

MICHEL TREMBLAY:

EN BUSCA DEL PRÍNCIPE AZUL

Antonio Marquet*

El mismo título de la novela de Michel Tremblay (Montreal, 1942), *La nuit des princes charmants* (“La noche de los príncipes azules”, Montreal, 1995) pone en relieve dos aspectos característicos de la cultura homosexual: la noche y la pareja. Aquella remite automáticamente a vida nocturna, a los bares, sitio de reunión, en torno de los cuales se ha constituido una comunidad. Ésta, a la constante búsqueda del hombre ideal, transformado en esta novela en “príncipe azul”, cuño que además de rozar en el ridículo, apunta al aspecto menos práctico de la búsqueda de un auténtico compañero de carne y hueso y, por lo mismo, la remite a una dimensión interminable, censurada por la moral dominante como promiscuidad, resultante del entrecruzamiento de la demanda ideal y de la oferta cotidiana siempre deceptiva.

Las exigencias del arquetipo con prerequisites tan definidos, no están dispuestas a ceder a pesar de que resulte imposible que alguien pudiera reunirlos. El mismo protagonista lo señala al expresar irónicamente las expectativas de quienes, ante el *last call* (los últimos quince minutos antes de que cierren el bar), se sienten desesperados: buscaban a un hombre con el cuerpo de un dios griego y el cerebro de Einstein, que además fuera joven y... En cambio, en ese momento están dispuestos a partir casi con cualquiera. El carácter extremista de ese retrato ideal, así como el hecho de que esté armado con elementos ajenos, heteróclitos en que lo divino, lo terrestre, la Antigüedad clásica y la modernidad; religión y ciencia, se conjugan sin traba, sin lí-

mites¹, ponen en evidencia a quien se deja arrastrar, *arrestar*, por ese fetiche (del cual el narrador no está del todo exento), insuflado con tal megalomanía.

Por un lado, tal declaración de gustos (*gusto* y *angustia* son, en efecto, los polos en los que transita la novela) contrasta con el retrato de Alan, el “trofeo”² del protagonista que sin corresponder con esos requerimientos, conserva el carácter extremo de ser el más guapo de todos, según el protagonista. Por otro lado, habría que reconocer que un arquetipo masculino así definido aleja a cualquiera de cualquier posibilidad realista de lograr un proyecto afectivo

¹ La misma lógica preside el diseño del libro, la ilustración de la portada reproduce el “Joven desnudo sentado a la orilla del mar” de Hippolyte-Jean Flandrin, cuadro emblemático de una serie de novelas que lo escogen como ilustración, icono favorito en la comunidad, que en principio no tendría nada que ver con ninguno de los retratos de los protagonistas.

² Esta forma de llamar a su ligue, “trofeo”, da a la empresa seductora una dimensión de competencia en el seno de la comunidad gay, que debe desarrollarse ante la mirada de la comunidad. Por otra parte hay que señalar que el itinerario ritual, según la moda de los sesenta en Montreal, consistía en ir al Tropical, al Quatre Coins du Monde, ligar, hacer el amor y luego ir a desayunar para lucir los “trofeos” al día siguiente en el restaurant “Sélect”. En *La nuit des princes charmants* el protagonista cumple con este itinerario codificado y con el suyo propio. Sin embargo esta necesidad de ir a lucir al trofeo para saber quién fue el más guapo, y por lo tanto para saber quién es el que puede arrogarse ese poder de ligarlo, apunta a una plus de goce narcisista que equivaldría a haber atrapado a ese fetiche del Otro, y por ello gozar de un sitio más privilegiado en la comunidad.

considerado vital, y lo mantiene con un agudo sentimiento de fracaso: desde esa perspectiva dictada por un yo ideal, nuestro personaje hubiera podido terminar por acostarse con “el peor es nada”; en cuyo caso, habría que evitar involucrarse afectivamente o cualquier contacto ulterior a esa experiencia sexual que sólo podría considerarse como una caída, desliz, ofuscación... que debe ocultarse a los amigos³, con la subsiguiente culpabilidad, malestar y auto-descalificación. Así, el arquetipo puede no ser más que una coartada para justificar (¿ante quién?) el constante cambio de parejas, y hacer la búsqueda interminable así como un esfuerzo renovado por mantener un sentimiento de fracaso, y de insatisfacción del deseo.

