

**EL MONSTRUO QUE FUE.
LA CONQUISTA IDENTITARIA DE LUISGÉ MARTÍN
EN *EL AMOR DEL REVÉS* (2016)¹**

THE MONSTER HE WAS.
LUISGÉ MARTÍN'S CONQUEST OF IDENTITY
IN *EL AMOR DEL REVÉS* (2016)

Oier QUINCOCES

Universidad del País Vasco UPV/EHU
oier.quincoces@ehu.eus

Resumen: La autobiografía *El amor del revés* (2016) de Luisgé Martín constituye un ejemplo paradigmático en la literatura española de cómo los discursos hegemónicos inciden en la construcción identitaria, pues narra el largo proceso de autoaceptación como hombre gay que experimenta su protagonista. Para analizar dicho proceso, este artículo se centra en las manifestaciones de lo abyecto y lo monstruoso que aparecen a lo largo del texto y que remiten a la percepción de sí mismo que tuvo el autor antes de reconocer su sexualidad.

Palabras clave: Luisgé Martín. Autobiografía. Monstruo. *Queer*. Disidencia sexual

Abstract: Luisgé Martín's autobiography *El amor del revés* (2016) is a paradigmatic example in Spanish literature of how hegemonic discourses affect the construction of identity, as it narrates the long process of self-acceptance as a gay man experienced by its protagonist. To analyse that process, this article focuses on the manifestations of the abject and the monstrous that appear throughout the text and which refer to the author's perception of himself before recognising his sexuality.

Keywords: Luisgé Martín. Autobiography. Monster. *Queer*. Sexual dissidence

¹ Este trabajo forma parte de la actividad del grupo de investigación IdeoLit (GIU21/003) y del proyecto «La literatura y los Objetivos de Desarrollo Sostenible» (CBL 24ENCI), financiados por la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

E l monstruo como ruina del *statu quo*

Es bien sabido que el monstruo es una entidad esencialmente transgresora y marginal (Álvarez Méndez *et al.*, 13; Moraña, 27), que atenta contra los límites de lo aceptable a nivel físico, biológico o moral (Roas, 30). De ahí que encarne los miedos, represiones y hasta fascinaciones de una sociedad, siendo aquello que «define las coordenadas de lo prohibido y lo impensable» (Giorgi, 323). Esta caracterización de lo monstruoso supone necesariamente la existencia de una norma que establezca qué es tabú y qué no: «lo *anormal* solo existe en relación a lo que se ha constituido o instaurado como *normal*» (Roas, 30). Esto tiene una doble implicación. En primer lugar, si se asume que el monstruo, en tanto que categoría atravesada por imaginarios culturales y sociales, es en sí mismo un «artefacto cultural» (Álvarez Méndez *et al.*, 13)², el mismo estatus le correspondería a su contraparte: lo que la sociedad percibe como *normal*. En ese sentido, además de reflexionar sobre lo extraño o lo «otro», lo monstruoso también permite pensar lo normalizado como producto de una inscripción cultural y política (Giorgi, 329)³. En segundo lugar, y en consonancia con lo anterior, se puede concluir que el monstruo ha sido instrumentalizado por los discursos de poder y sistemas de control «para demonizar, otrificar y excluir sujetos, sectores sociales y proyectos alternativos a los dominantes, para satanizar la alteridad cultural e ideológica, para deshumanizar lo que no se conoce o no se comprende» (Moraña, 27). Siendo esto así, ¿en qué medida es el potencial subversivo del monstruo capaz de sobreponerse a esos discursos y ponerlos en cuestión?

Según Michel Foucault, el monstruo es una noción jurídica en su sentido más amplio, pues «su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. [...] combina lo imposible y lo prohibido» (61). Se trata de una forma de vida ininteligible para el derecho, que lo pone en cuestión y lo obliga a interrogarse sobre su propia práctica y fundamentos, forzándolo a manejar otro sistema de referencia o a crear otra casuística (69)⁴. En *El monstruo como máquina de guerra*, Mabel Moraña se propone estudiar el monstruo como «dispositivo epistémico» (22), como artefacto cultural y semiótico «orientado hacia una *interrupción* productiva de los discursos dominantes y de las categorías que los rigen», algo que consigue desnaturalizando el mundo conocido y «sometiéndolo a otras lógicas [...], desfamiliarizándolo» (23). No son pocas las voces que inciden en esta facultad del monstruo. Si bien se centra en el ámbito de lo fantástico, David Roas entiende el monstruo como una amenaza para el conocimiento común: «El monstruo innombrable es un ser más allá del lenguaje y la representación, un ser que trasciende/transgrede los límites de nuestro conocimiento» (32-33). Álvarez Méndez *et al.*, por su parte, señalan que «metaforiza los temores del ser humano y problematiza los códigos hermenéuticos y cognitivos por

2 «El monstruo es, ante todo, relato y, como tal, lenguaje, desarrollo discursivo, imagen, narrativa» (Moraña, 24).

