

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 2, núm. 4, septiembre-diciembre 2022, Sección Redes, pp. 127-149.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i4.80>

Futuridad *gay* en *Melodrama* de Luis Zapata
(1983)

Gay Futurity in *Melodrama* by Luis Zapata
(1983)

Óscar Rivera
Universidad de California, Estados Unidos de América

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1092-3098>
orive002@ucr.edu

Recibido: 4 de febrero de 2022.
Dictaminado: 19 de mayo 2022.
Aceptado: 27 de junio 2022.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Futuridad *gay* en *Melodrama* de Luis Zapata
(1983)

Gay Futurity in *Melodrama* by Luis Zapata
(1983)

Óscar Rivera

RESUMEN

Aunque *Melodrama* (1983) homenajea a los melodramas cinematográficos de la época de oro en México, su juego estilístico con lo visual, forma teatral y literaria, así como su representación del deseo (homo)sexual, desestabiliza las inscripciones ideológicas dominantes que impulsó el melodrama. Así, sugiero que *Melodrama* no sólo es homenaje y parodia del género propio, sino que socava las nociones fijas de género y sexualidad inherentes dentro de ésta. *Melodrama* afecta no solamente la comprensión de lo que es ser “heterosexual”, sino también cómo se entiende un cuerpo, una identidad y un deseo homosexual.

Palabras clave: homosexual; melodrama; México; performance; cine.

ABSTRACT

Although *Melodrama* (1983) pays homage to the cinematographic melodramas in Mexico's Golden Age, its stylistic play on visual, theatrical, and literary form, as well as its portrayal of queer (homo)sexual desire, destabilizes the dominant ideological inscriptions that propelled the melodrama. Thus, I suggest that *Melodrama* is not only a tribute and parody of its own genre but also that it eradicates the fixed notions of gender and sexuality inherent within it. *Melodrama* affects not only the understanding of what it is to be “straight” but also how a gay body, identity, and desire is understood.

Keywords: queer; melodrama; Mexico; performance; film.

El timbre de la entrada de la casa hace que los padres del joven Álex Rocha sobresalten... Es el padre quien va a abrir, y descubre a los dos amantes... La madre del atlético joven corre a su encuentro, visiblemente conmovida. Bañada en llanto, lo abraza. -Álex, hijo mío, ¡Feliz Navidad! Mira mamá te presento al detective Áxel Romero.

Luis Zapata

El melodrama, como género, ha representado tradicionalmente “la consolidación de la familia, el mantenimiento del hogar suburbano, la regulación de la sexualidad, la exhibición y desplazamiento de las emociones” (Torres, 1993, p. 283) y tramas armadas a través del enfoque en un personaje victimizado. Mi trabajo, en cambio, demuestra cómo Luis Zapata desestabiliza el esquema del melodrama tradicional, insertando la sexualidad *homosexual* explícita y permitiendo una futuridad *queer*. Además, argumento que el estilo de escritura, siempre cambiante en *Melodrama*, es una metáfora y un argumento a favor de la fluidez sexual, que colisiona con la “estabilidad” con la que siempre se ha denotado la identidad de género y sexual.

Al tener *Melodrama* como título, el autor informa sobre un género, un modo narrativo y la suposición de que el lector tiene el contexto histórico e ideológico que la obra de Zapata busca subvertir. Poco después de la portada, el lector se encuentra con el epígrafe, tomado de la película mexicana *Si fuera una cualquiera*: “Sí, Queta, está todo muy caro, hasta la felicidad.” *Melodrama* crea instantáneamente una intertextualidad directa con el melodrama de la Época de Oro. Esta intertextualidad fílmica, omnipresente en la obra,

evoca lo que Marks (2000), en *The Skin of the Film*, denomina como “cine intercultural”. Ella define de esta manera el cine intercultural:

estilos experimentales que representan la experiencia de vivir entre dos o más regímenes culturales de saber o vivir en minoría... muchas de estas obras evocan recuerdos tanto individuales y culturales, a través de una apelación al conocimiento no visual, al conocimiento corporeizado y experiencias. (p. 2)¹

Melodrama sugiere un tránsito del cine a la novela, una remediación del cine, que activa el conocimiento extrínseco del lector/espectador, que proviene de la memoria colectiva de estos melodramas fílmicos.

Antes de profundizar en el análisis temático y estructural de la obra de Zapata, es necesario recapitular las características principales del melodrama mexicano, para señalar cómo *Melodrama* desestabiliza sus significados, predominantemente ideológicos. De acuerdo con Ana M. López (2000), en *Tears and Desire: Women and Melodrama in the “Old” Mexican Cinema*, las películas mexicanas de la Época de Oro han sido criticadas por su exceso de sentimentalismo, siendo una “imitación de Hollywood, irreal, alienante y sentimental” (p. 148), y por ideológicamente atender a los intereses de las clases dominantes. En los años 50 y 60, el “viejo” cine estaba “ideológica y comercialmente en bancarrota” (p. 148). Sin embargo, según López, aunque el cine mexicano era considerado una “mala imitación” de los melodramas de Hollywood varios críticos no evidenciaron que estas “imitaciones” fueron las primeras en “circular constantemente imágenes, voces, canciones e historia latinoamericanas; el primero en captar y mantener el interés de audiencias multinacionales” (p. 148). Los melodramas mexicanos crearon una imagen y una tradición para América Latina, frente a las nuevas problemáticas derivadas de la realidad y el contexto sociopolítico de México. A su vez, Peter Brooks (1996) menciona que

¹ A menos que especifique lo contrario, todas las traducciones dentro de este ensayo son mías.