Sigmund Freud definía como uno de los elementos del malestar en la cultura, la renuncia sexual impuesta al hombre. En este caso, tal causa de malestar ha sido desechada, sin que el malestar desapareciera; por el contrario, reaparece en la novela bajo la forma de una angustia por pertenecer a un grupo marginal y por el anhelo compulsivo de ser aceptado⁴.

³ Lo cual activa la dinámica del ocultamiento: a la disimulación social en que debe mantenerse una sexualidad marginal, hay que agregar un nuevo ocultamiento de una práctica sexual, alejada o divorciada del ideal, en la misma comunidad homosexual. Multiplicación del ocultamiento que funciona como un rasgo distintivo del identitario homosexual.

⁴ Daniel Sibony en el último capítulo de *Perversiones: diálogos sobre locuras actuales*, (México, 1990) señala que el malestar en la cultura actualmente se remite a “la pulsión del vínculo, en el impulso de pertenecer y capturar, de atar y atarse, de establecer relaciones sociales, grupos, instituciones...” (p. 260). El protagonista señalará la importancia de pertenecer a un grupo, de hecho de eso se trata la novela, de los avatares sufridos en la desincorporación de un grupo familiar y las maneras de integrarse a una comunidad, lo cual para el protagonista no resuelve su problemática: parecería estar más a gusto escuchando el tercer acto de *La Bohème*, integrado en ese trío que está a punto de disolverse.



La empresa narrativa de *La nuit des princes charmants* se construye como un programa que consiste en ir a la ópera (el personaje asiste por primera vez a la representación de *Romeo y Julieta* de Gounod); entrar por primera vez a un bar gay; pasar una noche fuera de casa; “escapar” de la órbita maternal, encontrar al príncipe azul, y perder la virginidad justamente un 26 de enero (la intriga se sitúa al inicio de los años sesenta). El plan que se ha impuesto el protagonista, cuyo nombre repetidamente se evita⁵, acumula sólo elementos inaugurales en una misma jornada, el día en que sale del clóset⁶. Esta

⁵ En el momento de presentarse con el cantante François Villeneuve, el protagonista dice “[Yo] Era incapaz de pronunciar mi nombre” (p. 89); más adelante afirma que “Me puse de pie y me presenté” (p. 107) y luego “Todavía experimentaba dificultad para pronunciar mi nombre” (p. 103) “Esta vez mi nombre salió directo y fuerte; adquirí seguridad y me sentía orgulloso por esto” (p. 134), aunque no aparece en la novela. Por su parte, la camarera en el “El”, lugar donde canta François Villeneuve, lo llama “hueso”, por el hueso de ternera que se cuelga el protagonista sin nombre para ir a la ópera y darse un aire bohemio.

El hecho de no haber dado nombre al protagonista, y de hacer evidente que no se pretende que el lector lo sepa, quizá sea una estrategia de Michel Tremblay para señalar que a pesar de que se trata de él mismo, se ha introducido una serie de variantes y por ello *La nuit des princes charmants* se presenta como novela y no como autobiografía o testimonio aunque el relato tiene mucho de autobiográfico: Michel Tremblay cumplió dieciocho años en 1960, es montrealés y tiene un gusto particular por la ópera.

Jacques Derrida señala en el *Le monolingüismo de l'autre* (París, 1996) el alto grado de complejidad que requiere el decir “yo me acuerdo” y que esto se transforme en memorias, autobiografía o novela autobiográfica. Ello supone una serie de identificaciones con las posibilidades de la lengua, la historia literaria y cultural que ese “yo me acuerdo” supone. En el caso de *La nuit des princes charmants* el sujeto se define por su gusto por la ópera, por haber cumplido un programa que lleva al sujeto a declarar su independencia de sus padres, a entrar en otro mundo y a escribir una novela.

⁶ Tal obsesión por describir detalladamente el inicio, el itinerario inaugural es una estrategia que oculta un futuro en el que, en el mejor de los casos, sólo habrá una repetición del

