

El machismo y la identidad gay en *Noche de Ronda*¹

Bradley J. Nelson

Concordia University, Montreal

En un artículo escrito en 1996 para *Harper's* titulado “Wedded to an illusion: Do gays and lesbians really want the right to marry?”, Fenton Johnson contextualiza el debate político sobre el reconocimiento legal del matrimonio gay según un crítico estudio histórico de la institución del matrimonio en sí misma.² El punto de partida de su ensayo es la siguiente pregunta: ¿Qué terreno se gana en cuanto a los derechos humanos al intentar anclar unas marginadas orientaciones sexuales dentro de un contrato social, que históricamente ha constituido la subyugación institucionalizada de una persona a otra y el control oficial de la relación en sí según las exigencias del estado? En su intento de articular un estado legal que garantizara que los dependientes de un matrimonio *same sex* recibieran los mismos derechos y privilegios que se extienden a un matrimonio tradicional, sin sacrificar la libertad que supuestamente caracteriza los contratos sociales no-sancionados, Johnson ofrece la propuesta [revisar traducción] siguiente: “Rather than consider the control of sexual behavior as a primary goal of marriage, why not leave issues of monogamy to the individuals and focus instead on marriage as the primary (though not the only) means whereby two people help each other and their dependents through life?” (48). Esta propuesta lleva a Johnson hacia una serie de problemas que surgen

¹ Este ensayo fue publicado con el título: “Pedro MongeRafuls and Mapping the Post?modern Subject in Latino Theater.” *GESTOS: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 24 (1997): 135-48. Al traducirlo para esta colección, he hecho algún que otro retoque, en fin, no es exactamente el mismo ensayo.

² Al traducir este ensayo unos quince años después de que lo escribí, me parece curioso que la pregunta de Johnson haya desaparecido por completo del discurso político relacionado con el matrimonio gay. Claro, programas de televisión como *Modern Family* inconscientemente nos recuerdan el punto de vista de Johnson al mostrar una pareja gay totalmente subserviente [mejor “que encarna la”] a la misma ideología familiar que el ensayista de *Harper's* cuestiona, lo cual fortalece el argumento de éste, pues al ‘domesticar’ el matrimonio gay, se vuelve mucho menos *extraño* y mucho más rentable, por lo menos en términos políticos y económicos.

del imaginario común que las parejas hetero- y unisexuales utilizan para estructurar y comprender sus relaciones *conyugales*, en particular el poder que las narrativas tradicionales del amor y el deseo sexual ejercen sobre el pensamiento romántico. No obstante, en vez de enfatizar y esencializar las diferencias que marcarían las maneras en que *straights* y *gays* miran el mundo, Johnson propone que estas diferencias percibidas son, en parte, un efecto de perspectiva: mirar *desde* versus *hacia* un punto de vista sexual.

Una observación semejante puede aplicarse a los debates sobre la existencia—o no existencia—de la posmodernidad, especialmente partiendo de lecturas historicistas de la subjetividad según acercamientos feministas o *queer*. A pesar de su enfoque crítico sobre la *différance* que habita distintas subjetividades colonizadas, estas lecturas historicistas de la opresión política, social y sexual han descubierto que el sujeto marginalizado también es capaz de utilizar y perpetuar los códigos violentos utilizados por estructuras hegemónicas del deseo en la lucha por la legitimidad *contra* otros grupos subalternos. Siguiendo esta línea, el presente estudio del drama *Noche de ronda* (1991), de Pedro MongeRafuls, pretende analizar las maneras en que una residual ideología misógina y homofóbica funciona dentro de las relaciones sexuales *gais*. Es decir, lo que no quiero hacer aquí es armar una perspectiva dialéctica que se mueva entre una economía del deseo homosexual supuestamente “liberada” y construcciones más hegemónicas de la identidad sexual. Al contrario, mi propuesta busca iniciar una discusión de lo intrincado que es el conflicto entre lo que podemos llamar, heurísticamente, el *worldview* dominante de la sexualidad en la comunidad latina y el *worldview*, o *subjectivity-in-the-making*, de la comunidad *gay* latina, tal y como es representado en la obra de MongeRafuls. En fin, se plantea que *Noche de ronda* ofrece una mirada sumamente auto-consciente hacia el mundo *queer* y hace preguntas sobre cómo las codificaciones del deseo homo- y heterosexual se solapan y pugnan en el mundo doblemente marginalizado de los *gais* latinos.

