

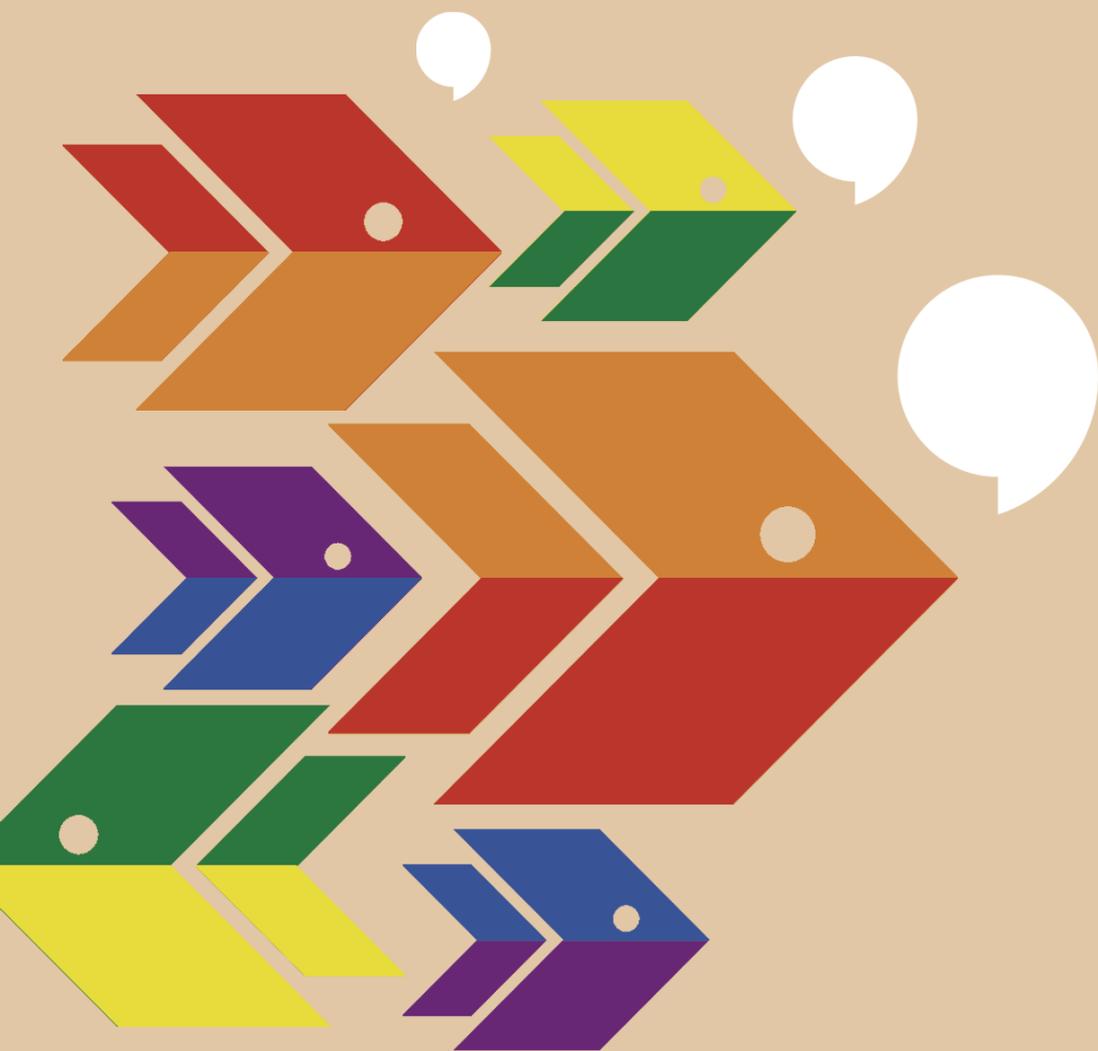
elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias

ISSN: 2954-3843
Vol. 2, Núm.4
septiembre
diciembre 2022



Universidad Veracruzana



elpez yla flecha

Revista de Investigaciones Literarias



Universidad Veracruzana
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Vol. 2, número 4,
septiembre-diciembre 2022

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez

Rector

Elena Rustríán Portilla

Secretaria Académica

Lizbeth Margarita Viveros Cancino

Secretaria de Administración y Finanzas

Rebeca Hernández Arámburo

Secretaria de Desarrollo Institucional

Agustín del Moral Tejeda

Director General Editorial

Juan Ortiz Escamilla

Director General de Investigaciones

Norma Angélica Cuevas Velasco

Directora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

EL PEZ Y LA FLECHA. REVISTA DE INVESTIGACIONES LITERARIAS

Norma Angélica Cuevas Velasco

Directora fundadora

Alfredo Pavón

Editor

Víctor Saúl Villegas Martínez

Coordinación del número 4

Estrella Ortega Enríquez

Soledad Colorado Trujillo

Asistente editorial

Porfirio Castañeda Nevárez

Manuel Escobar Díaz

Leticia Medina Salazar

Sara Luz Páez Vivanco

Equipo técnico y editorial

Jorge Cerón

Diseño de portada

CONSEJO ASESOR Y JURADO DE ARBITRAJE

DRA. SILVIA BAREI
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, ARGENTINA

DRA. ANEŽKA CHERVÁTOVÁ,
UNIVERSIDAD CAROLINA DE PRAGA,
REPÚBLICA CHECA

DR. JORGE FORNET
CASA DE LAS AMÉRICAS, CUBA

DR. ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, ESPAÑA

DR. PAUL-HENRI GIRAUD,
UNIVERSITÉ DE LILLE, FRANCIA

DR. YVON GRENIER,
ST. FRANCIS XAVIER UNIVERSITY, CANADÁ

DRA. LUZ ELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO
EL COLEGIO DE MÉXICO, MÉXICO

DR. RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ
UNIVESITAT DE LLEIDA, ESPAÑA

DR. JESÚS MORALES BERMÚDEZ
UNIVERSIDAD DE ARTES Y CIENCIAS
DE CHIAPAS, MÉXICO

DR. CÉSAR NÚÑEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
IZTAPALAPA, MÉXICO

DRA. SARA POOT HERRERA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, EUA

DR. JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS
UNIVERSIDAD DE MURCIA, ESPAÑA

DR. EDUARDO RAMOS IZQUIERDO,
SORBONNE UNIVERSITÉ, FRANCIA

DR. ANTONIO SABORIT
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E
HISTORIA, MÉXICO

DR. IGNACIO SÁNCHEZ PRADO
WASHINGTON UNIVERSITY, EUA

DR. LÁSZLÓ SCHOLZ
UNIVERSIDAD EÖTVÖS LORÁND DE BUDA-
PEST, HUNGRÍA

DR. MAARTEN VAN DELDEN,
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA LOS ÁNGELES,
EUA

CONSEJO EDITORIAL

DR. MARIO BARRERO FAJARDO
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA

DR. MARCO ANTONIO CHAVARÍN
EL COLEGIO DE SAN LUIS, MÉXICO

DRA. MARIANA MASERA CERUTTI
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO, UNIDAD MORELIA, MÉXICO

DRA. MAYULI MORALES FAEDO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
IZTAPALAPA, MÉXICO

DRA. MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN
UNIVERSIDAD VERACRUZANA, MÉXICO

DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
IZTAPALAPA, MÉXICO

DR. ROBERTO SÁNCHEZ BENÍTEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD
JUÁREZ, MÉXICO

DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO
DE MORELOS, MÉXICO

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias de la Universidad Veracruzana, Vol. 2, número 4, septiembre-diciembre de 2022, es una publicación cuatrimestral, editada y distribuida por la Universidad Veracruzana a través del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, calle Estanzuela 47 B, Fraccionamiento Pomona, c. p. 91040, Xalapa, Veracruz, México. Con certificado de reserva de derechos al Uso Exclusivo No. 04-2022-040414201500-102, de fecha 19 de diciembre de 2019, y certificado de reserva de derechos al Uso Exclusivo No. 04-2019-121913552500-203, de fecha 4 de abril de 2022, ambos expedidos por el Instituto Nacional del Derecho de Autor (Indautor). *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias* es una publicación electrónica, que se rige por la política de acceso abierto a la información. ISSN 2954-3843, correo electrónico elpezylaflecha@uv.mx y página web <https://elpezylaflecha.uv.mx/index.php/elpezylaflecha>. Directora fundadora: Norma Angélica Cuevas Velasco. Editor responsable: Alfredo Pavón. Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura de los editores. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación, sin previa autorización de la Editorial de la Universidad Veracruzana. Su consulta es gratuita.

ÍNDICE

Nota editorial 7

FLECHA

“Iré cantando mi vejez primera”. Melancolía y duelo en algunos poemas de Abigael Bohórquez.
Gerardo Bustamante Bermúdez 9

Pasión y muerte en *Figura de paja* y *El diario de José Toledo*
Francisco Ramón Castro Hernández / Gabriel Osuna Osuna 31

Amor, furia y vejez: *Escombros* de Fernando Vallejo
Luis Alfredo Román Nieto 51

Claudia Peña Claros: una lenta poética en un mundo veloz
Mónica Velásquez Guzmán 69

REDES

Texturas autobiográficas en la obra de Álvaro Retana
Rafael M. Mérida Jiménez 88

Homoerotismos en la narrativa de Oswaldo Reynoso:
espacio e iniciación
Víctor Saúl Villegas Martínez 103

Futuridad *gay* en *Melodrama* de Luis Zapata (1983)
Oscar Rivera 127

Masculinidades en dos personajes de *Temporada de huracanes* de
Fernanda Melchor
Héctor Justino Hernández Bautista 150

CARDUMEN

Rodrigo García Bonillas. *Guerras floridas.*

Shanik Sánchez

172

Carlos García-Bedoya M. *Hacia una historia literaria integral: algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano.*

Indra Kerem Cano Pérez

176

Liliana Weinberg. *José Martí: entre el ensayo, la poesía y la crónica.*

Nelly Palafox López

180

Nota editorial

El tema de las masculinidades disidentes como objeto de análisis de los estudios literarios posee ya una larga tradición, circunstancia que ha permitido reconocer las formas mediante las que se construye un discurso que cuestiona las bases del género y de la sexualidad hegemónicas. A partir de dichos estudios, ha sido posible establecer un amplio *corpus*, que se nutre con textos provenientes de diversos géneros literarios, en donde es posible encontrar representaciones de la masculinidad que no se ciñen a un dispositivo de poder. Este caudal de discursos literarios no solamente ha sido estudiado desde cuestiones temáticas, sino también en cuanto a los rasgos estilísticos que permiten articular una voz que desvela las vidas de personajes cuya masculinidad no se construyó acorde con los requerimientos reclamados por el consenso social. En este sentido, es posible encontrar textos que apuntan hacia la construcción de un yo manifestado de forma contundente, el cual se afirma en su disidencia, en cuanto a masculinidad se refiere, que explora los vericuetos que dicha representación implica en su contexto familiar, social, laboral o político.

En consecuencia, el análisis de la literatura autobiográfica en el ámbito hispánico es el objetivo central de este número de *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones literarias*, con el que se pretende sumar a las discusiones ya planteadas en el seno de las escrituras del yo, vinculándolas con el tópico de la masculinidad disidente. Así,



es posible reconocer la existencia de una afirmación del sujeto autobiográfico, que se trasmuta en portavoz de sus propias circunstancias o como un filtro que observa las vidas de otros personajes que concuerdan en historias de vida similares. De esta forma, se crea un ceñido lazo entre literatura y sociedad, donde la primera, si bien funciona como un reflejo de los sucesos acontecidos en la segunda, en cuanto registro autobiográfico, también fungirá como cuestionadora de las diferentes realidades representadas y, a su vez, como desestabilizadora de los sistemas de dominación planteados desde las matrices heteronormativas. También es preciso acotar que las escrituras autobiográficas que contienen una voz masculina disidente, o hacen un registro de ésta, apelan a la construcción de colectividades en donde se fundamentan lazos de complicidad, lenguajes, símbolos y fraternidades que operan a modo de subterfugio de los sujetos discordantes con el sistema de poder.

Por otro lado, aparte de los temas señalados en cuanto a historias de las autobiografías es posible reconocer ciertos atrevimientos de estilo, que adquieren elementos derivados de una colectividad disidente, tales como el uso de rasgos hiperbólicos, la mezcla entre alta y baja cultura, los recursos de los medios de comunicación masivos, el *camp* y el *kitsch*, entre otros. En este mismo tenor, los sujetos autobiográficos pueden ser identificados como varones que fueron registrados en tanto tales al momento de su nacimiento, pero que, en el proceso de asumir una disidencia, se afirman como homosexuales, *gays*, transgénero o transexuales, entre otras manifestaciones de la diversidad.

Este número de *El Pez y la Fecha. Revista de Investigaciones literarias* dio espacio, además, a la poética de la lentitud en el libro de cuentos *Los árboles* de Claudia Peña —construida a través de tres rasgos: la descripción, el detalle y el goce verbal a partir del ritmo. Es reflejo esta inclusión de la apuesta por la diversidad de *El Pez y la Fecha. Revista de Investigaciones literarias*.

Víctor Saúl Villegas Martínez
Universidad Veracruzana, México
vvillegas@uv.mx

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 Flecha, pp. 9-30.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i4.62>

“Iré cantando mi vejez primera”. Melancolía y duelo en algunos poemas de Abigael Bohórquez

“I will go singing my first old age”. Melancholy and mourning in some poems of Abigael Bohórquez

Gerardo Bustamante Bermúdez
Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4676-8261>
gerardo.bustamante@uacm.edu.mx

Recibido: 4 de febrero de 2022.

Dictaminado: 6 de abril 2022.

Aceptado: 2 de mayo 2022.



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

“Tré cantando mi vejez primera”. Melancolía y duelo en algunos poemas de Abigael Bohórquez

“I will go singing my first old age”. Melancholy and mourning in some poems of Abigael Bohórquez

Gerardo Bustamante Bermúdez

RESUMEN

A partir de las nociones de melancolía y duelo, en este ensayo se hace una revisión de algunos poemas de Abigael Bohórquez en los que el motivo recurrente es el amor perdido, así como el sentido que el yo lírico le da al pasado desde el presente. Mediante la poesía, la voz poética comunica sus experiencias amorosas desde la pérdida del sujeto amado y deseado. Es la poesía del autor la que despliega un discurso autobiográfico, en el que se construye a sí mismo y a sus jóvenes amantes a partir de la imposibilidad del amor o la ausencia. El homoerotismo resulta insuficiente dentro de las prácticas amatorias que la voz lírica refiere, pues se trata de historias interrumpidas o fugaces, que conducen a la manifestación melancólica y al duelo.

Palabras clave: poesía; autorreferencialidad; homoerotismo; melancolía; duelo.

Abstract

Starting from the notions of melancholy and mourning, this essay reviews some poems by Abigael Bohórquez in which the recurring motif is lost love, as well as the meaning that the lyrical self gives to the past from the present. Through poetry, the poetic voice communicates its love experiences from the loss of the loved and desired subject. It is the author's poetry that unfolds an autobiographical discourse in which he builds himself and his young lovers from the impossibility of love or absence. Homoeroticism is insufficient within the lovemaking practices

that the lyrical voice refers to, since they are interrupted or fleeting stories that lead to melancholy manifestation and mourning.

Keywords: poetry; self-referentiality; homoeroticism; melancholy; mourning.

El poeta y dramaturgo sonoreense Abigael Bohórquez falleció en noviembre de 1995, en una habitación de alquiler, en Hermosillo, Sonora. Fue su amigo-amante, a quien el poeta bautizó como Yoremito, quien lo encontró sin vida casi treinta horas después. Bohórquez había vivido casi treinta años en la Ciudad de México, en Milpa Alta, y en Chalco, Estado de México, lugares en los que desarrolló gran parte de su trabajo teatral y poético y en los que se desempeñó como profesor de poesía coral y teatro. A inicios de 1991, el autor se instaló definitivamente en Hermosillo, ya que había logrado trasladar su modesta plaza como tallerista de poesía coral y teatro del Centro de Seguridad Social del Instituto Mexicano del Seguro Social de Chalco a Hermosillo. En su estado natal, Bohórquez consideró que regresaría como un hijo pródigo al que las instituciones y el medio literario darían el reconocimiento que en la capital del país se le negó; sin embargo, su recepción no fue distinta y, en varios sentidos, la indiferencia continuó.

Con su muerte, Bohórquez dejó una obra sólida en los géneros de poesía, teatro y ensayo. Aunque su producción fue conocida, en su momento, en pequeños círculos literarios, tiene todavía la categoría de escritor marginal, en el sentido de que no ha sido considerado en las grandes antologías de poesía nacional ni por las editoriales de amplia circulación.¹ En su poema “Penúltima memoria”,

¹ Las antologías en donde la obra de Bohórquez se ha recopilado después de su muerte son *Sol de mi antojo. Antología poética de erotismo gay* de Víctor Manuel Mendiola (2001); *El gallo y la perla. México en la poesía mexicana* de Antonio Deltoro y Christian Peña (2011); *La libertad tiene otro nombre* de Iván Cruz Osorio (2020); *La ciudad de los poemas. Muestrario poético de la Ciudad de México moderna* de Claudia Kerik (2021). Adicionalmente, con los años, la obra de Bohórquez circula en blogs, páginas y plataformas electrónicas, que son otras formas de difusión para los creadores, más allá de la apertura o cerrazón que las

pertenciente a *Poesía en limpio. 1979-1989*, Bohórquez (1990/2016) escribe lo que piensa a partir del ninguneo que le hicieron las instituciones, periódicos y revistas del momento, pues no le dieron oportunidad suficiente para difundir su obra:

Logré pasarme veintiséis años en las cavernas Estatales
Trogloditándome
sintiéndome ni lo que el viento se hizo como que no me vio,
[...]
lo hice ya innúmeros sexenios
y el porvenir, horrísono, de nuevo,
lo que nunca pude saber
fue quién de la parnásica compársica
me dejó en la ventánica soñando publicar mi travestiarío
en Ni Siempre, en Pro Seso, en Kalimana;
y mientras entro al terror de la mudez,
entiendo. (Bohórquez 2016, p. 385)

La configuración del canon literario mexicano del siglo pasado se establece a través de la aparición de textos en publicaciones periódicas y en editoriales de amplia circulación. La participación de los autores en la dirección de revistas es también un factor a considerar, lo mismo que la incorporación de autores y obras en los planes y programas de estudio de las universidades y centros escolares. ¿Por qué la obra de Abigael Bohórquez circuló de manera limitada? La respuesta más evidente es que buena parte de su producción literaria se hizo en reducidos tirajes, muchas veces en imprentas y no en editoriales. El tiraje de sus libros no se difundió en librerías, sino en círculos de amigos. De ahí que la obra del autor circulara de mano en mano, incluso en fotocopias. Otra de las razones de exclusión y poca difusión es, sin duda, el tema homoerótico, que la obra del autor expone en sus trabajos poéticos y dramáticos a partir de la década de 1960.

editoriales e instituciones realicen al aprobar o rechazar las propuestas. Son las plataformas digitales y las redes sociales mecanismos mediante los que usuarios promueven y democratizan el trabajo de los creadores artísticos.

En el presente trabajo, me interesa hacer un breve recorrido por algunos poemas en los que el autor recurre al tema de la memoria, la melancolía y el duelo como formas de construcción de un discurso autobiográfico en el que el yo lírico expone su intimidad y la de sus jóvenes o púberes amantes desde la añoranza por una historia erótica que, por razones distintas, se interrumpe y causa en el poeta una experiencia que va del duelo a la melancolía. Es a través de la escritura que Bohórquez visibiliza su experiencia amorosa y erótica, pero también su duelo por la pérdida de sus sujetos amados jóvenes. El tema del paso del tiempo o bien la experiencia de la vejez homosexual son tópicos que atraviesan parte de su poesía a partir de los años setenta. El poeta no es, en ningún sentido, un sujeto viejo, pero sí se observa a sí mismo como avejentado con relación a la juventud de los cuerpos a los que ama.

Byrne Fone (2000), en *Homofobia: una historia*, hace un extenso recorrido sobre la homosexualidad y la homofobia a lo largo de la historia en Occidente. En el primer capítulo de su extenso libro, se detiene, de manera amplia, en la concepción de la homosexualidad en los griegos y las maneras en las que se acepta la relación entre varones como una práctica cultural. El autor señala que en la antigüedad griega la palabra *paiderastia*, derivación de *pais* –muchacho o niño– y el verbo *eran* –amar–, más *eros* –deseo–, configura el concepto del amor de un hombre por un jovencito. Abunda Fone en su explicación cuando señala que en la antigua Grecia los hombres cortejaban a varones púberes y señala sobre este tipo de prácticas:

estaban regidas por siglos de tradición transmitida de padre a hijo, ratificada en una extensa literatura filosófica, heroica y erótica y, según se afirma, ordenada en forma de ley por Solón, el propio legislador, quien decretó que antes del casamiento, un ciudadano tenía la obligación de tomar como amante y discípulo a un varón más joven y adiestrarlo en las artes de la guerra y la ciudadanía. Muchas fuentes antiguas indican que la relación erótica entre un hombre y un muchacho era a la vez un ideal social y una práctica común. (p. 38)

La práctica del pedagogo que educa al efebo en las labores de la guerra, la aritmética y la sexualidad es una característica de la pederastia griega, a manera de convención y práctica útil para la vida del joven en formación. Se consideraba incluso que este tipo de relaciones afianzaba lazos de sociabilidad notable entre los individuos. En la Grecia antigua, se creía que el amor entre un tutor y su mancebo fomentaba la madurez emocional. La experiencia, por tanto, se adquiere a través de la enseñanza de un hombre ya formado plenamente. De forma general, se consideraba que cuando el joven había logrado el aprendizaje suficiente era el momento en el que tenía que separarse de su educador y comenzar su nueva vida, misma que incluye la procreación. No obstante, nos informa Fone (2000), había excepciones a la regla, pues “Algunos hombres continuaban siendo amantes hasta entrar en la adultez” (p. 39). Así pues, la concepción del amor entre hombres es una idea muy presente en la Grecia antigua y promovida en textos como *El banquete*, en donde se defiende la postura de que el amor entre el joven y el tutor fomenta la virtud en el primero, inspira ambición en el segundo y conduce a la felicidad de ambos (p. 41).

Por otro lado, el propio Fone (2000) expone que el concepto de homofobia en la Grecia clásica se debía, esencialmente, al rol que cada miembro desempeña en la relación sexual, pues el rol activo debe ser realizado por el pedagogo y jamás por el educando. Agrega:

las costumbres griegas no condenaban la relación sexual no procreadora, tampoco la ley griega hacía comentarios sobre las relaciones sexuales entre miembros del mismo sexo, excepto para el caso de prohibiciones específicas tales como la violación y el coito entre esclavos y muchachos nacidos libres. Tampoco los griegos consideraban que el deseo o la práctica homosexual era una cuestión de regulación religiosa. (p. 46)

La *paidēraistia* griega no debe confundirse con la pedofilia, que se realiza a menores de edad y en contra de su voluntad. Un pederasta griego posee la función específica de educar al efebo, pero nunca le hace daño. Por lo anterior, esta práctica cultural era legitimada y, en

varios sentidos, llega a nuestros días en autores clásicos modernos, como es el caso de Óscar Wilde, André Gide, Tomas Mann, Marcel Proust o Yukio Mishima, quienes, a través de su propia biografía o por medio de su obra, establecieron una correspondencia con el pensamiento griego antiguo. La pederastia, no obstante, ha sido en Occidente un término que se ha modificado a lo largo de la historia. En la actualidad, se considera nociva y se prohíbe en gran parte de las legislaciones, entre otras cosas, porque se le asocia con el abuso.

Abigael Bohórquez es un hombre del siglo xx, nacido en un país conservador y enteramente religioso, en el que la homosexualidad se condena no sólo con el rechazo y la burla, sino con la exclusión en los terrenos laborales, familiares y sociales, pues se piensa que el sujeto homosexual tiene conductas no aceptadas por la legislación y la sociedad. Este desprecio hacia otra manera de amar y ejercer la sexualidad tiene consecuencias como la invisibilización o la falta de reconocimiento a la producción literaria, en el caso de Bohórquez. Sobre este tema el poeta y crítico literario Dionicio Morales le pregunta a Bohórquez (1975) sobre el silencio que ha merecido el libro *Memoria en la Alta Milpa*, publicado ese mismo año por Federación Editorial Mexicana. Bohórquez responde:

Valen más las opiniones contantes y sonantes de Juan Bañuelos, Jesús Arellano, Carlos Eduardo Turón, Edmundo Valadés, Thelma Nava, Griselda Álvarez, Fernando Rodríguez, Arturo Calderón, quienes opinan de mi poesía, especialmente de *Memoria en la Alta Milpa* [...]. Para qué buscarle adjetivos a la poesía, que no los necesita y que únicamente es o no es. Algunos de los poetas que te menciono son también los grandes silenciados (incluyéndote a ti), pero habrá de ser el silencio que precede a la tempestad; los que callan de una parte es porque no tienen para qué hablar; los que callamos de esta otra orilla, es porque nos sobran motivaciones para sobrevivir; tenemos un altero de razones para seguirle dando qué hacer a la vida, mientras que los criticones no tienen otra cosa para qué vivir. Que callen. El que calla, otorga, aunque sea de muy mala gana. (s/p)

Efectivamente, *Memoria en la Alta Milpa* es un libro de poemas que, aunque se ocupa de la exaltación de la belleza, el verdor y la historia de un poblado llamado Milpa Alta, considerado provincia del entonces Distrito Federal, introduce algunos poemas de tema homoerótico, que, para 1975, podrían escandalizar a cualquier lector. No obstante, en 1969, el autor había publicado *Las amarras terrestres*, bajo el auspicio de la poeta Thelma Nava, quien, junto con Luis Mario Schneider, sostenían la colección poética Pájaro Cascabel.