“El melodrama comienza y expresa la ansiedad provocada por un nuevo mundo aterrador en que los patrones tradicionales de orden moral ya no proporcionan el pegamento social necesario” (p. 20), que en el caso de los melodramas de la Época de Oro significó el período posrevolucionario en México.

La Revolución Mexicana “sirvió como el espejo ineludible donde el país reconocía su fisonomía” (López, 2000, p. 152). La revolución pretendía liberar a los pueblos y crear un cambio social muy necesario. Desafortunadamente, su representación filmica creó “superhombres y constituyó un discurso que asociaba la virilidad con la transformación” (Franco, 1991, p. 102), que a su vez volvió a alienar y marginar a las mujeres. La Revolución Mexicana desestabilizó los roles de género –pensar en las Adelitas/soldaderas–; sin embargo, los melodramas épicos recuperaron la representación normativa de la familia, relegando a las mujeres al “hogar” y a la esfera privada, negándoles ser parte de las relaciones públicas. En *Mexican Masculinities*, Robert Mckee Irwin (2003) señala cómo en la creación de la presentación (inter)nacional mexicana, y reformulación de la misma, la masculinidad se convirtió en un componente clave de las “construcciones nacionales desde el principio del período nacional... ya que la nación se construye frecuentemente como una institución ‘viril’, una hermandad de hombres” (p. 13), donde el machismo –léase: masculinidad² representa el poder. No obstante, hay que recordar que antes de la Revolución Mexicana la heteronormatividad ya era inestable. Por ejemplo, el famoso evento de 1901, mejor conocido como “el baile de los 41”, en el cual la mitad de los asistentes estaban vestidos con ropa de mujer, fue una redada durante el porfiriato. Los periódicos del momento cubrieron ampliamente este evento y así contribuyeron a inscribir y asociar la homosexualidad moderna con la feminidad. Schuessler

² En *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, Judith Butler (1990) difunde cómo ciertos “Actos, gestos, promulgaciones, generalmente interpretados, son performativos en el sentido de que la esencia o identidad que de otro modo pretenden expresar son fabricaciones y sostenidas a través de signos corporales y otros medios discursivos” (p. 136).

(2005) señala cómo “este evento escandaloso fue inmediatamente documentado y circulado tanto verbal como gráficamente a través de la capital... los tabloides locales reportaron con gran interés el escandaloso hecho” (p. 137), creando, irónicamente, visibilidad para la homosexualidad. Cabe señalar que a partir de este evento la homosexualidad era asociada con la feminidad. Por tanto, los homosexuales de aspecto “masculino” no eran considerados homosexuales, debido a que “parecían” y “pasaban” como “heterosexuales”. A través de la redada, y el posterior alboroto del “descubrimiento” del baile, la identidad del “homosexual” salió del armario y se incorporó a la sociedad en general. Si la homosexualidad no existía en el vocabulario general antes de la fiesta, sin duda se convirtió en una oportunidad de identificación después del baile, gracias a la prensa.

Debido a que la feminidad se asoció con la homosexualidad, el hombre mexicano se obsesionó con la necesidad de mostrar su masculinidad y virilidad. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz (1990) menciona que en el contexto mexicano un verdadero “macho” debe chingar, una palabra con múltiples significados y usos: *chingar* abarca hasta la agresión, ya que puede “incomodar, picar, zaherir, hasta... violar, desgarrar y matar... el verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro, rasgar, violar —cuerpos, almas, objetos—, destruir” (p. 100). En esta comprensión de la masculinidad, los encuentros (homo)sexuales entre dos hombres no convierte a todos los participantes en homosexuales. La escapatoria a la cláusula homosexual cae bajo la dicotomía del penetrado/penetrador. El chingado/el jodido, el receptor, es el homosexual de la pareja, porque es feminizado. Follar —en todas sus connotaciones— a otro macho forja la idea del penetrador como macho simbólico, ya que “indica el triunfo de lo cerrado, del macho, del fuerte, sobre lo abierto” (p. 101). Bajo la visión de Paz, follar a otro hombre, literalmente, convierte al penetrador en el macho más grande. Esta dicotomía, aún socialmente presente, indistintamente informa las nociones de masculinidad en otras partes de Latinoamérica.

SOBRE LA ESTRUCTURA E HISTORIA DE *MELODRAMA*

Históricamente, las tendencias melodramáticas encontradas en las películas mexicanas siguen repitiéndose en las telenovelas y, debido a su popularidad, mantienen viva y propagan la cultura, una memoria cultural altamente vinculada a la mexicanidad, y de la cual *Melodrama* hace uso.

La obra literaria en sí puede leerse como una alegoría que defiende y promueve la identidad como maleable y en constante transformación. Luis Zapata cuestiona constantemente no sólo la identidad sexual del personaje, sino también la identidad del lector. Por ejemplo, la escena 15 inicia con “La pantalla se ilumina poco a poco y nos descubrimos en el interior de una gran residencia. Casi es de día. Sus habitantes aún duermen” (1983/1989, p. 11), lo cual crea una reacción inicial, una conciencia de no “leer” una novela, sino “ver” una obra que se desarrolla delante de nuestros ojos. Esta apertura es bastante irónica, ya que “la pantalla se ilumina” se siente fuera de lugar, considerando que es un trabajo impreso; y a menos que la lectura de *Melodrama* sea en un dispositivo electrónico –inexistente durante la publicación original–, la pantalla no se iluminará. Este inicio tiene tintes más relacionados al cine, ya que se asimila a un guión filmico, pero no un guión cualquiera: es un guión donde el narrador y el lector/espectador son parte de la obra, señalado esto por el pronombre en primera persona del plural: “nos descubrimos.” Desde la primera línea de su obra, Zapata ya está difuminando las líneas entre un guión filmico y una novela, debido a estas anotaciones.

