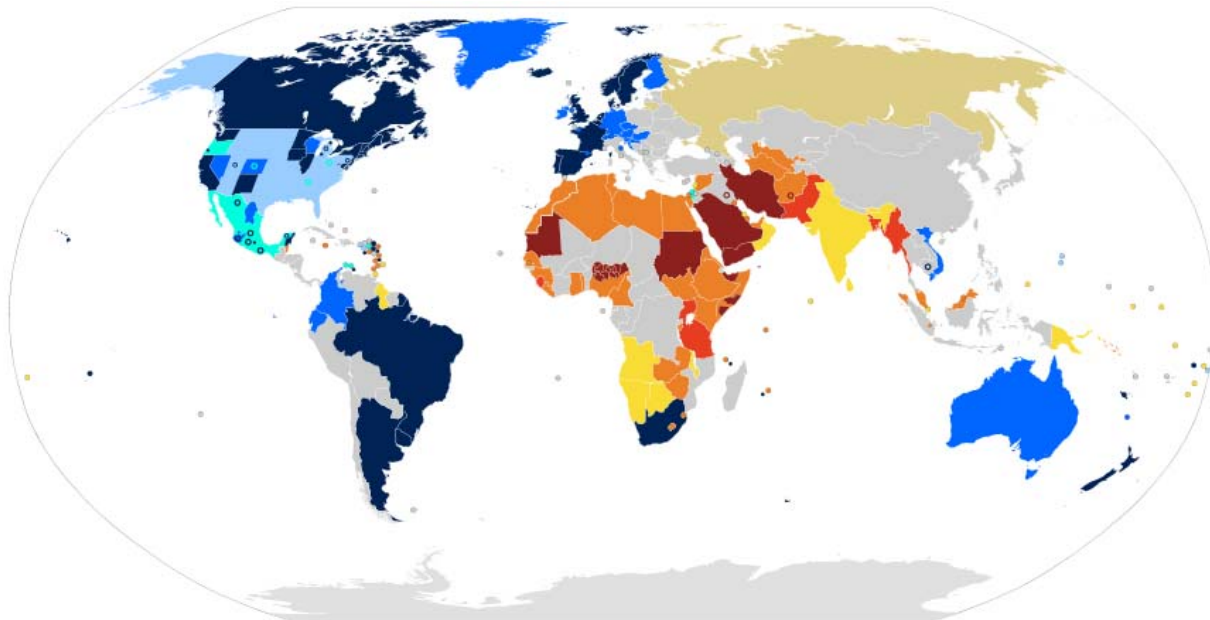
⁵⁸ Sin embargo, no hay que perder de vista el proceso de doble marginalización que experimenta una mujer lesbiana, siendo una mujer, y siendo homosexual.

la literatura y el arte en general respecto al tema del sida, y hasta en la propia comunidad homosexual fue decreciendo el interés durante esta década (Pujante González en Balutet 2010 32). En esta misma década de olvido fue estrenada (2003) y publicada (2006) *Madre amantísima* de Rafael Mendizábal, la obra de nuestro corpus que tiene como tema principal el sida y como intenciones principales la valoración de la familia como estructura social fundamental, así como la desestigmatización de la persona que sufre de SIDA, que experimenta un doble proceso de estigmatización puesto que es rechazada por un lado por la sociedad, y por otro lado por la propia comunidad LGBT. Es significativo como reflejo de esta intención de concienciación el ejemplo de Juan en *Madre amantísima*, que es un perfecto caso de persona contagiada pero que no encaja en los estereotipos y prejuicios comunes al respecto de las personas que *viven* con SIDA.