Las amarras terrestres . Antología poética, 1957-1995 (Bohórquez, 2016) es un libro que contiene dos poemas en los que se puede leer de manera implícita el tópico del amor homosexual,² aunque el autor no utiliza las marcas del masculino como alusión al sujeto de su deseo. Estos poemas son “Canciones de soledad para no estar tan solo” y “Poemita”. En el primer caso, el poeta se detiene en una evocación del sujeto amado ausente. Hay una ruptura amorosa y un distanciamiento geográfico entre los amantes. El yo lírico, de una forma obcecada, evoca la ausencia de su interlocutor y expresa su estado de angustia, soledad y depresión. Los paisajes de la naturaleza o citadinos se convierten en una secuencia de días grises, marcados de forma predominante por un pensamiento obsesivo por ese amor ausente. Este poema extenso, dividido en iv partes, presenta dos marcas que permite identificar a un sujeto ausente en masculino. En el siguiente ejemplo, se observa una de ellas:

solo en mi soledad
escucho cómo el hombre
hace sonar planetas;
cómo el hombre
fundó la última estrella de la última parte
del ensueño; cómo el hombre

² En este poemario, “Las canciones por Alexis” es otro ejemplo, solamente que el lector requiere la referencia intertextual con la *Égloga Segunda* de Virgilio, en donde se expone la desdicha del acongojado pastor Alexis. En el poema de Bohórquez, no se utilizan marcas de sexo/género que permitan interpretar que se trata de una voz lírica acongojada por las desdichas de un joven.

“Tré cantando mi vejez primera”. Melancolía y duelo...

desembarcó en la aurora de otra aurora,
pero tú,
más lejos que tú mismo,
estás ahora [...]. (Bohórquez, 2016, p. 268)

El segundo ejemplo queda marcado en la parte IV del poema, en donde la voz lírica señala de manera evocativa un pasado sexual:

me calzo tus pisadas;
te fundo nuevamente en mi epidermis,
tú sobre mí,
antiguo,
veraneado,
lejanía perfecta,
narcótico. (Bohórquez, 2016, p. 272)

De *Las amarras terrestres*, el poema que cierra el libro se llama “Poemita”. En él, la voz lírica se asume desde la nostalgia y el duelo por la pérdida amorosa, que se evoca en un cúmulo de recuerdos afectivos y sexuales. La desazón lleva al hablante lírico a enunciarse como “muertoandando”, es decir, viviendo sin esperanza. Desde el presente, se interpela a ese joven para realizar el acto sexual en su rol de activo, a través de una memoria poética. El vocablo “maquinaciones” refiere en su significado una acechanza artificiosa con un final indeseable:

eres tú este terror
y estoy a oscuras...
opresor.
niño de tibias maquinaciones,
oficiante de la perturbación,
petálico,
rincón más claro,
ahora que no estás:
desnudémonos.
húndete. (Bohórquez, 2016, p. 289)

Por su parte, el poemario *Memoria en la Alta Milpa* (Bohórquez, 1975) está dedicado a Víctor Manuel, un joven discípulo de Bohórquez, que será inspiración para la construcción del poema “Crónica de Emmanuel”. *Memoria en la Alta Milpa* se constituye de doce poemas, en los que se destaca la naturaleza y el verdor de Milpa Alta, su historia y construcciones, pero podemos pensar también que el poeta tiene interés por exponer la belleza morena de algunos jóvenes de la región. Los poemas “Milpa Alta’s Blue”, “Poemita”, “Crónica de Emmanuel” y “Finale” exploran estos tópicos de manera especial. La edición realizada por Bohórquez, publicada en Federación Editorial Mexicana, se acompaña de tres ilustraciones internas, en técnica de grafito sobre papel, más la portada, de la autoría del pintor guerrerense Leopoldo Estrada, amigo de Bohórquez. El lector puede darse cuenta que existe una velada representación visual homoerótica, particularmente en los poemas “Milpa Alta’s Blue”, “Finale” y “Crónica de Emmanuel”.

Abigael Bohórquez llegó a Milpa Alta en febrero de 1971. El trabajo en la Secretaría de Relaciones Exteriores se había terminado con la desaparición del Organismo de Promoción Internacional de Cultura. Sentar su domicilio en una región apartada de la Ciudad de México puede entenderse como una especie de exilio. El poeta ingresó a laborar en la Secundaria número 33, Emiliano Zapata, en la demarcación de Milpa Alta; y ahí inició un trabajo con la comunidad estudiantil, mismo que rinde grandes frutos, pues no sólo se presenta con su grupo dentro de la región, sino en todas las demás delegaciones del Distrito Federal e incluso en la Residencia Oficial de los Pinos, frente al Presidente de la República; también en el Palacio de Bellas Artes, así como en otros estados aledaños, como Morelos e Hidalgo.

“Milpa Alta’s Blue” es un poema extenso, en una sola estrofa, en donde se recurre a la evocación del joven amante en un idílico ambiente pastoril. Milpa Alta es el escenario para que el poeta describa la verde naturaleza, abundante en nopales, maíz y magueyeras. Es en este lugar de nahua hablantes, conocido también como Malacachtépetl Momozco, que el poeta Bohórquez piensa y evoca a ese juvenil amor y le declara:

Y aquí te amo,
aquí,
donde verde de sí
lo verde hace alverdedor del agua
vocación del amor. (Bohórquez, 1975, p. 303)

El ambiente idílico del poema, a la manera de la literatura pastoril del Renacimiento, da espacio para descripciones sinestésicas y cromáticas como las siguientes: una lluvia que canta, un cenzontle salterio, nopaleras que hacen muros, incendio de flores, montañas con hálito de paz. En medio de la naturaleza es que la voz lírica describe sus encuentros con el sujeto de deseo, con quien guarda una relación de prohibición:

y éramos dos
prensando el asidero terrestre,
todo lo que nos era prohibido,
compartidamente acotado,
dos
que se tomaban de la mano
pese a nosotros mismos
bajo el aire nocturnoferial de cada quien. (Bohórquez, 1975, p. 308)

En el poema, Bohórquez construye un diálogo entre la voz lírica y su sujeto de deseo, con la intención de exponer la inicial reserva por esa prohibición social que existe para los amantes. Con cursivas, el poeta diferencia la voz del hablante lírico y con letra de molde la voz del joven. En el contexto extraliterario, Bohórquez es un profesor de poesía coral; tiene treinta y nueve años. Por su parte, el sujeto aludido es apenas un joven de la comunidad:

Tienes los ojos como los vi en otra parte.
Te amaré.
Yo no diré no.
¿Cómo te llamas?
Desierto de ocio. Carta de enero. ¿Y tú?
Advenimiento.

Cuando ya no esperaba el santo advenimiento del amor.
(Bohórquez, 1975, p. 309)

Referirse al joven como un “Advenimiento” permite conectar este poema con “Crónica de Emmanuel”, pues etimológicamente Emmanuel es un nombre hebreo, que se traduce como el enviado de Dios. Estos dos poemas quedan conectados, pero plantean experiencias distintas, ya que en “Milpa Alta’s Blue” se representa el amor idílico y el proceso de seducción de la voz lírica hacia el joven, en tanto que en “Crónica de Emmanuel” se entiende que hay una ruptura. El poeta deja al joven un poema como testamento para mejores tiempos, en los que la defensa del amor libre y sin consideraciones de sexo/género sea posible, en otro tipo de sociedad. Este poema, en estricto sentido, permite visualizar la experiencia homosexual en una época, con la consideración de que se trata de un hombre experimentado que se implica afectiva y sexualmente con un joven. El texto tiene un tono apocalíptico, en el sentido de que se trata de una sentencia lírica en el que la voz le dice:

emmanuel,
cuando ya esplendas fruto
y haya en ese tiempo tuyo que reconocer
que fue el poema
y tengas una dulce canción que a nadie importe,
o una vara de medir,
o estas palabras de mala sombra,
o una categórica mudez,
o te halles al pie de la llegada de *la nueva revolución*.
(Bohórquez, 1975, p. 322)

La voz hablante visualiza el cambio de paradigmas en un tiempo ulterior, pero también le deja a su interlocutor la tarea de reflexionar en su época de adulto: “cuando tengas treinta o cincuenta años de edad / y busques en tu memoria al que, en su piel de perro, / tuvo para tus sobresaltos el amor” (Bohórquez, 1975, p. 322). Ese momento será cuando el joven tenga hijos y haya perdido a su padre y, además, “cuando los barcos sean en desuso / y el mar

una vieja postal” (Bohórquez, 1975, p. 323).³ Este abrupto cambio de paradigma queda representado con una visión también apocalíptica porque “y entonces llegaré, como raído imperio, / a traerte la melancólica edad donde hicimos flagelo, / rotura, / olvido, / oficio de olvidar” (Bohórquez, 1975, p. 323). La memoria quedará en el joven como el resquicio de una experiencia homoerótica, interrumpida debido a motivos no expuestos en el poema con claridad, pero que pueden aludir a un contexto de censura social y familiar que condena la homosexualidad.

Si en la obra de Bohórquez (1976, 1990, 1993) hay poemarios en los que se expone, con amplia soltura y confesión, las prácticas amoratorias y sexuales entre hombres –*Digo lo que amo*, las secciones “B. A y G frecuentan los hoteles” y “Poemas pocholochalcas”, de *Poesía en limpio*, o *Navegación en Yoremito*–, es importante señalar que existen también otros en donde la voz lírica manifiesta duelo y melancolía por la pérdida o separación del sujeto amado.

En su ensayo “Duelo y melancolía” Sigmund Freud (1917/2012), define dos conceptos que tienen diferencias sustantivas. Por una parte, el duelo es definido como una reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente a la libertad, la patria o a un ideal, por ejemplo. Define así la melancolía:

[se caracteriza psíquicamente] por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación de interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución de amor propio. Esta última se traduce en reproches y acusaciones, de que el paciente se hace de sí mismo, y puede llegar incluso a una delirante espera de castigo. (p. 2091)

El duelo se presenta, según Freud (1917/2012), cuando hay una conciencia de pérdida del objeto amado, por lo que el sujeto que experimenta esa condición de duelo tiene que abandonar, muy a su

³ Esta imagen es una referencia al libro de Apocalipsis, 21, 1, en donde Juan el Bautista habla sobre el fin dichoso de los justos y el desastre en el que se consumen los pecadores: “Y vi un cielo nuevo y tierra nueva. Porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron, y ya no había mar” (*La Sagrada Biblia*, 2000).

pesar, las ligaduras con el objeto amado, aunque “Cada uno de los recuerdos y esperanzas que constituyen un punto de enlace de la libido con el objeto es sucesivamente despertado y sobrecargado, realizándose en él la sustitución de la libido” (p. 2092). A decir de Freud, en el estado melancólico el sujeto sabe a quién ha perdido, pero no lo que con él ha perdido, es decir, no hay una conciencia clara, sino un estado que puede ser confuso y durar un lapso de tiempo prolongado. La melancolía admite una disminución del amor propio, por lo que es frecuente observar en el melancólico el deseo de comunicar a sus interlocutores los defectos propios y con esto lograr la autosatisfacción y la justificación de su estado. Para Freud (1917/2012), la melancolía y el duelo son una reacción a la pérdida real del objeto amado dentro del proceso de renuncia y aceptación por parte de quien padece dichos estados. La melancolía y el duelo consisten en el abandono real del objeto, pero “sólo para retraerse a aquel punto del *yo* del que había emanado. El amor elude de este modo la extinción, refugiándose en el *yo*. Después de esta represión de la libido puede hacerse consciente el proceso, y se representa a la conciencia como un conflicto entre una parte del *yo* y la instancia crítica” (p. 2100). Existen, según las definiciones de Freud, tres premisas en la melancolía: la pérdida del objeto no reconocida por el *yo*, la ambivalencia y la regresión de la libido del *yo*. Con este último punto, se considera que el sujeto concluye su proceso melancólico.

Judith Butler (2001) hace una relectura de “Duelo y melancolía” de Freud y señala que la interiorización del melancólico es el resultado de un objeto de amor perdido:

Precisamente porque se ha perdido ese objeto, aun cuando la relación siga siendo ambivalente y no esté resuelta, el objeto se lleva “dentro” del *yo*, donde la querella mágicamente se retoma como un diálogo interno entre dos partes de la psique. En “Duelo y melancolía” el objeto perdido se establece dentro del *yo* como una voz o instancia crítica, y la ira que se siente originalmente por el objeto se invierte, de modo que el objeto interiorizado ahora censura al *yo*. (p. 95)

Para esta autora, la identificación de amores perdidos es la condición previa para el trabajo del duelo interior. En este proceso, la ira y la culpa se convierten en el sustento de la introyección. Blutler (2001), desde una perspectiva de género, sostiene que las identificaciones sustituyen las relaciones de objeto y son consecuencia de una pérdida: “la identificación de género es una especie de melancolía en que el sexo del objeto prohibido se interioriza como una prohibición. Esta prohibición sanciona y reglamenta la identidad de género diferenciada y la ley del deseo heterosexual” (p. 97).

Por su parte, la Real Academia Española define la melancolía como “Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada”. En el caso de Bohórquez, es la poesía el vehículo por el cual manifiesta su experiencia e ideología sexual, aunque también es el medio por el que expone su duelo y melancolía.

Dentro de la obra de Abigael Bohórquez (1976), su libro *Digo lo que amo*, compuesto por veinte poemas, acompañados por tres ilustraciones realizadas por Gonzalo Utrilla, en técnica de gráfico en papel,⁴ ofrece una línea de lectura sobre la melancolía y el duelo en los tres sonetos que conforman la sección “Saudade”,⁵ que constituyen la parte final del poemario. En ellos, la conciencia

⁴ Este texto, al que podemos considerar como el primer poemario de Bohórquez enteramente de temática homosexual, se construye, en gran medida, a partir del recurso de la ironía, la parodia y el sarcasmo, recursos literarios recurrentes que se oponen a la visión burlesca y generalizada sobre lo homosexual de la época en que son escritos. Para mayor detalle sobre los asuntos literarios de este poemario, consúltese *Amor y parodia en Digo lo que amo de Abigael Bohórquez*, de Ramón Ildefonso Martínez Córdova (2003). Del mismo autor (2019), véase *La ironía verbal: un acercamiento a la poética de Abigael Bohórquez*.

⁵ Raymundo Frausto Guízar, amigo y discípulo de Bohórquez desde la década de los sesenta del siglo pasado, señala: “Los poemas de ‘Saudade’, Abigael se los escribió a un jovencito de Milpa Alta con el que tenía una relación de amor y de sexo. Abigael siempre lo tenía en su casa, ahí comía y a veces se quedaba a dormir. Me acuerdo que le regaló una bicicleta. Cuando el papá de este muchacho se dio cuenta que la relación de maestro-alumno era extraña, ya no dejó que el hijo fuera a la casa de Abigael. Esa es la historia de esos poemas que iban a ser quince, uno por cada año del joven, pero ya sólo escribió esos tres. Abigael tuvo varias historias con jóvenes de Milpa Alta, pero eran hasta cierto punto, secretas.” (Entrevista inédita con Raymundo Frausto Guízar).

del yo lírico identifica la prohibición del sujeto amado, que se erige como imposibilidad para la configuración de esa condición de añoranza, manifiesta en el título y desarrollada en los sonetos. Hay en los versos una claridad en la voz lírica respecto al sujeto que ha perdido, al cual interpele de manera directa:

Saber que duermes y que me condenas
a rotura de ti, a desprendimiento;
mi corazón a tierra, tú en el viento
y todo lengua muda y me encadenas. (Bohórquez, 1976, p. 354)

El poeta se siente deshabitado del amor; confiesa su estado “roto” y naufragante. El sujeto amado está en otro espacio geográfico: “Tú tan desnudo ahora y no te toco” (p. 354). Su juventud contrasta con la madurez de la voz que enuncia “de ti anocheceré, tú que amaneces” (p. 354). A manera de antítesis, el poema se construye a partir de la conciencia de la pérdida por lo ya imposible. Si el joven representa el amanecer, la luz, la lumbre y la galanura, el yo lírico, por su parte, es la “descordura”, la maldición del joven, la madurez y la incitación al pecado de un joven primerizo en los quehaceres homoeróticos:

Sea mi vida pues, la descordura;
de lo que fui sólo seré tu ausencia,
tu primer anatema, la apetencia
donde tuvo tu cuerpo su atadura. (Bohórquez, 1976, p. 354)

A lo largo de estos sonetos, Bohórquez hace composiciones de palabras al usar prefijos poco usuales en la lengua española o bien neologismos con los que se puede expresar la sensación exacta que pretende dar al lector: desolamiento, vaciedumbre, despiedad, descordura, desconcedido, descorazonadura, entre otros vocablos, que, en ocasiones, sirven como hipérbole de un sentimiento.

Como parte del estado melancólico, el hablante lírico de estos sonetos advierte lo que considera ya su vejez, en oposición a la fragante juventud del joven, a quien califica como “tierna colmena”. El yo lírico se sabe “desatendido”, desolado, ignorado y rechazado,

en una situación en la que advierte su melancolía: “qué cosa estoy tan triste y me doy pena” (Bohórquez, 1976, p. 345). Acepta, asimismo, que bebió la amargura como consecuencia a lo que ya contemplaba que sucedería, es decir, la pérdida del sujeto amando. La experiencia del vacío emocional y la desazón son también parte de la interiorización del hablante, que contempla el olvido como cura a su tormento:

Seré escombros de amor desconcedido;
me cumplo a oscuras, no me doy consuelo,
y determino este montón de duelo
cuando te pienso en muerte convenido. (Bohórquez, 1976, p. 355)

Los tres sonetos que componen la sección “Saudade” se vuelven una anáfora, que sirve para que el yo lírico exprese con insistencia su duelo y clara conciencia sobre la “presencia impía” del joven, así como la “vaciedumbre” que experimenta la voz hablante al saber que es imposible el ejercicio de un amor libre entre un hombre maduro y un joven “bienhadado del sur”.

Si en “Saudade” el poeta habla sobre una experiencia presente, en donde el duelo y la melancolía sostienen el discurso sobre la pérdida y la soledad, en el poema “Los dulces nombres”, incorporado en el poemario *Poesía en limpio (1979-1989)*, publicado por el autor a la edad de 54 años, la memoria conduce a la voz poética a una evocación. Se trata de un poema extenso, dividido en XI partes, en el que la voz lírica rememora, en el espacio específico de la playa y el mar, una historia homoerótica. Es el hablante poético quien regresa a la misma playa y desde ahí evoca la mocedad de un joven, aunque advierte en el acto placentero un sentimiento de insatisfacción:

No bastó que el silencio confirmara
sus nervaduras mocedades.
Ni bastó que la luz enjazminase
sus pendulares
atributos.
Ni que hacia mí sus pasos condujeran

rastros de algún incendio.
Ni la invasión toral de su hermosura
en las avasalladas soledades.
Ni su pelo feraz ya levemente mío.
Ni sus ojos tabaco
de eficaces instantes. (Bohórquez, 1990, p. 395)

En la primera parte del poema, el yo lírico destaca la belleza del joven de abundante cabellera, piel morena y cuerpo desnudo. Es el mar el elemento de la naturaleza que aparece personificado y cómplice de un encuentro sexual en una playa, que no se especifica más que con la referencia al trópico, en una estación de verano. En medio de la arena blanca y mojada, el poeta declara, con la siguiente imagen, el encuentro carnal: “Yo estaba sobre la ácida blancura, / junto a la desnudez total, súbdito y amo / de aquel cuerpo de almendras y de limo. Oh, niño de la siesta, oh tierno, oh mío” (Bohórquez, 1990, p. 395). El contacto entre los amantes es contemplado por ese mar inquieto que en sus aguas da cuenta de una realización sexual plena. A lo largo del poema, el autor utiliza neologismos que, con frecuencia, sirven para connotar la personificación del mar en movimiento erótico, ya que éste es testigo del encuentro entre la pareja: “entrambasagua”, “entrambazarpas”, “entrambaspiernas”. También usa otras palabras, que, compuestas, dan cuenta de la belleza del joven, por ejemplo, “terrángelo”, que se entiende como un ángel en la tierra. La evocación de una belleza esplendente se observa en expresiones como “niño del trueno”, “almendra del relámpago”, “vértebra del ruiseñor”, “signo de miel” e incluso en la palabra “tlatoani”, que en lengua náhuatl significa gobernante y hombre de nobleza.

El mar es, dentro de la simbología, un lugar propicio para el nacimiento o habitación de dioses. Es también símbolo de la vida, de la muerte y creación de Dios. Además, “Entre los místicos el mar simboliza el mundo y el corazón humano en cuanto sede de las pasiones” (Chevalier y Gheerbrant, 2012, p. 690).

En el poema de Bohórquez, hay dos tiempos que coexisten: el primero corresponde a la experiencia pretérita que se evoca, mien-

tras que el segundo alude a un presente, marcado por el adverbio “Ahora”, con el que inicia la última estrofa de la primera parte del poema:

Ahora,
lenguante el mar, bramal y salitrado,
profundamente canta en la memoria,
canta, mientras la vida,
con revuelta marea
rejunta entre sus aguas las aguas de este olvido.
Todo tiene su precio.
Y he pagado
con vejez o con lágrimas
aquel amor perdido. (Bohórquez, 1990, p. 396)

El mar en movimiento y el sonido de las olas detonan en la voz lírica un recuerdo que en el presente se asume como una pérdida dolorosa, más aún por la “vejez” del sujeto hablante que refiere, a manera de padecimiento melancólico, según la concepción de Freud. En las partes que van del II al IX, existe un lamento en el que se contrasta la soledad, el “corazón vacío” del poeta frente al mar, que se expresa con movimientos y sonidos. El joven ausente, a decir del poeta, no *siente* porque no manifiesta su presencia, es decir, ha olvidado a la voz poética. En cambio, ésta dice: “y me hundo, me hundo y a donde voy no sé, / porque no eres” (p. 397). En la parte III del poema, el hablante lírico ingresa al mar. Es el agua la que le proporciona la voluntad para renunciar a una historia de amor y homoerotismo. Si las aguas del mar cambian, no cambia el espacio de la playa, testigo de un placer y amor pretéritos. Estando en sus aguas, y a manera de plegaria sanadora, la voz lírica le pide al mar: “acúname, / mastúrbame, / empavésame” (p. 398). Y también le pide:

rejuvenéceme,
mírame como soy,
invítame a cruzar esta frontera,
yo soy lo que arde, mar, soy el que aguarda,

y aún estoy
con los brazos
extendidos. (Bohórquez, 1990, p. 399)

Por su parte, en las secciones IX y X del poema, el sujeto anhelado y perdido se confunde con otros nombres. Desde la playa, el hablante poético se asume en soledad absoluta. Frente al mar, rememora a varios nombres/hombres en una historia de homoerotismo seguida de la pérdida y el desamor: “frente al mar te memoro, / quienquiera que tú seas” (Bohórquez, 1990, p. 400). Así, Altazor, Dulcamar, Aldebarán, Alexis, Marzo, Abenámar, Entresueño, Persio, entre otros, son nombres específicos, que se convierten en la sinécdoque del desamor y el deseo interrumpido. El poeta se duele de que su amante en turno sólo llegue como un recuerdo; se lamenta de que se haya ido, como todos los anteriores. Por eso, en esa playa-mar del trópico hace su canto dolorido, su poema extenso, de un duelo melancólico, en donde se asume olvidado por ese/esos niño/s “enracimados”, que se le advierten en la memoria como jinetes y centauros, en evocaciones de un placer sexual y amoroso que en el presente se transformó en dolor. El duelo y la melancolía llegan a extremos en los que el sujeto lírico se sabe abandonado por Dios:

Alguien dijo mi nombre.
Pero a mi alrededor no había nadie.
¿Dios? Nadie.
Dios es así, senecto cazador; espía, buitres;
cúmplase pues en mí Su Voluntad. (Bohórquez, 1990, p. 398)

CONCLUSIONES

A lo largo de su carrera literaria, Abigael Bohórquez enfrentó, por medio de su propia producción poética, las lapidaciones y juicios sumarios, entre otras cosas, por la arraigada tradición de burlas y señalamientos hacia las prácticas homosexuales, tanto en el nivel afectivo como en el sexual. El autor encontró en su quehacer poético la manera de hacer frente a los discursos homofóbicos y, con

el tiempo, ganó el respeto y el paulatino reconocimiento. Su poesía de tema amoroso lo expone como un hombre en pleno ejercicio de la *paidierastia*, en el sentido que explica Byrne Fone. Bohórquez establece relaciones de amor y erotismo con jóvenes, sin embargo, en algunos de sus poemas se puede hacer una lectura a partir de los conceptos de melancolía y duelo, es decir, el poeta no pone exclusivamente la sexualidad como centro de atención, sino también la aflicción y la memoria dolorosa a causa de las pérdidas de sus sujetos amados en turno. Hay en los textos aquí presentados una intención permanente por marcar lo que considera una vejez inminente frente a la juventud a veces lozana de sus púberes o jóvenes amantes, a veces desdeñosos o indiferentes. Existe en la escritura poética del autor una memoria que lo conduce a la escritura de historias plenas de insatisfacción, pesadumbre anímica, abandonos o imposibilidades de unión entre él y sus amantes. A través de la poesía hace una revisión sobre el sentido del vínculo. Entre el ayer y el hoy, entre el sujeto perdido/deseado, la voz enuncia su propia historia en una sucesión de textos que le dan sentido a la voz literaria del autor en medio de la tradición poética del siglo xx y de un medio editorial que, con frecuencia, denigró o hizo un silencio alrededor de la poesía homoerótica mexicana, al menos hasta la década de los noventa del siglo pasado. ➤

BIBLIOGRAFÍA

- BOHÓRQUEZ, A. (1975). *Memoria en la Alta Milpa*. México: Federación Editorial Mexicana.
- BOHÓRQUEZ, A. (1976). *Digo lo que amo*. México: Federación Editorial Mexicana.
- BOHÓRQUEZ, A. (1990). *Poesía en limpio. 1979-1989*. Sonora: Universidad de Sonora.
- BOHÓRQUEZ, A. (2016). *Poesía reunida e inédita*. (Ed., est. y notas G. Bustamante Bermúdez). México: Instituto Sonorense de Cultura.