Zapata constantemente juega con las anotaciones filmicas, forzando la “identidad del lector” a transformarse en la “identidad del espectador”. En la inclusión del lector –nos–, el narrador nos está guiando, con ciertas restricciones cognitivas, demostrando su limitado contexto en una constricción espaciotemporal –la del “director” de *Melodrama*–, que es un “espacio-tiempo” diferente de aquel en el que se desarrolla la historia propia de la obra. Al principio, este narrador es metaficcional, ya que su función es similar a la anotación en un guión, que describe la acción de la cámara en la pantalla: “la pantalla se ilumina poco a poco”, en lugar del término

técnico *fade in*. Sin embargo, cuando el narrador se inserta en la novela habita en un “tiempo novelesco” diferente. Un ejemplo de ello es cuando el narrador describe: “un enorme vestíbulo separa y conecta a la vez la puerta de entrada con el comedor y la sala... ningún otro objeto impide o distrae la vista de la monumental escalera en abanico” (p. 11). Al describir el escenario, el narrador implica una falsificación fílmica y altamente controlada, una “realidad” escenificada para crear la historia “real”, que es donde la acción narrativa sucede, esto es, una performatividad. Otro ejemplo de este tipo de ruptura metaficcional por medio del narrador sucede cuando éste rompe la relación con el lector. Por medio de los cambios estilísticos de la escritura, el lector es informado que “El prelude de esta *historia* termina, y se inicia la historia propiamente dicha en estos terminus...” (p. 13),³ marcando, en sus propias palabras, el cambio hacia un narrador más convencional en las obras literarias, destacando la fluidez de la identidad. El lector/espectador, que alguna vez fue parte de la escena –“nos descubrimos”–, ahora se transforma en lector/oyente implícito de la historia a seguir, ya que crea una distancia entre el lector/espectador y el narrador.

En *Melodrama*, las anotaciones son una mezcla de prosa y escritura que describe la escena: “nos descubrimos en una grande casa”. Y se agregan más instrucciones: “Grandes cortinas. Cortinas por todas partes”; “Ningún otro objeto impide, o distrae, la vista de la monumental escalera en abanico. Un asiduo espectador de películas mexicanas la reconocería inmediatamente” (p. 11), cimentando la intertextualidad fílmica explícita con películas mexicanas. Poco después de establecer las conexiones con el cine, el narrador desestabiliza nuestro “modo” de lectura al cambiar el género, ya que “En este *relato* siempre estará presente” (p. 11).⁴ La versatilidad del cambio activo del narrador entre posiciones –de “guión de película” a “historia”, a “relato”–, de escribir y leer/ver, hace que el narrador *queer* –no normativo–, en el rechazo de la categorización,

³ El énfasis es nuestro.

⁴ El énfasis es nuestro.

constantemente esté actuando y asumiendo diferentes identidades; que siempre esté deviniendo... identidades, que el narrador utiliza para guiar al lector, cuando está leyendo, o al espectador, cuando está “viendo” y “oyendo”, la obra. Como resultado, el narrador transforma constantemente al receptor en la relación simbiótica del lector al espectador y al oyente, nunca dejando que el receptor permanezca en cualquier “identidad” por demasiado tiempo.

Los elementos “audiovisuales” en *Melodrama* hacen uso de la cultura Mexicana, al crear y evocar los grandes elementos melodramáticos, a medida que se desarrolla la historia. Desde un inicio, *Melodrama* demuestra el artificio de las películas, al dar al lector/espectador una vista “detrás de escena” en su obra, así que “descubrimos”, como Zapata lo pone. En *What is Cinema?* Andre Bazin (1967) menciona que con la introducción de la cámara el artista está “ahora en una posición para crear la ilusión de un espacio tridimensional dentro del cual las cosas parecían existir tal como nuestros ojos las ven en realidad” (p. 11), enfatizando la “realidad” del tema presente ante nosotros. Por una parte, está la idea de que el cine tiene la capacidad de representar la realidad, ya que el lente graba y está en contacto con los sujetos grabados, aunque esté mediado por el ojo del director. De esta manera, la fotografía y el cine “son descubrimientos que satisfacen, de una vez por todas, en su esencia misma, nuestra obsesión por el realismo” (p. 12). En contraste, Zapata desestabiliza esta “realidad” en su obra, ya que no pretende re/presentar la realidad, sino que ridiculiza y lleva al extremo las “realidades” que han presentado los melodramas e inyecta esa “realidad” con una dosis del futuro *queer*. En este proceso de crear un homenaje/parodia de melodramas, Zapata subvierte las representaciones melodramáticas del amor, al incluir una pareja homosexual como protagonista, pero además es una representación del amor homosexual, lleno de representación sexual explícita, poco común para los melodramas, mientras que, al mismo tiempo, demuestra la maleabilidad y permeabilidad de las identidades a través del cambio constante.

A la mitad del Capítulo 14, el espectador encuentra este pasaje:

INTERIOR. DÍA. LONCHERÍA DE BARRIO POPULAR.