Al poner en el primer plano el estado marginalizado de la comunidad latina en sí, el caso del gay latino se vuelve aun más problemático debido a su relación difícil con las identidades fluctuantes de las comunidades étnicas en que se mueve. Por ejemplo, en buena parte del arte de *performance* que ha producido el movimiento chicano en la búsqueda por una identidad “nacional” y una voz política viable, la representación más convencional de un homosexual latino produce, en el mejor de los casos, una caricaturización grotesca y, en el peor, supone su violación y muerte violentas. En su contribución al volumen *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, David Román escribe: “Performances that foreground the perspective of gay men—as was the case with women previously—are viewed as incongruent with the larger political movement” (348).⁴ Entonces, no sólo se excluye al gay latino de la identidad americana desde el centro; también es excluido, demonizado y ridiculizado por el grupo étnico-cultural en el cual nació, a través de un movimiento político-social que reitera y fortalece tabúes hegemónicos a través de la identificación y marginalización de unos sujetos latinos que sean percibidos como aún más *extranjeros*. Es decir, los movimientos político-culturales de los chicanos, o los cubano-floridianos, dependen de la presencia y ausencia simultáneas de los homosexuales latinos—*el otro interno*.

En su monólogo dramático *Trash* (1989), MongeRafuls nos presenta una figura doblemente marginalizada en el personaje de un refugiado *marielito*. Exiliado de Cuba por su oposición al régimen de Castro, y marcado por criminal en los EEUU debido a la evacuación de los prisioneros cubanos después de la ocupación de la embajada peruana en 1980, Jesús, o José (cambia su nombre a José porque “No American is named Jesús”) encarna el exceso abyecto—ético, legal, lingüístico y sexual—

⁴ Román documenta las escenificaciones de la compañía de teatro latina Culture Clash en Los Angeles. Escribe: “And like El Teatro Campesino, Culture Clash posits a type of cultural nationalism with all its inherent contradictions and problems (...) In short, by failing to account for the differences among Latinos, Culture Clash inadvertently performs the very limits of the identity politics they invoke (...) Rather than deconstructing the *chingón / chingada* polarization, Culture Clash participates in the continual re-inscription of a binary sociosexual system that insists on fixed gender roles and rigid socially constructed meanings for sex acts” (348-9).

del sujeto nacional, tanto en Cuba como en los EEUU: “Everybody in this country is afraid of the Cuban boat people. They say that we kill everybody and rape all the women” (109). Al seguir el movimiento de José sabemos que está encarcelado porque mató accidentalmente a un cura en la parte trasera de la furgoneta del religioso. Éste había pagado a José para hacerle al refugiado una *fellatio*, y cuando el cura no puede saciarse con la presencia sexual del “otro”, intenta violar los términos del contrato original. José protesta, lo cual da lugar a una lucha entre los dos, durante la cual el padre toca al azar el arma escondida que llevaba José; se llena de terror y se muere cuando el arma se dispara. Además del descubrimiento de la violenta economía sexual en las instituciones eclesiásticas católicas, es claro que uno de los motivos más importantes de la obra de Monge Rafuls concierne a la manera en que el estado indeterminado de José erige una especie de pantalla sobre la cual el padre religioso proyecta sus fantasías más reprimidas y potentes: el excesivo deseo sexual que canaliza hacia el otro, y su terror más oscuro—el cumplimiento de la fantasía y la pérdida de la diferencia que tal fruición conlleva. Si se puede postular, con Johnson, que su estado liminal le da al sujeto marginalizado un grado de libertad con respecto a los dominantes códigos morales, por otro lado, es de hecho el cura quien ejerce el poder aquí y el *otro* quien paga el precio por la concupiscencia excesiva del padre. Faltando un apellido (Name of the Father)[revisar traducción, o la idea, no se entiende], José es *libre* para la explotación y la culpabilidad por los pecados del cura. Monge Rafuls da un giro potente al motivo católico del sacrificio cristiano: Jesús es encarcelado por los pecados del padre. Pero ¿qué hacemos con la subjetividad en un caso como éste?