3 Giorgi aplica este razonamiento a la categoría de «lo humano», que también ve como «una producción política, jurídica, epistémica, estética, que tiene lugar sobre el fondo de lo monstruoso» (324).

4 «Puede decirse que lo que constituye la fuerza y la capacidad de inquietud del monstruo es que, a la vez que viola la ley, la deja sin voz» (Foucault, 62). Es interesante anotar que, junto a la figura del monstruo, el filósofo francés presenta la del desviado sexual, a través de la figura del *masturbador*, y la del *individuo a corregir*, determinado por una «incoregibilidad rectificable» (65), como los tres antecedentes de la categoría decimonónica del *anormal*. La progresiva superposición de estas categorías, así como la institución a partir del siglo XVIII de una «monstruosidad moral» o «de comportamiento» (81) dan una idea del vínculo histórico que puede establecerse entre lo monstruoso y la disidencia sexual.

este establecidos» (11), además de desafiar su organización del conocimiento y de los patrones con los que estructura las sociedades (13). Del mismo modo, las «Ten Theses on Monsters and Monstrosity» de Allen S. Weiss recogen varios aspectos que apuntan en esa dirección (ruptura de toda cadena o red de asociaciones, inestabilidad ontológica, alteridad, diferencia), siendo el principal de ellos la idea del monstruo como indicador de cambios o desplazamientos epistémicos (124-125).

Sin embargo, dejando atrás este plano más abstracto, el monstruo también puede observarse como «una encarnación del *ser social*», en palabras de Moraña, quien parte de Foucault y de las «tecnologías de la monstruosidad» de Halberstam para evidenciar que esas dinámicas discursivas y epistémicas, de poder y de resistencia antes mencionadas conforman redes y estrategias de socialización que son decisivas para la configuración de identidades, así como para sus interrelaciones históricas:

La producción de la monstruosidad crea [...] constelaciones simbólicas de género, raza, sexualidad, clase, etc., que remiten a su vez a formas específicas de socialización, a discursos, identidades y conductas, es decir, a imaginarios y estrategias representacionales a través de las cuales se expresan formas particulares de conciencia social (28).

No es necesario ahondar, por ejemplo, en lo decisiva que fue la incidencia de los discursos médico, religioso y psicoanalítico a la hora de patologizar y presentar como monstruosa cualquier conducta o práctica sexual no heteronormativa. De hecho, la lógica que determina «lo abyecto», que no deja de ser una variante de lo monstruoso, explica la existencia de categorías como *homosexualidad* o, en un sentido más amplio, *raza*, fundamentales para acotar el modelo de masculinidad heterosexual y blanca que encarna la cúspide de nuestro sistema social: «La construcción del “no yo” como lo abyecto determina los límites del cuerpo, que también son los primeros contornos del sujeto» (Butler, 261)⁵. La coincidencia de estos límites con los de lo socialmente hegemónico redonda en un sometimiento de las «formas de vida» al juicio de los órganos de poder, que deciden cuáles «merecen reconocimiento, autoridad y protección» y cuáles son, por el contrario, relegadas «a la subyugación, a la explotación o directamente al genocidio» (Giorgi, 324). Todo esto hace de la biopolítica uno de los umbrales posibles desde los que leer al monstruo (Álvarez Méndez *et al.*, 13; Moraña, 28), en la medida en que este «afirma la potencia inmanente de la vida contra y más allá de los intentos de normalizarla y controlarla según criterios normativos que encuentran, en última instancia, su verdad en los sueños eugenésicos» (Giorgi, 324)⁶.

5 Haciéndose eco de Frederic Jameson, Moraña describe la otredad «como una forma estratégica de definición del espacio subjetivo, es decir, como una defensa discursiva e ideológica del dominio del Yo» (29). De ahí que uno de los rasgos más terroríficos del monstruo sea la mirada que dirige a quien lo observa, capaz de desestabilizar las fronteras entre el yo y lo otro: «Como ser eminentemente *performativo*, el monstruo vive de la mirada del otro y al mismo tiempo construye a su Otro al observarlo» (27).

6 Antes que Judith Butler, Julia Kristeva ya había problematizado la cuestión de «lo abyecto» en su ensayo *Pouvoirs de l'horreur* (1980). Asimismo, el concepto de *biopolítica* es indisociable de Foucault, a quien ya se ha citado anteriormente. También es importante mencionar a Paul B. Preciado, como parte de esa genealogía crítica que ha pensado el monstruo desde la teoría y la experiencia *queer* y que incluso ha adoptado esa categoría como parte de su discurso, como se puede apreciar en las palabras que dirigió a los psicoanalistas de la Escuela de la Casa Freudiana: «Yo soy el monstruo que os habla. El monstruo que vosotros mismos habéis construido con vuestro discurso y vuestras prácticas clínicas. Yo soy el monstruo que se levanta del diván y toma la palabra, no como paciente, sino como ciudadano y como vuestro semejante monstruoso» (18-19).