El joven Álex Rocha y el detective Áxel Romero gastan sus últimos cincuenta pesos en la lonchería ubicada... *Como fondo se escucha un trío en la rocola.*

Angélica Tornero (2011) comenta que “la ausencia de cierta información, propia de este discurso, hace pensar que se ha realizado una adecuación” (p. 55), porque, aunque esta sección puede parecer, al principio, como una anotación “fílmica”, no tiene “marcas propias de los movimientos de cámara” (p. 55), como ha hecho Zapata en escenas anteriores. Incluso, las descripciones enfatizan el elemento musical de *Melodrama*.⁵ La adecuación que crea un espectáculo maravilloso dentro de su propia obra:

VOZ TRÍO	ÁXEL
–“Tus besos se llegaron a recrear aquí en mi boca llenando de ilusión y de pasión mi vida loca-	–¿Quieres una mordida?
	ÁXEL
	–Pero ya sabes en dónde...
La recién constituída pareja ríe. Pausa. Súbitamente ensombrecido:	
VOZ TRÍO	ÁXEL
–Las horas más felices de mi amor fueron contigo;	–Un día me vas a dejar. Lo sé.

Image 1.1 Adecuación en la obra de Luis Zapata

Al jugar con la representación visual de lo que típicamente sería una escena fílmica en el cine –escuchar la canción mientras el espectador observa la escena– y el *soundtrack*, que se escucharía a la vez, Zapata crea la mejor conglomeración de géneros y estilos dentro de su obra que hasta ahora hemos visto. Es justo en este

⁵ Carlos Monsiváis (2006), “Se sufre porque se aprende (De las variedades del melodrama en América Latina)”, nota que “En algunos géneros de la música popular el melodrama es una fuerza orgánica. Se teatraliza el espectáculo y un método seguro es usar las canciones como técnica que asigna el papel de los seres que se enamoran, son rechazados, sufren, se alegran de tanto y tanto amor” (p. 49).

tipo de juego y de hibridez que la remediación sonora en la obra de Zapata explota y extrae elementos de la memoria colectiva del lector al hacer elecciones —referencias directas en la obra— de boleros altamente populares, que crean una lectura ‘audiovisual’. La popularidad de las selecciones de canciones es tal que es casi imposible no “escucharlas” cuando el espectador/lector se encuentra con la letra. *Melodrama* logra su trascendencia cultural no sólo rindiendo homenaje al melodrama mexicano de la Época de Oro, sino también al proceso de remediar y remodelar tecnologías, géneros literarios y audiovisuales.

Debo recalcar que la intertextualidad fílmica ya se ha visto antes en la literatura latinoamericana: por ejemplo, en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (1976/1992).⁶ Sin embargo, en *El beso de la mujer araña* la intertextualidad fílmica se suma a la polifonía de la novella: las referencias fílmicas, el bolero, las canciones y las notas al pie, como técnica literaria, están destinadas a complicar la experiencia de lectura. En cambio, en *Melodrama* el lector es muy consciente de leer una novela, aunque, como argumento, *Melodrama* rompe el código de lectura, dejando al lector con la impresión de estar viendo una película en ciertos instantes y estar leyendo una novela en otros momentos. El papel del narrador, como ya mencioné, interrumpe constantemente el texto, al ofrecer anotaciones fílmicas o narrar escenas sin ningún diálogo de los personajes, como en el capítulo 4. En este capítulo, el narrador mantiene el arco general y avanza la historia al conectar con la trama del capítulo anterior. Esta técnica de interrupción, de constantes interjecciones del narrador, cambia el “modo” de entender los códigos necesarios para interpretar su obra. Por ejemplo, en la escena 12, la historia se desarrolla como un relato cuando el narrador informa que mientras Álex está manejando “irán desfilando por su mente

⁶ Similarmente, en *La Traición de Rita Haywort* (1968) y *Boquitas Pintadas* (1969) Puig describe una sensibilidad melodramática, propia de ámbito pueblerino. Coronel Vallejos, provincia argentina, es un medio, por excelencia, para el melodrama que escenifica Puig en las obras citadas. Digamos que la diferencia son los ámbitos pueblerino/urbano. De seguro, sin tener la certeza, Zapata es deudor de Puig, en variados artificios y elementos para construir su *Melodrama* (1983/1989).

imágenes de mujeres que, decepcionadas, engañadas por algún hombre, se entregan a la prostitución” (Zapata, 1983, p. 30). De repente, el narrador interviene, una vez más, para recordarnos que ahora estamos “viendo” una película: “Hasta ahora no hemos recalcado la importancia que en el melodrama adquiere el blanco y negro: estando el color más cercano a la realidad, siendo capaz de demostrar con mayor exactitud ciertas matices de la visión” (p. 130). Una vez más, el narrador nos hace partícipes del melodrama –hemos– y nos recuerda que no sólo estamos viendo una película, sino un tipo de película en particular: una película en blanco y negro. Muy *ad hoc* a *Melodrama*, el modo de lectura vuelve a cambiar con las anotaciones remediadas fílmicas. Veamos:

En primer lugar y en panorámica desde un sitio bastante alto, los muelles, con sus barcos anclados y uno que parte haciendo sonar estruendosamente su sirena, seguido de otros navíos más pequeños que lo acompañan hasta donde termina la bahía. En un plano general, aunque más cercanos vendedores ambulantes... En detalle, unas manos que tocan la marimba... Paneando, pasamos de un bar a otro... vemos hombres y mujeres conversando con animación... (Zapata, 1983, p. 31)