fecha abre una nueva época para el protagonista, todo será nuevo de acuerdo con una línea demarcadora trazada tajantemente; todo debe ser refundado. Michel Tremblay narra en *La nuit des princes charmants* una verdadera epifanía, no sólo del sujeto; sino que pretende ser válida para la sociedad quebequense ya que la unión homosexual reúne a los extremos irreconciliables, a la etnia fóbica para su sociedad, a la manera de Genet, de Fassbinder...⁷, y se plantea como posibilidad de futuro integrador para una comunidad francoparlante más bien proclive al hermetismo, que reivindica su diferencia cultural al grado de llevarla a un reconocimiento nacional, debido a un pasado en el que la herida de la persecución inglesa aún no cierra, y existe aún el peligro de la asimilación. “Federalista”, esta voz de la comunidad homosexual ofrece una alternativa a un presente separatista que tiene como objetivo afirmar la autonomía quebequense. La historia de amor de *Romeo y Julieta* en el escenario (que desde el punto de vista operístico y escenográfico resulta todo un fracaso), precede a la historia de amor propia (la cual se transforma en un éxito rotundo), en la que se reproduce, como en la ópera de Gounod, la confrontación de dos clanes enemigos de Verona, sustituidos por las comunidades anglo y francoparlantes en Montreal. El *coming out* del protagonista francoparlante se produce en el barrio “inglés” de la ciudad; el teatro al que asiste a la ópera lleva el nombre de *Her’s Majesty* y los bares homosexuales se encuentran en zona “inglesa” –por lo menos tal era la distribución topográfica hace tres décadas– en un oeste poco frecuentado por el protagonista.

mismo itinerario, y así, el tema elegido, el inicio se muestra ya como una forma fija, una especie de cliché.

⁷ Sibony marca el hecho de que ciertos homosexuales en su rebeldía sólo pueden gozar con extranjeros marginalizados en su cultura, cita el caso de los árabes en Francia: “No gozar sino con el “extranjero” es poder “insultar” en bloque al grupo de origen, nombrarlo con su negativa...” Y concluye diciendo que: “Es una manera de integrar al Otro en el estado puro.” (p. 215) En esta novela se produce el efecto contrario, aunque la lógica del proceso pueda no ser ajena a lo que describe Sibony.

En su bicentenario, la conquista inglesa de 1760 de Montreal, se celebra con una “conquista” de otra naturaleza, y en cierta forma, en sentido inverso.

La reunión de las dos comunidades lingüísticas que viven en Montreal, parecería exigir la igualdad de circunstancias, en cuanto a edad, sexo, experiencia sexual, gustos, no sólo estéticos sino sexuales: cada uno será pasivo y activo en su primera noche. Incluso en el nivel familiar los dos personajes presentan una mismidad especular sorprendente. El amor, si bien tiene que mezclarse con la admiración, debe ser a la manera ilustrada por Remedios Varo en su cuadro, “Los Amantes”, especular: los mismos gustos, la misma opinión sobre el espectáculo y también la primera salida para ambos, el primer lígüe y la primera experiencia amorosa⁸. Solipsismo particular, coincidencia en que el amor se encuentra en lo mismo, narcisismo que lleva las marcas casi hasta la calca. La gran diferencia de pertenecer a culturas diferentes, tan sólo hace más estruendoso el éxito del solipsismo: existe otro como “yo”, tan como “yo” en el campo enemigo, por lo tanto “yo” no merece ser (auto)denigrado. A pesar de que siente que no tiene lugar en la sociedad, su sobrevivencia está a salvo puesto que en el lado enemigo se encuentra una réplica que prueba que “yo” no puede ser monstruosamente único.

Ser gay, es decir asumir la homosexualidad como manera de vida y como elección sexual, significa en *La nuit des princes charmants* pasar al otro lado, al del enemigo: salir de comunidades parapetadas tras la figura de la madre, y podríamos añadir de la lengua madre, de la cultura madre, a la que, sin embargo, no pueden dejar de referirse ambos y de la cual ciertamente no podrán salir nunca, no sólo por el hecho de que al hablar la lengua del otro tienen un acento pronunciado, marca que no podrán borrar, sino porque como dice Jacques Derrida uno siempre habla una misma lengua (incluso al hablar otra lengua ex-

⁸ Así se explica el imperativo de mezclar amor y admiración: a la postre el protagonista se (ad)mira a sí mismo a través de su imagen.

tranjera), para poner en relieve a la lengua como vehículo cultural, religioso, de sensibilidad, de la Ley... Y también porque ambos regresan a sus casas acosados por el pendiente materno (sintomáticamente ellos son su “pendiente”): a ella tendrán que explicar, mintiendo, su paréntesis nocturno, el padre brilla por su ausencia, incluso ante el tamaño de la transgresión adolescente.