El teatro es un medio excelente para la exploración de cuestiones de identidad. Hablemos de la *comedia nueva* de Lope de Vega, la experimentación con el género sexual en Shakespeare, o las técnicas de extrañamiento de Brecht, lo que se pone en tela de juicio es la identificación con un discurso unificador que serviría para interpelar al espectador en una dialéctica de poder. Un componente fundamental de esta estructura es la construcción de personajes marginales, quienes son

necesarios—yo diría constitutivos—para delimitar un espacio legítimo para el protagonista heroico. Sirva el punto de vista dramático para consolidar y legitimar al sujeto de la ideología (Lope de Vega), o funcione para cuestionar a éste a través del descubrimiento de la contingencia y violencia de tal representación épica (Brecht), la apuesta de la escenificación dramática está motivada por conflictos y problemas de identidad. En *Posmodernismo y América Latina*, Beatriz Rizk cuestiona la idea de que el sujeto fragmentado es el producto de la posmodernidad cuando parafrasea la caracterización que Catherine Connor hace de las prácticas artísticas del barroco: “Según Catherine Connor ambas épocas (Siglo de Oro y el llamado ‘posmodernismo’) comparten ‘relaciones paradójicas’ entre las ‘culturas dominantes y las culturas subordinadas’ que se evidencian en ‘una precaria interdependencia’ de la llamada ‘alta’ cultura con respecto a la ‘baja’, y viceversa, ejemplarizadas en la Comedia” (134).

Según el argumento de Connor, al intentar forjar una hegemonía cultural —sea el Siglo de Oro español o el tardío siglo veinte en una América poscapitalista—, se fragmentan las identidades, lo que da como resultado el perspectivismo visual, textual, etc.⁶ Esta técnica del redoblamiento irónico de discursos tradicionales no sólo revela la violencia y contingencia inherentes de todo proyecto hegemónico, también puede ser útil a la hora de analizar las maneras en que discursos dominantes son apropiados por sujetos marginalizados y reterritorializados según nuevos campos semánticos. En su estudio del teatro nacional de Lope de Vega, Mitchell Greenberg identifica homólogos tratamientos de la otredad según lo que Mikhail Bakhtin denomina “unitary ideological attempts” en la consolidación y

⁶ El perspectivismo, discutido por Ernest Gilman, *The Curious Perspective*, Martin Jay, *Force Fields* y Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, supone tanto el desvelamiento como el encubrimiento de la naturaleza contingente de los valores dominantes a través de una técnica visual semejante al espectáculo sobrecogedor del *trompe l'oeil* en el arte pictórico. En primera instancia, las contradicciones sociales son proyectadas hacia una figura excesiva que es marcada con la culpa que surge de la violencia producida en el establecimiento original de las fronteras que protegen una identidad institucionalizada. Este momento violento de consolidación y exclusión se repite de manera ritual en espectáculos públicos de tinte conservador. En fin, los actores protagonizan este “crimen original” al participar de manera afectiva en la expulsión o castigo (catártico) necesarios del no-sujeto excesivo. En la segunda instancia, esta violencia es descubierta a través de la inclusión problemática de una ‘mancha’ reveladora en la representación del poder. Ambas estrategias salen al escenario en el arte y la literatura de la primera modernidad.

cierre de un espacio para el sujeto de honor. Tales creaciones y despliegues de la otredad protagonizan la escenificación de las *subjectivities-in-the-making* de la precaria comunidad gay latina en *Noche de ronda*. Estos mecanismos de distanciamiento del otro dialéctico se vuelven más complejos y sutiles cuando el gay latino es exiliado, o se auto-exilia, de un ambiente étnico marginalizado en sí. Añádanse a esto los efectos devastadores del SIDA y se termina con un juego [quizá mejor “muy complicado”] de relaciones perspectivistas entre el yo y el otro.

Por un lado la obra de MongeRafuls revela el potencial revolucionario de las estrategias discursivas liminales, y por otro topa con los lugares ciegos que aparecen debido al no poder reconocer y comprender el otro interior. Dentro de este espacio problemático *Noche de ronda* sitúa los papeles sexuales tradicionales junto con unas identidades gais en el proceso de forjarse, todo para la inspección crítica del espectador. Para mí, el drama es un éxito no porque logre crear un nuevo lugar utópico para los homosexuales, como parece ser la noción de Johnson, sino porque pone en escena una postura trágicamente crítica para con la política de las afinidades.⁷ El mismo dramaturgo propuso este tipo de cuestionamiento en un artículo publicado en *Ollantay* (1994): “De ahí la necesidad de una búsqueda unitaria de la cultura de origen, capaz de elaborar el complejo proceder de la emancipación creativa con el choque de la necesidad de la tradición y de la relación con el nuevo mundo cultural” (107).