El narrador/director de *Melodrama* instruye con técnicas de cámara, en una mezcla de prosa y guión fílmico. Vemos una toma panorámica, que le da al espectador un “panorama general” de la bahía, concurrida y animada. Al hacer *zoom in*, el espectador ahora tiene una vista más cercana de los vendedores ambulantes. Y luego, un primer plano de manos tocando la marimba. Insatisfecho con el desarrollo de esta película, es necesaria una toma panorámica para representar cuán animada es la ciudad en “una noche de puerto” (p. 31). Una vez más, el narrador canaliza una encarnación anterior, donde el narrador incluye al espectador, al mismo tiempo que le da direcciones –plano general, paneamos, etc.–, incluyendo/excluyendo constantemente al lector de la historia. Poco después de la última anotación fílmica, el narrador sitúa al espectador en la noche. El narrador/director, satisfecho con las direcciones técnicas fílmicas, y sin advertencia, reanuda el relato, que fue interrumpido por las

instrucciones tipo guión. El narrador, con la capacidad de descifrar constantemente el código del sujeto para leer/ver, no confía en la capacidad de comprensión del lector y debe mostrar cómo “En el periódico, dentro de un círculo hecho con plumón, destaca el aviso exclusivamente con letras mayúsculas” (p. 86):

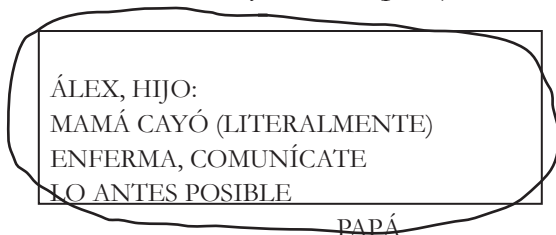


Image 1.2 Visual plays in Melodrama by Zapata. (1983)

Este exceso de juego, entre el lector, el texto y la forma, crea un alivio cómico en el espectador de la obra de Zapata.

Además de la combinación de estilo de prosa y guión, *Melodrama* (Zapata, 1983) crea tensión entre los diferentes modos de escritura, mezclando constantemente —o sin seguir— las pautas de puntuación para diálogos de cine/novela/relato. En ciertas escenas/capítulos, el diálogo se anuncia con un guión —“Ay, es que estoy muy desvelada manita” (p. 14)—, un diálogo que está sucediendo entre Álex, el protagonista y otro amigo, hacia el final de la escena 1. En la siguiente escena, la madre tiene un monólogo, casi una oratoria, con su psicólogo, ya que su discurso está formalizado en un párrafo, donde el habla se denota entre comillas: “Muy desvelada, dijo, en lugar de haber dicho ‘muy desvelado’” (p. 14). Curiosamente, después de que la madre “hablara” durante varios párrafos, el psicólogo le responde, con guiones de diálogo breve: “—Bueno, pues ojalá y se mejoren las cosas... —sonríe— ...ya me dirá usted la próxima semana. —Sí, doctor, gracias —finaliza ella, que se levanta de su acojinado diván y le da la mano” (pp. 16-17). Si bien *Melodrama* mezcla diferentes códigos y modos de escritura, Luis Zapata no se limita a ningún género literario en particular y opta por aglomerar diferentes códigos y modos de escritura dentro de cada capítulo/escena. Esto crea una “novela” innovadora para “ver”,

forzando al lector/espectador a tratar de dar sentido al estilo, sin ninguna intención por parte del escritor de dar un código para leer su obra, más allá de las aludidas insinuaciones de posibilidad. Debido a que *Melodrama* mantiene una plétora de técnicas y estilos, esto mismo denota la fluidez y facilidad y lo poco rígido que pueden ser las identidades —un aporte similar al del discurso de lo *queer* como algo que es cambiante, fluido y político. La subversión en la obra de Zapata no sólo es cuestión de estrategia textual, ya que temáticamente subvierte el género del melodrama al colocar una sexualidad explícita en primer plano.

En *Melodrama*, Luis Zapata narra la historia de Álex Rocha y Áxel Romero, su amante, detective, quien es contratado por la madre de Álex para rastrear cada uno de sus movimientos. Al subvertir el género, exalta la ruptura de la familia tradicional, la cual siempre tiene a una madre asexual y santa. En *Melodrama*, la sexualidad se convierte en lo que, creo, más desafía y subvierte el género melodramático, por dos razones principales: la sexualidad es muy explícita —y no insinuada, como es lo clásico en el género del melodrama—; en segundo lugar, los deseos *sexuales* se legitiman como modo de placer que reemplaza la típica historia de amor del protagonista heterosexual.

SOBRE SEXUALIDADES EXPLÍCITAS EN *MELODRAMA*

Lo *queer* del género de *Melodrama* tiene un devenir paralelo tanto en el mundo heteronormativo, representado por la madre Marga, y como en el de Álex, en su emancipación del armario. Para Álex, su estado de “fuera del armario” queda claro durante una llamada telefónica con su amigo, donde su jotería⁷ lo delata: “—Ay es que estoy muy desvelada manita. Estoy muy desvelada y todavía tengo

⁷ El joteo, o el acto de feminizar el lenguaje/el hombre, lo define Israel Saenz-Sánchez (2009) como la “Creatividad léxica en una jerga gay”, lo cual implica “una marca de participación en el proyecto de la comunidad, calibrada por la familiaridad del hablante con los referentes comunes al grupo. En el caso de los grupos constituidos alrededor de la divergencia sociosexual, este tipo de códigos permiten reformular determinadas realidades que no encuentran cabida en el lenguaje heteronormativo, o que vienen marcadas en dicha norma con valores psicosociales que no son compartidos por los miembros del grupo” (p. 149).