- BOHÓRQUEZ, A. (2000). *Las amarras terrestres. Antología poética, 1957-1995*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- BUTLER, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. (Trad. M. Mansour y L. Manríquez). México: Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitario de Estudios de Género.
- CHEVALIER, J. Y GHEERBRANT, A. (2012). *Diccionario de los símbolos*. (Trad. M. Silvar y A. Rodríguez). Barcelona: Herder.
- CRUZ OSORIO, I. (2020). *La libertad tiene otro nombre*. México: Malpaís Ediciones.
- DELTORO, A. Y PEÑA, CH. (2011). *El gallo y la perla. México en la poesía mexicana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FONE, B. (2000). *Homofobia. Una historia*. (Trad. D. Rey). México: Océano.
- FREUD, S. (2012). *Obras completas*. (Tomo 2, Trad. L. López-Ballesteros y de Torres). México: Biblioteca Nueva/Siglo XXI. (Obra original publicada en 1917).
- KERIK, C. (2021). *La ciudad de los poemas. Muestrario poético de la Ciudad de México moderna*. Ciudad de México: Ediciones Lirio/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- La Sagrada Biblia*. (2000). España: Verbo Divino.
- MARTÍNEZ CÓRDOVA, R. I. (2003). *Amor y parodia en Digo lo que amo de Abigael Bobórquez?*. [Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México]. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000319680
- MARTÍNEZ CÓRDOVA, R. I. (2019). *La ironía verbal: un acercamiento a la poética de Abigael Bobórquez*. [Disertación doctoral. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Ciudad de México]. <http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/asp/am/presentatesis.php?recno=22887&docs=UAMII22887.pdf>
- MENDIOLA, V. M. (2001). *Sol de mi antojo. Antología poética de erotismo gay*. Ciudad de México: Plaza y Janés.

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 Flecha, pp. 31-50.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i4.75>

Pasión y muerte en *Figura de paja* y *El diario de José Toledo*

Passion and Death in *Figura de paja* and *El diario de José Toledo*

Francisco Ramón Castro Hernández
Universidad de Sonora, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7621-1937>
frcastroh@gmail.com

Gabriel Osuna Osuna
Universidad de Sonora, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0220-6531>
gabriel.osuna@unison.mx

Recibido: 4 de febrero de 2022.
Dictaminado: 12 de abril 2022.
Aceptado: 19 de mayo 2022.



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

Pasión y muerte en *Figura de paja* y *El diario de José Toledo*

Passion and Death in *Figura de paja* and *El diario de José Toledo*

Francisco Ramón Castro Hernández
Gabriel Osuna Osuna

RESUMEN

Durante la primera mitad de la década de los sesenta del siglo pasado, se publicaron novelas cuya temática era representar las identidades de género silenciadas y estigmatizadas por un sistema que no daba cabida a las posibilidades de realización del ser más allá del dogma heterosexual. El objetivo del presente artículo es determinar, mediante el análisis, cómo se constituían los personajes literarios que presentaban una identidad de género y unas prácticas sexuales entendidas como negativas y patológicas por los discursos dominantes de la época. Para lograr lo anterior, se seleccionaron dos novelas representativas, publicadas en 1964. Al analizar por separado cada una de ellas, se ha encontrado que las similitudes en la configuración de los personajes y la representación de sus conciencias, relacionadas con sus destinos trágicos, resultan sorprendentes, debido a la imposibilidad de la existencia más allá de los ámbitos de la represión, que se ejerce con toda la fuerza y poder desde la heteronorma y sus hegemónías.

Palabras clave: narrativa gay; narrativa lésbica; homosexualidad en la literatura; identidad de género; novela mexicana.

ABSTRACT

During the first half of the 1960s, several novels that treated conflicts of gender identities were published. These identities had been silenced and stigmatized by a system that did not allow for the possibilities of

self-realization beyond heterosexual dogma. The objective of this article is to determine through analysis how the literary characters that presented a gender identity and sexual practices understood as negative and pathological by the dominant discourses of the time were constituted. To achieve the above, two representative novels published in 1964, were selected. Analyzing each of them separately, it has been found that the similarities in the configuration of the main characters and the representation of their consciousnesses, related to their tragic destinies, are surprising. Mainly due to the impossibility of existence beyond the spheres of repression exerted with all its force and power by the heteronorm and its hegemonies.

Keywords: gay narrative; lesbian narrative; homosexuality in literature; gender identity; mexican novel.

INTRODUCCIÓN¹

En 1964, se publicaron *Figura de paja* de Juan García Ponce y *El diario de José Toledo* de Miguel Barbachano Ponce, que tratan el tema gay —u homosexual— desde perspectivas diferentes a las que se habían

¹ El título de este artículo está inspirado en la novela del autor chileno Augusto D'Halmar (1924), *Pasión y muerte del cura Densto*, puesto que se trata de una de las primeras novelas hispanoamericanas en hacer patente la relación homosexual y vincularla al plano religioso. En esta novela, el protagonista termina por suicidarse, después de padecer la pasión hacia un joven, aunque resalta la comunión, desde la tradición griega, como una forma de legitimar el amor homosexual. No obstante, la imposibilidad de la relación erótica convierte la pasión del cura en una motivación para la muerte mediante el suicidio. La idea pasa a *El ángel de Sodoma*, del autor cubano Alfonso Hernández Catá (1927), sólo que esta vez el suicidio se da como una forma de expiación y la pasión no llega a materializarse en el deseo sexual hacia un personaje concreto. Hay otros personajes suicidas: como Pascasio en *Hombres sin mujer*, de Carlos Montenegro (1937), que se desangra al cortarse el brazo después de asesinar a su amante. El deseo homoerótico en Hispanoamérica tiene también prontuario: se liga al crimen y es identificable como una pasión malsana, proscrita. Ante esto, la muerte como corolario trágico persigue la expiación moral del deseo no heteronormado. La idea es identificar el amor homosexual como una forma de pasión y el suicidio como la muerte, referida a lo largo de esta “tradicción” hispanoamericana, aún incipiente por la década de los sesenta.

usado con anterioridad.² Aunque la atención de la crítica ha estado puesta sobre la segunda novela, nuestra intención en el presente artículo ha sido revisar las dos, no sólo por su coincidencia en el año de publicación, sino además porque ambas hacen central la relación sexual no heteronormativa, desde su concepción lésbica y homosexual, discursos históricamente centrales de la disidencia sexual, y dentro de un contexto marcado por el código hegemónico de la heteronorma, que motiva, en ambas historias, el suicidio final de los apasionados amantes. En este sentido, el objetivo del presente artículo es analizar las similitudes y diferencias en las dos novelas, junto con las implicaciones que conlleva la representación de los personajes y sus historias, diferentes respecto del deseo sexual dominante en el México de mediados del siglo xx.³

LA REPRESENTACIÓN DE LEONOR EN *FIGURA DE PAJA*

Juan García Ponce es una de las figuras representativas de la Generación del Medio Siglo; y si bien no expone la disidencia sexual en su agenda literaria desde una postura militante, sí queda consignada tal incursión en su literatura. En la exploración que hace de sus temas, a lo largo de su obra son recurrentes la muerte, el escape de la cotidianidad, el deseo y su relación con la representación de la mujer. Para Juan Antonio Rosado Zacarías (2004), en “Juan García Ponce: avatares del deseo”, “la narrativa garcíaponceana surgió en medio de la llamada Revolución Sexual de la década de los 60”, por lo que el autor no muestra trabas “para la siempre relativa realización del amor”, es decir, existe “una apertura en el deseo; apertura

² Ese mismo año se publicó *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*, de Paolo Po, identificado posteriormente como pseudónimo de Manuel Aguilar de la Torre (1926-2003). Víctor Federico Torres (2010) lo reconoce como “el primer intento en la narrativa mexicana de revelar los códigos y espacios que conforman la subcultura gay en México”. Su circulación fue prácticamente “subterránea, entre un grupo reducido de lectores y ante la indiferencia de los críticos” (p. 89).

³ Si bien estamos de acuerdo en que la nomenclatura para constituir la descripción de las diversidades identitarias se ha enriquecido durante los años recientes, es necesario precisar que los términos lesbiana, gay y homosexual aún siguen siendo parte fundamental del abanico conceptual que constituye las identidades de género en la comunidad LGBTTI+.

que en general no contempla la especificidad o exclusividad: el deseo es voluble, inestable, busca la novedad” (p. 13). Así, el deseo en la obra de García Ponce es sustancial y “se halla vinculado a la memoria, al recuerdo de un placer y a la necesidad de satisfacerlo [...]. También es obsesivo, reiterativo, porque siempre volvemos a él” (p. 29). De esta manera, Rosado Zacarías afirma que la mujer como objeto de deseo en la obra de García Ponce presenta “una autonomía que la mueve a buscar el placer ilimitado en el mundo” (p. 35). De lo anterior, se desprende que se vea a la mujer como un tema importante de exploración, aunque es obvio que se da desde términos específicos, como los propios experimentados por el autor y su contexto, es decir, patriarcales, lo que queda plasmado en su literatura.

Este tratamiento de la mujer, propio de la época o relacionado con la visión patriarcal, es quizás uno de los obstáculos que se antepone para dar a la novela de García Ponce un lugar dentro de la literatura de temática lésbica, pues no milita a favor, sino que explora, desde la posición de sujeto, la figura de la mujer como objeto o entidad subalterna. En otro momento de su análisis, Rosado Zacarías (2004), destaca la autovaloración de García Ponce:

ha recreado una imagen de ella [de la mujer] en la que entra en juego todo un vocabulario y un discurso generado por la mirada y el deseo, por una contemplación llena de plenitud. [...]. El Mundo ovárico es una utopía feminista en el sentido que García Ponce le confiere a esa palabra, cuando, en una entrevista, se considera ‘feminista’ al referirse al personaje predominantemente femenino de su narrativa. (p. 109)

Aunque hay otras personajes lesbianas en la obra del autor, como Virginia en *Pasado presente*, su construcción insiste en presentar este sesgo ontológico. Al vincular a la mujer con el sexo y su papel erótico desde la visión heteropatriarcal, la estética de García Ponce se aleja de una representación política que se identifique con la agenda de la literatura de temática de género, es decir, la producción de García Ponce se ve alejada de las posturas teóricas y políticas de la comunidad LGBTQTTT+. Así, este gesto patriarcal de García Ponce —el

de ubicar a la mujer como objeto o sujeto para el deseo— invisibiliza *Figura de paja* como una de las primeras novelas que inauguran esta temática sobre la disidencia sexual: no por una identificación ideológica, sino por la descripción de una relación cuya viabilidad resulta imposible en la sociedad de la época. En este sentido, María Elena Olivera Córdova (2008), en “Antes y después de *Amora*. Del lesbianismo a la disidencia sexogenérica en la narrativa mexicana (1903-2004)”, afirma:

aún con la apertura que significó la creación de personajes homosexuales como protagonistas, la historia de *Figura de paja*, en una perspectiva ideológica, privilegia la conformación del personaje masculino al contraponer su actuación segura y ecuánime, con la tortuosa inseguridad y la autocondena que surge de la inscripción de Leonor a nuevas formas femeninas de ser, conflictos internos que la llevan, a fin de cuentas, a quitarse la vida. (p. 75)

Es hasta la publicación de *Amora*, de Rosa María Roffiel cuando se tratará la relación lésbica sin ataduras moralistas, puesto que además fue escrita por una mujer y por lo tanto la representación de la conciencia adquiere dimensiones distintas dentro del universo de la historia. Olivera Córdova insiste en el carácter disidente como gesto político específico. No obstante, al intentar determinar en lo sucesivo las características que emparentan *Figura de paja* con *El diario de José Toledo*, desde las relaciones que establecen los personajes frente a un contexto heteronormado, y a partir de los conceptos seleccionados, pasión y muerte, es posible vislumbrar ciertos alcances de denuncia, implícitos y connotados en cada una de las historias.

Sin embargo, es importante recordar que, al no pertenecer a un gesto político consolidado, en un primer nivel las mujeres de García Ponce quedan en un limbo representacional, porque no están construidas desde proyectos que surgen con la literatura lésbica escrita por mujeres, es decir, su carácter representativo aduce más a los fines patriarcales del deseo, en vez de orientarse más a intereses políticos y feministas.

Olivera Córdova (2008), al mencionar los textos anteriores a *Amora*, concluye sobre aquellos que habían tratado las relaciones lésbicas: “constituyeron una crítica a la conducta femenina abiertamente sexuada” y que, además, en ellos “predominó la tematización ideológica de la trama, cuyo correlato evidente es la heterosexualidad vivida como la normalidad; desde dicha perspectiva este correlato sirve estilísticamente para provocar sorpresa en las lectoras y los lectores al reconocer el lesbianismo de las protagonistas” (p. 132).

Figura de paja está narrada en primera persona por un varón heterosexual y no se muestra abiertamente la naturaleza de la relación lésbica hasta después de la segunda mitad de la narración. Uno de los principales objetivos del narrador es la “conversión” de Teresa, además de la descripción de la historia de Leonor. Por ello, y a pesar de las circunstancias de enunciación, inscritas dentro de la visión heteronormativa de la época, la novela de García Ponce debe verse también como un acontecimiento importante en el inventario de textos que deben de releerse desde miradas actuales, en donde la visibilización sobre las sexualidades disidentes ocupa un lugar nuevo en los estudios literarios, con explicaciones y conceptualizaciones muy diferentes a las que predominaban en la década de los sesenta del siglo xx. Comenta Olivera Córdova (2008):

La experiencia lésbica se vinculó primero con personajes construidas negativamente en un ambiente que les es adverso, luego de *Amora* las personajes se configuran positivamente en un ámbito adverso y, en obras más recientes, la conformación de las personajes es positiva en un contexto que ya no se les opone. (p. 135)

En este sentido, es verdad que *Amora*, a la manera de *El vampiro de la colonia Roma*, resaltaría así por sus propias características, al ser reivindicativa de la identidad disidente; sin embargo, esto no necesariamente implica la ausencia del rastreo de las representaciones previas en la literatura y el estudio de su constitución en momentos históricos precedentes. Es por ello que tanto *Figura de paja* como *El diario de José Toledo* de Miguel Barbachano Ponce (1964), coinciden

en los destinos de sus protagonistas y en la imposibilidad de la realización del ser dentro de la heteronormatividad.

Por otra parte, Ramírez y Gallegos (2014), en “*Letras lechugas*: hacia un recorrido histórico de la literatura lésbica en México”, afirman:

Los primeros textos lésbicos surgieron, incluso, antes de los movimientos feministas y lésbico-gay iniciados hacia la segunda mitad del siglo xx. Éstos fueron escritos, la mayor parte de ellos, por hombres heterosexuales, quienes vieron en las letras una posibilidad de plasmar sus fantasías eróticas y vistas desde una perspectiva masculina. (p. 272)

Valdría la pena, entonces, concebir la novela de García Ponce como la primera novela mexicana donde la relación lésbica es central y su representación, aunque sesgada por la concepción del autor, muestra el inicio de tales representaciones, importante para tomarse en cuenta dentro del proceso historiográfico, literario y social de las personas históricamente segregadas por sus identidades de género y sus prácticas sexuales.

En *Figura de paja* (García Ponce, 1964), el narrador personaje se enamora de Teresa, quien no puede corresponderle porque se adentra en lo que se revelará como una complicada relación lésbica con Leonor, amiga de la infancia del protagonista. Tal relación es central porque impide al narrador consumir su deseo, así como es el centro de la vida y los conflictos internos de Leonor, de quien el narrador habla mayormente. Su suicidio final perpetúa cierta visión heteronormada sobre su configuración como personaje y sujeto sexuado. El inicio del relato da cuenta del final de un viaje a Cuernavaca; y luego se sigue de varias analepsis, una inicial para hablar del día en que concluye el viaje; en otra, se cuenta la historia de cómo el narrador conoce a Leonor. Al reencontrarla y restablecer la amistad, aparece Teresa, quien al final lo preferirá a él, en vez de Leonor. Sobre este punto, Ramírez y Gallegos (2014), afirman que “El argumento de la historia se centra en la construcción de identidades a partir de un triángulo amoroso entre Teresa, Leonor

y el personaje masculino: el suicidio de Leonor sirve para desmascarar la frustración amorosa” (p. 280).

En *Figura de paja*, la pasión lésbica se manifiesta como una forma de posesión del otro como objeto que emula la retención de la mujer en la pareja heteronormativa. Además, la mujer, en este caso Leonor, carece de voz, por lo que es necesario poner atención a los signos que va presentando el narrador para configurarla como personaje complicado y proclive a relaciones obsesivas y con juegos de poder manipuladores y patológicos. Luego, en la primera crisis que tiene con su pareja inicial, Emilio, de la que el narrador le ayuda a salir, es interesante observar cómo Leonor se define a sí misma: “Necesito casarme, ya no quiero estar sola [...]. Llevo diez años escogiendo mal [...]. ¿Sabes lo que siento? Que soy una puta, te lo digo en serio. Mira, este es el cuarto de una puta, huele a cuarto de puta... Y aquí está la puta en la cama haciendo confidencias cuando debe quedarse callada” (García Ponce, 1964, pp. 37-38). Luego, el narrador es el que toma la palabra y la describe: “en la semioscuridad, medio cubierta por las mantas revueltas, pálida, con el pelo recogido hacia atrás con una cinta cualquiera y los ojos y los labios hinchados tenía demasiado poco que ver con la otra que yo había conocido en el internado” (pp. 37-38). La recuerda alegre, admirable y envidiable, deseada por los varones y como una especie de leyenda sexual adolescente. Justo en ese momento es cuando Leonor confiesa sus inclinaciones, mientras recuerda la época de su internado en Canadá:

Yo me pasé los tres años mirando a una muchacha. En el colegio todas se traían unos líos espantosos; pero yo nunca hice nada, sólo mirarla y dejar que me mirara. Ella estaba en la sección de menores y nada más nos veíamos en misa, en el comedor, en los recreos, y durante los deportes, que hacíamos todas juntas. Estuvimos así todo el tiempo. En el último día, al despedirme, pensé que había sido una idiota. Hubiera sido tan fácil... (García Ponce, 1964, p. 39)

De esta forma, termina por confesarle algo que no se concretará hasta el rompimiento con su pareja, puesto que Teresa ha vivido con ella desde su llegada a la ciudad: “Ahora de que ella [Teresa]

está aquí, me he dado cuenta de que no me gusta nada estar sola” (p. 67). Así, en una noche bohemia entre el narrador protagonista y ambas se concreta el primer acercamiento homoerótico: “Leonor la abrazó y la besó largamente. Teresa, con los brazos caídos, se dejó besar sin hacer ningún movimiento hasta que ella se apartó” (p. 100). Luego, Leonor se turba y decide irse. Dice: “Estuve muy idiota. No debería haber venido a estorbarles” (p. 101). La escena lésbica se repetirá en otras ocasiones dentro de la narrativa de García Ponce, como una forma de hurgar en el deseo femenino.

Después está la relación, cuando Leonor ha roto con Emilio y el narrador deja de ver a Teresa. En la narración, la relación no es explícita, porque el narrador está alejado y rivaliza con Leonor. En una ocasión, a la semana de estar separadas, el narrador halla sola a Teresa, en el departamento de Leonor, pero la sorpresiva llegada de esta última lo interrumpe. En dicha visita, Leonor, al tomar café con el narrador, afirma: “La compañía de Teresa me sirve mucho, me siento libre y al mismo tiempo no estoy sola” (p. 113). Es en esta visita cuando el narrador se percata de la naturaleza de la relación: “Mientras Leonor servía el café me di cuenta de que juntas no tenía nada que decirles y pensé que era una tontería estar ahí sentado” (p. 114). Y más adelante, cuando describe el comportamiento de ellas en una fiesta, afirma el narrador:

En el transcurso de la fiesta se separaron varias veces [...], pero volvían a juntarse al cabo de un momento de una manera casi inconsciente, como si la necesidad de protección terminara llevándolas inevitablemente a unirse para volver a afirmar la independencia y la realidad particular de su mundo. Mirándolas me di cuenta por primera vez de que tenía celos de Leonor y en el fondo la envidiaba. [...]. Había sabido lograr que Teresa se quedara con ella. (García Ponce, 1964, pp. 131-132)

Teresa también es importante para configurar a Leonor, pues, a diferencia de Wenceslao, en *El diario de José Toledo*, sí se preocupa por Leonor y, en momentos distintos, evidencia la relación lésbica y los diferentes grados de compromiso por los que pasa su relación. Teresa le confiesa al narrador:

Nunca había pensado que podía hacer algo así, ni había sentido la tentación como ella, pero si Leonor hubiera sabido hacer bien las cosas me hubiera quedado con ella para siempre. Puede ser muy bien. Es como tener una amiga que al mismo tiempo te soluciona lo demás, sin tener que pasar por nada desagradable, sin miedo. Pensar así tiene que estar mal. (Barbachano Ponce, 1964, p. 145)

Teresa reconoce el deseo lésbico como una tentación y a Leonor como una posibilidad afectiva, aunque es incapaz de mantener dicha condición, que pudiera transformarse en una relación viable y duradera. Teresa percibe más la relación como una “aventura”; y es esa, precisamente, la intención heteronormativa, la “especie de matrimonio”, lo que ella no puede “soportar”. Incluso le agrega ventajas y reconoce que el sexo lésbico es distinto y le gustaba “mucho”. Por eso, dice después que “no le gusta vivir con Leonor” (Barbachano Ponce, 1964, p. 119), porque Teresa no concibe la relación como el tipo de afectividad que Leonor procura, al haber convertido la secrecía de la relación en un mandato heteronormado. Así, Teresa se vuelve un personaje escindido entre su deseo y lo social, como lo hace entre Leonor y el narrador mismo. Al elegir al narrador, Teresa actúa indiferente: en el viaje a Cuernavaca, muestra acritud hacia Leonor y finalmente elige irse a dormir con el protagonista. Por su parte, Leonor ha decidido elegir la pasión lésbica; y la imposibilidad de ser este nuevo ente la orilla al acto suicida.