A la luz de estas informaciones, podemos concluir este estudio de la representación de las homosexualidades en el teatro de Michel Marc Bouchard y de Rafael Mendizábal diciendo que más allá de las diferencias lingüísticas y socioculturales entre las piezas, lo que más salta a la vista son los parecidos de la representación de las homosexualidades. Además, desde la perspectiva del estudio del teatro, se pudo establecer los grandes rasgos de la representación teatral española y quebequense de las homosexualidades, en relación con la representación literaria en general, y compensar un poco la impresión de vacío que causa la ausencia de trabajos académicos sobre el teatro de temática LGBT.

Anexos

1. Legislación relativa a las personas LGBT en el mundo



Homosexualidad legal

- Matrimonios homosexuales
- Uniones civiles
- Reconocimiento de parejas del mismo sexo a nivel federal pero no a nivel estatal
- Reconocimiento de matrimonios homosexuales extranjeros
- Sin uniones civiles

Homosexualidad ilegal o restringida

- Restricciones a la libertad de expresión y asociación
- Penalidad *de jure*, mas no aplicada *de facto*
- Pena de cárcel
- Cadena perpetua
- Pena de muerte

Versión enmendada del 23 de marzo de 2014
http://en.wikipedia.org/wiki/File:World_homosexuality_laws.svg [consultada en marzo de 2014].

2. Dramatis personæ

Les Feluettes de Michel Marc Bouchard:

Simon Doucet:

“Jeune Québécois, Robervalois d’origine. De tempérament impulsif. Pyromane. Reconnu pour sa grande beauté. Il est la fierté de son père. Il est âgé de 19 ans.” (Bouchard, 1988: 10) También aparece como ‘Le Vieux Simon’, cuarenta años más tarde.

Vallier de Tilly:

“Jeune Français, Robervalois d’adoption. Descendant des Bourbons. Reconnu pour son intelligence, mais également pour sa trop grande sensibilité, ce qui lui a valu le surnom de ‘Fellette’. Il est de quelques mois plus jeune que Simon.” (Bouchard, 1988: 10)

El padre Saint-Michel:

“Metteur en scène du Marty de Saint-Sébastien. Québécois, il enseigne depuis quatre ans au collège Saint-Sébastien. Ses spectacles à tendance érotico-ecclésiastique commencent à faire jaser.” (Bouchard, 1988, 10)

Jean Bilodeau:

“Jeune Robervalois, étudiant du collège participant à la production du père Saint-Michel.” (Bouchard, 1988 : 10) No salvó a Vallier del incendio. También aparece como Monseñor Jean Bilodeau, cuarenta años después de los hechos.

Marie-Laure de Till:

“Femme distinguée d’une cinquantaine d’années. Mère de Vallier. Entre ses fabulations et ses accrochages avec son fils unique, elle attend depuis cinq ans le retour de son mari reparti en France.” (Bouchard, 1998 : 11)

Thimothée Doucet:

“Robervalois, veuf, alcoolique, cinquante ans, père de Simon. Il est le valet de pied du mercredi de Vallier depuis six ans.” (Bouchard, 1998 : 11)

Le Baron de Hüe:

“Médecin français en vacances, à l’hôtel Roberval.” (Bouchard, 1998 : 11)

Lydie-Anne de Rozier:

“Française d’une trentaine d’années, d’une belle apparence. Propriétaire d’une trentaine d’années, d’une très belle apparence. Propriétaire d’un aérostat. Avec le temps, elle est devenue une spécialiste du mensonge.” (Bouchard, 1988 : 11)

Les Muses orphelines de Michel Marc Bouchard:

Catherine:

Hija mayor de la familia. Trabaja como profesora, cuida de su hermana menor Isabelle, y es la amante del doctor del pueblo, razón por la cual tiene mala reputación, por las mismas razones que su madre en su tiempo.

Isabelle:

Hija menor de la familia. Tiene leves problemas de desarrollo intelectual, trabaja en la ruta donde guarda una barrera. En secreto, está embarazada.

Luc :

Único varón de la familia. Vive en Montreal donde se dedica a la escritura. Es homosexual, y suele vestirse de mujer y actuar como su madre.