En vez de la creación de unos paradigmas originales de pensamiento, o una nueva política de la representación, o incluso una política progresista basada en afinidades, *Noche de ronda* nos descubre ignorados u olvidados lugares de solapamiento ideológico y tensión dialéctica que problematizan la noción de un centro ideológico en un estado constante de evolución. En estos encuentros conflictivos,

⁷ En “Staging AIDS: What’s Latinos got to do with it?”, Alberto Sandoval describe una “new politics of affinity despite class bias, racism, homophobia, and social prejudices” (74). En la misma línea, Chela Sandoval (no relation) [**¿qué quiere decir esto? Quiere decir que los dos Sandoval no son parientes. ¿Cómo se dice eso en español?!**] describe una política basada en lo que ella denomina una “oppositional consciousness,” la cual “depends upon the ability to read the current situation of power and of self-consciously choosing and adopting the ideological form best suited to push against its configurations, a survival skill well known to oppressed peoples,” citado por Román. MongeRafuls escenifica los límites de estos discursos políticos, descubriendo el inconsciente problemático de las estructuras del deseo.

las cuestiones de identidad se revelan dolorosas, aún en medio de la risa. Por un lado, el dramaturgo se enfrenta con el discurso homofóbico y las consustanciales fantasías homofílicas en el fondo de la ideología conservadora para con la homosexualidad; y por otro, demuestra lo difícil que es para el gay latino escaparse de una repetición ritualizada e inconsciente de esta misma estructura ideológica. Este efecto se logra al reflejar la apertura hacia una política colectiva de identidad homosexual en un espejo deformado por la expresión de un residual comportamiento sexual tradicional. Esto es lo que está en juego cuando el dramaturgo presenta a unos individuos gays, bajo la amenaza de el SIDA—una problemática nunca suficientemente articulada y más potente por esa razón—, con el fin de delinear la complejidad de los desafíos encarados por sujetos marginalizados.

El drama tiene lugar durante el cumpleaños de Eladio, un homosexual mexicano-americano que vive en Queens. La fecha del aniversario de su nacimiento coincide con la posible fecha de entrega de su “death notice”, la noticia que contiene los resultados de su más reciente prueba sanguínea para el SIDA. Como es el caso en *Trash*, los motivos católicos de la muerte y la resurrección sirven como marco y residuo para la representación de una sociedad supuestamente secular. Desde el comienzo, la hibridez mexicano-americana sale al primer plano, pues el piso de Eladio está adornado con una mezcla de decoraciones “típicamente mexicanas”, y pósteres que anuncian “Happy Birthday”. Por el piso pasará un desfile de más o menos abiertamente amigos gays “*out of the closet*”, los cuales configurarán una topografía variada de *subjectivities-in-the-making*. Este montaje de personajes, que se podría tomar por una escenificación tragi-paródica de la Santa Cena, es un mecanismo eficaz para la presentación de un panorama de sujetos liminales. Por otra parte, las distintas estrategias discursivas que estos sujetos ponen en marcha crean conflictos que se cruzan y contradicen [ver traducción]. Así que, el espectador no experimenta un espacio seguro y confiable para la expresión de la identidad gay (signifique lo que signifique), sino una colección de individuos, quienes llevan y exponen el bagaje de una gama de discursos culturales modernos y tradicionales. Cada personaje sigue su propia fuga contradictoria

dentro de la composición, encaminando el drama hacia la descomposición cada vez más obvia de esta comunidad archi-frágil. Las estrategias empleadas por los personajes incluyen: la expresión libre y juguetona del deseo homosexual—al contrario del mundo secreto del armario; inversiones lingüísticas de las convenciones gramaticales de género (Eladio se llama La Chicana, etc.); actitudes complejas y contradictorias para con el SIDA; y, finalmente, el comienzo muy tentativo de la construcción de una subjetividad sexual alternativa y autoconsciente a través del análisis franco de la “situación” de Eladio.