Este artículo no ofrece un análisis desde esa perspectiva, pero su objeto de estudio es una autobiografía cuyo tema central es el proceso de autoaceptación como hombre gay del protagonista, el escritor Luisgé Martín (Madrid, 1962), educado en los últimos años del franquismo y, por tanto, atravesado por múltiples discursos con una vocación heteronormativa y hegemónica. Se trata, pues, de un texto que pone en evidencia la impronta de dichos discursos en la propia vida, así como la gestión política que las instituciones hacen de ella. *El amor del revés* (2016) es la historia de un monstruo que deja de serlo, no tanto porque la sociedad ya no lo perciba como tal, sino porque él mismo ha dejado de hacerlo. Teniendo esto en cuenta, el presente trabajo se propone analizar ese proceso de (re)apropiación del yo que emprende el autor explorando la función a nivel narrativo y simbólico que desempeña la metáfora del monstruo, a la que Martín recurre a través de distintos imaginarios. Por último, junto a las conclusiones se plantea una reflexión en torno a lo *queer* como elemento disruptivo —y, por ello, ligado a lo monstruoso (García-Valero *et al.*, 326)⁷— y a la asimilación de las disidencias por parte de la norma, aspecto que se relacionará con la «domesticación del monstruo», fenómeno identificable en gran parte de los imaginarios culturales recientes y en un amplio número ficciones posmodernas (Álvarez Méndez *et al.*, 11; Roas, 32).

El amor del revés: memoria de una disidencia

En «La memoria y la invención», artículo publicado en *Zenda* en diciembre de 2017⁸, Luisgé Martín habla de una suerte de *boom* de la literatura gay confesional en las últimas décadas:

La literatura del yo —autobiográfica, memorialística, autoficcional— tiene en estos principios del siglo XXI un peso cada vez mayor, y el universo homosexual no podía escapar a esa corriente: su testimonio es el de la intimidad perturbada o conmovida, el de lo privado pisoteado por lo público, el del secreto, la clandestinidad y la penumbra (párr. 6).

Tras hacer una breve panorámica por algunos de los principales hitos de esta tendencia en la literatura española, Martín presenta su propio libro como parte de esa «tradicición»: «Yo mismo [...] publiqué en 2016 *El amor del revés*, una autobiografía que trataba de contar el tránsito entre el descubrimiento de mi homosexualidad y su aceptación» (párr. 14). Si las palabras del autor no bastan para reconocer su texto como una autobiografía, los paratextos proporcionan varias pistas que guían al lector en esa dirección. Si bien el título no es muy revelador en ese aspecto, la sinopsis de la contracubierta dice lo siguiente:

El amor del revés es la autobiografía sentimental de un muchacho que, al llegar a la adolescencia, descubre que su corazón está podrido por una enfermedad maligna: la homosexualidad [...].

Hasta ahora Luisgé Martín había ido filtrando detalles de su biografía en sus novelas. En este libro convierte en objeto de la narración su propia vida, ejemplar en el sentido clásico del

7 Esta asociación de las sexualidades alternativas con lo monstruoso también es sugerida por Moraña (29) y Roas: «la sexualidad del monstruo ha sido siempre, por definición, una sexualidad no codificada, más allá de la norma» (45).

8 Martín incluiría este y otros artículos de prensa en el volumen *El desvío de los sentidos* (2023). En el trabajo de Dieter Ingenschay, al que se remitirá más adelante, se cita esta última versión, mientras que aquí se reproduce la digital aparecida en *Zenda*.

término: sirve para vislumbrar a través de ella las debilidades y las grandezas de la naturaleza humana; sus miserias, sus ambiciones y sus logros.

Asimismo, la imagen de la cubierta es un montaje a partir de fotos del autor, detalle que también invita a una lectura del texto en clave autobiográfica; por no mencionar que el propio texto está cuajado de datos biográficos fáciles de contrastar, así como de referencias explícitas a otros textos del autor ya publicados, cuya autoría evidentemente reconoce. Por todo ello, se tratará este texto como una autobiografía de cara al análisis.

Tomando el título como punto de partida, es interesante hacer dos precisiones. Por un lado, la elección del término *amor* como núcleo del sintagma que da nombre al libro puede dar a entender, tratándose de un libro autobiográfico, que el autor basa la construcción o reconstrucción identitaria que se le presupone a este género literario fundamentalmente en la esfera sexoafectiva, algo que puede recordar a la consigna «*Love is Love*», utilizada a menudo para reivindicar los derechos LGTBIQ+, pero igualmente criticada y cuestionada desde dicho colectivo por fundamentarse en el *amar* en lugar de en el *ser*. Por otro lado, *del revés* remite a la inversión sexual, a la categoría del invertido que Alberto Mira define de la siguiente manera:

Categoría médica que adapta la concepción moral tradicional que considera la homosexualidad *contra natura*. [...] Mientras que los padres de la Iglesia desde san Agustín consideraban que las *prácticas* homosexuales eran *actos contra natura*, el médico decimonónico calificaba al *individuo* que las practicaba de invertido: o un cuerpo masculino con alma de mujer o un cuerpo femenino con alma de hombre (414).