El afán totalitario de que “todo” se realice en un sólo día, se relaciona con la impaciencia, con una sensibilidad apegada al instante marcado con el signo de lo perentorio, deseo de completud en el instante mismo. El presente de aguda inconformidad que vive el protagonista, en el que como afirma “me sentía un elemento exterior, un cuerpo extranjero que no tiene su lugar” (p. 43)⁹, debe ser sustituido por la plenitud que no admite postergación, ni su relativización en abonos. La impaciencia, que se revela como arma de dos filos, se resume en las palabras de François Villeneuve que resuenan en la mente del protagonista: “Era necesario causar buena impresión inmediatamente [a la entrada al bar] si no quería acabar solo, pegado a la pared sorbiendo una cerveza tibia, esperando a que pasara Santa Clos.” (p. 123). Dadas las exigencias de perentoriedad, del ahora o nunca, el sujeto renuncia a sus oportunidades para construir algo. Ello da un ritmo característico a la vida protagonista y en términos generales a la comunidad gay que se tiñe con un matiz de temeridad, al tiempo que hace suyo el compás del vértigo.

Con este ritmo se imprime en la conciencia la brevedad de las relaciones amorosas. El protagonista señala con ironía que “me hubiera casado con él, y hubiera sido eternamente feliz ¡durante diez largos segundos!” (p. 142, el subrayado es nuestro), lapso de tiempo que él confiere reiteradamente a las relaciones. Lo hace, sin duda, como broma, para poner

en ridículo cualquier impulso que vaya del lado romántico.

El itinerario que describe *La nuit des princes charmants* es el del primer ligue, el primer acostón. Allí se detiene: ¿Alan y el protagonista se volvieron a ver? ¿Se hablaron por teléfono? ¿Se encontraron nuevamente en la ópera, en algún bar? ¿El re-encuentro fue tan entusiasta como el encuentro? ¿Se convirtió en una relación que duró por lo menos algunos meses? El lapso de diez segundos clausura cualquier posibilidad de continuación. Pero la duración, a la postre, poco importa, frente al hecho de salir por primera vez. Lo que cuenta es haber salido y el sentimiento compartido que se expresa post-coitum: “realmente rompimos todas las reglas, ¿no?” (p. 199). Se guarda el recuerdo del primer contacto; la relación ulteriormente podrá idealizarse aún más porque fue un contacto que no duró más de una noche, relación sin futuro, amor vivido sólo en presente, reducido a su máxima magritud. Por ello, o a pesar de ello, se niega al contacto su carácter pasajero: más de treinta años después, la experiencia sirvió como punto de partida para una novela que marca el inicio de una subjetividad, que abre las posibilidades de un sujeto que se autodefine como homosexual y que puede contar un principio como éste, a su manera canción de gesta. Y desde esta perspectiva, se encuentra en abierta oposición con un imaginario quebequense que añora inicios épicos fundadores, rasgo que se eleva a la categoría de distintivo del identitario quebequense. Finalmente con François Villeneuve o con Alan, el protagonista hubiera podido satisfacer su deseo, transformado en programa que fue establecido antes de conocerlos:

¿Pero a cuál de los dos quería? ¿Realmente quería a alguno de los dos? ¿No quería más bien, otra vez, irme a casa, refugiarme bajo los cobertores, enterrarme¹⁰ por el resto del

⁹ Es importante poner en relieve que la experiencia de la parranda va a transformar a nuestro personaje, que no quiere decir(nos) su nombre, de “cuerpo”, en un sujeto.

¹⁰ Los verbos “refugiarme”, “enterrarme” son sintomáticos de las perspectivas que abren las diferentes opciones: por un lado quedarse en casa está relacionado con el refugio en la oralidad y la muerte; salir a los bares obliga al sujeto a con-

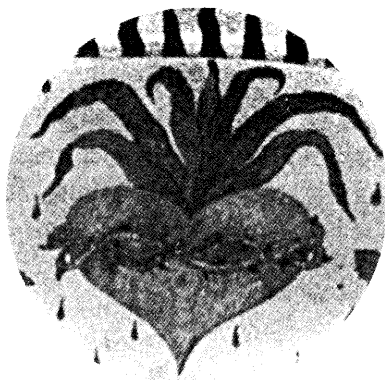
week-end con una novela de ciencia ficción, un montón de periódicos, un pastel de chocolate completito y un paquete de leche? Mi virginidad podía esperar todavía una semana, *¡tenía toda la vida para perderla!* No, mi orgullo era incapaz de aceptar lo que podría suceder si François y mi Irlandés se encontraran... (p. 131)

La novela comienza cuando el protagonista escucha el tercer acto¹¹ de *La Bohème* y termina cuando, después de su aventura triunfal, se dispone a escuchar nuevamente el aria *Mimi è tanto malatta*. El relato va desde el encerramiento en el placer auditivo, solitario, individual, hasta el momento de su repetición (pasando por otros placeres): En el principio y en el final, oye *La Bohème*. La novela se cierra tal como comenzó, con un personaje-auditorio que aunque realiza la misma acción, es totalmente diferente. La repetición por sí misma constituye una respuesta a la pregunta que se hace el protagonista a la mitad de su itinerario: "¿Alimentará tanto el amor como una ópera?", lo cual confronta al placer estético con el placer sexual, convergencia importante en la medida en la que la sexualidad aparece como marca y demarcadora del sujeto.