El primer discurso que se suelta hacia el espectador es un lenguaje cargado de referencias y juegos de palabras sexuales. Eladio y sus amigos se divierten en una auténtica orgía de *double-entendres* ingeniosos:

Miguel.- Dudo ni que [Juana] venga. Últimamente anda medio misterioso. Se la pasa viajando a Miami.

Eladio.- Esa cubana no se pierde sino es detrás de un hombre.

Miguel.- ¿A qué va a Miami?

Eladio.- Tiene a su familia en “La pequeña Habana.” (*Pausa. Otro tono.*) Ay, mano, aquella ciudad está invadida de cubanos..., está llena de cubanitos lindos, preciosos... Miles de ellos! (I.1)

Todo esto no suena muy distinto a lo que se esperara de un tira-y-afloja *machista*, excepto por el hecho fundamental de que Eladio y sus amigos libremente ocupan la posición del “chingado” en la dialéctica genérica del *machismo*, señalado por la feminización de sus nombres. Dentro de lo posible, los personajes convierten estas conversaciones en un recreo de imaginaria sexual, hasta que alcanza su clímax [mejor “clímax”, el crescendo no se alcanza, es progresivo; revisar traducción] con la llegada del *stripper* que Juan(a), un amigo de Eladio que no viene a la fiesta, ha contratado para ésta .

Freddy.- I’m Freddy. (*Nadie contesta. No saben qué hacer. Él no pertenece a ese grupo.*) Me llamo Freddy. I’m looking for Eladio.

Jairo.- Él salió pero yo represento sus intereses. Entra, que hablaremos en privado, en la habitación.

Gustavo.- Aaaaayy, si hasta la dentadura es perfecta....Yo tengo que averiguar a qué carnicería va ella porque siempre come carne de primera. (Ibid.)

Se ve aquí un juego discursivo, pues por un lado, se puede interpretar estos intercambios como una expresión sexual liberadora, tal vez una resituación revolucionaria de las instituciones heterosexuales, cuando vemos a unos hombres expresando abiertamente su atracción sexual mutua. También se podría decir, sin embargo, que al colocar el discurso *machista* de promiscuidad, que tiende a convertir el objeto de deseo en, pues, objeto, dentro de un marco homosexual, Monge Rafuls señala un posible peligro para esta comunidad en el gesto apropiador del discurso tradicional, sugiriendo **[mejor “sugiriendo; revisar traducción]** que es una navaja de doble filo. Como observa Rizk: “A través de múltiples personajes el grupo deconstruye los arquetipos reduciéndolos a una pantomima de sí mismos y de paso revelando su contextura irracional” (120). Incluso se sugiere la tendencia machista hacia la violencia sexual, cuando Eladio cuenta una historia de amor infeliz:

Eladio.- A ese cuate lo dejé porque me tenía cansada con sus celos. Yo soy mujer de un solo hombre.

Jairo.- ¿Lo dejastes [**¿así en original? Sí.**], mi ‘ja? Si te dio un trompón que te partió un diente, te dejó un ojo negro y te limpió el apartamento. (Ibid.)

Aquí se desmantela la dialéctica *chingón / chingada* a través de la imitación *extrañante* del discurso machista por hombres gais que hacen y juegan con los dos papeles. También se subraya el hecho de que las semejanzas entre los dos lenguajes sexuales, machista y gay, tiende hacia la complicación de la dialéctica *self-other* en la expresión de la indefinida identidad gay. En uno de los momentos más entretenidos y de gran suspensión, después de que el padre de Eladio irrumpe en la fiesta—sin ser invitado—, los amigos de Eladio desatan un delirio de juegos de palabras con el recién llegado, quien,

de su parte, se presenta como todo un hombre y, a la vez, totalmente ignorante de la inclinación sexual de su hijo y los otros invitados:

Padre.- (*Le da un golpe fuerte en la espalda.*) No se me raje...Tome como un hombre.

Jairo.- (*Canta.*) The impossible dream...

Padre.- ¿Y Ud.? ¿Es mexicano?