Lo interesante de este paradigma, que tiene su origen en el libro *Sexual Inversión* (1897) del sexólogo británico Henry Havelock Ellis⁹, es que no concibió el deseo homosexual como algo antinatural, sino más bien como una enfermedad o error completamente «natural», cambio de estatus con el que se trataba de exonerar al invertido en lugar de condenarlo (Mira, 415). Tal y como advierte Félix Rodríguez, el concepto de *inversión* no es en ningún caso aséptico, por mucho que se distanciase de la condena moral y de las connotaciones negativas atribuidas a la voz *homosexualidad*, ya que «parte del supuesto de que se invierte o transmuta la naturaleza humana al apartarse del arquetipo heterosexual, considerado como el estado puro y original, la norma en definitiva» (225). Esto se traduce en una visión de lo homosexual como otredad que se estudia desde una perspectiva «sana», lo que a lo largo del siglo XX trajo consigo una radicalización del paradigma por parte de la medicina moderna, decidida a «*salvar* al homosexual, no eliminando el prejuicio, sino haciéndole cambiar de orientación» (Mira 415). La asociación del invertido con lo abyecto y lo monstruoso es evidente y lo explicado en estos párrafos enlaza con aspectos de la obra a los que se aludirá más adelante, no sin antes hacer un apunte

9 El libro fue escrito en colaboración con el ensayista y poeta inglés John Addington Symonds, que murió antes de que saliera a la luz (Rodríguez, 224-225; Villena, 20), y se trata de «un estudio académico que contiene discusiones teóricas y también “historias de vida” de gente corriente, no presentadas como enfermas o pervertidas, sino como bastante normales» (Rodríguez, 225). Luis Antonio de Villena, de hecho, lo considera «el primer libro que justifica la homosexualidad desde un punto de vista científico» (20).

sobre la estructura del libro y lo que cuenta. Para ello, a continuación se reproduce una cita en la que Martín hace explícito el eje vertebrador de estas «memorias sodomitas» (126):

En 1977, a los quince años de edad, cuando tuve la certeza definitiva de que era homosexual, me juré a mí mismo, aterrado, que nadie lo sabría nunca. Como la de Scarlett O'Hara en *Lo que el viento se llevó*, fue una promesa solemne. En 2006, sin embargo, me casé con un hombre en una ceremonia civil ante ciento cincuenta invitados, entre los que estaban mis amigos, mis compañeros de estudios, mis colegas de trabajo y toda mi familia. En esos veintinueve años que habían transcurrido entre una fecha y otra, yo había sufrido una metamorfosis inversa a la de Gregorio Samsa: había dejado de ser una cucaracha y me había ido convirtiendo poco a poco en un ser humano. Como los grandes héroes literarios, había atravesado todo tipo de peligros y de tentaciones y había salido de ellos transformado (12).

El amor del revés puede, por tanto, leerse como un *Bildungsroman*, ya que no deja de ser la narración de un proceso de autoconocimiento o de un aprendizaje: el de la aceptación de la propia disidencia, negada en el pasado, pero finalmente reivindicada (Alayón Galindo, 82; Ingenschay, 75)¹⁰. Lo monstruoso supone un recurso narrativo y simbólico clave mediante el que el autor relata ese primer estadio de autorrechazo y negación de la diferencia, siendo las referencias a dos monstruos clásicos—Gregorio Samsa, como anticipaba la cita anterior, y la criatura de *Frankenstein*—su manifestación más recurrente. Mientras que el primero es usado por Martín para hablar de su propia homosexualidad como condición monstruosa, las alusiones a la criatura ideada por Mary Shelley tienen usos más específicos, siendo uno de ellos la caracterización de los travestis y del colectivo trans en general como sujetos aún más monstruosos que él, idea que debe a su educación en el contexto tardofranquista¹¹:

La homosexualidad me parecía una aberración de la naturaleza, pero para juzgar el transexualismo no tenía ya categorías morales que me sirvieran. Monstruos de entre los monstruos, cucarachas negras y contrahechas. [...] Aún no había leído *Frankenstein*, y me parecía que los seres debían simplificarse orgánicamente según las reglas de la taxonomía tradicional [...]. Una mujer con pene, según esta argumentación, perturbaba la raíz misma de mis certidumbres. [...] Ese aire a menudo giganteoide y atildado de los cuerpos, con senos picudos y vergas lacias, me desagradaba profundamente (53-54).