que estudiar” (Zapata, 1983, p. 14), una conversación que Marga espía. Esta forma activa de autofeminizarse ofrece un claro ejemplo de apropiarse del lenguaje normativo. Ningún otro grupo sexual practica con tanta frecuencia la transformación epistémica/oral al autorreferenciar su género. La práctica lingüística auto-transgénero trastoca los discursos normativos que marginan y mantienen el binario femenino/masculino. En cambio, esta “promesa política de lo performativo” (Butler, 1990, p. 161) invierte el estigma del afeminamiento como insulto a la normatividad al apropiarse de ella y al usar el afeminamiento como empoderamiento, como una declaración política para combatir tanto la hetero como la homonormatividad y negarse a ajustarse a las expectativas de género en ambos extremos, que pretenden normalizar la masculinidad como el *statu quo*, a pesar de los cuerpos “masculinos”. Aunque en un primer instante esta autofeminización puede ser para Marga la primera señal de la homosexualidad de Álex, éste deviene homosexual cuando Marga invoca su manifestación –a pesar de su negación:

–Quiero que me digas la verdad: ¿eres puto o no?

El joven Álex Rocha considera que su madre no tiene derecho a enlodar así su límpida relación con el detective de ojos azul añil. Con dignidad, responde:

–No, mamá, no soy puto. Soy homosexual, que es muy distinto, y estoy enamorado. (Zapata, 1983, p. 82)

Este acto de asumirse homosexual –y no puto– demuestra su salir del closet, oficialmente. Sin embargo, sigue siendo un monstruo para la mirada materna. No obstante, Álex reafirma una identidad positiva, en vez de la peyorativa de puto. Así, la homosexualidad es una identidad que “materializa lo invisible, y por eso indica otro umbral de realidad de los cuerpos, sus potencias desconocidas, pero no por ello no reales” (Giorgi, 2009, p. 324), donde el espectro fantasmal de la homosexualidad finalmente se materializa en el mundo normativo de Marga. Para ella, el sujeto homosexual se “encuentra” ya avanzada la obra, pero para Álex él ya era homosexual en su mundo, un mundo en el que la mayoría de las veces se ignora

y silencia la sexualidad o las corporalidades *LGBTQ+*. Como ya se ha indicado, la sexualidad, incluso la heteronormativa, ha estado presente en las representaciones melodramáticas filmicas, aunque nunca ha sido explícita, siempre implícita. Así lo nota Carlos Monsiváis (2006):

La carga sexual de una película [...] no disminuye por más índices admonitorios que se lancen. En la pantalla, una prostituta camina, una rumbera sacude sus partes “innobles” y, al ver lo que anhela, el público incorpora a sus aspiraciones el desfile de labios golosos, caderas amplias, escotes contraídos por la censura y ampliados por el morbo [...], las insinuaciones se vuelven provocaciones [...], se extrae de donde se puede la sensualidad. (p. 34)

En *Melodrama*, la carga sexual ya no se insinúa, está disponible para ser consumida por el lector. En la novela, la sexualidad siempre se presenta como no normativa, *queer*, tanto en el mundo hetero como en el homosexual. En *Melodrama*, la especie humana es sexual y, por ello mismo, la sexualidad puede y toma diferentes caminos para alcanzar el placer de manera poco convencional. Por ejemplo, el narrador informa al lector de cómo Álex, después de una ruptura amorosa,

se acostará con todo el mundo, aunque ni siquiera le gusten; será dócil, humilde, adoptará las posturas que le parezcan más indignantes, más denigrantes, o, dado caso, más incómodas, obedecerá, se prestará a todo, a ser humillado por cualquiera, en convertirse en basura. Será una puta. (Zapata, 1983, pp. 29-30)

La jotería de Álex, a quien el narrador también feminiza llamándolo puta, reclama su experiencia y aptitudes sexuales como su emergencia, como una forma de repensar su cuerpo y su sexo, una manera de informar y extender su identidad asumida, desarrollando su experiencia-otredad.

En *Una liberación del deseo*, Félix Guattari (1996) menciona que “la liberación ocurrirá cuando la sexualidad se convierta en deseo, y ese deseo es la libertad de ser sexual” (p. 211), ya que cree que la

sexualidad se “especifica como sexo, casta, formas de práctica, ritual sexual” (p. 209). Esto demuestra la forma en que la sexualidad está categorizada y encasillada, pero el deseo –sexual– no puede ser contenido. Él cree que los humanos son “transexuales” porque siempre se están convirtiendo, siempre están en transición, siempre están cambiando. Los sujetos son transitivos y fluidos. Esta transexualidad demuestra el cambio constante de la subjetividad, siempre un devenir del personaje, donde la identidad actual de Álex (de)viene en puta, una identidad de deseo disconforme con los modelos dominantes de la moral y de la normatividad. Álex se convierte en sujeto minoritario, desterritorializando el lenguaje y la praxis sexual, conectando al individuo con la política del sexo, el género y la sexualidad.