Regresar al tercer acto de la ópera (es decir, a una relación amorosa colocada en el invierno, como la que se narra *La nuit des princes charmants*), encerrado en su habitación, apoltronado en su sillón, es una

nueva prolongación especular que pone en relieve la presencia de la enfermedad, *la enfermedad*, presente en algún sitio, en alguna forma y, sin embargo, no mencionada. Se colocan los propios inicios en la época feliz en que la comunidad gay estaba constituyéndose no sólo en Montreal sino en todo

el mundo. Pero se narra en el momento en que esa misma comunidad ya constituida, con logros concretos en diversos terrenos, sufre los embates del Sida, y por lo tanto su vida como comunidad está amenazada no por los prejuicios de una sociedad homófoba, sino desde dentro, por un enemigo, por el momento imbatible.



La invención de la primera persona

Parecería que todo conspira contra el programa del protagonista sin nombre de *La nuit des princes charmants*: en el intenso frío invernal, el protagonista camina con dificultad por calles, en pendiente, cubiertas de nieve, resbala, cae, se levanta. Esto se suma a la inseguridad que tiene de ser aceptado; a los titubeos que resultan de ello, además de los vuelcos de los acontecimientos en una misma noche, así como la convicción de vestir inadecuadamente y de la aspereza de la mujer sentada a su lado en la ópera...

El narrador de *La nuit des princes charmants* procede desde un frágil yo¹², que se siente obligado a

frontar su propio deseo, que, por otro lado, no parece particularmente ligado a los objetos que el protagonista encuentra. Lo cual coincide con el señalamiento de Sibony sobre el amor homosexual caracterizado no como un amor por la propia imagen, sino un amor sin Otro: "el amor narcisista es... el amor sin Otro; independientemente del Otro." (p. 213).

¹¹ Aunque se podría objetar que el primer acto de la ópera de Puccini coincidiría más con el relato de la primera aventura del protagonista, puesto que Mimi y Rodolfo se encuentran.

¹² Lo cual no le quita nada a las posibilidades de agresión, de la ironía verbal, muy a flor de labio. El grupo lo alienta en el bar al aprobar con su risa las agresiones verbales contra François: "En ese momento elegí el cinismo y la derrisión como los dos polos de mi existencia." Sin embargo, si se recuerda que el cinismo había sido definido como "fácil puerta de salida cuando uno ha fracasado en algo", las opciones elegidas como punto de referencia implican un fracaso, además de que la derrisión puede revertirse contra el sujeto mismo.

esconder su manera de pensar para evitar posibles burlas del grupo, sea homo o heterosexual; con el sentimiento de no tener un lugar en los grupos en que encuentra, y sin saber siquiera si quiere abrirse un espacio dentro de ellos. Tan sólo se siente feliz en el espacio imaginario de la fantasía, en el espacio creado por un trío el de Rodolfo, Marcello y Mimí en el tercer acto de *La Bohème*.

El trío se enrolla en torno de mí; me arrellano dentro de él, vivo con gran delectación los tres infortunios que se despliegan al mismo tiempo en mi oído; puedo vivir simultáneamente tres infortunios: creo que es eso lo que más me gusta. (p. 17)

Constantemente auto-interrogado el sujeto realiza un camino interior asaltado por una serie compulsiva de preguntas, algunas de las cuales minan su seguridad, otras son imprescindibles, ya que se plantean como inicio de la fundación de la identidad que adopta:

Estaba cansado, harto de plantearme preguntas a las que no podía responder desde el principio de la noche, pero incapaz de evitarlo, me había convertido en una verdadera máquina de preguntas. (p. 145)

El carácter absoluto del cuestionario revela que ninguna de las referencias identitarias ha quedado en pie después de que el sujeto ha hecho una tabla rasa que lo deja en una especie de zona vacía. “¿Era importante que me sintiera hombre o no?” (p. 127), se pregunta para confrontar el deseo paterno. La pregunta no apela a una respuesta clara y distinta; cuestionarse así, implícitamente constituye una forma de negar la importancia social que se atribuye a lo que se interroga, es decir al absurdo que pretende que toda representación debe coincidir con un referente, establecido, definido lógicamente de acuerdo con distinciones inamovibles e inviolables en que alguien que biológicamente es hombre, tiene que someterse a la representación de la masculinidad que ha sido elaborada culturalmente para la diferenciación sexual.