Del mismo modo, la reelaboración del mito de Prometeo que hace *Frankenstein* también tiene su correlato en *El amor del revés*, donde Martín vendría a ser un novísimo Prometeo modelando a su gusto a un hipotético amante escogido de entre los chicos que poblaban la noche madrileña. En esa línea, son igualmente llamativas las alusiones a Pígameo, cuyo mito también subvierte Shelley y que en Martín, en cambio, se manifiesta como un rol que adopta o desea adoptar en contextos sexuales

10 Es posible que esta sea la razón por la que el primer encuentro sexual o algunos pormenores de sus primeras relaciones afectivas con hombres tengan cabida en el relato, pero, en cambio, apenas se tengan datos del que termina siendo su marido, una vez culminado el proceso de autoaceptación que da sentido a la obra.

11 Si bien Martín vincula a la criatura de *Frankenstein* con lo trans desde lo abyecto, existe una conexión previa entre estas dos entidades que no se puede desdeñar: el artículo «My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix» (1994) de Susan Stryker, considerado uno de los textos fundacionales de los estudios trans. Asimismo, podría decirse que existe todo un imaginario crítico y cultural que relaciona lo *queer* con *Frankenstein*, empezando por las películas de James Whale, y del que el libro de Martín forma parte (Ruiz Garzón, 176-178).

asimétricos, esto es, con amantes más jóvenes o con menos inquietudes a nivel intelectual: «A mí me gustaba esa personalidad selvática, iletrada, animal. [...] Enrique me parecía la pureza agreste, la masculinidad sin domar. Tal vez quise, una vez más, ser Pígalión, pero no hubo tiempo» (209). Sin embargo, es la naturaleza híbrida de la criatura la que ofrece la analogía más interesante, siendo esta la representación del fracaso de las terapias de conversión a las que es sometido el autor:

Yo seguía haciendo con desgana mis ejercicios conductistas y me masturbaba pensando en figuras parecidas a Frankenstein: senos, muslos y pies de mujer; ojos y manos de hombre, vergas. Pero los grandes esfuerzos de la voluntad pueden sostenerse sólo durante un período de tiempo exiguo. [...] La disciplina, de este modo, fue templándose: los senos se hicieron cada vez más pequeños y musculosos, los muslos se volvieron velludos y los pies se agrandaron. Las costuras del *frankenstein* desaparecieron (125).

Mientras que la superposición de rasgos anatómicos de ambos sexos en las fantasías sexuales del autor representaría la imposición del deseo heterosexual, la paulatina desaparición del sexo femenino de esas fantasías simbolizaría la pervivencia del deseo homosexual.

En lo que respecta al monstruo de Kafka, las referencias a la «cucaracha» o al «insecto» son mucho más frecuentes y conviven en el texto con otros tantos calificativos y términos (peste, enfermedad, amor torcido, penitencia, descarrío, desviación, extravío, tara, aberración exótica sufrida por monstruos, deseo de alimaña, infección moral, depravación, trastorno, condición proscrita, carga de Dios, pecado, deshonor, etc.) que denotan la percepción de la homosexualidad que tenía el autor y que primaba aún en los últimos años del franquismo e incluso en la Transición:

El uso de la metáfora del monstruo es revelador, ya que aglutina dos tendencias claras y complementarias: por un lado, el proceso de categorización del pensamiento heterosexual que concibe la identidad gay como aberrante y, por otro, la aceptación del sujeto de dicho esquema. El insecto asume para sí el modelo impuesto desde todos los órdenes y esferas de la sociedad como verdadero y natural. De este modo, el sujeto hace suyos una serie de preceptos que lo niegan (Alayón Galindo 87).

Estos son para Luisgé Martín los años de la culpa, sus «años de cucaracha» (110), marcados por el miedo y por una falsa sensación de excepción, basada en la ausencia de referentes: «No había personajes literarios ni cinematográficos, no había reyes ni cantantes ni deportistas famosos que tuvieran la misma tara. La homosexualidad, por tanto, era una aberración exótica sufrida por monstruos» (45). La *performance* de una masculinidad hegemónica, la incentivada por el régimen, es así la primera estrategia a la que recurre el joven Martín para escamotear su condición monstruosa: «[...] realcé mis modales viriles. Nunca tuve rasgos de afeminamiento, pero en mi adolescencia me apliqué en extirpar incluso aquellos ademanes o expresiones que pudieran ser imprecisos». La adopción de una «gestualidad bogartiana» al fumar, la exageración de determinadas posturas corporales o el uso de un lenguaje soez serían algunos de los recursos propios de esta estrategia (36).