Álex, después de su desamor, busca y encuentra a un hombre al azar, para putear, y comienza a sentir “atracción que califica como ‘romántica’ (puede ser alguien que amanezca apuñalado al día siguiente en una de las callejuelas solitarias y oscuras del Puerto [...], alguien que describiría casi ya en estado de descomposición)” (Zapata, 1983, p. 32). Álex comienza a excitarse ante la idea de ser un cadáver follado por el desconocido:

baja un poco sus pantalones para dejar al descubierto sus redondeadas nalgas. Por un momento piensa que el extraño podría golpearlo en la cabeza y, ya sin sentido, penetrarlo... Aunque había llegado a la posibilidad de la violencia, e incluso le había llegado, en ese momento el placer está ausente. El otro continúa frotando rabiósamente su sexo contra la cavidad anal del joven. (Zapata, 1983, pp. 33-34)

Ignorando momentáneamente el fetichismo de la necrofilia, el cuerpo homosexual es cosificado –redondeadas nalgas–; y el placer, en este instante, es autónomo, ya que cada miembro fantasea con el cuerpo del otro, sin que éstos estén presentes en el acto mismo. El deseo heterosexual está igualmente representado en este coqueteo entre el sexo y la muerte. La representación de formas no convencionales de los deseos y la sexualidad son demostrados por Áxel, quien eventualmente se convierte en el novio de Álex y su

esposa Estela. En otra escena sexual, igualmente poco ortodoxa y violenta, Áxel y Estela se involucran en el coito después de comer lengua para la cena:

Su mujer comienza a acariciarle el pene; se lo lleva a la boca por unos instantes. Áxel permanece con los ojos cerrados. Ya que ha conseguido la erección, se monta sobre él y solicita:

–Áxel, cuéntame cómo encontramos a la chica de Sinaloa.

–En una cajuela –responde–. Estaba atada de manos y pies. Sin duda la habían violado antes.

La mujer se mueve con mayor rapidez. Áxel añade, inventando:

–Le habían cortado la *lengua*, y tenía quemados los pelos de las cejas y las pestañas. (Zapata, 1983, p. 44)⁸

Es bastante interesante ver cómo previo al sexo la pareja consumió lengua en la cena y la lengua de la fallecida reaparece como parte de la fantasía sexual, una parte corporal que goza del erotismo en su consumo. Sin embargo, en esta escena, pierde toda connotación erótica.

Por un lado, está la excitación necrofílica de Álex al imaginarse su cadáver penetrado y, por el otro, están Áxel y Estela, que condimentan su vida sexual con detalles violentos de un feminicidio, hasta el punto de que Áxel agrega detalles ficticios con tal de ayudar a su esposa llegar al anhelado clímax. Ojalá así fueran todos los maridos, centrados en el placer femenino.

El fetiche por detalles/fantasías mortales está presente en ambos deseos homo/heterosexuales, implicando que el deseo sexual humano es justo eso: humano. Ni homosexual ni heterosexual. Este deseo fetichista demuestra el complejo tejido de la sexualidad, ya que el sexo no siempre implica el cuerpo del otro, sino que la imaginación también puede tomar un rol muy importante en el clímax sexual. Estas formas de deseos y sexualidades exigen que las dejen ser libres, sin la constante vigilancia de la sociedad normativa; y lo más importante, dejar claro que la sexualidad no

⁸ El énfasis es nuestro.

siempre puede ser regulada, ya que desafía la clasificación, que en estos ejemplos ha entrado a un dominio de liberación, a un dominio inclasificable.

Otro hito de *Melodrama* es la representación activa del sexo homosexual sin tapujos, un sexo que históricamente ha sido silenciado por el régimen heteronormativo, pero que con Luis Zapata (1983) toma vida:

Baja el cierre de la bragueta, ensaliva abundantemente su mano y frota con delicadeza el ahora portentoso falo del detective. Con la boca, vuelve a ensalivarlo generosamente y le da ligeros mordiscos en la base. Áxel Romero pone los ojos en blanco. Goloso, el joven mete los detectivescos testículos en su boca, mientras con la mano aprieta el enorme priapo.

De pronto, se quita los pantalones, se unta un poco de saliva en el ano y se sienta de un solo y certero movimiento en el órgano viril del detective, como un denodado caballero andante monta de golpe su palafreñ favorito –dame pa dentro, güerito. Dame hasta el fondo, hasta que me toque el corazón... así, papacito; así, así mi amor... más duro... dale duro, güerito.

Juntos cabalgan en un paroxismo de placer ligeramente mezclado con dolor, hasta llegar, después de hacer enormes esfuerzos por prolongarlo, al anhelado clímax. (p. 73)

Con esta presentación descarada de la sexualidad, Zapata recuerda a los del mundo heteronormativo que la jotería existe, así como sus sexualidades. Los maricones crean y muestran diferentes modos de conocimiento, que no son secretos, sino que en las historias han sido activamente silenciadas por las garras de la heteronormatividad. Las sexualidades *queer* penetran y fisuran las funciones reproductivas impuestas por el modelo familiar capitalista; crean un proceso que demuestra una expresión sexual que se aleja de la norma y rompe con las presentaciones hegemónicas de la sexualidad, tanto en el ámbito heterosexual como en el *queer*, al mismo tiempo que revela los excesos de las sexualidades típicamente representadas, al notar que la imaginación va más allá del ámbito físico. La jotería, en su proceso, crea nuevas dimensiones de conocimiento-placer para

aquellos ignorantes de estas historias particulares. La presentación explícita de la sexualidad, en particular los encuentros *queer*, demarcan una historiografía de la (sub)cultura de la jotería, al documentar la sexualidad, los deseos y el erotismo en las prácticas. Además, y lo más importante, esta (re)presentación gráfica legítima y válida las sexualidades *queer* ante el lector. *Melodrama* desarraiga la cultura *queer* del orden social subversivo, impuesto por la heteronormatividad, y permite que estas sexualidades *queer* explícitas funcionen como validación y ofrezcan oportunidades para la autoidentificación con las prácticas mismas. Cuando se trata de tener una sexualidad *queer* explícita, no hay muchas obras que participen en la representación de deseos *queer* explícitos, mucho menos en un “final feliz” para la jotería. Así, *Melodrama* se reinstaura como radical en cuestión de representaciones positivas, particularmente cuando se trata del amor *queer*, una alternativa a las violentas representaciones omnipresentes, como lo son la homofobia o la epidemia del SIDA y sus secuelas. En esta obra, Zapata permite el final feliz utópico para la jotería; se atreve a mostrar un reencuentro familiar navideño. La última escena de la novela muestra a una familia reunida, que va muy de la mano con la temática general del género del melodrama, pero que, a la vez, ensarta una pareja homosexual, Álex y Áxel, en una cena llena de convivencia y armonía —después de las disputas iniciales entre hermanos, de lo más normal. La obra concibe la orientación sexual con un espectro fluido, tan fluido como el apuesto cuñado que desea a Álex. El autor, en esta escena, evidencia la fragilidad de la antigua estructura de la “familia ideal”, con la cual tanto juega el melodrama. Para Zapata, jamás volverá a ser la misma, insinuando un cambio emergente, en el cual la jotería será incluida.