Leonor es compleja desde una perspectiva psicológica: desde la primera parte de la novela, aparece como el principal obstáculo para que el narrador y Teresa estén juntos. Por otra parte, el retrato elaborado sobre ella insiste en representarla como emocionalmente inestable. No obstante, si bien el narrador está en primera persona y la novela retrata su propia experiencia, la historia protagónica es la de Leonor, quien ha sido significativa en su vida. La segunda parte inicia con la historia de ambos: “Leonor y yo éramos amigos desde muchos años antes, desde la escuela, en San Luis Potosí, donde yo estaba interno con los maristas y ella con las monjas del Sagrado Corazón” (Barbachano Ponce, 1964, p. 29). Años más tarde, después de haber sido expulsada y de haber estudiado en

Canadá, Leonor se reencuentra con el narrador, cuando estudia actuación y vive sola, situación que se resalta. Y más adelante, cuando se refiere a ella, dice:

en menos de seis meses nos presentó a cuatro o cinco novios, que siempre deberían ser el definitivo. Luego nos dijo que se había aburrido de la gente y durante otros tres meses anduvo sola, dedicada por completo a “sus clases”. Hablaba todo el tiempo de que iba a debutar profesionalmente; pero cuando le ofrecían un papel siempre resultaba demasiado pobre o no le iba o era demasiado arriesgado. En una ocasión empezó inclusive a ensayar [...] pero abandonó la obra antes del estreno. A nosotros nos dijo que la compañía era muy poco profesional [...]. Salió de México por unos días, a descansar, y cuando regresó había descubierto a Emilio. (Barbachano Ponce, 1964, p. 33)

Luego está el encuentro con Teresa, cuando Leonor los presenta, y la relación que comienza con el narrador, hasta que Leonor regresa de su viaje, en el que rompe con su pareja y los aparta. El acto final, el suicidio, como un acto de venganza o como intento fallido de chantaje, se da después del tiempo en el que Leonor y Teresa han vivido juntas, un tiempo similar al que ha pasado el narrador antes con Teresa. Y luego ocurre el viaje a Cuernavaca. Al final de éste, Teresa decide quedarse con el narrador y los celos y el abandono son lo que aparentemente motiva el suicidio. La mujer en García Ponce, efectivamente, no logra obtener la calidad de sujeto, menos aún la categoría de lesbiana, que ni siquiera se nombra, por lo que se enfrenta un doble obstáculo de representatividad. No obstante, su representación misma, desde la manera como está configurada en la novela, hace patentes precisamente dichas imposibilidades para dejar el vacío significativo, que sólo podrá ocuparse en el futuro con representaciones más cercanas a la conciencia lésbica. En *Figura de paja*, la mujer aparece sometida, como un ser subalterno que, sin embargo, cuestiona, al mismo tiempo que padece, impotente, los embates del machismo.

LA IMPOSIBILIDAD DE LA EXISTENCIA EN JOSÉ TOLEDO

Gran parte de los estudios literarios tiende a ubicar *El diario de José Toledo* de Miguel Barbachano Ponce (1964), como la primera novela de temática gay, por el tratamiento reivindicativo que se hace del tema: con el narrador focalizado en el protagonista, a quien se le concede la voz narrativa por el recurso del diario. La historia se centra en el duelo posterior a una relación homoerótica, que prepondera este tipo de afección sin asomo de culpa y con tal enamoramiento o pasión como agente legitimador. Para León Guillermo Gutiérrez (2012), en *Literatura Mexicana del siglo xx. Estudios y apuntes*, con esta novela “se inicia la formación del discurso homosexual, así como la creación del sujeto homosexual masculino en la novela mexicana” (p. 126). Comienza, entonces, una generación que trata la sexualidad transgresora, aunque elude aun descripciones explícitas de las prácticas sexuales y mantiene el deseo como eje central, productor de culpas, conflictos y arrepentimientos. Mario Muñoz (2011), en “La literatura mexicana de transgresión sexual”, consigna “dos vertientes” literarias en la época: la que “omitía descripciones ‘escabrosas’ o referencias explícitas”, para evitar la censura, y la que “abordaba la condición homosexual como una situación límite que destruía la vida de los protagonistas”. Ambas vertientes carecían de descripciones explícitas sobre actos sexuales, para no verse “indecentes” u “obscenas”, pues “a pesar de que el país entraba a paso lerdo en la modernidad, el decoro debía permanecer a salvo de la perniciosa influencia de la cultura pop norteamericana y de la liberación sexual” (p. 26). Y sobre *El diario de José Toledo*, señala que la novela

enfrenta sin eufemismos el drama de la otredad en la desdichada aventura amorosa de un joven anodino de clase media baja incapaz de escapar del círculo férreo de los prejuicios familiares y sociales que impiden su realización personal, induciéndolo a la autodestrucción. (Barbachano Ponce, 1964, p. 25)

El diario de José Toledo cuenta la historia de un oficinista de clase media baja, obsesionado con su relación, también disfuncional, con

Wenceslao, un travesti que busca alejarse de su realidad. Aunque inicialmente muestra afecto por Toledo, Wenceslao vive inconforme, quizá por cuestiones relacionadas a su orientación sexual, lo cual sólo se intuye a través de sus sueños, mayormente pesadillas, que no muestran una mayor presencia a lo largo de la historia, pues la atención narrativa se centra más en el suicida: Toledo. La historia está contada desde dos ángulos: lo que José Toledo escribe en su diario y lo que el narrador omnisciente explica sobre los vacíos que Toledo ha consignado, con lo que completa la jornada del personaje. El final, sobre su muerte, no es explícito, sino que se diluye entre frases, que representan los días finales, su depresión, ya sin la participación del narrador. La nota roja inicial de un periódico, como paratexto, ha anunciado desde el inicio su muerte. Y al final, concluye de nuevo el narrador, a manera de dato paratextual: “El veintisiete de octubre de mil novecientos cincuenta y ocho extraviaste el diario en un camión de segunda clase” (Barbachano Ponce, 1964, p. 126).

En múltiples ocasiones, se ve a José Toledo inscribir sus sentimientos hacia Wenceslao de una manera abierta e íntima en su diario, al mismo tiempo que se asiste al peregrinaje de su dolor y angustia por la ausencia del amado: “Fui a casa a comer, luego al sanatorio, de ahí a la chamba; dondequiera que esté me persigue el mismo sentimiento de ayer, quizás más fuerte, y a lo mejor tú ni siquiera por casualidad te acuerdas de mí, ¿o no es cierto, Wenceslao?” (Barbachano Ponce, 1964, p. 18). O, si se prefiere, algo más melodramático: “No me quieres, Wenceslao, nunca me has querido, siempre te lo dije y tú me desmentías con juramentos de cariño. Sin embargo, no te importó dejarme como si botaras basura en el suelo, solo, sin saber nada de ti” (p. 30). Ciertamente, la forma de amor se halla incrustada dentro del marco heteronormativo, pues los personajes, como afirma León Guillermo Gutiérrez (2012), “se ajustan a los patrones espaciales de la novela tradicional en que el sujeto femenino vive a la espera del amado” (p. 122). Del fracaso amoroso, como señala Antonio Marquet (2005), seguiría el suicidio:

Al fracaso afectivo y la separación de la pareja de José Toledo y Wenceslao, sigue como consecuencia lógica el suicidio (¿qué más podría hacer un homosexual en este contexto homofóbico?). Y paralelamente se refuerza el binomio homosexualidad y suicidio: como si se tratara de una operación mecánica. José se lanza al vacío, en el que a fin de cuentas ha vivido, después de demandas afectivas que nunca fueron satisfechas. Ese vacío es el de la fantasía amorosa, el del vacío laboral que es descrito en la novela como burocratismo alienante (o desempleo, en el caso de Wenceslao); vacío social porque nadie presta oído a las fuertes voces de protesta que se hacen oír en manifestaciones reprimidas. (p. 100)

Es decir, la pasión de José Toledo se sitúa dentro de la heteronorma y atiende a su imposibilidad a través del acto suicida. Así, elabora una abierta denuncia de otros modelos más afianzados, como el machismo o la imposibilidad misma de vivir su amor. En el intento, homologa su amor a la heteronorma, como modelo para erigir una voz, cual hombre amando a una mujer o viceversa; y en ello, sostiene estrategias como la entrega y la fidelidad, propias de dicho marco. Mientras tanto, su amado, Wenceslao, parece experimentar otro tipo de angustia, alejada de la réplica social de Toledo y más cercano quizás a la inestabilidad mental, manifiesta en su caso en los sueños en forma de pesadillas; incluso, llega al punto de detestar a Toledo. En la despedida final, el narrador señala al protagonista: “el desdén de Wenceslao te provocó una melancolía abrumadora” (Barbachano Ponce, 1964, p. 118). Antes, a su regreso, la madre ha debido instar al amado a ser amable, ante su negativa de ver a Toledo: “Sonría, es de mala educación recibir a un extraño con el entrecejo fruncido” (p. 106). Igualmente, el padre de Wenceslao piensa: “Se larga de nuestro lado porque necesita dinero, y el imbécil de José no es capaz de proporcionárselo” (p. 106), lo que además insiste en este tenor heteronormativo del silencio como forma de convivencia.

Respecto del silencio como una forma de manifestación que resulta altamente significativa, Guillermo Núñez Noriega (2004) menciona este asunto como una forma que imposibilita la libre expresión de las sexualidades. El autor dice lo siguiente:

La principal complicidad es que la dicotomía de género activo-pasivo, que a su vez estructura la dicotomía “hombre-joto”, es que impone un cerco de silencio sobre características de las prácticas homoeróticas que revelan el carácter fragmentado, incoherente, heterogéneo de las masculinidades, así como sus posibilidades desearantes, corporales e intersubjetivas, y con ello pone a salvaguarda un importante ideologema del patriarcado: la “masculinidad” es una expresión de la naturaleza del cuerpo macho, y un predictor o indicador del deseo heterosexual, falocéntrico. Esto es, pone a salvaguarda la supuesta coherencia de los términos de la trilogía de prestigio: macho biológico-masculinidad-heterosexualidad. Las prácticas homoeróticas involucran, a menudo, una disrupción de este ideologema central del patriarcado. Se trata de una disrupción o desorden ideológico que se instala en la experiencia misma de los sujetos, en sus cuerpos, en sus placeres, en sus deseos descubiertos o reactuados (p. 333).

Sin embargo, el mismo antropólogo luego reconoce el silencio como una zona liminar, donde las categorías se distienden:

Cuando a algunos varones que se ubican en el plano del “cotorreo” les he preguntado por su identidad, lo que recibo es una interrogación, una incompreensión y una leve molestia que se desprende de un entendido tácito: “esas cosas no se preguntan, no se hablan, pues en el silencio nos ponemos a salvaguarda de la clasificación estigmatizante...”. (Núñez, 2004, pp. 334-335)

No obstante, las particularidades que como sujeto homosexual definen a Wenceslao quedan también como propias de la época: existe extorsión —en la deuda hacia Toledo, que no se salda e incluso se acrecienta al final, cuando le provee una cámara fotográfica—, promiscuidad —como los encuentros con el ventrílocuo o las visitas a prostibularios—, alcoholismo —frecuentación de bares— y el deseo de escapar de su realidad o intentar una relación heterosexual —con Graciela—, además del travestismo. Siempre habrá un intento de escape, para huir de la confrontación y de la autoafirmación de una identidad que no se concibe sin una alta dosis de conflicto. En el caso de José, se intuye una depresión, que va creciendo conforme deja de escribir su diario;

incluso en los últimos y breves registros. Y en la forma desencantada por su frustración amorosa, es evidente su duelo:

Regresé al cuarto y asomándome por la ventana, levanté la mano para despedirme de ti, diciéndote: “Wenceslao, ¡qué falta me haces!” y te envié un beso. Cerré la ventana, bajé la cortina y me acosté, acomodándome de tal manera que pudiese aliviar el suplicio que sentía en el cerebro. Luego puse tu pañuelo sobre mi estómago y pronuncié estas palabras: “Amor mío, cúrame por favor.”

Quedé profundamente dormido, y en sueños te vi muy lejos; te llamé, sin embargo no me escuchaste, sufrí mucho porque no me hacías caso, después te perdí, quedándome más solo y más triste que nunca. (Barbachano Ponce, 1964, p. 125)

En *El diario de José Toledo*, sirve como un recurso dramático para hablar del final de una persona que ha intentado aparecer como un ser humano o un sujeto socialmente legible, una persona común, capaz de sucumbir por una pasión. Incluso, al final aparece un personaje que desea vincularse afectivamente con él —“un muchacho parecidísimo a ti [Wenceslao], nada más que él era muy güero” (Barbachano Ponce, 1964, p. 123)—; y aún ha habido otros, como Federico o Ramón. Pese a ellos, José Toledo elige la fidelidad, como si con ello enunciase cierta legitimidad en sus sentimientos, es decir, su suicidio refleja el drama de un amor no correspondido, en parte por las condiciones heteronormativas a las que se halla sometido, aunque desde el núcleo familiar se percibe cierta connivencia.

Las relaciones entre los personajes de la novela de Barbachano Ponce llevan un claro matiz político de denuncia hacia el marco heteronormativo y patriarcal, de su contexto inmediato, decididamente violento. El hombre tiene el poder y ostenta su calidad de sujeto, al mismo tiempo que debe emplear estrategias de dominación para mantenerlas, muchas de ellas físicas. Por otro lado, estos otros sujetos disidentes, humanizados, llamados homosexuales al final, se ven obligados a transitar en ese mundo violento y es a su paso, cauteloso, cuando intentan adecuarse, que perecen o bien se marginan. Su mismo tránsito es una impugnación al sistema, aunque suelen reproducirlo.

LEONOR Y JOSÉ TOLEDO: REPRESENTANTES PARADIGMÁTICOS
DE UNA ÉPOCA

En *El diario de José Toledo* (Barbachano Ponce, 1964.), y en *Figura de paja* (García Ponce, 1964.), se hallan similitudes que hacen preciso compararlas. Las coincidencias que emparentan ambas novelas resultan interesantes al observar a sus protagonistas como sujetos con sexualidades disidentes representados en el ámbito de lo literario, en un momento histórico en que, pese a los grandes cambios que hubo en muchos sentidos, las posibilidades de realización del ser en ellos estaban más constreñidas al ámbito de lo privado, de la secrecía y también de lo patológico, desde el punto de vista del discurso médico y el resto de los discursos hegemónicos.

La importancia de visibilizar un canon de la literatura sobre la disidencia sexual estriba en que se adquieren las herramientas para entender el proceso histórico que desde imaginarios sociales instituye nuevas formas de representación de sujetos históricamente segregados. Resulta interesante observar cómo en ambas novelas, si bien exploran polos opuestos de las sexualidades alternas, sus protagonistas comparten el mismo destino. Gran parte de esta literatura previa no fue escrita por autores homosexuales; y no obstante, muestra la dificultad o particularidad de vivir en un contexto adverso; por lo tanto, contiene el germen de denuncia que se usará para problematizar el lugar de estos sujetos como precursores en futuras aportaciones políticas, que conquisten espacios de significación y de representación.

El amor homosexual como una pasión mal encausada tiene una representación, en ambas novelas, evidentemente heteronormativa. En *El diario de José Toledo*, esta representación actúa como denuncia, mientras que en *Figura de paja* la relación lésbica se presenta como una continuidad de ciertas relaciones afectivas desde lo femenino: un mundo refractado desde la mirada del hombre heterosexual. En *Leonor*, la búsqueda de compañía, en la relación homoerótica, es una forma de mitigar la soledad, según la visión heteronormada que da cuenta de su mundo, una soledad con necesidades específicas, problematizadas desde la distancia y la seguridad de la mirada del hombre heterosexual. En ambas novelas,

existe una representación de la conciencia que aún implica una distancia, cuyas intenciones empáticas estarán más cercanas a la denuncia implícita que a la comprensión de la subjetividad de los protagonistas de las historias.

En los casos de Leonor y de José Toledo, para configurar la pasión aparentemente debe haber una parte que ame, comprometida con un afecto sin un marco de referencia, tanto social como afectivo, que se desencadene en el desboque de lo vital: Leonor y José; y otra parte que se rehúse a aceptar dicho marco, es decir, que emita un desdén deliberado hacia la parte que ama y su compromiso, léase el desprecio al amante como fuerza para desencadenar el destino trágico: Teresa y Wenceslao. Tal estructura de fondo, en ambas novelas, parece ser la condición para hablar de la disidencia sexual en un lugar en el que es inadmisibile y donde sólo queda la tragedia como forma resolutive, pero también inicial, en la apertura de caminos hacia la denuncia social. La muerte de ambos amantes, tanto de José en *El diario de José Toledo* como de Leonor en *Figura de paja*, se da como un suicidio derivado del rompimiento amoroso. José se lanza desde un edificio y Leonor se intoxica con pastillas. En la novela de Barbachano Ponce, el suicidio se ha anunciado desde el inicio; en cambio, en la de García Ponce, actúa como un recurso sorpresivo.

Se puede considerar que ambas novelas logran un cometido esencial para la historiografía mexicana de la literatura de temática gay u homosexual, pues exhiben el machismo desde diferentes ángulos. Barbachano Ponce lo hace desde la necesidad de denuncia y García Ponce intenta hablar de una condición del ser humano, que, no obstante, se detiene en su tiempo y apresa ese período en el que la mujer era desacreditable por el ejercicio de sus prácticas afectivas y amorosas y por la frustración que generaba la imposibilidad de tener una voz que no fuese más allá del discurso referido por parte de los autores heterosexuales. Pese a esto, el autor no puede evitar describirla, si bien no ausente de prejuicios, desde las múltiples formas en las que Leonor interpela y problematiza su situación como sujeto. ➤

BIBLIOGRAFÍA

- BARBACHANO PONCE, M. (1964). *El diario de José Toledo*. México: Librería Madero.
- D'HALMAR, A. (1924). *Pasión y muerte del cura Deusto*. Madrid: Editora Internacional.
- GARCÍA PONCE, J. (1964). *Figura de paja*. México: Joaquín Mortiz.
- GUTIÉRREZ, L. G. (2012). *Literatura mexicana del siglo xx. Estudios y apuntes*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- HERNÁNDEZ CATÁ, A. (2014). *El ángel de Sodoma*. España: Verbum. (Obra original publicada en 1927).
- MARQUET, A. (2005). Ofensivas discursivas en la narrativa gay (para sobrevivir en heterolandia). *Literatura Mexicana*, 16(2), 89-115.
- MONTENEGRO, C. (2014). *Hombres sin mujer*. España: Verbum. (Obra original publicada en 1937).
- MUÑOZ, M. (2011). La literatura mexicana de transgresión sexual. *Amerika*, 4. <https://journals.openedition.org/amerika/1921>
- NÚÑEZ NORIEGA, G. (2004). Reconociendo los placeres, desconstituyendo las identidades: antropología, patriarcado y homoerotismos en México. En G. Careaga y S. Cruz (Coords.), *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis* (pp. 317-347). México: Universidad Nacional Autónoma de México/Porrúa/Cámara de Diputados, LIX Legislatura.
- OLIVERA CÓRDOVA, M. E. (2008). Antes y después de *Amora*. Del lesbianismo a la disidencia sexo-genérica en la narrativa mexicana (1903-2004). [Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio de la Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de la Información. https://132.248.9.195/ptd2008/diciembre/0637662/0637662_A1.pdf
- RAMÍREZ OLIVARES, A. V. Y GALLEGOS VARGAS, J. L. (2014). Letras *lenchas*: hacia un recorrido histórico de la literatura lésbica en México. *Randem. Revista de Estudios de las Mujeres*, 2, 271-289.
- ROSADO ZACARÍAS, J. A. (2004). Juan García Ponce: avatares del deseo. *Literatura Mexicana*, 16(1), 105-130.
- TORRES, V. F. (2010). Del escarnio a la celebración. Prosa mexicana del siglo xx. En M. K. Schuessler y M. Capistrán (Coords.), *México se escribe con J* (pp. 65-85). México: Planeta.

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 Flecha, pp. 51-68.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i4.63>

Amor, furia y vejez: *Escombros* de Fernando
Vallejo

Love, fury, and old age: *Escombros* by Fernando
Vallejo

Luis Alfredo Román Nieto
Independiente, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4994-418X>
luisromanluisroman9@gmail.com

Recibido: 4 de febrero de 2022.
Dictaminado: 18 de abril 2022.
Aceptado: 19 de mayo 2022.



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

Amor, furia y vejez: *Escombros* de Fernando Vallejo

Love, fury, and old age: *Escombros* by Fernando Vallejo

Luis Alfredo Román Nieto

RESUMEN

En este ensayo, se analiza la representación del amor homosexual en dos personajes ancianos: Fernando y David, subrayando las características peculiares en el universo ficcional de Fernando Vallejo: humor, desencanto, crítica social, homosexualidad y ternura. A partir de la teoría del humor de Reinaldo Arenas y la autoficción de Diana Diaconu, así como del erotismo en la vejez de Fernando Rada y Walter Giribuela, se propone que la novela *Escombros* manifiesta un contraste en la voz narrativa, para destacar la furia al momento de describir el terremoto de 2017, en la Ciudad de México, y para enfatizar el duelo y el afecto cuando se trata de la vida en pareja de los protagonistas, antes y después de la catástrofe.

Palabras clave: terremoto; anciano; homosexualidad; humor; Colombia.

ABSTRACT

This essay analyzes the representation of homosexual love in two elderly characters: Fernando and David, highlighting the particular characteristics in the fictional universe of Fernando Vallejo: humor, disenchantment, social criticism, homosexuality, and tenderness. Based on Reinaldo Arenas' humor theory and the self-fiction of Diana Diaconu and jointly with Fernando Rada and Walter Giribuela's eroticism in old age is proposed that the novel *Escombros* manifests a contrast in the narrative voice. To highlight the fury when describing the earthquake of 2017 in Mexico City as well as to emphasize the mourning and affection when

it comes to the life of the protagonists as a couple, before and after the catastrophe.

Keywords: earthquake; elderly; homosexuality; humor; Colombia.

¿Se les hace impropio un viejo matando a un muchacho? Claro que sí, por supuesto. Todo en la vejez es impropio: matar, reírse, el sexo, y sobre todo seguir viviendo. Salvo morirse, todo en la vejez es impropio.

Fernando Vallejo,
La virgen de los sicarios

Han transcurrido pocos meses desde la publicación de *Escombros*, sucedida en julio de 2021, en Colombia, y en octubre del mismo año en México. Existe una falsa creencia de que para proponer el estudio de alguna obra debe haber transcurrido un período de tiempo significativo, como si se tratara de un filtro para advertir al estudioso y animoso lector de que, quizás, esas reflexiones que le provoca el texto son momentáneas, juicios hechos por la emoción de la novedad, “pasionales”, y carentes de la objetividad suficiente que suele solicitar la crítica sesuda cuando encuentra en las obras añejadas una mayor virtud

Analizar un libro de hace veinte años, por ejemplo, cuya trayectoria de investigaciones ha trazado una infinidad de nuevas lecturas, por supuesto que enriquece la investigación. Lo verdaderamente osado radica en aventurar las primeras inquietudes, con el justificante de que no se ha dicho nada aún. En ese sentido, repensar lo viejo parece simple engolosinamiento.

Bajo esta premisa, Fernando Vallejo (Medellín, 1942) ha concebido un libro en el que toda descripción, metáfora o crítica es

interrumpida por la glotonería del tiempo, de ese que transcurre cada vez más lento, hasta devorar. En *Escombros* (Vallejo, 2021), a través de una crónica del terremoto de 2017, que sacudió a la Ciudad de México, el protagonista manifiesta su soledad y desencanto luego de haber perdido a su pareja de casi cincuenta años. En las próximas líneas, se expone el análisis del enigma que significa una relación de dos hombres de edad madura, es decir, se revisan las representaciones del amor homosexual durante la vejez en una obra monopolizada por el triunfo de la muerte.

UN NARRADOR FURIOSO EN LATINOAMÉRICA

Primero, hay que recordar que los libros de Fernando Vallejo se han caracterizado por la presencia colosal de una voz masculina que parece detestar al mundo y sus habitantes. Esta peculiar perspectiva narrativa comparte con el autor no sólo el nombre, sino la nacionalidad, el físico, la ideología, sus recelos, causas y también sexualidad. Dichas características suelen ubicar la obra del colombiano en la vertiente autobiográfica, pero esa etiqueta es dada sólo por un grupo de lectores.

A pesar de que hay una notoria y explícita presencia de elementos autobiográficos, para los académicos los libros de Vallejo se corresponden más con el concepto de *autoficción*, ya que sus narraciones, en la prosa vertida, están dotadas de una carga mucho más intensa de *realidad*, desencanto y desmesura que de la pura memoria, o sea, están dotadas de mayor *literatura*. Así lo menciona Diana Diaconu (2013) respecto a la singularidad en la obra de Vallejo, constituida por un pacto de ambivalencia: se trata de una fusión de “dos pactos antitéticos y simultáneos”, cuyo “resultado es este género que recibió el nombre de autoficción” (pp. 183-184). Pero esta forma no es mera retórica. De acuerdo con el estudio de Diaconu (2017), la autoficción en Vallejo podría definirse, de manera general y reducida, como una novela cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal. Según la autora, se está ante un género de gran significación cultural en Latinoamérica, puesto que llega a cuestionar y problematizar la entrada de los países de la región a la posmodernidad, con críticas bastante duras,

que, como es bien sabido, forman parte de la estética provocadora del escritor. Además, la autoficción llega también para dar réplica a esa visión exótica del continente y pone en duda las narrativas impuestas por el *Boom* de mediados del siglo pasado.