Jairo.- No, pero me encantan los huevos rancheros. (II)

Mientras que el padre casi fuerza el cuello de una botella de tequila en la garganta de Jairo, éste sueña con otro tipo de penetración. El deseo del padre de establecer su dominación (homo)social, en fin, *chingar* con la botella a su nuevo cuate, se ve correspondido en la fantasía de Jairo de ser *chingado*. Este encuentro problematiza la distancia que cada sujeto—el ‘centrado’ y el ‘descentrado’—erige entre su identidad y el ‘otro’, al revelar la fantasía que motiva el deseo de cada uno. Alberto Sandoval sugiere que el drama gira en torno a un discurso de prostitución y promiscuidad en su análisis del título:

Noche de ronda is a song dedicated to prostitutes. In this way sexual marginality is at the core of the lyrics. [...] Gay visibility with AIDS in a way is registered in the song because a prostitute’s promiscuous sexual life and marginality can be compared to a gay’s lifestyle... “these night rounds are not good / they cause harm / they cause pain / And one ends up crying.” (72)

El tema de la promiscuidad, de hecho, sitúa este discurso dentro de la hegemónica identidad machista y la marginalizada identidad del gay latino al mismo tiempo.

Eladio vino a Nueva York para escaparse del represivo ambiente sexual de la casa patriarcal, y ha topado con un ambiente que utiliza pautas socio-lingüísticas curiosamente similares a lo que ha intentado dejar atrás: la cosificación del objeto de deseo; la promiscuidad; la nostalgia por amantes ‘olvidados’, etc. En vez de encontrar un discurso liberador, lo que se encuentra en la fiesta es la representación irónica de tropos sexuales machistas, cuyo fin parece ser el distanciamiento de la

herencia socio-sexual latina y un esfuerzo por abrazar una nueva identidad sexual y tomar control de la sexualidad.

En el proceso, el espectador es simultáneamente entretenido y escandalizado por un ambiente saturado de ambivalentes juegos de palabras. Con la llegada del padre de Eladio, sin embargo, las raíces retrógradas de las bromas se hacen evidentes [revisar traducción; creo que quiere decir “evidentes” u “claras”], a la vez que este espacio momentáneamente idílico y juguetón es violado por la penetración de la ley del padre. En cinco minutos el padre de Eladio ha propuesto que su hijo le consiga una mujer, se ha vuelto nostálgico por una cierta *veracruzana* (no es la madre de Eladio, obviamente), y ha jugado con algún que otro síntoma latentemente homosexual de su discurso machista:

Padre.- No importa. Una sola hembra basta. Siempre y cuando sea buena y caliente... je, je, je. (*Le da una palmada fuerte a Eladio y casi lo tumba.*) Estos muchachos se han agringao. Primero llegan a la fiesta los machos y después las hembras. Aquí estoy yo para esperarlas... (*Otro tono. Tratando de caer bien con los jóvenes.*)
Pos me van a conseguir una para mí. Eso sí... (Ibid.)

Su imitación inquietante de las conversaciones que precedían su irrupción en el escenario descubre la distancia que los demás invitados han viajado, o tal vez no, para intentar construir un espacio independiente y seguro. En vez de un utópico, e imposible, sujeto posmoderno, lo que se ve es un grupo de hombres luchando por encontrar un discurso que exprese su deseo bilateral por la liberación sexual y la legitimidad social. Yo sugiero que se vean estas conversaciones por el lente de la teatralidad, es decir, como la dramatización de unas estrategias sociales que permitirían al sujeto enmascarado evitar el vacío que conlleva su interpelación institucional.

A lo largo del drama, el predicamento material que dificulta esta propuesta, desde fuera y por dentro, es la amenaza omnipresente del SIDA, tanto más presente a pesar de, o tal vez debido a, los intentos de casi todos los personajes de evitar el tema:

Eladio.- En esta vida hay que divertirse.

Miguel.- (*Se sienta. Pone el regalo, visible, sobre una mesita.*) Tienes razón, uno no sabe lo que le va a pasar. Con esto del SIDA.

Eladio.- No, noo, nooo. No quiero conversaciones tristes el día de mi cumpleaños.

Miguel.- ¿Te enterastes [**¿así en original? Sí.**] que Johnny está enfermo?

Eladio.- Hablemos solamente de hombres y otras cosas bellas. (I)

Este grano traumático al centro del discurso del contagio social que rodea la experiencia gay es rodeado, a su vez [**revisar traducción**], por un silencio forzado. Entonces, la posibilidad de una política de afinidad, contestatoria y duradera, está plagada de un residuo activo de actitudes retrógradas hacia la identidad sexual, la sexualidad en sí, y percepciones equívocas para con el SIDA. La ignorancia sobre la prevención, el grado de contagiosidad, y los efectos, progresión y tratamiento de la enfermedad, abunda en el piso de Eladio. Además, esta ignorancia casi voluntaria amenaza la comunidad frágil desde dentro. Para el espectador, el SIDA está metonímicamente omnipresente en la forma de un condón gigantesco que el amigo Gustavo le regala a Eladio.