Con el paso de los años, gracias a sus primeros encuentros sexuales y a otras experiencias propias «del circuito de socialización homosexual de la época» (Alayón Galindo, 86) —desde la compra y consumo de revistas homoeróticas, como *Party*, hasta la frecuentación de urinarios— Martín ve desmontada esa ilusión de excepcionalidad que alimentaba su estigma, dando lugar al «desnudamiento de la cucaracha» (82): el desvelamiento de su condición. Esta acción, sin embargo, no conduce a un cambio en su autopercepción —«Yo seguía sintiéndome una cucaracha, un enfermo, una criatura

monstruosa que necesitaba vivir encerrada en cuevas para que la luz del sol no la desollara» (93)— ni mucho menos a una desaparición del miedo a la delación, al devenir público de la abyección: «El secreto que tan diligentemente yo había guardado durante muchos años se desbarató de golpe. A partir de ese momento ya nada quedaría a salvo. La cucaracha estaría a la intemperie» (99).

Ni siquiera cuando se ponen en evidencia el carácter espurio de la «enfermedad de la cucaracha» (121) y su promesa de curación, la arbitrariedad de los criterios de estigmatización o la imposición de los adoctrinamientos tempranos es capaz Martín de dejar del todo atrás su «naturaleza de insecto» (126), a saber, su conciencia de monstruo o de enfermo: «En aquellos meses [...] comprendí que no estaba enfermo, pero no dejé nunca de sentir que lo estaba» (127). El relato había sido superado, pero no sus consecuencias, lo que hacía imposible señalar a sus autores:

Sabía ya que no estaba enfermo, que no era un insecto, que no merecía el agravio ni el castigo, pero no me atrevía a culpar a nadie de la indignidad por la que había pasado y del apartamiento en el que seguía viviendo. [...] Aquella segregación, a mis ojos, era inevitable (198).

No es hasta que comienza a entablar relaciones sentimentales más «serias» y duraderas cuando Martín se plantea *mostrarse* de forma pública, más allá de los lugares de socialización gay de entonces: «Volvían los recuerdos de la cucaracha que había jurado no confesarle nunca a nadie sus sentimientos: ahora tenía que comenzar a pensar en una vida transparente, en la confesión pública, en dejar que las puertas de mi casa estuvieran siempre abiertas» (231). Años más tarde, esta confesión adquiere una nueva dimensión a través de la autobiografía, donde el autor deja constancia de su transformación en sujeto político, al hacer de la sexualidad «una cuestión pública, política» (Martín Huertas, 432).

¿Quién teme al monstruo *queer*?

Tras haber presentado los monstruos que recorren el texto y, a modo de cierre, se ofrecen dos reflexiones finales que no pretenden ser concluyentes. La primera de ellas atañe al término *queer*, entendido como «no-categoría» (García-Valero *et al.*, 326) «que apela a las ilimitadas posibilidades de la sexualidad previas al tamizado cultural» (327). Si bien hay una costumbre bastante generalizada de utilizar lo *queer* para aglutinar todas aquellas identidades inscritas en la disidencia sexogenérica, la filosofía que hay detrás del concepto original es otra. Esta no se basa en buscar la legitimación a través del sistema, sino su destrucción, ya que ataca toda política identitaria (Clúa Ginés, 113-114). Este matiz es el que lleva a Alberto Mira a distinguir lo *queer* de lo gay:

Mientras que lo «gay» parece apoyarse en un discurso clásico que cree en las categorías y busca respeto e integración en el sistema social, *queer* nace con una vocación más rebelde, como una auténtica afirmación de la excentricidad. [...] *queer* se resiste a fijar estructuras culturales, de comportamiento o de deseo; su voluntad es antiasimilacionista (621).

Pese a sus reticencias, más bien fruto de la homofobia interiorizada que de una aprensión por lo identitario, Martín completa su «metamorfosis inversa» reconociéndose como homosexual y adscribiéndose a una serie de prácticas sociales y jurídicas que lo reconocen como parte de un colectivo

que no escapa ni a la lógica del capital ni a la sistematización. Este deseo de pertenencia se manifiesta hacia el final del texto:

Yo en realidad deseaba tener una vida gay [...]. Deseaba cenar en esos restaurantes, ir a tiendas de homosexuales, dormir en hoteles exclusivos y vivir dentro de los perímetros del gueto, pero no encontraba arquitectura intelectual que sostuviera esas aspiraciones y me resistía por lo tanto a ellas como si fueran tentaciones de Satanás (Martín 255).

Son varias las preguntas que se pueden hacer vinculadas a lo abyecto y al potencial disruptivo del monstruo en este punto. ¿Es reprochable el deseo de abandonar la condición monstruosa por grande que sea su potencial a nivel político y social? ¿Es más subversivo el disidente sexual que se integra en el orden social o el que permanece en los márgenes? De hecho, ¿hasta qué punto no están los márgenes en proceso de ser fagocitados por la norma? Didier Eribon, uno de los intelectuales que con más vehemencia ha defendido la aprobación del matrimonio igualitario en Francia, se posiciona al respecto:

[...] me niego a escoger entre los homosexuales que piden el derecho al matrimonio y los que piden el derecho a la diferencia y a la «marginalidad». Hoy, los gays y las lesbianas deben pedir a la vez la igualdad jurídica y social y el derecho a vivir como deseen. Hay que luchar a la vez por la indiferencia del derecho respecto a lo que son los individuos y por el derecho a la diferencia en los modos de vida (36).