El propio Fernando Vallejo ha negado toda presencia biográfica en su obra. Pero es necesario agregar que, en la mayoría de sus novelas, incluso en sus tratados científicos y ensayos, Vallejo suele recurrir al mismo narrador intradiegetico. Se trata de un varón escritor que lleva por nombre, claro está, “Fernando” y envejece en el transcurso de cada libro.

Cierto es que el carácter referencial de sus novelas está legitimado por la posición que ocupa en la historia y las posibilidades que la subjetividad le ofrece: salpicar de datos históricos el lenguaje usado o recordar anécdotas familiares. Pero la verdad es que las narraciones plagadas de críticas personalísimas, de coyuntura, son un imperativo en el multiverso vallejiano:

Y paso a preguntarme si David ya habría dado el viejazo cuando vino a echarnos su vistazo el dron. Viejazo llaman en México a la vejez repentina que se le viene a uno encima como un rayo. En Colombia, no tenemos término para ese horrible fenómeno por nuestra pobreza ingénita de lenguaje. Allí nacemos prácticamente mudos. (Vallejo, 2021, p. 73)

Esta estrategia ha propiciado la aparición de un género híbrido, tambaleante entre la ficción y la realidad, dotado de una retórica corrosiva, que se esmera en exponer las posturas más radicales del autor. Da luz también a una suerte de estética, una mirada determinante en Latinoamérica: la pesimista. Sin embargo, el narrador vallejiano no está meramente rabioso con el mundo, no “escupe por escupir”. Al contrario, su pesimismo construye. Su humor desfachatado e ingenioso es desparpajo, sí, pero también funciona cual gracia edificante. En *Escombros*, a pesar de regodearse en una prosa incendiaria, la historia nunca deja de cesar y, sobre todo, de mostrar los destellos de cariño incondicional al ser amado:

No timbró. No había interfón. No funcionaba. Nada volvió a funcionar. Ni en México, ni en Colombia, ni en el mundo, ni en mi cabeza. Nunca más. El daño que me hizo Dios sin irle ni venirle fue «irreparable» como se dice rápido. Nervio que se corte, nervio que se jode. Y si usted apaga un cerebro desconectándolo del todo, no lo volverá a reconectar nadie jamás, así lo intenten desde este instante en que le estoy hablando hasta el fin de la eternidad. (Vallejo, 2021, pp. 17-18)

A propósito, otro escritor, también disidente del sistema, que mantiene un símil con Fernando es el cubano Reinaldo Arenas (1943-1990). En su “pentagonía” de corte autobiográfico, Arenas utiliza un narrador en primera persona, apoderado por su voz, la de autor y de personaje. Mediante esta decisión estilística, y política, el escritor dibuja un mundo siempre al borde del colapso, ya sea por las injusticias o la soledad desbocada, pero fascinante para la imaginación, especialmente a una ejercida en un contexto carente de garantías individuales.

Los dos autores son conocidos por el uso que hacen del lenguaje y por la presencia constante del humor. Parece que se trata de la única manera de decir una realidad cuyo patetismo resulte tal que pierda efectividad al ser contada. Arenas (2013) escribió respecto al tema; lo señala como una característica de toda la literatura latinoamericana: “tal vez ese sentido del humor o la exageración forma parte de nuestra realidad y ayuda a comprender esa desmesura, ese llevar las cosas a una situación tan tensa, tan explosiva, que causa un acto de liberación” (p. 226).

Ya sea en lo que atañe a lo real maravilloso, en Reinaldo Arenas y en esa especie de hiperrealismo burgués en decadencia que se advierte en las obras de Fernando Vallejo la tendencia del humor –notable en ambos autores, unidos por una misma lengua– genera contrastes prodigiosos, que favorecen sus universos narrativos, plagados de filosofías personales:

David no podía vivir sin el refinamiento. Yo sí. Como nací pobre de familia honrada y austera... La austeridad nos venía de la pobreza, y la pobreza de la honradez. Maldita seas, honradez, ¿quién te

pidió venir a mi casa? ¡Cuánto no habría preferido yo haber nacido pegado de una teta bien corrupta, mamando de la abundancia y la riqueza! El hombre sólo tiene una vida y no hay por qué despilfarrarla en honradez. (Vallejo, 2021, pp. 55-56)

Por otra parte, algunos detractores han acusado al autor colombiano de utilizar siempre esa voz de diablo dictador en todos sus libros. Mientras que con Reinaldo Arenas los personajes piensan y hablan a través del narrador, con Vallejo casi nunca se llegan a conocer las reflexiones de los otros. Su autonomía suele ser devorada por el juicio de la voz cantante. Empero esta decisión ha sido justificada por el propio autor. A lo largo de los años, ha comentado, en múltiples entrevistas, que no cree en otro tipo de narradores dentro de las historias, salvo él mismo, puesto que nadie es capaz de leer los pensamientos de los otros, ya que las opiniones vertidas a manera de tesis “no se las puedes poner a una tercera persona”. Y es así como esa voz directiva llena de movimiento el mundo durante el derrumbe:

¡Puuuum! Segundo edificio colapsado en la acera de enfrente y Olivia anunciándomelo:

—¡Se cayó el del señor Ripstein, don Fer!

¡Qué se iba a caer, pura histeria de mujer! Las mujeres son alharacas y dañinas, se hacen preñar para tener hijos que tarde que temprano se mueren y se lo comen los gusanos, las llamas o los peces, según sea que lo entierren, los cremen o caigan en aguas de río, lago o mar. (Vallejo, 2021, p. 11)

Tanto Vallejo como Arenas se manifiestan extranjeros, escribiendo con la pericia más personal desde un sitio ajeno, que, al mismo tiempo, han hecho suyo, gracias a la literatura. Los dos escritores, contemporáneos uno del otro, diferenciados por la geografía, fueron llevados al exilio “por decisión propia”. Reinaldo huyó de la dictadura y persecución castrista, con destino a los Estados Unidos, y Vallejo abandonó la Colombia violenta, con destino a México, país que elige como morada. Fue ahí donde conoció al

escenógrafo David Antón, su pareja a partir de entonces y hasta su muerte, en octubre de 2017.

UN VIEJO ENAMORADO EN MÉXICO

La vejez es un tema que goza de poca difusión, no sólo en la crítica literaria, los estudios de homosexualidad o de masculinidad, sino en la sociedad misma, específicamente, cuando se trata de relaciones interpersonales. La define muy bien la canción homónima del compositor mexicano Óscar Chávez: “es la más dura de las dictaduras / la grave ceremonia de clausura / de lo que fue la juventud alguna vez.” (Chávez, 2009, 1’23”-1’38”)

Existe una furia latente en toda la narración de Vallejo. Hay dolor, crítica incisiva, desesperanza en las descripciones, aun cuando jocosas. Pero un aspecto sustancial en la historia reside en la convivencia “conyugal” entre los protagonistas: Fernando, escritor de 72 años, y David, un distinguido escenógrafo teatral, veinte años mayor.

Las relaciones homosexuales en las narrativas de ficción por lo regular suceden durante los años de juventud. No es fortuito ni propio del género: la mayoría de las historias de amor heterosexual en el cine, la televisión, el teatro y la poesía ocurren con protagonistas jóvenes o adultos que conservan cierto carácter juvenil. Piénsese por ejemplo en las mil versiones y apropiaciones del arquetipo *Romeo y Julieta* a lo largo de las diferentes narrativas. En las historias de amor entre varones se manifiesta una obstinación por contar romances, abiertos o ilícitos, entre jóvenes. Incluso, si se quiere aventurar una historia de sexo intergeneracional, siempre es protagonizada por un hombre mayor y un adolescente, muchas veces adoptado pupilo, similar a lo ocurrido con Fernando y Alexis, en *La virgen de los sicarios*, del propio Vallejo (1994); o un efebo que se introduce como el admirado objeto del deseo, tal y como se cuenta con Gustav y Tadzio, en *La muerte en Venecia* de Thomas Mann (1912). Además de que el relato de un hombre mayor cortejando a uno mucho más joven es de las temáticas más exploradas en la literatura homoerótica: *Fruta verde* de Enrique Serna (2006), *El uranista* de Luis Panini (2014) y *Sudor* de Alberto Fuget (2016), son algunos ejemplos en las letras hispanoamericanas recientes. En

el cine, podrían encontrarse prototipos para el caso contrario: la comedia *Beginners* (2010), donde el protagonista aprende sobre las relaciones amorosas gracias a las enseñanzas de su padre, quien sale del closet a los 75 años. Y en *Dolor y gloria*, del cineasta Pedro Almodóvar (2019), donde se reencuentran dos hombres maduros después de varias décadas. La edad es un significante fundamental en esta tradición literaria de amantes masculinos, al menos, en algunas genealogías, como en *El banquete* de Platón, por ejemplo.

Gregory Woods (2001) anota en su *Historia de la literatura gay. La tradición masculina*:

Quando un varón se asocia a sí mismo con la belleza corporal del hombre a quien ama, producirá hijos espirituales (tales como poesía, filosofía, el arte de gobernar), a los que los dos amantes alimentarán y cuidarán como si fuesen hijos físicos. Son descendientes destinados a ser superiores a los humanos, al ser más hermosos e inmortales. Ésta ha de ser la meta de una vida de amor, incluso para hombres que participan en relaciones reproductoras con mujeres. (p. 33)

Esta visión, evidentemente antigua, cobra sentido con el estilo de vida de Fernando y David, quienes, contra todo pronóstico de la edad y la completa ausencia de un hombre joven, continúan produciendo “hijos espirituales”. En la narración de estos periquetes, descritos también con la elocuencia característica, subyacen guiños al amor de pareja:

Me levantaba y me iba a la cocina a prepararle a David un café.

—¿Cómo lo quieres? ¿Cargado o suave?

Como no contestaba por estar hundido en sus profundidades escenográficas se lo traía intermedio. Unos colibrís verdes volaban como helicópteros minuscúsimos sobre las macetas florecidas del balcón y éramos felices. De repente surgió un dron de entre los árboles y se dio a revolotear frente a nuestra ventana. (Vallejo, 2021, p. 70)

Así se manifiesta un contraste tremendo, en comparación, con la energía y rabia con la que se venía narrando. El peculiar contraste aparece cuando a escena entra el ser amado. En esos instantes, la

voz de Fernando, y los recursos aplicados, cambia. Entonces se revela una virtud más, que, por supuesto, desdobra los tonos de la historia: la ternura. En una paráfrasis poética al irreverente escritor chileno Pedro Lemebel (2011), la ternura es la transgresión verdadera de la masculinidad: “Y no hablo de meterlo y sacarlo / Y sacarlo y meterlo solamente / Hablo de ternura compañero / Usted no sabe / Cómo cuesta encontrar el amor / En estas condiciones / Usted no sabe qué es cargar con esta lepra” (p. 219).

El modelo de masculinidad dominante en la cultura occidental, descendiente de la visión grecorromana, descrito por el investigador chileno José Olavarría (2001), pide a varones activos, fuertes, duros, aptos para el trabajo pesado, la guerra, el mando. De cuerpos que puedan ser sometidos a prueba, cuerpos para defenderse de otros y proteger a las mujeres. Los hombres, en el imaginario de América Latina, son los que ejercen el rol de proveedor en el hogar; seres autónomos, que toman las decisiones; seres dominantes y agresivos. Entonces, si se señala a la masculinidad como la rudeza con que estaba siendo expuesta la novela, puede verse que al vértigo y al ruido, en los episodios del duelo y la catástrofe, los silencian la calma y la ternura, completa violación al ideal caduco de hombría, en los momentos de intimidad que conciben David y Fernando en su casa de Ámsterdam 122:

Pasé entonces a preguntarle si creía que yo tenía principios de Alzheimer, si notaba algo raro.

—Lo más mínimo —contestó—. Estás maravillosamente bien de la memoria.

—¿Entonces por qué se me estaba olvidando en este momento el apellido de Morley, si he estado hablando de él, aunque no era judío ni fabricante de drones sino de muebles?

—¿De qué Morley me estás hablando?

—Pues de Morley Web.

—¡Pues el apellido es Web, lo estás diciendo!

—¡Qué memoria la tuya, David! Con razón estás tan tranquilo. Ojalá yo la tuviera así de vivaz. Se te vienen las palabras del cerebro directamente a la boca sin tener que pasar por el abecedario como me pasa a mí [...]. Y esa calma que te caracteriza, David, esa confian-

za tuya en el suave discurrir del mundo que a mí me falta... (Vallejo, 2021, pp. 70-71)

Una parte de los lectores más radicales ha dicho que los libros de Fernando Vallejo no llegan a ser verdaderamente disruptivos, en cuanto al asunto LGTB se refiere, a diferencia, por ejemplo, de las obras de los mexicanos Luis Zapata o José Joaquín Blanco, según porque la mirada hacia el asunto *gay* que plasma el colombiano siempre es superficial y autoritaria, abatida, sin mencionar misógina, actitud con la que es conocido el autor. Sin embargo, hay que precisar que aquella sentencia, aunque válida, no deja de ser simplista, es decir, lo destacable en la narrativa de Vallejo radica, precisamente, en que el asunto *gay* no se maneja como núcleo de la historia. Se sabe que las tramas de sus novelas no van sobre una búsqueda, ni asimilación, ni vivencia de la identidad. Se hace hincapié en que sus protagonistas, aunque ocasionalmente se rodean de muchachos, tienen una visión lejana de la juventud. Al autor le es imposible omitir los detalles, los roces, las anécdotas y los chistes del mundo homosexual, del que de cierta manera forma parte: los toca sin escándalo. Esa es la virtud: la naturalidad con la que viven los personajes que llevan su nombre. Cabe agregar también que *El desbarrancadero*, una de las novelas más importantes de Vallejo (2001), tiene como temática central la lucha de su hermano contra el sida.

Y es así como la presencia de tales elementos en la producción literaria, quizá no cruciales, pero sí destacados, afirman el trabajo de Fernando Vallejo como un puerto importante para la literatura *gay* de Latinoamérica, caracterizada, principalmente, por la homosexualidad trágica. Más que una etiqueta o una clasificación, la literatura *gay* de Vallejo trata de una voz que no esconde la naturaleza de sus invenciones, pero sin pretender ser un mártir. Queda claro en una escena, que recrea a detalle los objetos de la casa al instante del siniestro:

La cabeza del arcángel fue a dar a la mano del demonio, que gracias al terremoto la cachó como un balón. Otra talla colonial, un San Antonio de no sé qué, creo que de Padua, quedó recostado

contra una pared, con la cabeza en su lugar pero sin un brazo. Los ceniceros de la mesita de centro que David había ido juntando durante una vida y que Olivia sacudía uno por uno a diario y los ordenaba gastando una hora de su precioso tiempo, empolvados y en plena dispersión. Mi Steinway de Hamburgo (mejor que los de Nueva York y muchísimo más caro), a un paso de irse por el ventanal de la sala como se había ido el otro en el terremoto. Y el piano cuadrilongo de los tiempos de Chopin que David usaba como mesa de exhibición para su colección de fotos dedicadas a él por los grandes artistas con los que había trabajado, vuelto un caos de portarretratos destrozados. [...]. Una vida entera en astillas, en añicos, en pedacitos, la de David, y arrastrada por la suya la mía. De no creer. Mis ojos que tanto han visto se me salían de las orbitas tratando de abarcar la magnitud del desastre. Astillas y más astillas. (Vallejo, 2021, p. 15)

Esta escena, fuera del desastre evidente, puede ser leída a partir de la sensibilidad homosexual, singularizada por la acumulación de materiales y piezas artísticas, que poseen un fuerte valor simbólico, estético y emocional para el protagonista y su pareja, a quien, sin tapujos, sigue mencionando como parte esencial de su vida. Aunado a ello, otro rasgo sugestivo, que contribuye de igual forma a la mirada *gay* en la novela, es el pudor. Y esto en *Escombros* sí es transgresor. No hay relaciones sexuales en la historia, ni muestras de afecto físico explícito, como serían los besos, arrumacos, caricias o abrazos. Fernando, el personaje, suele ser muy pudoroso cuando narra las secuencias de intimidad con David. Parece un poco contradictorio que una narración tan vívida y “sin pelos en la lengua” no muestre, ni a manera de recuerdos, algún escenario que refiera a la vida sexual de los protagonistas. Esa decisión sólo ocurre con dichos personajes, pues al describir relatos del pasado Vallejo deja muy en claro su lujuria y conocimiento del mundo homosexual “libertino”:

La Industria Farmacéutica es una hampona. Compite con la Iglesia Católica. Me tomé las pastillas con varios litros de agua y me inyecté los viales usando y rehusando las jeringuitas. ¿Y qué creen? Seguí

como si nada, preocupadísimo por la grave situación del mundo. ¡Qué ridículo el que hice ante mí mismo! No sé cómo tengo pantalones para contarlos aquí, soy un verraco. Y todo por no tener tres miserables poppers a la mano, pero es que la Ciudad de México no es Nueva York donde los conseguía en los baños turcos gays que frecuentaba un día por semana, religiosamente, como misa los domingos los católicos. En esos baños limpiísimos y atestados de virus y bacterias, comulgaba varias veces en una sesión. Y precedía las comuniones con inhaladitas de popper. (Vallejo, 2021, p. 194)

Es prudente recordar que una de las características, y legado, de la literatura homosexual es que nunca ha escatimado en insinuaciones o descripciones eróticas. Piénsese, desde el origen, en la poesía pederasta griega, pasando por la literatura del libertinaje del siglo XVI, Óscar Wilde, hasta *Paradiso* de José Lezama Lima (1966), todos ellos ejemplos escandalosos para su época, todos con una juventud, a veces indirectamente, protagonista.

Según como dicta el sentido común, los cuerpos en la vejez expresan inutilidad. Se trata de cuerpos incapaces de erotizarse: no hay nada sensual ni sexual en ellos. Sin embargo, de acuerdo con Fernando Rada (2011) los viejos, al no cumplir con los preceptos estipulados de belleza, en donde la mirada erótica se concentra en la sexualidad genital o en los rasgos físicos, enfocan su erotismo en otras dimensiones. Las muestras de afecto y cariño se expresan a través de la imagen de experiencia, las conversaciones largas, la mera compañía y los contextos de dulzura cotidiana. A este respecto, David y Fernando mantenían una relación lujuriosa, sostenida por los intereses intelectuales de uno y vocacionales del otro, a veces no compartidos, pero tratados con la más sincera comunicación, que ellos mismos habían creado, o sea, eran fecundos en engendrar “hijos espirituales”:

Le hablaba de múltiples cosas: de física, astrofísica, Sócrates, Platón, Aristóteles, o de mi compasión por los animales, que tanto sufren. Y compasión también por ustedes, por nosotros, que también sufrimos, hijos todos de mujer, víctimas de nuestras madres y su lujuria paridora. ¿Por qué se tendrán que hacer empanzurrar estas

bestias bípedas con inyecciones de semen venenoso? No lo logro entender. «¿Qué opinas de estas tesis mías, David? –le preguntaba—. ¿Estás de acuerdo?» Contestaba con una larga «Aaaaaaaah». Poca atención me prestaba. Tenía preocupaciones, «pendientes» de solución urgente, como digamos el desbordamiento del mar sobre los espectadores de Palacio de Bellas Artes de México (templo mundial de la ópera), en *Los pescadores de perlas* de Bizet, cuya escenografía, vestuario, iluminación, efectos especiales y tramoya corrían a su cargo. (Vallejo, 2021, pp. 68-69)

Es así como los pensamientos de David, concebidos por Fernando, quien conoce detalladamente la profesión de su pareja, conviven en la narración intradiegetica, para dar cuenta del universo personal de ambos, anotación que podría apostarse como una muestra de afecto por parte del narrador. El sentimiento toma postura de confirmación, no presente en el posible deseo erótico, ya que las ganas de tener sexo podrían ser transitorias, pero el cariño permanece inmutable. El duro Fernando declara el amor en sus propios términos, palabra que jamás aparece escrita en la novela, al menos no dirigida a ninguno de ellos dos. Lo que sí hay es una confesión conmovedora, que concentra la tragedia, el porvenir, la vida en México, y, desde luego, la premisa de que todo amor verdadero, según Vallejo (2021), es doliente:

Medio siglo viví en México por no dejarlo a él, porque no concebía la vida sin él. No sé si él tampoco la concebía sin mí. Nunca se lo dije a él, ni él me lo dijo a mí, tal vez porque lo obvio sale sobrando. Día a día me ayudaba a vivir y mi más grande terror era perderlo. Pocos años antes de su final me encontré a Brusca extraviada en la calle y me la traje al departamento como un consuelo para los dos, para tratar de llenar el vacío que nos había dejado Quina, Quinita amada. Sus ojos quedaron abiertos tras su muerte, no pude cerrárselos, y me seguirán persiguiendo abiertos, desde la nada eterna, hasta que yo entre en ella. (p. 40)

UN VIEJO SOLITARIO EN COLOMBIA

Una máxima curiosa, tal parece que sacada del cliché popular, es la que sentencia que los homosexuales o mujeres, al estar solteros a cierta edad o viudos, se hacen de un acompañante animal –un gato, un perro o un ave. Al encontrarse sin descendencia, en muchos de los casos retornan a la familia de origen, con padres, si los hay, hermanas, hermanos, incluso con sobrinos. Walter Giribuela (2016) aclara al respecto que la diversidad sexual ha sido pensada durante mucho tiempo desde una perspectiva heteronormada y patriarcal, que implica extrañeza y cosificación. El homosexual escapa a la lógica heterosexual porque se trata de “ese componente exótico que se apartaba de la norma esperada, del sendero de la normalidad, pero al que la vida cotidiana nos acercaba, independientemente de la intención de hacerlo” (p. 120). Entonces, esta doble diferenciación lo conforma como un individuo fuertemente contradictorio. En el caso del personaje de *Escombros*, éste halla su retorno al hogar en la compañía de la perrita Brusca:

Después de las muertes de Argia, Bruja, Kim y Quina me hice el propósito de no tener más perros por el dolor que me produjeron sus muertes, intolerable. Pero mientras subía supe que el nuevo encuentro había decidido por mí el resto de mi vida. Mi adopción de la nueva perra me quitaba la última libertad que me quedaba: la de matarme. Ya no podía morirme dejándola huérfana, tenía que seguir viviendo para evitarle toda angustia y todo dolor, tenía que vivir mientras ella viviera. (Vallejo, 2021, p. 45)

Después de la muerte de David, Fernando y Brusca emprenden el viaje de regreso a la natal Colombia. Brusca representa otro elemento notable en esta autoficción, pues se trata de la mascota real del autor. Hay que recordar que una de las causas por las que es famoso Fernando Vallejo es por su defensa de los animales. Prueba de ello es que, en 2003, donó el estímulo económico que le otorgó el premio Rómulo Gallegos a un albergue para perros en Caracas. Igualmente, en 2013 se hizo acreedor al premio de la FIL Guadalajara y donó los 150 mil dólares a dos beneficencias caninas en México. Parece incongruente que un escritor de labia mordaz y

erudición luciferina, antinatalista, ateo, apartidista y con libros que tratan sobre la violencia, la blasfemia y la prostitución, pregone una defensa exhaustiva hacia los animales.

En *Escombros*, el amor de un viejo que se quedó solo se transforma, como su furia colosal, cuando aparece Brusca. La perra refuerza nuevamente la ternura, el apego y la familia que Fernando parecía haber perdido. Regresa cierta esperanza al desencanto del narrador, pero no por seguir con la existencia, sino por responsabilizarse de la existencia de otro ser vivo. A pesar del dolor por la muerte del amado, el personaje halla un justificante, y un motor, para no quitarse la vida:

Pocos años después David moría de muerte natural imparables, unos meses de ocurrido el terremoto, también imparables. Murió porque no orinaba bien. A lo cual le tengo terror, lo confieso. La vida del hombre no tiene nada de largo, se va muy rápido, con rapidez tediosa. Muy aburrida se me hace. Estoy harto de libros, de cine, de hombres, de mujeres, de disgustos, de placeres, de lo que sobre o de lo que falte, y especialmente del sexo, que considero una enfermedad neurológica que les daña la cabeza a quienes la padecen. (Vallejo, 2021, p. 72)

En la sociedad, la vejez es representada como decrepitud física y mental, asociada a un estado de decaimiento y espera. Fernando Vallejo ahonda en ello, en el tiempo, cocodrilo listo para saciarse. Fernando sabe que ya no tiene motivos ni intereses ni sensaciones para seguir. No tiene nada. Pero seguirá. No por el recuerdo de David, que es lo que más le duele, sino por la perrita Brusca, que, por decirlo así, representa sus causas sociales. El temor por ella es su pendiente y también su lucha.