Aunque interrogarse abre brechas hacia su intimidad, la incapacidad de responder activa la angustia en el protagonista y desencadena otra serie de preguntas que mantienen al sujeto en una inseguridad permanente, reducido a preguntarse incluso por un deseo al que se le borran sus perfiles. La interrogación ontológica lo hiere porque no hay respuestas, una forma de colocarse en el lugar de esas representaciones discursivas con una *propuesta* diferente. Está convencido de que las referencias al universo paterno no operan: no irá a un partido de hockey para complacerlo¹³, y a pesar de que ha intentado trazarse un camino en el terreno paterno, al inscribirse en la escuela de artes gráficas, lo cual llena de alegría a la familia, eso tan sólo lo ha conducido a un callejón sin salida donde se percata de que no le gusta la imprenta y que ha sufrido un retroceso en las materias en las que podría descollar, para las cuales tiene aptitudes innegables, porque no son esas materias las que se privilegian en la formación como impresor. Tampoco quiere forjarse una vida como la de su hermano, particularmente apegado e incluso ejemplo de los valores familiares: el primogénito nunca ha pasado una noche fuera del hogar y es un hombre metódico y disciplinado, que sin duda promueve la felicidad parental.

El protagonista se identifica más bien con la madre, pero no puede exhibir abiertamente esas identificaciones aunque a lo largo de todo su itinerario piense constantemente en/desde/con esos parámetros. En todo momento apela a voces maternas, a referencias maternas, sus modos de pensar, decir, reaccionar. Comenzando con el sentido del melodrama que el narrador declara como heredado de la madre, hasta el último capítulo donde intenta excusarse, al tiempo que desea hacerse escuchar por ella, lo cual es imposible¹⁴. La paradoja radica en que a pesar de su intensa identificación, el protagonis-

¹³ Lo cual es una toma de conciencia de la alienación que debe operar para colocarse en el terreno paterno.

¹⁴ En cada momento importante, frente a cada problema vital que se le presenta, parecería que el protagonista parte con dos posiciones contrarias.

ta no puede decir ni compartir sus gustos con ella. Por lo menos en aquella época, aunque lo puede hacer en el presente de la escritura, de la creación.

Así, se marca aún más la escisión entre la manera en que piensa, en que debería reaccionar y la manera en que efectivamente actúa. Su vida, antes de la escritura, se vuelve una representación fallida que esconde una identificación vergonzante que sin embargo lo constituye¹⁵.

Ese yo se despliega como una imaginación particularmente paranoica, en la que se pone en relieve una autodevaluación aguda: por ejemplo, imagina que huele mal y que el esperado "príncipe azul" al percibirlo, lo propagará por todo Montreal (p. 126). Luego, atribuyendo un poder desmesurado e imposible al otro, supone que:

... si hubieran podido leer mis pensamientos, ver los planes que construía, los sueños que acariciaba, mi designio secreto... ¿simplemente se hubieran reído de mí o me hubieran desterrado para siempre ocultando su mirada de vergüenza? (p. 85)

Al descartar las identificaciones socialmente alentadas, se imagina en situación de víctima propiciatoria. Tiene que ocultar y silenciar lo que le gusta, aunque sea vital para él.

Un lugar para utopía

Para superar este impase, el protagonista instaaura identificaciones literarias; se repliega a los clichés de la comunidad homosexual; se somete a un mimetismo alienante, pero siendo un camino de elección, se vuelve unificador: "si quiero que me acepten, tengo que actuar como ellos..." (p. 150), fras que es puesta en boca de François Villeneuve.



Me convertía ora en princesa egipcia, ora en abandonada francesa, ya en poeta italiano o en rey babilonio, ora en irlandesa enamorada o en barbero español; en niño detestable o en bruja; en patriota romano o en sacerdotisa celta; vivía en cualquier sitio excepto en Montreal, en cualquier época, excepto en la mía, en cualquier capa de la sociedad, excepto en la que había nacido... (p. 44)

A causa del rechazo familiar y social de la condición homosexual, el sujeto se oculta y se ve obligado a salir del círculo social que le da seguridad: en su trayectoria por Montreal, el protagonista piensa en la tranquilidad y tibieza de su cama, en su pijama y en el pastel de chocolate que seguramente se le tenía reservado. El protagonista parte en dos direcciones opuestas y de allí proviene parcialmente su constante desgarramiento: por un lado a los sitios "infames" de la cultura gay¹⁶, y en un recorrido no geográfico, se coloca tanto por sus gustos estéticos, como por su actitud crítica en la élite cultural, sitio en que por otro lado se siente avergonzado por sus orígenes humildes.