CONCLUSIÓN

Mi lectura de *Melodrama* de Luis Zapata ha demostrado que la novela rinde homenaje, mientras parodia, al género cinematográfico del melodrama. Luis Zapata y su obra cuestionan las nociones mismas de sexo y sexualidad con la inserción del sexo explícito, demostrando sexualidades que rechazan la clasificación, pero permiten más juegos y análisis.

Por un lado, la novela construye estilísticamente la identidad/sexualidad como algo fluido, al no seguir un estándar propio al escribir, siempre cambiando, siempre deviniendo en el proceso, forzando al lector a transformarse. Temáticamente, Zapata se apropia de la típica historia de amor melodramática, insertando subjetividades sexuales y subvirtiendo las representaciones convencionales de los deseos sexuales, tanto heterosexuales como homosexuales. Además de la trama *queer*, la singularidad de *Melodrama* radica en la representación de la sexualidad *queer* explícita. En el melodrama, la sexualidad generalmente es heteronormativa; y en la obra de Luis Zapata, la sexualidad, en especial la homosexual, es una posibilidad y le da vida usurpando la presentación normalmente heteronormativa del amor y permitiendo que el amor *queer* y la sexualidad triunfen en su *Melodrama*. Zapata permite un futuro para la jotería, en la cual su existencia no solamente es permitida, sino también una vida digna de vivir, un contraste muy fuerte con la corriente de la literatura LGBTQ+, en la cual rara vez el personaje gay existe en felicidad, si es que sobrevive la obra, mientras que el género del melodrama ha presentado mayoritariamente la constitución de nociones heteropatriarcales de la familia y nociones definidas de lo que es el sexo y roles de género.

Melodrama se inserta como una obra que desafía los ideales familiares patriarcales heteronormativos al cuestionar la moral misma que crea la familia y la rompe al permitir que la jotería penetre los reinos de la normatividad. Esta misma obra trabaja arduamente para demostrar la falsedad del constructo binario de género y desafía las constantes representaciones del estatus heteronormativo dominante como única opción viable para la sexualidad.

Melodrama se convierte en una obra que oscila constantemente entre la parodia y el homenaje, mientras remedia los artificios filmicos y novelísticos que permiten el triunfo de las sexualidades *queer*, sin fijar las identidades sexuales, sino más bien permitiendo que la orientación sexual sea fluida, una fluidez de identidades que impacta al lector/espectador/narrador con sus constantes transformaciones. ➤

BIBLIOGRAFÍA

- BAZIN, A. (1967). *What is cinema?* Berkeley: Universidad de California.
- BROOKS, P. (1996). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess.* New Haven: Universidad de Yale.
- BUTLER, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity.* New York: Routledge.
- FRANCO, J. (1991). *Plotting women: gender and representation in Mexico.* New York: Universidad de Columbia.
- GIORGI, G. (2009, abril-junio). Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, 75(227), 324-329. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2009.6575>
- GUATTARI, P. (1996). *The Guattari Reader.* (Ed. G. Genosko). Cambridge: Universidad de Cambridge.
- IRWIN, R. M. (2003). *Mexican masculinities.* Minneapolis: Universidad de Minnesota.
- LÓPEZ, A. (2000). *Tears and Desire: Women and Melodrama in the "Old" Mexican Cinema.* Oxford: Universidad de Oxford.
- MARKS, L. (2000). *The skin of the film.* Durham: Universidad Duke.
- MONSIVÁIS, C. (2006). Se sufre porque se aprende (De las variedades del melodrama en América Latina) En I. Dussel y D. Gutiérrez, (comps.). *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 23-57). Buenos Aires: Manantial.
- PAZ, O. (1990). *El laberinto de la soledad.* México: Fondo de Cultura Económica.
- PUIG, M. (1992). *El beso de la mujer araña.* Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 1976).
- SANZ-SÁNCHEZ, I. (2009). Creatividad léxica en una jerga gay de la frontera México-Estados Unidos. *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, 92(1),142-154.
- SCHUESSLER, M. (2005). Vestidas, Locas, "Mayates" and "Machos": History and Homosexuality in Mexican Cinema. *Chasqui*, 34(2), 132-144.
- TORNERO, A. (2011). El melodrama cinematográfico mexicano en *Melodrama de Luis Zapata.* *Revista de Literatura Hispanoamericana*,

Futuridad gay en Melodrama (1982) de Luis Zapata

62, 40-58. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/rlh/article/view/18612/18600>

TORRES, S. (1993). *Melodrama, Masculinity and the Family. Male Trouble*. Minneapolis: Universidad de Minnesota.

ZAPATA, L. (1989). *Melodrama*. México: Posada. (Obra original publicada en 1983).