CONCLUSIONES

Ha pasado poco tiempo, menos de un año, desde que se publicó *Escombros* hasta la escritura de este artículo. En las primeras reseñas, se ha apuntado que se trata de un soliloquio sobre la vejez, poderoso, pero sin anotar nada nuevo ni definitivo sobre ella, mucho menos algo acerca de la homosexualidad. ¿Acaso hay que

decirlo? La novela de Vallejo exuda sabiduría, claro, sin eliminar las irresoluciones de la edad. El escritor convence cada vez más a su personaje, y quiere convencer a los lectores, de que no hay argumento suficiente para honrar a la vejez, ni siquiera por el trabajo de una vida, ni por la memoria de un amor. No obstante, la clave para suprimir la soledad y el aburrimiento no se halla escrita en las cavilaciones del personaje, sino en sus acciones.

A lo largo de este análisis, se dio cuenta de cómo la furia en el tono de la narración es contrastada por una voz cálida, emocional y detallista cuando se describen las vivencias entre la pareja. Parece ser que la singularidad, en una relación homosexual de ancianos, reside, en el caso de este libro, en focalizar esa historia cotidiana en otros aspectos de la intimidad: las pláticas o debates sobre la misma condición de senectud, pero sin ahondar nunca en terminologías del amor. Ese sentimiento queda más que evidenciado cuando se pasa medio siglo en mutua compañía.

Escombros, último libro de Fernando Vallejo, es una historia gobernada por la tragedia, un recordatorio de la muerte inminente, un testimonio del duelo; de igual modo, un cántico desmesurado, dividido en dos lenguas, la del aborrecimiento y la de la ternura. Es una narración gigantesca, que confirma que aun en medio de las ruinas pueden hallarse motivos para seguir. ➤

BIBLIOGRAFÍA

- ARENAS, R. (2013). Humor e irreverencia. En N. Montenegro y E. M. Santí (Comps.), *Libro de Arenas. Prosa dispersa (1965-1990)* (pp. 223-230). México: DGE/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Chávez, O. (2009). La vejez [Canción]. En *La pura bohemia*. Grabadora.
- DIACONU, D. (2013). *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- DIACONU, D. (2017). La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género. *La Palabra*, 30, 35-52. <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6964>
- GIRIBUELA, W. (2016). *Viejos manfloros en la "era gay"*. [Disertación doctoral. Universidad Nacional de Luján. Argentina]. <http://ri.unlu.edu.ar/xmlui/handle/rediunlu/370>
- LEMEBEL, P. (2011). Manifiesto (Hablo por mi diferencia). *Revista Anales*, 2, 218-221.
- OLAVARRÍA, J. (2001). *¿Hombres a la deriva?* Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- PADILLA, I. (2014). Diaconu, Diana. Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 16(2), 190-197.
- RADA, F. (2011). ¿De qué hablamos cuando hablamos de amor? Expresiones del homoerotismo en la vejez. *IX Jornadas de Sociología*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- VALLEJO, F. (2021). *Escombros*. México: Alfaguara.
- WOODS, G. (2001). *Historia de la literatura gay. La tradición masculina*. (Trad. J. Rodríguez Puértolas). Madrid: Akal.

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 Flecha, pp. 69-87.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i4.77>

Claudia Peña Claros: una lenta poética en un
mundo veloz

Claudia Peña Claros: a slow poetic in a fast
world

Mónica Velásquez Guzmán
Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2977-7318>
mbvelasquez@umsa.bo

Recibido: 24 de mayo de 2022.
Dictaminado: 30 de mayo 2022.
Aceptado: 6 de junio 2022.



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

Claudia Peña Claros: una lenta poética en un mundo veloz

Claudia Peña Claros: a slow poetic in a fast world

Mónica Velásquez Guzmán

RESUMEN

En este trabajo, se analiza la construcción de una poética de la lentitud, en el libro de cuentos *Los árboles* de Claudia Peña, tomando en cuenta tres rasgos: la descripción, el detalle y el goce verbal a partir del ritmo. A contrapelo de un mundo afligido por la velocidad, esta escritura ralentiza el tiempo para priorizar el proceso de cada acción en vez de su sitio en la secuencia narrativa y la dificultad de los personajes para elaborar lo que les sucede antes que sus relaciones concretas o sus perfiles acabados. Se inicia con una descripción de los recursos, para llegar a una posición autoral de resistencia y de apuesta por el lenguaje de lo viviente en su multiplicidad.

Palabras clave: lentitud; narrativa boliviana; descripción; detalle; goce verbal; ritmo.

ABSTRACT

This work analyzes the construction of a poetics of slowness in the book of stories *Los árboles* of Claudia Peña taking into account three features: description, detail and verbal enjoyment from the rhythm. Against the grain of a world afflicted by speed, this writing slows down the time to prioritize the process of each action instead of its place in the narrative sequence and the difficulty of the characters to elaborate what happens to them before their concrete relationships or their finished profiles. It begins with a description of resources, to reach an authorial position of resistance and commitment to the language of the living in its multiplicity.

Keywords: slowness; bolivian narrative; description; detail; verbal enjoyment; rhythm.

En lo que va del siglo 21, la narrativa boliviana ha asistido a un auge de escritoras/es de alto nivel, que alcanzan una mayor circulación que sus predecesores. Edmundo Paz Soldán, Giovanna Rivero, Magela Baudoin, Maximiliano Barrientos, Sebastián Antezana, Mauricio Murillo, Juan Pablo Piñeiro, Oswaldo Calatayud, Rodrigo Urquiola, Liliana Colanzi, Rodrigo Hasbún, Wilmer Urrelo, entre otros, dan un giro, que no sólo implica una mayor internacionalización, también consolida mundos ficcionales diversos y un rigor escritural digno de celebrarse. Entre ellos, destaco, en esta ocasión, a Claudia Peña Claros (1970), quien es escritora en varios géneros. Publicó, en poesía, *Inútil ardor* (2006) y *Con el cielo a mis espaldas* (2007); la novela *La furia del río* (2010); y los volúmenes de cuentos *El evangelio según Paulina* (2003), *Que mamá no nos vea* (2005) y, el más reciente, *Los Árboles* (2019), del que me ocuparé en este trabajo. Si en los primeros libros explora el cuerpo y la sensualidad, en la novela y en el último libro de cuentos focaliza su atención en una comprensión más relacional entre lo viviente, trátase de humanos, árboles, animales o plantas. Más relevante que los temas o las anécdotas —que están siempre en segundo plano—, esta escritura prioriza y exige detenerse en el lenguaje, demorarse en él. La lentitud, el detalle descriptivo y el goce verbal son tres aspectos que dan cuenta de una poética que, robándole velocidad al mundo de hoy, lo aquieta para asentar experiencias, para comprender lo que va sucediendo, para atender al mundo material y concreto. Recurriré, en cada caso, a pensadores que, perteneciendo a familias teóricas diversas, me son útiles para precisar conceptualmente la descripción de la obra.

DESCRIBIR O HABITAR LA LENTITUD

En el primer cuento, “El destello”, un hombre va a su muerte desde que recibe el impacto de una bala hasta que cierra los ojos y exhala. Desde que el disparo le cala el cuerpo, él va sintiendo la pérdida de su integridad física, pero el narrador no acaba de informarnos qué le pasa y más bien va retrasando esos segundos al

máximo, deteniéndose en los detalles, como veremos más adelante, y en lo potente de las sensaciones:

no pensaba en encontrar sus manos ni tampoco pensaba que se le habían ido, porque seguían pegadas a sus brazos y sus brazos a sus hombros, porque seguía estando completo, entero él, aunque lanzado hacia atrás, completo a pesar de lo caliente que le brotaba. (Peña Claros, 2019, pp. 13-14)

Vivir la pérdida de integridad en cuanto algo ha penetrado el cuerpo y lo ha herido sólo genera empatía e identificación con lo que pocos habrán sentido, un balazo, por efecto de la demora en las sensaciones: en principio, la de sentir que la unidad del cuerpo se va rompiendo. Además de la experiencia de caer hacia la muerte propia, su conciencia sobre los eventos y su significación, ese cuerpo herido pierde su movimiento hidalgo. Se nos describe como

trastrabillar. perder el equilibrio. Un cuerpo se asoma al abismo pierde tierra y empieza a caer, inútiles los poderosos músculos, los pies un poco en el aire, el minúsculo rozar de la tierra ahí abajo y él piensa no me puse las botas. (Peña Claros, 2019, p. 14)

A la herida física, acompaña el azar del pensamiento hacia lo que pudiera parecer inútil: el detalle de las botas, lo expuesto de los pies descalzos. Y es que en vez de que el narrador afirme que el personaje muere, dice: “empezaba a dejar de ser” (p. 15). De nuevo aquel fulgor que acaba con la vida se alarga en las sensaciones, en las defensas de la razón ante la pérdida de la vida. La demora en la narración no sólo retarda la muerte para el hombre herido, también desplaza y descentra la descripción, moviendo la focalización del hombre hacia el entorno. Con precisa lentitud, se mira:

Los árboles, que todo lo ven, parecían suspendidos en el aire, ¿sienten apego los árboles?, cuántos años habrán tenido. ya estaban ahí antes de la casa, antes de las vacas y sus mugidos, antes de las cadenas y los desbrozadores. por sobre esos árboles habían pasado muchas lluvias y muchos vientos lunas, y cuando había bosque, animales salvajes también los ritos y las jaurías los meses de criar

de cazar la violencia de buscar la vida. altos y firmes, habían sido escondrijo y nido, habrían visto la fuerza y la muerte, su silencio repentino, cuántas veces, como los días y sus sonidos sus olores de cada hora. detener el flujo, no alcanzan sus manos. (Peña Claros, 2019, p. 18)

Morosamente, sin puntos o con éstos, seguidos de minúscula, el ritmo se ralentiza. Se piensa desde lo humano y desde la pregunta por la percepción de lo arbóreo. El tiempo se triza en varias modalidades, es decir, ante el minuto fulgurante se superpone el tiempo que todo lo ha atestiguado, largamente, en la historia extensa de la naturaleza, infinitamente más amplia que el paso humano por el mundo. La piel calada, la vida herida de muerte ya ha sucedido, puntual, pero la conciencia se demora en saber, en palpar la entrada de la muerte en la piel y en el órgano:

ya todo estaba roto, pero él no lo sabía. los flujos milagrosos, los eficientes túneles, los constantes latidos, todas aquellas asombrosas conexiones y la mecánica de los tejidos, todo empezaba a tropezar y caer, y un colapso era seguido por otro, a pesar de las alarmas y los protocolos de emergencia, todos activados y funcionando, pero ya retrasados e inútiles ahora. (Peña Claros, 2019, p. 19)

En este fragmento, aparece algo nuevo y es que ni la forma ni la temporalidad de los órganos avanzan: inútil ya sería pedir nada a la razón. Ni alarmas ni protocolos sirven ante ese instante en que todo se abre y se calla y se muere. El tiempo de la muerte hace los demás tiempos inútiles, siempre tardíos.

En el último relato, “El bosque”, también la muerte ha ido tomando uno a uno a los muchachos que han creído poder domesticar el bosque y pasar por él en modo aventurero. La única que va sobreviviendo, la narradora, también percibe que hay dos tiempos: uno lento, que ya los ha ido tomando, y otro rápido y apresurado, del jadeo y del miedo, que todavía no llega a la quietud de la conciencia. Así narra:

hay un agua que sin darnos cuenta empezó a resbalarse por entre las ramas, desde los tallos y sus hojas hasta nosotros, contra nuestras cabezas, sobre nuestros hombros. es una lluvia que tal vez sea fuerte y estrepitosa allá arriba, con rayos que iluminen la corona del bosque inacabable, pero que apenas nos llega como gotas de vapor, tan bajo donde estamos. (Peña Claros, 2019, p. 117)

La sutileza del agua, que podía haber alertado para que salgan de ahí a tiempo, no ha sido percibida. Ese pretencioso descuido, en cuanto los actores se suponen más fuertes que el terreno que transitan, va morosamente tomando unos cuerpos que acabará ahogando. Al tratar, ya vanamente, de salir, y tomando conciencia de que no será con vida, todo se retarda más: “Qué sentido tiene voltear a los costados para prevenir el ataque de algún tigre, o escurriñar entre las hojas. ¿Acaso nosotros sabemos mirar en este mundo palpitante?” (p. 118). En este caso, se suma, a la lentitud, la certeza de dos saberes, que no coinciden para salvar la vida: el saber sobre especies y amenazas y el saber leer esta zona salvaje no coincide con el saber ciudadano, que cree estar ejecutando un plan de excursión y de excepcionalidad en su rutina. Ese conocimiento rápido e intelectual desconoce otro, más lento, más primigenio y perdido en la modernidad. Los personajes son analfabetos respecto del entorno. La narradora lo va descubriendo mientras corre y se detiene e intuye que debió atender a este mundo desde otras lógicas. Inútil cualquier defensa, el mundo y el tiempo se detienen en la rendición: “un mosquito se aferra a mi oreja. Ahora son dos, pero no importa. El brazo no se mueve. La mano no palmea. La oreja no reclama el escozor salvaje que se hunde en mi cráneo. Hay que desparramar el dolor” (p. 123). Cuando el cuerpo va entendiendo, siempre antes que la conciencia o más veloz que ésta, ya nada puede salvar o moverse.

La palabra puede interrumpir al tiempo, hasta dar al momento de muerte la extensión de su asimilación, de su comprensión. Los narradores abren un paréntesis en ese acto terminal para, dotándolo de gerundio, devolverle una posibilidad de proceso. La consecuencia es conceptual: ¿cuánto demorará el saberse muriendo?

En un artículo sobre *Los árboles*, Cristina Rivera Garza (2020) apunta sobre esta morosidad: “En lugar de desarrollarse, la narración aquí se atasca o se desvía y, como tal, impide la confirmación inmediata de significado alguno. La narrativa aparece aquí como un dispositivo anti-narrativo, que se pliega, en lugar de desplegarse, sobre el tiempo”. De ese repliegue sobre sí, de ese impulso anti-narrativo, se expande, más bien, el lenguaje, en su esplendor y en su ritmo. Volveré a ello.

No en vano, Raymundo Mier Garza (2012), en un texto de reflexión sobre la lentitud, advierte que “no surge sino de una asimetría reconocible. La lentitud deriva siempre de la experiencia reflexiva acerca de la asimetría patente de fuerzas, que se confronta con otras tensiones, otros movimientos, otras memorias de movimientos u otros hábitos” (p. 151). “El destello” y “El bosque” van dando cuenta o poniendo en escena la llegada de la muerte sobre los cuerpos, en concreto. En ambos, un cuerpo se debate entre lo que le va sucediendo —en gerundio— y lo que ya lo ha acabado. Asimétrica e inútil, la vida peleándole a la muerte. Asimétricos también, los sentidos en alerta, erizando la piel y excitando la conciencia, que no podrá detener nada, pero que, auxiliada por la narración plegada, demora ese instante único del morir en el despliegue de sensaciones que permite todavía mirar o ser mirado, palpar, pensar en los detalles que quedarán irresueltos; ir cayendo o huyendo, en vano, del momento que, en verdad, ya sucedió.

Porque son muchas las vivencias que no lograremos entender, sino sólo sentir sensorialmente, la lentitud da cuenta de la perplejidad, orillándose “a la inmovilidad, a la crispación o al aturdimiento” (Mier Garza, 2012, p. 152). Y es que, a diferencia del aceleramiento que transcurre deslizándose, a decir de Byung-Chul Han (2015), como “un tiempo sin acontecimientos ni destino” (p. 22), “el vértigo de la lentitud se alcanza con el rechazo del movimiento, con su imposibilidad, con su extinción” (Mier Garza, 2012, p. 152). Y qué es la muerte si no la alteración o la interrupción del flujo vital. De alguna o de varias maneras, “la demora intensifica el sentido de la espera, de lo inminente, pero confiere un acento a los rasgos que se abren al acontecimiento” (pp. 154-155). En un

mundo veloz, la muerte suele ser planteada o concebida como una impertinente interrupción en la carrera. Sin embargo, es en la llegada de ese instante repentino donde todavía asentamos el hallazgo de sentido a un transcurso vital. Quizá por ello los personajes de Peña Claros, expuestos a la experiencia de morir, y por la potencia de la fabulación literaria, pueden demorar, ampliar la distancia entre el hecho y su aquilatamiento, elaborador de sentido o toma de conciencia. La demora narrativa permite pensar la muerte.

Si bien es el contexto el que destaca una valía o una minusvalía de la lentitud, como apuntan Ruiz Moreno y Aca Cholula (2012), el segundo caso tiene sus caracteres:

la lentitud, como valor de suficiencia, intensifica un espacio y un tiempo para favorecer la vivencia retenida de un acontecimiento, la apertura de la memoria, la absorción de un saber o la expansión del conocimiento; todo lo cual hace de los sujetos o los objetos que la poseen, actantes plenos de competencia para actuar en el mundo y transformarlo. En este caso, es la rapidez la que se considera como falta de lentitud, de serenidad y ponderación en lo que acontece. (p. 51)

LA VALÍA DEL DETALLE

Macedonio Fernández (1967), en su incomparable *Museo de la eterna novela*, advertía de la escritura novelesca entendida más allá de un afán por los desenlaces. Su meta puede alejarse de los finales, las historias estructuradas o los lugares inmóviles de los personajes que, en esa obra, entran y salen de la ficción. Como ya lo adelantaba Rivera Garza (2020), esta escritura no pacta con la tradición de la trama y el final, no pacta con la direccionalidad. Se desvía.

Será curioso volver a un elemento narrativo muy “decimonónico” como el detalle en las descripciones para rastrear los sentidos de la demora no dados desde la digresión, sino desde lo aparentemente insulso, menor. Roland Barthes (1987) podría ayudarnos a pensar:

el detalle absoluto [...] debe fatalmente toparse con anotaciones que ninguna función (por indirecta que sea) permite justificar: es-

tas anotaciones son escandalosas (desde el punto de vista de la estructura) o, lo que aún es más inquietante, parecen proceder de una especie de lujo de la narración, pródiga hasta el punto de dispensar detalles “inútiles” y elevar así, en determinados puntos, el coste de información narrativa. (p. 180)

¿Qué es ese lujo de disfuncionalidad en medio de un mundo del aceleramiento y el rendimiento como el que vivimos?, ¿qué es ese costo narrativo que Peña Claros decide derrochar? Continúa Barthes (1987): “la descripción aparece, así, como una especie de ‘carácter propio’ de los lenguajes llamados superiores, en la medida, aparentemente paradójica, en que no está justificada por ninguna finalidad de acción o comunicación” (p. 181). Un gasto de lenguaje que dirige la mirada sobre sí, apartándola de la historia. Gesto/gasto poético que se permite el desvío de llamar la atención sobre el despliegue verbal, sobre lo nimio, lo que rodea los hechos o los acecha de sinsentido. Cuando el falleciente mira sus pies descalzos, preguntando si alguien los sabrá reconocer, o cuando una espantada muchacha va transitando la espesura vegetal entre los cuerpos ya muertos de sus compañeros, pero se detiene en la sensación del agua en la espalda, estos detalles, que parecen distraer y que no aportan al avance de la trama, sino a su detención, toman un primer plano. Desvío respecto de lo central, pero revelador en su carácter de indicio o de minucia que explica o sostiene o adelanta algo. Esta atención en el detalle que pauta, que detiene el flujo narrativo, provoca una reflexión sobre el lenguaje mismo, empanzanado en una aparente insignificancia. Veamos cómo funciona esa distracción del detallista en otros de los cuentos.

En “Lazos”, una perra “amarilla” —homenaje a Donoso (1970), cuya novela *El obsceno pájaro de la noche* presenta a un animal con ese rasgo y es la encarnación del deseo— corre seguida de la “leva” de perros ansiosos de deseo y de hambre. A ella la guía otro instinto, el de su memoria, que, guiada por el olor, va hacia el patio, el horno, el pan y lo que allá hubo; va al pasado y, en ritual alianza con la luna, algo de su añoranza se conjura, alejando y espantando a todo el deseo grupal, que sale corriendo. Ella, la perra, “percibió

que bajo sus garras esta tierra permanecía extrañamente caliente”, “ella husmeaba en medio del caos” un detalle, el que va guiando su olfativa memoria. Su carrera no es frenada por nada ni nadie, quizá porque ya está conectada con un “algo” que “esperaba y dormitaba calentando las cosas” (Peña Claros, 2019, p. 32). Miradas esas cosas con “ojos de animal”, “se arrebataron y temblaron, se desordenaron, gimieron” (p. 33). Y allí, frente al pan, el pan deviene otra cosa: un signo, un detalle de significación: “Era apenas un pan viejo, que, como lo que guardamos oculto pero latente, al alumbrarlo, se resquebraja y muere, así lo que él contenía empezó también a resquebrajarse y morir” (p. 34). No se explicita en el relato la relación entre la luna y el pasado, pero algún orden previo cae y se altera cuando memoria y detalle se encuentran. Si el olor del pan trae y revive todo lo pasado, lo latente, despertado por el recuerdo, alumbrado, se dice, por el reencuentro, cae hacia su resignificación o su insignificancia. Como la luna, personaje secundario, pero central en su carga simbólica, que desaparece justo cuando se precisa de ella, porque se necesita una señal, un desciframiento de sentido, en la historia se revela más bien su ausencia.

En “Cosas”, es una cucaracha la que con su mera presencia, un detalle, acabará alterando todo: desde los lazos familiares, en su exigencia y/o devastación, hasta la autonomía simbólica de la protagonista. En éste, una madre y su hijo son empujados por la enérgica voz de la abuela a limpiar la casa, poner en ella el orden cultural, dado por el dictado materno: “que mira cómo tienes tu sala, tanto desorden, tienes que darte tiempo” (p. 53), “deberías hacer una reparación general” (p. 58). Una vez cumplida la exigencia, y vaciada la casa, no será el orden lo que se revele para madre e hijo, sino otra cosa: en ese vacío, que ahora sí se puede mirar y significar, nace un detalle, imperceptible para el lector y eludido por la narración. Sólo vemos sus efectos, la reapropiación de otro orden, otra lógica, por fuera del mandato cultural o, por lo menos, al margen de éste. Lo desacomodado, e incluso sucio, de la vivienda es revelado por una cucaracha. En el detalle de sacarla y limpiar y obedecer los mandatos del cuidado, la protagonista y el hijo des-

cubren lo propio, lo que nadie más deberá o podrá ocupar en su espacio. ¿Qué es la cucaracha?, ¿un detalle, una pista, un síntoma?

En otros cuentos —como “Niño”, en el que un hombre amenaza con un infante aferrado al puño de su camisa, o en “Bicicleta”, donde la visión de un hombre chupando una naranja o la estructura de un edificio en construcción detonan el deseo, o en “Cuarto”, donde una noche en la que su marido no llega detona para la protagonista la certeza de un cambio de destino—, son siempre pequeños detalles los que desencadenan una acción, pero se retiran inmediatamente. La estructura del cuento no ajusta ese hecho desarrollándolo en su trama; lo suspende, o lo olvida, o lo desconecta del desarrollo. En la relevancia que marca el narrador sobre cada uno de esos detalles sólo expande el goce del describir, del mirar con detenida atención algo menor que, en su inocencia, podría cifrar todo lo que podría haber acontecido, lo que el cuento podría haber contado.

Queda en el lector un par de imágenes: una rueda de bicicleta anunciando un cuerpo, un cuarto rodeado de gritos y estrechez o habitado secretamente por cucarachas. Queda de estos relatos un efecto de sensación alargada, de una concentración que, desatendida, nos apartaría no del saber qué pasó —no importa—, sino de qué más había allí... si una señal, si un indicio...

En palabras, nuevamente, de Cristina Rivera Garza (2020):

el lenguaje de Peña Claros roza pacientemente, generosamente, con la máxima precisión, la superficie de todas las cosas. No hay prisa. Nunca la hubo. El lenguaje entra en los animales y los mata, y la roca y el fuego, o deambula entre ellos, llevando la descripción y la conexión a niveles más complejos. (Destello, párr. 3)

Si la lentitud evidencia un hiato entre la vivencia y la experiencia, la asimilación o elaboración de lo sucedido, el detalle encarna la advertencia sobre lógicas subyacentes, que rodean, problematizan o incluso sabotean una explicación secuencial, racional o única de los eventos hacia un sentido apresurado y único. Ahora bien, ¿cómo se hace significar la demora o rendir al detalle?, ¿cómo no caer en la

insignificancia o el aburrimiento, que podrían más bien acusar de falta de pericia a la autora en cuestión? Una respuesta radica en el pilar de esta poética: el lenguaje, su degustación.