¹⁵ Al recolectar los autógrafos de los cantantes a la salida de la ópera, hecho que le sirve como pantalla para esperar al corista, François Villeneuve, imagina cómo debe percibirlo la gente: "debía de tener el aspecto de una gallina con la cabeza cortada... de joven enloquecido... de maniaco..." (p. 83)

¹⁶ El narrador señala "los sitios *infames* del Montreal nocturno que quería conocer..." (p. 42), sitios que treinta años más tarde, curiosamente, le iban a dar más *fama* como escritor.

Estos dos polos en los que se mantiene le dan un margen amplio de actuación. La experiencia del rechazo social así como el colocarse de manera segura en el centro del discurso de las élites crean un contraste y un amplio abanico para modular una voz homosexual que toma la palabra en *La nuit des princes charmants*. Parecería que el protagonista tiene que conjurar escrituralmente la imposibilidad de decir su experiencia, por lo ajeno que se siente tanto en la escuela, como en su casa en donde no se reconoce en los puntos de vista maternos, paternos, fraternos.

En el contexto de un recorrido homosexual "típico", ópera-bares-ligue-sexo, los estereotipos gay funcionan como puntos de anclaje, de referencia, punto de partida para (re)construirse otra visión del mundo, con puntos de identificación en abierto contraste, o en el mejor de los casos, no compartidos, con los valores parentales.

Permanentemente criticado por su pasión por la ópera que conforma su subjetividad, su vida afectiva, su imaginación, sus parámetros pasionales se encuentran referidos a las heroínas: Carmen, Casta Diva, Mimi... su hermano lo censura, sus amigos conceden poca relevancia a su boleto para asistir a *Romeo y Julieta*. No es sorprendente en este sentido que el narrador únicamente se sienta atraído por los solistas, y nunca por los coros, lo cual apunta hacia el individualismo radical, irreductible, de la cultura homosexual.

En su itinerario, el protagonista se identifica con el voltairiano Cándido, con Pinocchio, y con Hansel y Gretel. Los cuentos infantiles convierten al protagonista en una marioneta y en el niño desobediente que se aventura en el peligroso bosque. Ambas referencias activan el miedo a ser devorado por haber desobedecido, al mismo tiempo que anuncian el éxito final de la empresa del protagonista, a pesar de los diversos avatares y de la angustia a que ellos dan lugar. Por su parte, el itinerario volteriano demuestra la inconsistencia del optimismo, de la confianza ciega en que el devenir del mundo tiende a lo mejor, puesto que se ajusta a la voluntad de un dios que sólo quiere el bien. Cándido se ve asediado por una serie de catástrofes naturales, enfermedades, pérdidas, guerras... Al hacer el balance, Cándido se ve

forzado a abandonar las enseñanzas del doctor Pangloss para fundar una nueva moral basada en la creación de los valores individuales: es preciso "cultivar su propio jardín". Este itinerario que también se separa de la vía paterna, no es una opción para nuestro protagonista, porque tampoco cree que haya un jardín, ni en la misma noción de cultivar, lo cual implicaría un ciclo, y otro tipo de temporalidad que se encuentra fuera de los diez segundos que da a las relaciones importantes: su administración del tiempo es hemorrágica, y "sembrar la semilla" no es algo por lo que el narrador muestre particular interés.