Gustavo.- Mi vida, soy internacional por inyección... Mami que cumplas muchos más y sobre todo que los cumplas rodeada de hombres. Grandes y machos. (*Le entrega un regalito.*) Tienes que abrirlo inmediatamente.

Eladio lo abre, de adentro salta un condón abierto, largo, que cae al suelo. Gustavo se ríe a carcajadas. Los demás se rien. (Ibid.)

Este símbolo, tirado en una mesa a lo largo del drama, revela a la vez que cubre la presencia, real e imaginada, del SIDA. También hace más presente la ausencia de la Juana, otro amigo de Eladio. Las

razones por la ausencia de Juana también están rodeadas de silencio y de secreto hasta el final de la pieza. A sabiendas que su propia comunidad es capaz de marginalizarlo si se corre la noticia de su contracción de la enfermedad, Juana prefiere pasar los últimos días de su vida solo en el hospital. Ha enviado a Freddy a la fiesta en su lugar como una especie de embajador y emisario de su despedida ‘feliz’. Y de hecho las sospechas de Juana se confirman cuando dos de los invitados, Antonio y Mike, se marchan de la fiesta cuando barruntan que Eladio ha hecho las pruebas para el SIDA:

Eladio.- Se sabe tan poco de esta pinche mierda... (*Pausa. Triste.*) No hay salvación.

Antonio.- Los mosquitos transmiten el virus, y también, puede contraerse por sentarse en los inodoros.

Gustavo.- ¡Ignorantes!, ¡Ignorantes! [...]

Antonio.- Cuqui me dijo que mi amigo es positivo, enseguida que él se fue, separé los vasos y los cubiertos que usó. (*Ibid.*)

Antes de enterarse de que Eladio ha hecho pruebas, la misma pareja explicaba cómo dejaron de protegerse durante el coito después de cohabitar por solo siete meses, porque son “limpios” y porque “se sabe cuando alguien está enfermo.” Aunque nos maravillamos de la ignorancia patente **[revisar traducción; debe ser “clara”]** de los dos, vale la pena hacer una pausa para considerar lo que está en juego aquí. El orden simbólico ha marcado al sujeto gay como el portador de una enfermedad que es más que biológica: es social y moral a la vez que biológica, y por ende representa una amenaza a la supervivencia de un modo de vida. Tener en mano una prueba positiva de la enfermedad introduce al sujeto de manera “científica” dentro de estos mecanismos ideológicos de exclusión y provee un artefacto material para el desarrollo y perpetuación de lo que Catherine Bell, especialista en los estudios rituales, llama “the motivation of bias” (172). En otras palabras, la noticia de una muerte más o menos inminente llega al mismo tiempo que la identidad social del sujeto gay es enmarcada—*framed*—aún dentro de su propia comunidad gay.

De ahí que Eladio pierda su comunidad cuando decide compartir los resultados de su prueba—negativa—y esto incluye la relación con su padre. Con todo, tampoco hay indicaciones de que piense modificar su comportamiento sexual. Sólo hay una guerra verbal, entre los amigos que quedan y su padre, que sirve de desenlace para la obra:

Padre: Dios hizo la mujer para el hombre. (*Pausa larga*). Me has traicionado... Hoy te has muerto. ¿Sabes cuántos sueños yo he tenido? No te lo voy a perdonar nunca, nunca. Ya no tengo hijo. Dios ha sabido vengarse... por eso tienes SIDA. (11)