ENGOLOSINARSE CON EL LENGUAJE O SUS RITMOS

Es probable que para el hábito lector sea la poesía el género que con más libertad explore la presencia del lenguaje en el decir. Aclaro: en los versos, que escavan sobre sí mismos y no dirigen sus significantes hacia ningún sentido final, es el lenguaje lo que ocupa un primer plano. Un poema no cuenta, no refiere; diríase que *lengüjea*. Leyendo a Claudia Peña Claros no sólo aflora la certeza de que estos cuentos fueron escritos con la densidad verbal de una poeta y también de que más central que los asuntos propios de la narración aquí prima la atmósfera, lo plurisémico de las imágenes, las asociaciones y, muy centralmente, el ritmo. Alerta de ello la puntuación, que –como se pudo apreciar en las citas– llena de comas los párrafos o directamente omite éstos, en un fluir verbal incontenido. A los puntos seguidos los sigue una minúscula, que burla su pausa. En fin, en estos relatos se oye la cadencia de lo oral y se palpan, muy concretamente, los ritmos de las existencias que habitan este mundo ficcional. El ritmo de las narraciones no refuerza la direccionalidad hacia un clímax, que, luego, se distienda hacia el desenlace. Al bajar el pulso, intensifica el suspenso y dirige la atención hacia lo suspendido, hacia el lenguaje mismo.

Si las modalidades que se dan al tiempo sujetan algo de su fluir, en esta poética se puede apreciar cómo el manejo de, por lo menos, dos o tres ritmos propicia que el acontecimiento avance y que, paralelamente, la elaboración lo retarde, abriendo un boquete que, calado en la horizontalidad del relato, lo atrasa en su resolución. Al pensar ese concepto, decía Octavio Paz (2006) que “Todo ritmo es sentido de algo. Así, pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. En efecto, el ritmo no es medida, sino tiempo original” (p. 57). Por su parte, Brik (1999), ya a inicios de siglo, explicitó cómo, habitualmente, se lo concibe como “repetición periódica de elementos en el tiempo y el espacio”, definición que el teórico matiza al señalar que “el

ritmo es un movimiento mostrado de una manera particular”, por lo que debe distinguirse entre “el movimiento y el resultado del movimiento” (p. 107). Si el ritmo es la presencia del tiempo, el resultado de un movimiento, en estos relatos lo es de lógicas que se interceptan, se interfieren, desordenando la marcha de la secuencia narrativa, desplegándola en detalle o lentificando el instante.

Un ejemplo concreto radica en la manera en que una pregunta irrumpe el relato y queda como un desvío sin desarrollo, insinuado y perturbador, en la medida en que no lleva a ninguna parte. Mencionábamos ya que en el primer relato mientras el protagonista va sabiendo de su estado muriente se pregunta: “¿quién te reconocerá por los pies?” A partir de allí, la muerte demorada –que el lector acompaña morosamente– deviene, además, una reflexión, da a pensar no sólo en el cuerpo, ya sin interioridad, ni psiquismo, ni conciencia, sino en el que seremos como parte, como indicio de algo para quienes nos amaron. La pregunta ha logrado lo que la muerte misma instauro: la duda, el temor del olvido.

Otro mecanismo son las enumeraciones, que dotan a los cuentos de ritmo y de velocidad, que siempre se acaba frenando. En “Destellos”, se lee: “ya nada sería ni lo que había estado por ser ni lo que venía siendo ni la música ni el beso ni el aliento o el ir a su casa y esperarla” (Peña Claros, 2019, p. 21). Como toda enumeración, ésta aspira a cubrir un área de sentido completo, es decir, que se dé cuenta de todo lo que habita ese espacio-tiempo. Sin embargo, suele ser que el último término desvía la serie. ¿A quién espera él?, ¿había en esa historia una mujer?, ¿quién?, ¿por qué no sabemos de ella?

En el cuento “Niño”, aparece otra manera de ritmo. El hombre ve entorpecido su ritmo diario por ese niño pegado a su mano:

Yo antes llegaba rápido a cualquier sitio. Caminaba por la vereda, cruzaba las calles, había gente que iba más lento y que se iba quedando detrás. Yo podía adelantar a la mayoría. No pedí esto. No quiero la mano que cuelga de mí, ni la cabeza allí abajo, siempre a mi costado. El brazo delgado y ajeno, que se vaya, que me suelte, que se aleje. (Peña Claros, 2019, p. 37)

En este caso, el personaje menor de edad, cuya intención y sentido nunca sabremos, pegado al hombre no sólo encarna una metáfora crítica de las filiaciones y sus mandatos de eterno compromiso; también encarna una alteración de ritmo, de sentido anterior para el personaje adulto. A él se adhiere como objetivado, como un “esto” no solicitado. Tiempo de lo vivo, de lo circunstancial e imprevisto que suele ser, altera la certeza del trayecto domicilio-calle-trabajo-domicilio.

De los tres relatos sobre des-amores, destaco “Mundo”, que de manera estructural alterna dos ritmos, dos tiempos en paralelo: una pareja que termina su relación amorosa mientras en la tele se ve cómo un grupo de gente casi lincha a una mujer, acusándola de haber delinquido. La turba, como los perros en “Lazos”, encarna un acoso violento y la narración igual acelera y detiene su aliento. Mientras la televisión transmite la persecución y una voz pide “¡Suéltenla!, ¡Suéltenla! ¡Ayuda, la están pegando!”, “la ciudad se va quebrando. Hace unas semanas aparecieron panfletos pegados en las paredes alrededor de la plaza, era una lista que llevaba el título Muerte civil para los traidores, debajo los nombres de gente que yo conozco” (Peña Claros, 2019, pp. 95-96); y paralelamente, esa pareja asume que “todo está estancado” en su relación (p. 98). Ese tiempo de crisis es simultáneo al mundo “acabándose” y a la carcería de la mujer en las noticias. Al yuxtaponerse, se revelan tres cadencias de alteración y de resquebrajamiento. La persecución se acelera y se agudiza de violencia; la relación entre esas mujeres se va rompiendo, en la medida en que una no puede poner palabras a su compromiso y la otra no puede sino afianzarse en el reproche. El mundo se vuelve violento y la ciudad se separa en bandos opuestos ideológicamente, que marcados por banderas —que son otra forma de exigir compromiso, en este caso ideológico— dividirán para siempre lo unido. Ni una mujer en su barrio —en todo caso, enfrentada a él—, ni una mujer en su amor —más bien confrontada a su inminente separación—, ni un ciudadano en su país —a punto de quebrarse en dos irreconciliables ordenamientos y cosmovisiones—, nada permanece. La petición de oportunidad para que una libere la vida lejos de la violenta turba, para que dos se amen de nuevo o para que el país

se reúna alrededor de lo común, se agrieta por impotencia. En este caso, el trabajo sobre el ritmo es central, pues estructura el relato en sus tres capas: amenaza de linchamiento, de divorcio y de guerra civil. Ahora tampoco es relevante el desenlace de cada historia, sino su yuxtaposición, que una más otra más otra coloca a las historias paralelas, hasta literalmente asfixiar la vida en común, con otros y sus diferencias. La simultaneidad de la agresión en las calles, de la ruptura en el amor o de la división política en el país es una caja de resonancias que se van afectando mutuamente. Nada se dice de los finales, pero la demora se establece justamente en el sitio de lo increíble, allí donde todas esas violencias convergen. La atención en una desvía la demanda de desarrollar las otras. El pulso se acelera.

Finalmente, en el cuento que cierra el volumen, “Bosque”, los verbos adquieren el tono profético de la sentencia:

Quando yo siga avanzando, muy pronto las ramas se cerrarán detrás de mí, las hojas deberán de moverse y el aire volverá a detenerse, como si nada hubiese atravesado nunca ningún sendero. Las hojas podridas en el suelo se tragarán mi huella y todos los hedores de mi cuerpo se desvanecerán en la humedad. No quedará ningún rastro que pueda seguir, ninguna huella para buscar y saber por dónde. Entonces también él se irá diluyendo en ese árbol. Desde arriba caerán las hojas y los desechos que irán cubriendo su cabeza y sus hombros, y su llorar agudo se enredará en las raíces y con ellas se arrastrará por el suelo, hasta confundirse y ser uno con el todo. (Peña Claros, 2019, p. 125)

De la muerte singular de un hombre atravesado por una bala, y sacado del mundo común, a un grupo que va dejando lo común justo cuando caen, de a uno, en su muerte, este volumen de cuentos nos expone a lo devastado y, al mismo tiempo, a la evidencia de lo arborescente que comunica a humanos, animales, plantas, árboles e incluso piedras. Como en los pulmones, como en las raíces, todo se afecta mutuamente. De ello, dan cuenta una mirada morosa y demorada en su decir, detallista hasta la ansiedad, rítmica en la percepción del mundo como un sitio asimétrico de fuerzas. El jadeo de un herido, el de una chica que escapa de la muerte en el bosque

o de otra que sale de su duelo al deseo de un encuentro casual. La rabia con que se vacía una casa limpia, la lenta noche en que una niña mira el río desbordarse y aprende a perder. La despedida rápida con que alguien sale del cuarto, del grito, de la asfixia del desamor. El desenfreno de las turbas, sean éstas caninas o humanas. El ritmo del deseo también acechando. En este mundo ficcional, el ritmo, que es tiempo, ordena los alientos, su duración y su significancia. Poco se sabe y poco interesa contar. Más bien se explora con el despliegue del lenguaje mismo, en su posibilidad de narrar el mundo, de experimentarlo, de comprenderlo.

CIERRE TEMPORAL

¿Qué implica esta poética de la lentitud? ¿Cómo opera esa demora, que no cae en la distracción o en la renuncia a la narración, pero tampoco se regodea en un sentido al que basta arribar? ¿Tal vez más bien en una sensación? Del otro lado de la aceleración, que desde la modernidad tomó nuestro anhelo temporal, la lentitud habla elocuentemente de una crisis, por la cual todo sentido se diluye o es puesto en suspenso y, consecuentemente, en una narración que también rompe con una angustia de duración.

La escritura de Claudia Peña Claros podría leerse como una apuesta por la atención o incluso la contemplación, dada doblemente: desde una historia que no acaba de contarse, que no es prioritaria para la narración, y desde el rodeo por otras existencias, cuyas temporalidades, como la de los árboles o las piedras, no pactan con el encadenamiento secuencial de los instantes, pero tampoco con la direccionalidad de un tiempo sucesivo. Si bien es verdad que “Una velocidad demasiado baja [...] genera un atasco que impide cualquier movimiento” (Byung, 2016, p. 43), algo de esa construcción demorada, que lentamente retoma su trama y la lleva a finales de relato, generalmente abiertos, plantea más problemas, que no se agotan en la superficie o la indecisión del narrador. Si bien el filósofo acierta en apuntar la detención como un posible fracaso, en este mundo ficcional, la demora más bien logra su propio entrecortado ritmo, haciéndolo doble o plurisémico. Más que tender hacia el reposo u optar por la desaparición del trayecto hacia

algún desenlace de la historia narrada, y pese a que evidentemente existe una “des-temporalización narrativa” que “no permite que tenga lugar ningún progreso narrativo” (p. 47), el rol de contar historias no sufre el apremio de llegar o de concluir, sino el de ir pensando mientras cuenta. Algo de ensayístico y algo de poético interrumpen lo narrado. Ambos géneros posibilitan una apertura, una digresión. Se piensa sin llegar a concluir si los árboles saben de nosotros humanos o si nosotros, en tanto especie, carecemos de habilidades para leer esos signos-lenguajes de otros modos de vida, por ejemplo. Ese “progreso”, de hecho, puede carecer de relevancia, igual que la angustia, porque esta narración no obedece el mandato eficaz de llegar al fin de una historia y, sí, puede que “el narrador se demora en los acontecimientos más pequeños e insignificantes, porque no sabe distinguir qué es importante de lo que no lo es” (p. 47), pero la indistinción entre lo relevante y lo accesorio puede no ser tan indeseable.

Sí, como vimos, la lentitud descriptiva, la estructuración a partir de los detalles y el ritmo como *tempo* que establece analogías constituyen rasgos centrales, es porque subyace a ellos una pregunta central por la manera humana de comprender y habitar el mundo, sin necesariamente orientarse por una tensión narrativa. Se apuesta por una demora, que podría ser mal apreciada por la avidez lectora, pero que entra en consonancia con otras existencias, otros alientos, que, consecuentemente, exigen otras maneras de contar, no tributarias al avance. Pero ¿cómo se habita la lentitud –de-morar, habitar– en un momento histórico que prioriza la velocidad, fomenta el miedo a perderse de algo, exige la acción rápida? Tal vez una poética de las sensaciones, de la palabra, que parece más oral –diciéndose de manera intransitiva– que escrita o fijada, de una rebeldía ante la censura a la irrelevancia, pueda sostener otra modalidad del tiempo: la de la demora. Esta poética afecta o desafía la lectura, no por lo original o ejemplar de los temas, no tampoco por un estilo y su maestría –o no solamente–, sino por la sugerencia de las ideas planteadas en proceso, de las imágenes en su potencia y de la apuesta por existir intensamente entre otras cosas y especies. Existir entre ellas, no sobre ellas, ni regidos por una

racionalidad superior que todo lo ordene y jerarquice. Más cerca de la posición del ensayista, más bien se trabaja y propone un contar pensando o un narrar mientras se desarrolla un circunstancial pensamiento. Afín es también con la perspectiva del poeta, que aporta un goce de lenguaje “disfuncional”, vertido sobre sí mismo. Conjugando diversas posiciones, esta escritura, como la de varios de sus contemporáneos, desborda algunos o varios parámetros del canon genérico literario y cifra, en ese despliegue de posibilidades escriturales, otra manera de comprender el mundo, a partir de las licencias de toda ficción. No hay en esta poética una nostalgia por tiempos pre-modernos, dados al letargo y al detalle; tampoco subyace a ella una valoración negativa de los momentos actuales. Pero llama la atención su modo de demorarse allí donde debiera avanzar narrativamente. Con un trabajo casi cinematográfico por parte de los narradores, se interviene el flujo de hechos, en favor de un ralentizar que prioriza lo intersubjetivo en sus silencios y lo procesual del mismo acto de morir o ir muriendo, por ejemplo. Ni la violencia ni la tecnología aprietan acelerador alguno en esta palabra.

Si, como ya nos reveló Paul Virilio (1997), la duración “piensa”, visibiliza o explicita nuestra relación con el mundo, en este caso ese nexo demanda y, a la vez, posibilita una densidad o intensidad que coloca en suspenso el desarrollo o la culminación de lo planteado. No se trata de un retraso en la acción, más bien de un paréntesis temporal, una franja que evidencia otra modalidad temporal, para mirar lo que pasa al lado y no delante, progresivamente. De alguna manera, abrir esos resquicios es reconocer que lo percibido desborda siempre su reporte, su nombre, y el sentido que le damos inmediatamente. Así, entrar en la muerte no es el encuentro de la bala con el órgano o entrar en el deseo no es un fundir un cuerpo en otro, sino el borde del calor, de la señal, de la pregunta de doble intención y, sobretodo, del alargar lo más posible una mano cerca de la otra, pero no todavía con ella. Dicho de otro modo: esta es una poética que dice esperar el momento de un acontecimiento, para desplegarlo, agrandarlo o expandirlo, pero no en las dimensiones, sino en la intensidad, en su desfondarse hacia adentro. ➤➡

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BRIK, Ó. (1999). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- DONOSO, J. (1970). *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral.
- FERNÁNDEZ, M. (1967). *Museo de la eterna de la novela*. Buenos Aires: Corregidor.
- HAN, B.-CH. (2015). *La salvación de lo bello*. Buenos Aires: Herder.
- HAN, B.-CH. (2016). *El aroma del tiempo*. Buenos Aires: Herder.
- MIER GARZA, R. (2012, enero-junio). Fragmentos sobre la lentitud. *Tópicos del Seminario*, 27, 147-228.
- PAZ, O. (2006). *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PEÑA CLAROS, C. (2019). *Los árboles*. La Paz, Bolivia: El Cuervo.
- RIVERA GARZA, C. (2020). ¿Acaso nosotros sabemos mirar en este mundo palpitante?: una escritura geológica de Claudia Peña Claros. *Literal*. <https://literalmagazine.com/do-we-even-know-how-to-look-on-this-quivering-world/>
- RUIZ MORENO, L. y ACA CHOLULA, J. O. (2012, enero-junio). Variaciones de la lentitud. *Tópicos del Seminario*, 27, 49-90.
- VIRILIO, P. (1997). *La velocidad de liberación*. Buenos Aires: Manantial.

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. 88-102.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i4.83>

Texturas autobiográficas en la obra de Álvaro Retana¹

Autobiographical textures in the works of Álvaro Retana

Rafael M. Mérida Jiménez
Universidad de Lleida, España

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0854-2309>
rafaelmanuel.merida@udl.cat

Recibido: 13 de enero de 2022.

Dictaminado: 5 de abril 2022.

Aceptado: 10 de abril 2022.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación, del Gobierno de España.



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

Texturas autobiográficas en la obra de Álvaro Retana

Autobiographical textures in the works of Álvaro Retana

Rafael M. Mérida Jiménez

RESUMEN

El objetivo del presente artículo es ofrecer una aproximación panorámica sobre algunas de las tipologías textuales de que se dotó el escritor español Álvaro Retana (1890-1970) para introducir elementos de carácter autobiográfico en su producción literaria, de manera que pueda empezarse a valorar la heterodoxia personal y los peculiares mecanismos retóricos con que fue construyendo su masculinidad disidente. Así, serán analizados fragmentos procedentes de sus ficciones y ensayos junto a piezas más netamente autobiográficas, con formato de entrevista y auto-semblanza, escritos tanto durante su fecunda producción artística anterior a la Guerra Civil como bajo la dictadura franquista.

Palabras clave: Álvaro Retana; literatura española del siglo xx; autobiografía; masculinidad; homosexualidad.

ABSTRACT

This article offers a panoramic approach to some of the textual typologies that the Spanish writer Álvaro Retana (1890-1970) endowed himself with in order to introduce autobiographical elements in his literary works, in order to analyse his heterodoxy, as well as the peculiar rhetorical mechanisms with which he built his dissident masculinity. Thus, fragments from his fictions and essays will be introduced, together with more clearly autobiographical pieces, with an interview and self-portrait format, written both during his prolific artistic life prior to the Civil War and under the Franco dictatorship.

Keywords: Álvaro Retana; 20th Century Spanish Literature; autobiography; masculinity; homosexuality.

1

El estudio de la producción literaria y artística de Álvaro Retana (1890-1970) ha sido escaso hasta fechas recientes: por citar un solo ejemplo, su nombre no aparecía en el amplio índice onomástico de *La edad de plata*, de José-Carlos Mainer (1988), una investigación tan influyente como indispensable sobre la cultura española del primer tercio del siglo xx. Mejor parado salió, más de veinte años después, en el sexto volumen de la *Historia de la literatura española* dirigida por el propio Mainer (2010), quien le dedicaba estas palabras:

A otros escritores, el atrevimiento, pero, sobre todo, la franqueza de sus opiniones eróticas les salió muy caro. Fue el caso de dos escritores homosexuales, Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940) y Álvaro Retana (1890-1970), que de forma muy diferente manifestaron sus inclinaciones. [...]. El erotismo de Retana tuvo un cariz exhibicionista y humorístico; suyas fueron las letras de los cuplés más equívocos de su tiempo y un montón de novelas cortas que le dieron enorme popularidad. Después de la guerra civil fue condenado a muerte y vio conmutada la sentencia por prisión, de la que no salió hasta 1948. (p. 268)

Más allá de que podamos comprender que una *historia* de cualquier literatura contemporánea no pueda recoger todos y cada uno de los nombres que configuraron un panorama cultural dado, resulta muy revelador que, todavía a la altura de 2010, no se citase ni un solo título de la amplia producción narrativa de nuestro autor, aunque fuese para sugerir el tipo de ficción popular que consumieron miles de españoles durante esa floreciente etapa de las letras hispánicas.

Las razones que, a mi juicio, pueden propiciar este olvido obedecen al menos a tres factores. En primer lugar, a la creatividad poliédrica de Álvaro Retana, pues, además de novelista, fue escenógrafo, diseñador de vestuarios teatrales, ilustrador, músico, letrista y cronista de la farándula española antes de la Guerra Civil (Peláez Martín, 2006), circunstancia que ha propiciado una cierta desubicación académica entre quienes no practican la interdisciplinariedad. En segundo lugar, su obra se mueve en territorios de una cultura popular que, hasta fechas recientes, ha merecido escaso respeto:

así, Retana se consagró al cuplé y su narrativa se amoldó con frecuencia al odre de la novela erótica –o “galante”–; ambos fueron –y siguen siendo– géneros, musical y literariamente hablando, ampliamente denostados por las elites. La tercera razón que explicaría ese ostracismo sería su sexualidad heterodoxa, como certifican los títulos de unas ficciones de muy considerable difusión: *Las “locas” de postín* (1919), *Los ambiguos* (1922), *El crepúsculo de las diosas* (1922), *Lolita buscadora de emociones* (1923), *Mi novia y mi novio* (1923), *A Sodoma en tren botijo* (1933). Según propusiera Ginés (2008), Retana sería un claro ejemplo de cómo la frivolidad más absoluta y estereotipada no restó un ápice a la capacidad de socavar la lógica de normalización de los cuerpos y las sexualidades. El homoerotismo explícito e implícito a lo largo de su prolífica obra debe ser lugar común de los estudios que lo aborden, como bien demostró Luis Antonio de Villena (1999) en una monografía casi fundacional de la nueva fase de recepción de su producción.² Se trata, eso sí, de un componente poco común, según analizase Maite Zubiaurre (como se citó en Retana, 2013). Este es el juicio de esta investigadora:

[Retana creó] el tipo de homosexual simpático, dicharachero, ingenioso, que es orgullosamente gay y alegremente frívolo, que se entrega sin complejos al placer y es siempre juguetón e irreverente. Un gay, flamboyante, noctámbulo y vividor, al estilo Almodóvar o, mejor aún, al estilo Mendicutti, que no cae nunca en el cliché de homosexualidad = sordidez. (pp. xxiv-xxv)

Nada que ver, por tanto, con el estereotipo fijado por Hernández Catá (1927), en *El ángel de Sodoma*, según han analizado Vázquez y Cleminson (2011). No debe de sorprendernos, por consiguiente, que en muchos círculos literarios madrileños se le pudiera considerar

² Quisiera llamar la atención sobre dos trabajos que muestran la evolución de la recepción académica de Retana: en primer lugar, la tesis doctoral de Vicenç Vernet Pons (2007), la única dedicada íntegramente a nuestro autor que haya sido defendida en el sistema universitario español, según la base de datos Teseo; en segundo lugar, el artículo de Jeffrey Zamostny (2021), en donde se brinda una aproximación que, como sugiere su título, es deudora de los estudios *queer*.

“un semi-hombre o una semi-mujer”, “un sarasa” y miembro de aquella “plaga de invertidos” que describió Rafael Cansinos-Aséns (1982, p. 373) en *La novela de un literato*, repleta de fobias de toda suerte.

Sin embargo, mi objetivo no puede ser el análisis minucioso de una producción artística tan vasta y rica, sino una primera aproximación a algunas de las tipologías textuales de que se dotó nuestro autor para introducir elementos de carácter autobiográfico en torno también a la construcción de una masculinidad disidente, de manera explícita e implícita, la misma que, precisamente, le granjeó una enorme popularidad en aquella *Edad de Plata* y un doble ostracismo entre la crítica académica más vetusta. Recuérdese que, a la altura de 1926, la colección “Celebridades de varietés” publicaba un número de apenas 30 páginas titulado *Álvaro Retana, el Petronio del siglo XX: biografía del famoso escritor galante, único en su género, Retana novelista picaresco, Alvarito artista enciclopédico, compositor, dibujante, actor, “astro” de la cinematografía española* (Retana, 1926). Tengamos presente, igualmente, esto:

Retana sacó réditos importantes de un género que le dio notoriedad pública. Y lo hizo nadando y guardando la ropa, puesto que sus obras iban precedidas, de ordinario, por un prólogo en el que el autor decía contar todas aquellas perversidades con la única intención de advertir al lector sobre la degeneración a la que había llegado la sociedad contemporánea. Era una treta más para una vida enmascarada en la que conoció y disfrutó, de primera mano, muchas de las andanzas que luego convertía en ficción. (Peral Vega, 2021, p. 71)

2

Según expusieron Pilar Pérez Sanz y Carmen Bru Ripoll (1989) en un volumen de la *Revista de Sexología*,³ Álvaro Retana fue pródigo en sus colaboraciones en la prensa española, especialmente a partir de

³ Véase los números 40-41.