Lo importante es, el parecer, el semblante que refiere a otra personalidad colocada como fundamental desde el cual se opera el borramiento de la propia personalidad que calla para que aparezca el ídolo femenino, al cual se trata de imitar física, vestimental, gestualmente. Identidad por persona interpósita. El ídolo aparece como única forma de salir del anonimato, como identificación tan fuerte que cierra el acceso a las referencias propias. Tanto por su estrepitosa presencia, concreta, y como complemento del príncipe azul, no podían faltar las vestidas en esta jornada liberadora, gama muy definida y también esclerotizada. Aspecto excesivo de la feminidad, es la imagen de la madre convertida en fetiche grotesco, particularmente exagerado, ayuntamiento informe, en que la feminidad no sólo es llevada a extremos barrocos, forma particular del exceso, de maquillaje, de joyas, de pelucas, ropajes, tacones desmesurados, colores encendidos, gestos subrayados. El travesti pone en relieve el estrepitoso silencio que oculta su voz para que no lo traicione pero también para identificarse mejor, para desaparecer tras la figura del ídolo, Monroe, Manon, Carmen... Fortaleza y temeridad que pretenden pasar por frágil alma romántica; fortaleza escénica que pretende ser tenue aroma primaveral, el travesti se convierte en la suma de operaciones, en las horas de maquillaje ante el espejo; forma extrema de una disciplina, digna de mejor causa y reducida a la monomanía; aplicación, disciplina transformada en terquedad; lujo depauperante, cuyo triunfo representa un agudo fracaso, el travesti logra reunir la "fama" de estrella con el anonimato. Forma extrema y sis-

temática, de negación de lo masculino en sus rasgos secundarios, en algunos casos llevados hasta la mutilación, y al mismo tiempo ridiculización de lo femenino, tal como los arquetipos sociales lo articulan. Forma radical de salir de la sociedad, el travesti es colocado en el extremo en el nuevo sistema de valores.

El retorno a la casa paterna

Ya que no encuentra sitio ni en la sociedad ni en la comunidad gay, el protagonista creará para sí un espacio escritural: *La nuit des princes charmants* adopta la forma autobiográfica, que también es otro espejo: tomando en cuenta el aspecto reivindicativo y narcisista ¿quién más podría asumir la empresa de narrar esa odisea nocturna?

La escritura de *La nuit des princes charmants* se plantea como una recuperación de los inicios, en plena edad madura de Michel Tremblay; novela construida para elaborar el duelo de la juventud, al mismo tiempo que registro de un pasado irrepetible en una época en que el Sida ha transformado a la comunidad gay. Al mismo tiempo, la escritura se presenta como medio de hablar lo que fue por mucho tiempo sometido a la represión. Lo vivido tiene que acceder a la escritura, a su publicación y sobre todo constituirse como un relato, como una novela, para superar esa autodevaluación generalizada, primera, original, desde la que se partió:

decenas de cabezas voltearían hacia mí y los gestos de asco se multiplicarían cuando vieran cómo aparecía ese vulgar avatar del Este que era yo: “¿Qué es eso, esa cosa?”, “¡Dios mío, esta noche dejaron salir a los feos!”, “*Look at that! The Eastern Bunny!*”, etc. (p. 26)

Pero también es una forma postergada de decir lo que en el pasado tuvo que ocultarse: el orgullo de haber realizado su programa, de haber encontrado

a Alan, y de haber puesto un pie en terrenos de la comunidad homosexual, de haber realizado el primer periplo triunfal, el encontrar a los congéneres para salir del *no man's land*, sitio que ocupa en la familia, en su escuela.

Sobredeterminada, la elección de la escritura se coloca, irrumpe de manera violenta en la dimensión paterna quien trabaja en las artes gráficas, seguramente imprimiendo un texto escrito, reproduciéndolo en cierto número de ejemplares. En contraste, el protagonista escribe, “una vez”, su iniciación para entregarla a la imprenta para que sea allí, en el lugar paterno, donde se reproduzca en miles de ejemplares un texto que no podría asumir su padre. Al entregarlo a las prensas, en el ámbito paterno, se completa ese sentimiento de haber roto todas las reglas, y la escritura encuentra su carácter más iconoclasta.

También estaba la escritura, pero escribir cosas que uno no se atreve a mostrar con el tiempo se había convertido para mí la denegación misma del acto de escribir. El poscoito era demasiado difícil: después de la pequeña muerte y su alivio pasajero, la grande, la definitiva, la del fondo del cajón, era intolerable para mí. Ya no podía guardar todo para mí. Ya estaba harto de esos manuscritos que sólo yo conocía: el tercer cajón de mi escritorio estaba lleno hasta el tope. Me sentía frustrado de no poder compartir lo que tenía, ya no quería agregar otro... (p. 86)

La escritura recupera el momento de violencia que se ejerce contra sí por tener que ocultar las satisfacciones, disfrazar lo vivido, y permite expresar esa primera experiencia y ponerla en circulación en el discurso literario para resolver el dilema que abre el último capítulo en que el protagonista se presenta ante su madre y se pregunta:

“¿Nunca deben decirse las cosas peligrosas? ¿O por el contrario siempre hay que guardárselas?” (p. 213).■