Martine :

Hermana de Luc, Catherine y Isabelle, que trabaja de soldado en una base canadiense en Alemania. Es homosexual y tiene el mismo oficio que su padre, que falleció en la Segunda Guerra mundial.

Madre :

Mujer de mentalidad abierta que eligió vivir su relación con un amante español mientras todavía era casada, lo que le causó la reputación y fuerte estigmatización en el pueblo donde vivía la familia. Decidió huir con Fernando, el amante en cuestión, supuestamente a España aunque se sabe al final de la novela que en verdad vivía cerca de la ciudad de Quebec.

Padre :

Se sabe poco de él, salvo que después del escándalo público causado por los amoríos y la huida de su mujer, decidió integrarse al ejército canadiense en la Segunda Guerra mundial, y murió en el frente europeo.

Madre amantísima de Rafael Mendizábal:

Marta:

“Ama de casa. Entre 50 y 55 años.” (Mendizábal, 20) Madre de Juan. Ama infinitamente a su hijo, y es el pilar central de su familia y de la obra.

Elías:

“Marido de Marta. Constructor. Entre 55 y 60 años.” (Mendizábal, 20) Padre de Juan. Hombre casi estereotipado, es homofóbico al inicio de la obra. Resentido hacia su hijo porque no se ha quedado a ayudarlo en las obras.

Juan:

Hijo de Marta y Elías. Estudió ciencias y trabaja en un laboratorio en Madrid. Vive con su amante Carlos.

Carlos:

Amante de Juan, que vive con él. Cuida a su pareja y se dedica a él antes y después de que se enterara de que Juan sufre de sida. Su devoción es comparable a la de Marta.

Rafael:

Otro hijo de Marta y Elías que murió en la infancia. Es fuente de culpabilidad de sus padres. No aparece en escena, sino en una conversación de Elías y Marta.

Feliz cumpleaños, señor ministro de Rafael Mendizábal:

Daniel Vega:

“Personaje extraño. Cierta aire de cinismo. Su forma de hablar es pausada y burlona.” (Mendizábal, 78) Fue emparejado con Raúl durante años, antes de la llegada de Toni, al que asesinó.

Luis Velasco:

“Nervioso, susceptible. Aire tímido que le hace vulnerable.” (Mendizábal, 78) Teme recordar sus experiencias homoeróticas. Es heterosexual.

Carlos Estrada:

“Médico, irritable. Tiene un aspecto de seguridad ficticio.” (Mendizábal, 78) Cree que su mujer se acuesta con Raúl.

Rebeca:

Antes de su cambio de sexo, se llamaba Roberto Llamas. Personaje transexual que oficia de prostituta de lujo.

Raúl Cifuentes:

“Ministro de Justicia. Invitado de honor. Frío y desagradable.” (Mendizábal, 78) Vive su homosexualidad a escondidas, manteniendo a Toni.

Toni:

“Vividor. Guapo, espectro chulesco.” (Mendizábal, 78) Mantenido por Raúl.

3. Algunas representaciones de San Sebastián en el arte europeo del siglo XVI la pintura europea



1. *L'Intervention de Saint Sébastien pendant la peste à Rome* (1497-1499)
Josse Lieferinxe (Países Bajos, ?-1503/08)
Exhibida en el Walters Art Museum de Baltimore
Del dominio público. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Josse_Lieferinxe_-_Saint_Sebastian_Interceding_for_the_Plague_Stricken_-_Walters_371995.jpg
[consultada en marzo de 2014]



2. Escultura de san Sebastián
Por Tilman Riemenschneider (Heiligenstadt vers 1460 – Würzburg 1531)
Producida hacia 1510
Expuesta en el Museo de Bellas Artes de Montreal.
© 2012 Musée des Beaux-Arts de Montréal. Utilizada aquí con fines pedagógicos
sin intención de infringir los derechos de los propietarios legales de la obra y de
su reproducción.
http://www.mbam.qc.ca/collections/art-occidental/-/art/details/MIMSY_ID_20196 [consultada en marzo de 2014]



3. *San Sebastián* (entre 1577 y 1578)

Reproducción

El Greco (España, 1541-1614)

Exhibida en el Museo Catedralicio de Palencia.