Alberto Mira, por su parte, advierte de los riesgos que entrañan ambas posturas: «Si el riesgo del integracionismo es el adocenamiento burgués que no todos desean, el riesgo del separatismo radical es el gueto» (413). En un artículo previamente citado, David Roas rastrea una tendencia en la ficción posmoderna a la «naturalización» del monstruo fantástico, esto es, a «situarlo dentro de la norma» e incluso integrarlo en la sociedad (37). Este proceso de domesticación —fruto de una visión conservadora del mundo— conlleva en el monstruo la pérdida de su monstruosidad, de su potencial subversivo y transgresor (52). Aunque el texto de Martín se sitúa bastante lejos de lo fantástico, es evidente que se aproxima a esa integración social del otro de la que habla Roas, motivada en este caso por un cambio sociopolítico del que también da cuenta y que ha sido objeto de críticas similares¹²:

Puede considerarse [a Martín] el principal representante de una tendencia que —después de la Ley orgánica 3/2007— enfoca el proceso de la «normalización» de formas de vida antes tabú. Es decir, el objetivo de su retrato literario y autobiográfico de la homosexualidad ya no es

12 El profundo cambio a nivel individual que narra Martín puede así leerse en paralelo al proceso de «apertura de la sociedad española» que tuvo lugar tras la dictadura (Alayón Galindo, 75), el cual también puede entenderse como parte de un fenómeno más amplio de domesticación de la disidencia sexual. En su libro *Masculinidades*, Raewyn Connell afirma que «por sí sola, ninguna comunidad gay generará automáticamente una política de masculinidad opositora» o alternativa a la hegemónica (264). También se hace eco del debate en torno a si la colectivización gay es o no «un medio de regulación social y, en consecuencia, de opresión» (191). Alfredo Martínez Expósito, por su parte, apunta a una desaparición del debate debido a un estado de «hipernormalización», derivado de un conformismo generalizado que da por hecho la permanencia de las conquistas sociales: «No sería exagerado sostener que en las dos primeras décadas del siglo XXI el debate entre normalización y excepcionalismo que vertebraba en sus comienzos el activismo LGBTIQ+ ha sido sustituido por una atmósfera hipernormalizada en la que la aspiración a lo normal está fuera de toda duda y en la que el debate, como tal, ha dejado de existir» (13).

enfatar el papel especial de grupos «marginalizados», sino integrarla en la sociedad de la España del siglo XXI (Ingenschay, 115).

Una de las características propias del monstruo, según Preciado, es «que vive en transición», lo que implica que ni sus prácticas ni sus lenguajes tienen cabida «en un régimen de saber y poder determinado» (45). Moraña, por su parte, asegura que el monstruo «constituye una zona resistente de alteridad irreductible, de impenetrabilidad e intraducibilidad, una forma de opacidad que se enfrenta al orden del lenguaje, tensándolo y colocándolo frente al abismo de lo comunicable» (31). Si el relato de Martín, en su afán integrador, contribuye a hacer inteligible y legible para el conjunto de la sociedad una experiencia *otra*, desde el punto de vista de la norma, el reconocimiento de la propia monstruosidad no conduce, en este caso, a una celebración de su potencial disruptivo (Rubino *et al.*, 17), sino a una suerte de exorcismo o ajuste de cuentas con el pasado con una vocación más bien sanadora.

La segunda reflexión gira en torno a la temporalidad, una de las dimensiones fundamentales de la autobiografía. En varias partes de *El amor del revés* Luisgé Martín se muestra atravesado por una sensación de fracaso que se basa en su incapacidad de alcanzar determinados hitos vitales o en hacerlo demasiado tarde. Frente a la crononormatividad, entendida como el «relato hegemónico de experiencia del tiempo» (Dahbar, 97) que se ha construido y privilegiado en el marco del capitalismo, se impone la necesidad de otras temporalidades, de otros ritmos de experimentación del tiempo. En ese sentido, la categoría de «temporalidad *queer*» es sumamente productiva, pues no solo concierne a los sujetos *queer*, sino que también puede leerse, en un sentido más amplio, como la temporalidad propia de cualquier sujeto no reconocido por el marco temporal hegemónico, sea *queer* o no (100). Los ritos de iniciación, las primeras veces, la emancipación o incluso la maternidad o la paternidad, además de ser sucesos que han variado históricamente, no se pueden situar en una temporalidad única ni mucho menos pueden constituirse en *conditio sine qua non* para una vida plena, ficción esta última alimentada por todo tipo de discursos culturales. De este modo, la autobiografía puede representar una escritura continuista o tremendamente subversiva, ya que es un lugar de enunciación privilegiado desde el que cuestionar los principales hitos vitales en torno a los que se cifra y ordena la existencia, además de sus tiempos.