De hecho, el intento de Freddy (el *stripper*) por ocupar el terreno moral, declarando ante el escandalizado y desilusionado padre de Eladio que “Ser homosexual no es una desgracia”, se puede ver como una sencilla inversión del odioso discurso conservador, y sólo posible gracias a los resultados negativos de las pruebas. Al final, la declaración descansa sobre fundamentos ontológicos tan frágiles como el punto de vista que hace equivaler el SIDA con un castigo divino. Román observa un desenlace similar en su análisis de *Downtown* (1990), una pieza de *performance* de Luis Alfaro: “The scene ends without resolution, only with the melancholy recognition of his desire and its problematic reception in two conflicting social fields of power: the kinship system of his Latino family and of an imagined gay community” (358). Según Monge Rafuls, el triste y melancólico desenlace de la *fiesta* marca el lugar en el que la canción “Noche de ronda” sirve para enmarcar el argumento dramático. Después de una noche de juerga, Eladio regresa al miedo y aislamiento que caracteriza su lucha diaria por la dignidad y la seguridad.⁹ El drama escenifica el hecho de que las identidades gais son ontológicamente idénticas a las identidades heterosexuales, es decir, construcciones que se tienen que articular y negociar en la cultura, el lenguaje, la economía y la política. Y de ahí su verdadera amenaza a la cultura hegemónica, el descubrimiento del estado contingente y frágil de toda narrativa identitaria.

⁹ Estos comentarios ocurrieron durante una conversación que tuve con Monge Rafuls durante su visita a Minneapolis en 1996.

En conclusión, el desenlace de *Noche de ronda* contrasta las distintas iteraciones del código machista cuando los antagónicos dialogantes van en direcciones contrarias sin lograr un entendimiento mutuo. Por otra parte, se hace presente una política de afinidad, por la determinación de los amigos de Eladio de defenderse de los intentos de propagar los mitos y desinformación respecto al SIDA y un represivo código sexual anclado en estereotipos retrógrados. De todos modos, estas afinidades descansan sobre un terreno movedizo, pues las ausencias (Juana, Mike, Antonio) son tan notables como los elementos formativos. El dramaturgo, como ha declarado por escrito y en ponencias públicas, no pretende solucionar la “situación” del gay latino, sino que quiere articular una exploración honesta de sus posibilidades y trampas. Según esta visión estético-cultural, basar la identidad en la sexualidad es igualmente problemático en comunidades hetero- y homosexuales. Para concluir, regreso al escepticismo de Fenton Johnson con respecto a la subyugación de la identidad y modo de vida gays bajo la institución del matrimonio legal a cambio de unos privilegios legales y económicos. Lo que teme Johnson es que las subjetividades gay y lesbica sean re-inscritas desde puntos de vista hegemónicos una vez que el matrimonio *same sex* sea apropiado por el estado. Aun Cervantes, escribiendo en el siglo XVII, reconoce la relativa libertad e igualdad que reina en las alianzas románticas en los barrios de Sevilla en comparación con los palacios de los nobles.¹⁰ La inserción de las identidades gays dentro del retrato burgués de valores familiares, por un lado, evidencia la habilidad de la ideología conservadora de abrirse y, por otro, demuestra cómo esta misma ideología se protege contra la deconstrucción de una de sus estructuras más represivas.

Bibliography

¹⁰ El tratamiento o, mejor dicho, los tratamientos que Cervantes da al matrimonio en los estratos inferiores de la sociedad son muy sugerentes. Véase Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens, especialmente *Through the Shattering Glass: Cervantes and the Self-made World*.

- Bell, Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Greenberg, Mitchell. *Canonical States, Canonical Stages: Oedipus, Othering, and Seventeenth Century Drama*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Monge-Rafuls, Pedro R. *Noche de Ronda*. Performed in New York City in 1991.
- . "Sobre el teatro cubano." *Ollantay Theater Magazine* 2.1 (1994): 101-13.
- . "Un teatro marginado: SIDA, homosexualidad, exilio e identidad latina." A presentation at the University of Minnesota symposium, "The State of Latino Theater in the U.S.: Cuban-American, Mexican-American, and Exiled Latin American Voices" in May of 1996.
- . *Trash*. *Ollantay Theater Magazine*. Ed. Pedro R. Monge-Rafuls. New York: Ollantay Press, Winter/Spring 1995.
- Rizk, Beatriz J. "El teatro latino de los Estados Unidos como discurso de resistencia posmoderna." *Ollantay Theater Magazine* 2.1 (1994): 114-24.
- . *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Román, David. "Teatro ¡Viva!: Latino Performance and the Politics of AIDS in Los Angeles." *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Ed. Emilie L. Bergmann and Paul Julian Smith. Durham: Duke University Press, 1995. 346-369
- Sandoval, Alberto. "Staging AIDS: What's Latinos Got To Do With It?" *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Ed. Diana Taylor and Juan Villegas. Durham: Duke University Press, 1994. 49-67.