Dominio público. http://en.wikipedia.org/wiki/File:San_Sebastian_El_Greco.jpg

[consultada en marzo de 2014]



4. *Saint Sébastien secouru par les anges* (1604)

Atribuida a Peter Paul Rubens

En el museo Rubenhuis de Amberes

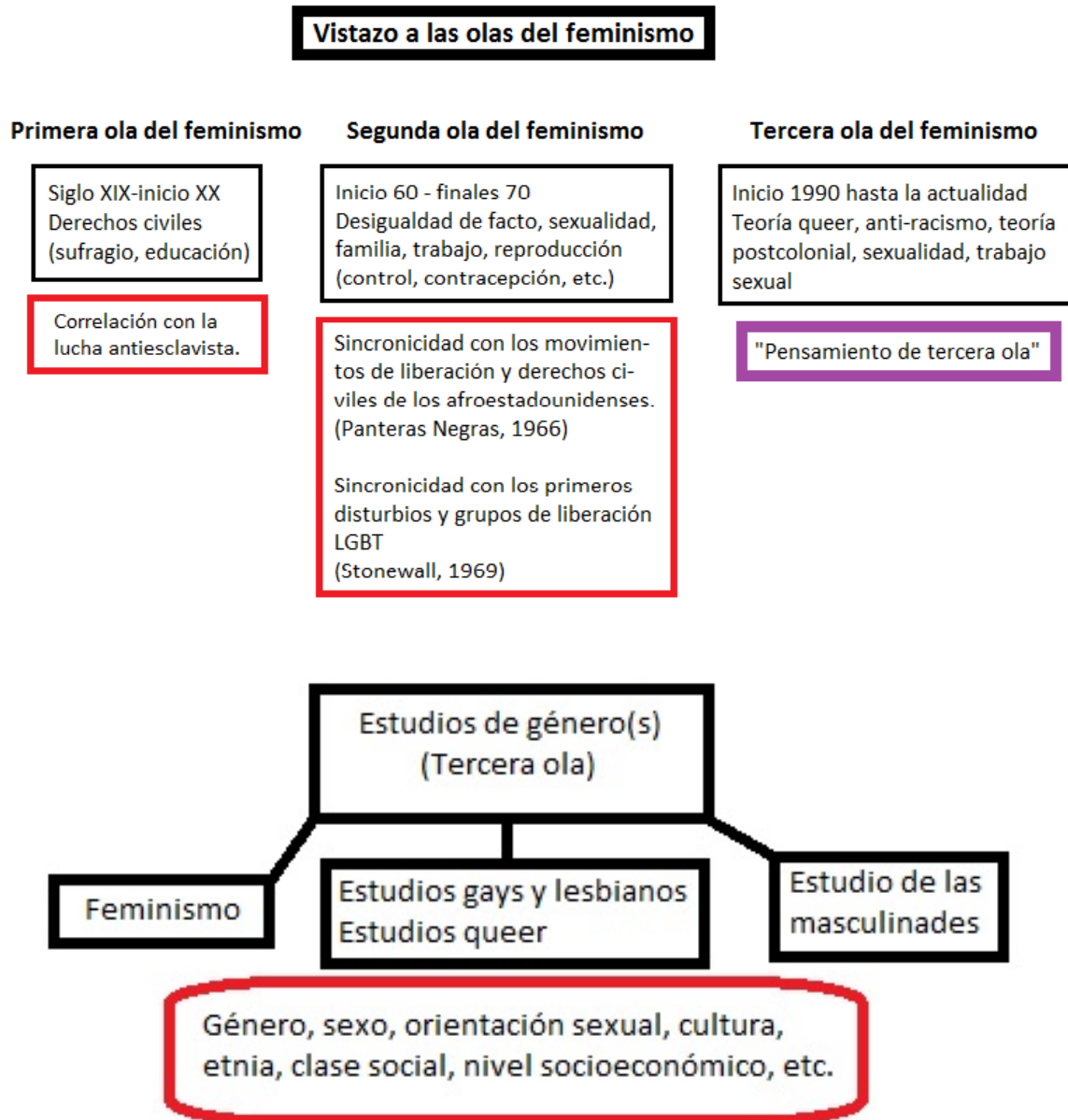
Dominio público.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:0_Saint_S%C3%A9bastien_secouru_par_les_anges_-_Pierre_Paul_Rubens_%281%29.JPG [consultada en marzo de 2014]