En suma, se puede concluir que *El amor del revés* pone en evidencia, a través de la metáfora del monstruo, todo un entramado de discursos (cultural, médico, religioso, etc.) y sus consecuencias en la construcción identitaria del individuo, que puede revelarse como un arduo camino de «resubjetivación» y de superación de esquemas mentales heredados (Alayón Galindo, 88) para quien, como Martín, no se ajusta a la norma. De este modo, el texto se inserta en una tendencia de la autobiografía reciente en la que quien escribe adquiere un compromiso ético no solo consigo mismo, sino con su entorno y su contexto, el cual problematiza con la convicción de transformarlo (Martín Huertas, 427-428)¹³.

13 Esta vertiente ética de la autobiografía como escritura dirigida al otro se encuentra desarrollada y ejemplificada en el libro *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain* (2000) de Ángel Loureiro, publicado en español en 2016.

Referencias bibliográficas

- ALAYÓN GALINDO, Carlos (2021). «El monstruo humano. El yo homosexual en *El amor del revés* (2016), de Luisgé Martín», *Revista Clepsydra*, 21, pp. 73-93.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia y Cecilia EUDAVE (2022). «Presentación: El monstruo en las estéticas actuales de lo insólito», *América sin Nombre*, 26, pp. 9-14.
- BUTLER, Judith (2019). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CLÚA GINÉS, Isabel (2007). «Actúa(te): una aproximación a las teorías *queer*». *Diàlegs gais, lesbians, queer. Diàlogos gays, lesbianos, queer*, Julián Acebrón y Rafael M. Mérida, Lleida: Universitat de Lleida, pp. 99-115.
- CONNELL, Raewyn (2015). *Masculinidades*. Ciudad de México: PUEG-UNAM.
- DAHBAR, María Victoria (2021). «Sobre temporalidad queer: alcance y potencia de una noción emergente», *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, 13, pp. 93-106.
- ERIBON, Didier (2000). *Identidades. Reflexiones sobre la cultura gay*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- FOUCAULT, Michel (2007). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA-VALERO, Benito y Francesco FASANO (2023). «Muestrario representativo del monstruo *queer* en la narrativa en español reciente: del género a la disolución categorial». *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*, Natalia Álvarez Méndez, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 325-344.
- GIORGI, Gabriel (2009). «Política del monstruo», *Revista Iberoamericana*, 75, n.º 227, pp. 223-229.
- INGENSCHAY, Dieter (2022). «Luisgé Martín (1962-)». *La vida iba en serio. Autobiografías hispánicas de la diversidad sexual*, Alfredo Martínez Expósito, Lleida: Universitat de Lleida, pp. 115-117.
- (2024). «Vergüenza gay y orgullo gay en la crítica LGBTIQ+ y en las autobiografías de Juan Goytisolo y Luisgé Martín», *Anclajes*, 28, n.º 1, pp. 65-79.
- MARTÍN, Luisgé (2016). *El amor del revés*. Barcelona: Anagrama.
- (2017). «La memoria y la invención», *Zenda*. Disponible en: <<https://www.zendalibros.com/la-memoria-la-invencion/>> [08/09/2024].
- MARTÍN HUERTAS, Concepción (2022). «Autobiografía y compromiso: los nuevos desafíos del Yo en la literatura española actual», *Castilla. Estudios de Literatura*, 13, pp. 425-451.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (2021). *Disidencia e hipernormalización*. Barcelona: Icaria.
- MIRA, Alberto (2002). *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- MORAÑA, Mabel (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- PRECIADO, Paul B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama.
- ROAS, David (2019). «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, 81, n.º 161, pp. 29-56.
- RUBINO, Atilio, Facundo SAXE y Silvina SÁNCHEZ (2021). *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. Madrid: La Oveja Roja.

- RUIZ GARZÓN, Ricard (2018). *Los Monstruos de Villa Diodati. Los espejos de Frankenstein*. Madrid: Reino de Cordelia.
- RODRÍGUEZ, Félix (2008). *Diccionario gay-lésbico: vocabulario general y argot de la homosexualidad*. Madrid: Gredos.
- VILLENA, Luis Antonio de (2002). «Prólogo». *Amores iguales. Antología de la poesía gay y lésbica. Panorama general*, Luis Antonio de Villena, Madrid: La Esfera de los Libros, pp. 11-25.
- WEISS, Allen S. (2004). «Ten Theses on Monsters and Monstrousness», *The Drama Review*, 48, n.º 1, pp. 124-125.