5. *Saint Sébastien* (circa 1625)
Guido Reni
En la Auckland Art Gallery.
Dominio público. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_-_Saint_Sebastian_-_Google_Art_Project.jpg [consultada en marzo de 2014]

4. Gráficos sobre los estudios de género y los estudios *queer*



Bibliografía

Corpus de obras

BOUCHARD, Michel Marc. (2012) *Les Feluettes ou La Répétition d'un drame romantique*. Léméac: Montreal.

_____. (1991) *Les Muses orphelines*. Léméac: Montreal.

MENDIZÁBAL, Rafael. (2006) "Feliz cumpleaños, señor ministro" (pp. 77-134) en *Obras completas vol. VI: Teatro gay*. Fundamentos: Caracas y Madrid.

_____. (2006) "Madre amantísima" (pp. 19-76) en *Obras completas vol. VI: Teatro gay*. Fundamentos: Caracas y Madrid.

Trabajos y estudios de referencia:

ALDRICH, Robert. (2002) *Colonialism and Homosexuality*. Routledge: Nueva York y Londres.

BALUTET, Nicolas. (2006) *Ars homoerótica: Escribir la homosexualidad en las letras hispánicas*. Éditions Publibook: París.

BALUTET, Nicolas (dir.). (2010) *Écrire le sida*. Jacques André Éditeur: París.

BALUTET, Nicolas. (2010) "Avant-propos" (pp. 7-12) en BALUTET, Nicolas (dir.). *Écrire le sida*. Jacques André Éditeur: París.

BEJEL, Emilio. (2001) *Gay Cuban Nation*. The University of Chicago Press: Chicago.

BERENI, Laure, Sebastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT y Anne REVILLARD. (2012) *Introduction aux études sur le genre*. De Boeck : Bruselas.

BERGMANN, Emilie L. y Paul Julian SMITH (eds.). (1995) *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Duke University Press: Durham y Londres.

BERSANI, Leo. (1998) *Homos: repenser l'identité*. Éditions Odile Jacob: París

- BLACKMORE, Josiah y Gregory S. HUTCHESON (eds.). (1999) *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Duke University Press: Durham.
- BOSMAN, Ellen y John P. BRADFORD. (2008) *Gay, Lesbian, Bisexual, and Transgendered Literature: A Genre Guide*. Libraries Unlimited: Wesport y Londres.
- BOUCHARD, Michel Marc (Página oficial) www.michelmarcbouchard.com [consultada en marzo de 2014]
- BOUDREAU, Philippe y Claude PERRON. (2011) *Lexique de science politique* (Tercera edición). Les Éditions de la Chenelière : Montreal.
- BUTLER, Judith. (2006) *Gender Trouble*. Routledge Classics : Nueva York y Londres.
- CARTAGENA-CALDERÓN, José R. (2012) “Saint Sebastian and the Cult of the Flesh: The Making of a Queer Saint in Early Modern Spain.” (pp. 7-44) en *Queering Iberia: Iberian Masculinities at the Margins* de Josep M. Armengol-Carrera (ed.). Peter Lang Publishing: Nueva York.
- CHARTIER, Roger. (2000) *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Cátedra: Madrid.
- CORRIVEAU, Patrice. (2006) *La Répression des homosexuels au Québec et en France : du bûcher à la mairie*. Les Éditions du Septentrion : Sillery.
- CROS, Edmond. (1986) *Literatura, ideología y sociedad*. Editorial Gredos : Madrid.
- CROOKS, Robert y Karla BAUR. (2003) *Psychologie de la sexualité*. Modulo Éditeur : Mont-Royal.
- CUSSET, François. (2002) *Queer critics: La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*. Presses Universitaires de France : París.
- EPPS, Brad. (2007) “Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*” (pp.- 897-920). *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, nº 225, Octubre-Diciembre.
- ESTEBAN GALARZA, Mari Luz, Rosa MEDINA DOMÉNECH y Ana TÁVORA RIVERO. (2005) “¿Por qué analizar el amor? Nuevas posibilidades de estudio de las

- desigualdades de género.” X Congreso de Antropología: Sevilla.
<http://www.ugr.es/~rosam/Doc/Sevilla-05.pdf> [consultada en marzo de 2014]
- FORTIER, Mark. (1997) *Theory/Theatre*. Routledge: Nueva York y Londres.
- FRAÏSSÉ, Christèle (dir.). (2011) *L’homophobie et les expressions de l’ordre hétérosexiste*. Presses Universitaires de Rennes: Rennes.
- GAMBA, Susana Beatriz (coord.). (2009) *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Biblos: Buenos Aires.
- GOBERT, R. Darren. (2006) “The Antitheatrical Paradox in Michel Marc Bouchard’s *Les Feluettes, ou La Répétition d’un drame romantique*” (pp. 47-62) en *Canadian Literature/Littérature canadienne*. No 188, primavera. University of British Columbia: Vancouver
- GODARD, Didier. (2003) *Deux hommes sur un cheval. L’homosexualité masculine au Moyen Âge*. H&O Éditions: Languedoc-Roussillon.
- HAGGERTY, George E. y Molly McGARRY. (2007) *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Blackwell Publishing Limited: Oxford.
- HOCQUENGHEM, Guy. (2000) *Le désir homosexuel*. Librairie Arthème Fayard: París.
- HUERTA CALVO, Javier (ed.). (2003) *Historia del teatro español. Tomo II: Del siglo XVIII a la época actual*. Gredos: Madrid.
- HUFFER, Lynne. (2010) *Mad for Foucault. Rethinking the Foundations of Queer Theory*. Columbia University Press: New York.
- HUFFMAN, Shawn. (2007) « Entretien avec Michel Marc Bouchard » (15-26) en *Voix et images*, vol. XXXIII, n° 1, otoño. Presses de l’Université du Québec : Montréal
- HUFFMAN, Shawn et Dominique LAFON. « Entre Identité et identitaire » (9-14) en *Voix et images*, vol. XXXIII, n° 1, otoño. Presses de l’Université du Québec : Montréal
- ISER, Wolfgang. (1985) *L’acte de lecture. Théorie de l’effet esthétique*. Pierre Mardaga : Bruselas.

- KINSMAN, Gary y Patrizia GENTILE. (2010) *The Canadian War on Queers: National Security as Sexual Regulation*. UBC Press: Vancouver
- LAFON, Dominique. (2007) « Le chemin des violences » (pp. 59-72) en *Voix et images*, vol. XXXIII, n° 1, otoño. Presses de l'Université du Québec : Montréal
- LE POINT (RÉFÉRENCE). *Homme, femme... Les lois du genre – Les textes fondamentaux*. Julio-agosto 2013. París.
- LE TALEC, Jean-Yves. (2008) *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*. Éditions La Découverte : París.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS. (2007) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel: Barcelona.
- MARTÍNEZ, Ramón. “Mari(c)ones, travestis y embrujados : la heterodoxia del varón como recurso cómico en el Teatro Breve del Barroco” en *Anagnórisis*. Número 3, junio de 2011. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3650990.pdf [consultada en marzo de 2014]
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo. (2004) *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica “queer”*. Editorial Laertes: Barcelona.
- MARTHOURET, Dominique. (2010) “25 ans de vie... 25 ans de sida” (pp. 15-18) en BALUTET, Nicolas (dir.). *Écrire le sida*. Jacques André Éditeur: París.
- MIRA, Alberto. (2007) *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Egales: Barcelona.
- MOLLOY, Sylvia (ed.) y Robert MCKEE IRWIN (ed.). (1998) *Hispanism and Homosexualities*. Duke University Press: Durham y Londres.
- PANTHÈRES ROSES DE MONTRÉAL, Les. www.lespantheresroses.org [consultado en marzo de 2014]
- À bas l'hétéronorme.*
Agenda des panthères roses
Des transpédégouines dans les luttes altermondialistes, pourquoi?
Du fric pour les marchands... et des flics pour les itinérants!

Histoire courte de la libération gaie
Multitudes queer; notes pour une politique des anormaux
Synthèse de la théorie queer.

- PÉREZ, Jorge. « Pensamiento y no solo acción : sobre la valiosa aportación peninsular a la teoría queer » (pp. 141-162) en *Revista canadiense de estudios hispánicos (Un espacio queer – Queer Space)*, vol. 35.1 Otoño 2010. Montreal y Ottawa.
- PUJANTE GONZÁLEZ, Domingo. (2010) “Sida et création aux temps postmodernes: ‘Notre passion deviendra littérature’” (pp. 19-34) en BALUTET, Nicolas (dir.). *Écrire le sida*. Jacques André Éditeur: Paris.
- ROY, Sébastien. (2007) « Bibliographie de Michel Marc Bouchard » (pp. 97-112) en *Voix et images*, vol. XXXIII, n° 1, otoño. Presses de l’Université du Québec : Montréal
- RYNGAERT, Jean-Pierre. (2008) *Introduction à l’analyse du théâtre*. Armand Colin: Paris.
- SELDEN, Raman, Peter WIDDOWSON y Peter BROOKER. (2001) *La teoría literaria contemporánea*. Editorial Ariel: Barcelona.
- SHEPHERD, Simon y Mick WALLIS. (2007) *Drama/Theatre/Performance*. Routledge: Londres y Nueva York.
- STATISTIQUE CANADA. *Crimes haineux déclarés à la police au Canada, 2011*. <http://www.statcan.gc.ca/pub/85-002-x/2013001/article/11822-fra.htm> [consultada en marzo de 2014]
- VÍLLORA, Pedro. (2003) “Introducción: Escrito para gustar” (pp. 9-76) en Rafael MENDIZÁBAL, *Madre amantísima*. Centro Cultural de la Villa: Madrid. <http://www.pedrovillora.com/pdf/Escrito%20para%20gustar.pdf> [se usó la versión electrónica, consultada en marzo de 2014]
- VÍLLORA, Pedro. (2006) “Prólogo: Mendizábal y el drama familiar” (pp. 9-16) en Rafael MENDIZÁBAL, *Obras completas vol. VI: Teatro gay*. Fundamentos: Madrid.

VÍLLORA, Pedro. (2008) “Prólogo: El humor brutal de Rafael Mendizábal” (pp. 7-9) en Rafael MENDIZÁBAL. *Crímenes horrendos*. Ñaque Editora: Ciudad Real. <http://www.pedrovillora.com/pdf/El%20humor%20brutal%20de%20Rafael%20Mendiz%C3%A1bal.pdf> [se usó la versión electrónica, consultada en mayo de 2014]

WIKIPEDIA. “Rafael Mendizábal” http://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Mendiz%C3%A1bal [consultada en marzo de 2014]