1911: un sencillo listado de los periódicos y revistas en donde colaboró sería inmenso. Muchos de sus artículos fueron crónicas del universo de las variedades, aunque progresivamente, conforme su fama creció, la voz en primera persona fue ocupando un territorio mayor. Ejemplo palmario sería una pieza aparecida el 1 de junio de 1921, en el número 7 de la revista *La Farándula*, titulado “Amenidades varietinescas: por qué soy el sumo pontífice de las varietés”:

Quien como yo sin saber música es el primer compositor español del género frívolo, el único y legítimo continuador de Chueca, a quien todos copian sin conseguir igualarme; quien sin saber pintura ha presentado dos magníficos cuadros en la Exposición Nacional de Bellas Artes y seis en la de Arte Español, quien sin haber estudiado literatura confecciona novelas, de las cuales se venden cuatro mil ejemplares en 8 días y dirige decorados, bien puede permitirse la coquetería de bromear humorísticamente sobre su calidad de Sumo Pontífice y darle alguna vez en los hocicos con el báculo papal a un cabrito rebelde del rebaño varietinesco. (Pérez Sanz y Bru Ripoll, 1989, p. 93)

Este es el estilo de Retana en su máximo esplendor. Repartiendo bendiciones y coscorrones. Con un “yo” omnipresente sin remilgos. Sin complejos y con orgullo, sea cual sea el tema que aborde. A nadie sorprenderá que nuestro autor pueda considerarse, en palabras de Mira (2004), “la primera vedette homosexual española.” (p. 41)

En un trabajo precedente sobre la *Historia del arte frívolo* (1964) de Retana, quedó demostrado su indudable atractivo para quienes se interesan en la escena española popular de la primera mitad del siglo xx. También para quienes aborden la eclosión de los primeros espectáculos de transformistas e “imitadores de estrellas”, figuras indispensables para profundizar en los debates sobre género y sexualidad en la España anterior a 1936 (Mérida Jiménez, 2016). Pero, además, esta obra debe interesarnos como vindicación de la heterodoxia arrebatada por el nacional-catolicismo a partir de 1939 y como memoria de una juventud que huyó irremediablemente, retratando un pasado farandulero con tintes autobiográficos, lidiando con la censura oficial y escribiendo una semblanza personal que

merece conservarse como testimonio del humor *camp* del imaginario protogay español.

En las páginas prologales de esta *Historia del arte frívolo*, Retana (1964) introdujo una semblanza autobiográfica, con fotografía incluida, que le presenta no a la altura de 1964, sino, al igual que a sus estrellas, al inicio de sus años de esplendor, en 1911, muy acicalado con su frac impecable.⁴ El texto de este anciano de 74 años no tiene desperdicio, como cuando afirma:

Había nacido en alta mar, durante un viaje de mis padres a Filipinas, frente a Colombo, capital de Ceilán, esa isla maravillosa donde dicen que estuvo el paraíso de Adán y Eva, prendida de Asia como un corazón rojo y verde, colores que parece ser marcaron mi destino. Al desembarcar fui bautizado por el obispo en Batangas, lindo pueblecito de indios fieros y sensuales, cercano a Manila, donde residían mis abuelos, indicando como fecha de mi nacimiento el 26 de agosto de 1890, bajo la influencia que nunca pude explicarme de Virgo, signo del Zodíaco con el cual me declaro incompatible. [...]. Mi formación intelectual se la debo a autores extranjeros: Emilio Zola, Catulle Méndez, Arsenio Houssaye, Maupassant, Oscar Wilde, Colette, Huysmans, Rachilde, Barbey d'Aureville, Villiers de l'Isle Adam, Jean Lorrain... Si ardiese mi biblioteca salvaría *Las mil y una noches* que es mi obra favorita. (Retana, 1964, p. 21)

La semblanza autobiográfica sigue el mismo patrón de omisión/afirmación y de información/confirmación que Retana empleará para los “imitadores de estrellas”, táctica que le permitía concretar el retrato erótico mediante una perspicaz técnica narrativa. En el caso de su “Autobiografía”, ofrece un retrato más demorado, siguiendo una técnica retórica más sutil, por gradual: primero, el “corazón rojo y verde”, que remite a la pasión y al color con el que se distinguían sus novelas y letras eróticas escritas durante las décadas de los años 10 y 20; después, esa condición de anti-Virgo, más coloquial. A continuación, la biblioteca formativa, en donde desta-

⁴ Editamos esta pieza autobiográfica como anexo al presente artículo, dada su escasa difusión.

ca la presencia de nombres como el de Óscar Wilde, en el centro de una enumeración tan decadentista y connotada de la cultura sexual contemporánea: según apuntase Constán (2009), en su novela *La hora del pecado*, Retana (1922), estaría jugando con el mismo artificio manejado en *El retrato de Dorian Gray*, hecho que certificaría la aclimatación del autor irlandés en la producción literaria española.

La enumeración no puede ser sino orgullosa declaración de principios para los *entendidos* a la altura de 1964, ajenos a la norma impuesta de sexualidad unívoca y monolítica: “Nada aprendí de los literatos españoles”; unos *entendidos* que, como él, sobrevivían con humor e ironía, a pesar de los silencios, a pesar de la religiosidad católica, gracias al calor del recuerdo de los éxitos *alocados*, amorosos y profesionales, íntimos y públicos:

la verdad es que puedo vanagloriarme de haber saboreado los más envidiables triunfos, como también las menos deseables amarguras y fracasos. Pero nunca me deprimí porque sospecho que Dios está conmigo perdonándome lo reprehensible que haya podido hacer en mis horas de alocada juventud por el bien que he causado. Soy como el sándalo que perfuma el hacha que le hiere y no concilio el sueño sin rogar al Todopoderoso dé una buena muerte a mis enemigos. (Retana, 1964, p. 21)

Aquello que más sorprende no es el desparpajo de su egolatría, sino que su autoestima no hubiera mermado lo más mínimo con el paso de las décadas y las circunstancias no siempre alegres de su biografía a partir de 1936, como expondré a continuación.

Existiría una sorprendente tercera tipología textual autobiográfica —que muestra un «yo retrospectivo» privado, a partir del testamento notarial—, en donde podemos constatar un buen ejemplo de la autocensura que debieron practicar tantos y tantos creadores españoles durante la dictadura franquista. Basta comparar la cita anterior de la semblanza para *Historia del arte frívolo* con el siguiente fragmento de su testamento para advertir cuáles eran los límites públicos y privados de una trayectoria vital tan dilatada como intensa, truncada el 11 de febrero de 1970:

muerdo sin perdonar a cuantos elementos del régimen de FRANCISCO FRANCO BAHAMONDE, se han complacido en perseguirme, difamarme y desdeñarme, con ese implacable rencor que distingue a tantos titulados católicos, apostólicos romanos, compostelanos y hasta del puente de Vallecas, partidarios de restaurar la siniestra España de Felipe II. Si es verdad que existe el Infierno, como allí nos encontramos todos, procuraré hacerles imposible la vida eterna, con la colaboración especial de Satanás que, seguramente, será conmigo menos infame y rencoroso que ellos, a quienes me gustará ver cómo les queman los cuernos. (Pérez Sanz y Bru Ripoll, 1989, p. 28)

La *Historia del arte frívolo* de Retana fluía a contracorriente de muchos silencios y de otras tantas censuras impuestas y auto-impuestas. La comparación que acabo de apuntar entre los fragmentos de la “Autobiografía”, incluida en el volumen, y el testamento privado resulta elocuente. Al comentar otro párrafo de este mismo testamento, Alberto Mira (2004) no puede dejar de destacar cómo el “sentido del humor y la lucidez parecen haber sido una constante aun en sus peores momentos, cuando sufría torturas en la cárcel” (p. 174), tras la Guerra Civil. No me cabe la más mínima duda. Como tampoco me cabe la más mínima duda de que en un documento notarial no suele trazarse un esbozo autobiográfico en donde, entre otros episodios vitales, puede narrarse el siguiente:

Ofrecí en escritos dirigidos a Su Excelencia el Jefe del Estado [Francisco Franco]; al Cardenal Segura; doctor Eijo Garay; Ministro del Ejército Nacional, señor Ruiz Jiménez; Ministro de Información, señor Pérez Embid; Teniente General Millán Astray y otras personalidades influyentes, que si se me indultaba de mis accesorias y reingresaba en el Tribunal de Cuentas, cedería la propiedad de TODAS MIS OBRAS PERSEGUIDAS DURANTE LA DICTADURA, POR ERÓTICAS, a la entidad religiosa o secular que se me indicase, a fin de que ésta como propietaria impidiese en lo sucesivo la reedición de textos conceptuados impertinentes para la Moral. Pero ninguna de las personalidades requeridas atendió mi súplica, pues, a no dudar entendieron que era preferible la difusión de mis novelas picarescas a salvarme de la miseria. Por el contrario, se dispuso que yo no pudiera trabajar en la prensa española, ni en las emisoras de radio

y se rechazaron sistemáticamente cuantas producciones novelescas PERFECTAMENTE LIMPIAS Y ORTODOXAS remití para su aprobación a la censura de libros. (Pérez Sanz y Bru Ripoll, 1989, p. 28)

Estaremos de acuerdo en que este testamento notarial constituye un testimonio autobiográfico tan insólito como extraordinario.

3

Sólo he presentado tres muestras de las texturas autobiográficas de la producción de Álvaro Retana. Puedo asegurar, sin embargo, que una primera aproximación permite advertir un caudal muy abundante de “escrituras del yo”. Así, si pensáramos en un núcleo diferente al que he planteado —el del «yo presente/retrospectivo»—, como sería el del “yo filtrado” por el propio autor a través de otros géneros literarios, ajenos a los más estrictamente autobiográficos, nos encontraríamos con muchas sorpresas. Sin ir más lejos, algunas de sus novelas serían tan descaradamente autobiográficas como la titulada *Mi alma desnuda* (1923) o nos topáramos con ficciones en donde Retana declara explícitamente que recrea episodios de su vida, como indica en el prólogo de *Mi novia y mi novio* (1923).

Si pensáramos en otro núcleo de producciones, en donde el “yo” aparece mediado por una tercera persona, también dispondríamos de abundante material. Sería el caso de las numerosas entrevistas anteriores a la Guerra Civil, que aparecieron tanto en revistas y periódicos como en sus propios libros. Un ejemplo lo podríamos leer en el curioso prólogo de Artemio Precioso, director de la colección “La novela de hoy”, a la novela de Retana (1924), titulada *Flor del mal*. En este preámbulo, con formato de entrevista, leemos una irónica auto-semblanza:

Ahora la vida me ha hecho comprender que lo más admirable es no asustarse de nada y caminar valientemente en pos de un más allá, reñido en todo con la ética burguesa y anticuada. He jugado tanto con el fuego que me he abrasado en sus llamas y fatigado de poner cátedra de moral privada, voy a entregarme lealmente en poder de Satán. Iré al Infierno aunque sea en tren-botijo, aburrido de la monotonía de mi existencia irreprochable. (Retana, 1924, p. 5)

Y así podríamos ir abriendo círculos concéntricos de esa mediación hasta alcanzar el más externo, el de la biografía, modalidad textual, que en parte maneja Luis Antonio de Villena (1999) en su ensayo *El ángel de la frivolidad*. Allí se proyecta todo un diálogo de voces y susurros en la escritura villeniana, con el que me gustaría acabar:

Varias personas ya fallecidas (Luis Escobar, Fernando Moraleda, a quienes yo veía en el Madrid nocturno de los finales años setenta) me contaron, cuando yo empezaba a interesarme por la figura de Retana, que el antiguo novelista había muerto de modo trágico. No especificaban mucho. Mantenían un cierto velo. Eran cosas que se *decían* o que habían oído... Según este rumor, Retana habría aparecido asesinado (apuñalado) en su piso de Madrid. Se debía de tratar de un *crimen pasional* o, para ser más precisos, un crimen de amor y dinero. Un chaperó (un *chulo* se decía aún por entonces) le habría matado, acaso sin predeterminación, por un asunto de dinero y sexo.⁵ (pp. 99-100)

⁵ O podríamos recordar el chisme con que finalizaba Alberto Mira (2004) su aproximación a Retana: “Conviene añadir que los testimonios con los que contamos no nos lo presentan como una víctima de su ‘vicio’. Una anécdota apócrifa (pero reveladora aun en el caso de que no sea auténtica) nos lo presenta ante un tribunal de justicia franquista, acusado de perversión de menores y de sacrilegio: según el fiscal, seducía a jóvenes, cuyo semen escanciaba en cálices sagrados, de los que luego bebía. Cuando durante el juicio salió a colación este aspecto, Retana respondió: ‘No, señor juez, no necesitaba cálices: me lo bebía directamente’” (p. 175).

ANEXO

«AUTOBIOGRAFÍA»

Álvaro Retana⁶

Así era yo en 1911, cuando me desenvolvía en el ambiente teatral de *la bella época* cuyo recuerdo se mantiene en mí tan fresco como lechuga recién cortada.

Había nacido en alta mar, durante un viaje de mis padres a Filipinas, frente a Colombo, capital de Ceylán, esa isla maravillosa donde dicen que estuvo el paraíso de Adán y Eva, prendida de Asia como un corazón rojo y verde, colores que parece ser marcaron mi destino.

Al desembarcar fui bautizado por el obispo en Batangas, lindo pueblecito de indios fieros y sensuales, cercano a Manila, donde residían mis abuelos, indicando como fecha de mi nacimiento el 26 de agosto de 1890, bajo la influencia que nunca pude explicarme de Virgo, signo del Zodíaco con el cual me declaro incompatible.

Por la gracia de Dios vine a este mundo inteligente, optimista, trabajador, ardiente y desdeñoso para los prejuicios sociales. Desde muy niño dividí a la humanidad en dos grandes grupos: en uno yo solo y en el otro la demás gente, gentecilla y gentuza.

A los diez años me obligaron en el colegio a leer *Don Quijote de la Mancha* y como por mi edad no podía digerir aquello, cobré tal aversión a dicho libro que de mayor no quise ni olerlo. Y lo siento, pues según mis informes se halla bastante bien escrito.

Fui mal estudiante, intransigente con las Matemáticas, de imaginación desbordada por lo cual me distraían las Historias Universal y Sagrada, incapaz de guardar rencor a quien me causare un daño, no por bondad congénita, sino por resultarme más cómodo y barato.

⁶ Retana (1964, pp. 21-22). Este texto se presenta a dos columnas en la p. 21 y a página entera en la 22; la mitad de la columna *a* ofrece una fotografía del autor, a la que se refiere.

Inicié estudios universitarios que no pude acabar. Escribir, pintar, ideas, decorados, componer música ligera, era cuanto apetecía. Mi padre me dejó por imposible, rebelde, caprichoso, deslenguado.

En 1911 publiqué mis primeros trabajos literarios en el *Heraldo de Madrid*, a la sazón dirigido por el ilustre maestro de periodistas José Rocamora, quien me auguró brillante porvenir como escritor. Profecía que, naturalmente, acepté sin escrúpulos.

Mi formación intelectual se la debo a autores extranjeros: Emilio Zola, Catulle Mendés, Arsenio Houssaye, Maupassant, Oscar Wilde, Colette, Huysmans, Rachilde, Barbey d'Aureville, Villiers de l'Isle Adam, Jean Lorrain... Si ardiese mi biblioteca salvaría *Las mil y una noches* que es mi obra favorita.

Nada aprendí de los literatos españoles, aunque siempre leí deleitado a Vicente Blasco Ibáñez, Wenceslao Fernández Flores, Ramón del Valle-Inclán, Pío Baroja y algún otro.

Ese mismo año de 1911 estrené mis primeras canciones ligeras interpretadas por las estrellas de variedades La Goya, Paquita Escribano, Adelita Lulú, Amalia Molina, Raquel Meller, la Bella Chelito, Teresita Zazá y otras figuras de *la bella época*. Mi intimidad con ellas por confeccionador de su repertorio y figurinista, me permitió estudiar sus psicologías como su ambiente, reflejado en mis novelas *La carne de tablado*, *Niñas y sátiros*, *El crepúsculo de las diosas*...

En todas mis actividades artísticas siempre me acompañó el éxito. Declaro esto sin rubor porque la modestia es la vanidad de los mediocres.

Después... la verdad es que puedo vanagloriarme de haber saboreado los más envidiables triunfos, como también las menos deseables amarguras y fracasos. Pero nunca me deprimí porque sospecho que Dios está conmigo perdonándome lo reprehensible que haya podido hacer en mis horas de alocada juventud por el bien que he causado. Soy como el sándalo que perfuma el hacha que le hiere y no concilio el sueño sin rogar al Todopoderoso dé una buena muerte a mis enemigos. ➤

BIBLIOGRAFÍA

- CANSINOS-ASSÉNS, R. (1982). *La novela de un literato. I*. Madrid: Alianza.
- CLÚA GINÉS, I. (2008). Simulaciones de prodigios: apuntes sobre la indefinición sexual y corporal en la narrativa popular española de entresiglos (XIX-XX). En R. Andrés (Ed.), *Homoerotismos literarios* (pp. 39-63). Barcelona: Icaria.
- CONSTÁN, S. (2009). *Wilde en España. La presencia de Oscar Wilde en la literatura española (1882-1936)*. Astorga: Akrón.
- DE VILLENA, L. A. (1999). *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura. Vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana*. Valencia: Pre-Textos.
- MAINER, J. C. (1988). *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- MAINER, J. C. (2010). *Historia de la literatura española, 6. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*. Barcelona: Crítica.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, R. M. (2016). *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona: Bellaterra.
- MIRA, A. (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona/Madrid: Egales.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (2006). *Vestir el género frívolo. Álvaro de Retana (1890-1970)*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- PERAL VEGA, E. (2021). *“La verdad ignorada”: homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ SANZ, P. Y BRU RIPOLL, P. (1989). *La Sexología en la España de los años 30 (IV): Álvaro Retana, “el sumo pontífice de las variedades”*. Madrid: Instituto de Ciencias Sexológicas.
- RETANA, A. (1922). *La hora del pecado*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- RETANA, A. (1923). *Mi alma desnuda*. Madrid: Hispania.
- RETANA, A. (1924). *Flor del mal*. Madrid: La novela de hoy.
- RETANA, A. (1926). *Álvaro Retana, el Petronio del siglo XX: biografía del famoso escritor galante, único en su género, Retana novelista picaresco, Alvarito artista enciclopédico, compositor, dibujante, actor, “astro” de la cinematografía española*. Barcelona: Biblioteca Films.
- RETANA, A. (1964). *Historia del arte frívolo*. Madrid: Tesoro.

- RETANA, A. (2013). *Las “locas” de postín / Los ambiguos / Lolita buscadora de emociones / El tonto*. Florida: Stockcero.
- VÁZQUEZ GARCÍA, F. Y CLEMINSON, R. (2011). “Los Invisibles”. *Una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850-1939*. Granada: Comares.
- VERNET PONS, V. (2007). *La estrategia ficcional en la novela de Álvaro Retana*. [Disertación doctoral, Universidad Rovira i Virgili. Tarragona]. Repositorio institucional Universidad Rovira i Virgili. <http://hdl.handle.net/20.500.11797/TDX567>
- ZAMOSTNY, J. (2021). Álvaro Retana and Claudina Regnier: authorship, enigma and queer celebrity (1911-1917). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 22(1), 19-37.

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. 103-126.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i4.78>

Homoerotismos en la narrativa de Oswaldo Reynoso: espacio e iniciación

Homoeroticisms in the narrative of Oswaldo Reynoso: space and initiation

Víctor Saúl Villegas Martínez
Universidad Veracruzana, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0589-2154>
vvillegas@uv.mx

Recibido: 4 de febrero de 2022.

Dictaminado: 23 de abril 2022.

Aceptado: 9 de mayo 2022.



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

Homoerotismos en la narrativa de Oswaldo Reynoso: espacio e iniciación

Homoeroticisms in the narrative of Oswaldo Reynoso: space and initiation

Víctor Saúl Villegas Martínez

RESUMEN

El objetivo de este artículo es demostrar cómo en los textos de corte autobiográfico de Oswaldo Reynoso prevalece un homoerotismo construido a partir de una configuración espacio-temporal, usada por el narrador autodiegético para realizar un (re)descubrimiento constante del deseo hacia el cuerpo masculino. Por ello, serán estudiados los textos *En busca de Aladino* (1993), *En busca de la sonrisa encontrada* (2012), *Arequipa, lámpara incandescente* (2014a) y *Capricho en azul* (2020). A lo largo de estas obras, se advierte una triada de espacios —el bar, las calles de barrios marginados y la playa—, en donde la mirada y deseo del narrador autodiegético se deleitan en la contemplación y el encuentro con los jóvenes. Dichos lugares son recuperados mediante una memoria que plantea una iniciación constante, puesto que el sujeto autobiográfico establece un diálogo con su propia juventud y con la de los personajes de las obras señaladas.

Palabras clave: homoerotismos; literatura peruana; autobiografía; espacio; iniciación.

ABSTRACT

The objective of this article is to demonstrate how in Oswaldo Reynoso's autobiographical texts a homoeroticism prevails constructed from a space-time configuration used by the autodiegetic narrator to carry out a constant (re)discovery of desire for the male body. For this reason, the texts *En busca de Aladino* (1993), *En busca de la sonrisa encontrada* (2012), *Arequipa, lámpara incandescente* (2014a) and *Capricho en azul* (2020) will be

studied. Throughout these works, a triad of spaces can be seen –the bar, the streets of marginalized neighborhoods and the beach– where the gaze and desire of the autodiegetic narrator delight in the contemplation and encounter with young people. These places are recovered through a memory that poses a constant initiation of self discovery, since the autobiographical subject establishes a dialogue with his own youth and with that of the characters in the aforementioned works.

Keywords: homoeroticisms; peruvian literature; autobiography; space; initiation.

INTRODUCCIÓN

Acercarse a la obra de Oswaldo Reynoso (Arequipa, 1931-Lima, 2016) conlleva recuperar más de cincuenta años de historia del Perú, puesto que el autor cultivó la narrativa desde inicios de la década de los sesenta, con el famoso volumen de cuentos *Los inocentes* (1961/2006), hasta poco antes de su fallecimiento, con el texto autobiográfico *Arequipa, lámpara incandescente* (2014a). Incluso, después de su deceso fue publicado *Capricho en azul* (2020). Los intereses de Reynoso en su obra son variados; sin embargo, existen al menos cuatro constantes: indagar en la idiosincrasia de su país; abordar la experiencia estética del fenómeno literario en tanto creación y recepción; crear documentos autobiográficos que funcionen también como exquisitas crónicas de viaje; y establecer una poética vinculada con la moral de la piel o la contemplación de la belleza masculina. Estos cuatro ejes dotan a la obra del escritor arequipeño de un peculiar estilo, especialmente en el ámbito de los textos autobiográficos que vulneran las fronteras establecidas entre los géneros literarios a partir de la conformación de discursos elaborados con elementos variopintos. En consecuencia, indagar en los textos de Reynoso requiere remontarse a los tópicos narrativos que, surgidos hacia la mitad del siglo XX, marcaron las tendencias literarias de la famosa generación del 50, entre cuyas filas se encuentra, aparte del autor ya mencionado, a Julio Ramón Ribeyro, Eleodoro Vargas

Vicuña y Carlos Eduardo Zavaleta. Dichos tópicos implicaban un relato crítico, que cuestionaba las estructuras sociales en Perú y, a la vez, abordaba las diferentes problemáticas ofrecidas por los cambios urbanos, especialmente los acaecidos en Lima: “La Generación del 50, o G-50 como hemos de referirnos indistintamente a dicha generación, retrata y explota esa mutación humana que ha de implicar desgarramientos emocionales en el nuevo habitante ciudadano” (Belevan-McBrinde, 2017, p. 217). A su vez, este hecho iba acompañado por el señalamiento a los procesos migratorios y de modernidad que ocurrieron en dicho país durante los años cincuenta, inaugurados precisamente por el golpe de estado del general Manuel Odría.

La narrativa de Reynoso explora con detalle y sensibilidad extrema las formas de vida de los habitantes de Lima, Arequipa, Cusco, Puno, Tacná, Piura, entre otras ciudades del Perú. En su emblemática novela *En octubre no hay milagros*, publicada en 1965, el narrador arequipeño describe las clases altas y bajas de Lima, mientras acontece la multitudinaria procesión del Señor de los Milagros, todo ello narrado en una prosa poética que se intensificará en sus títulos posteriores. Lo mismo ocurre en el ya clásico libro de cuentos *Los inocentes*, donde Reynoso (1961/2006), hace una recuperación del habla de los jóvenes limeños de clases medias y bajas para brindar al lector un espléndido panorama de cómo funciona la iniciación al mundo de la masculinidad, la sexualidad y el poder en un ámbito cargado de una violencia simbólica y física.

En cuanto a fechas de publicación, puede afirmarse que la obra de Reynoso obedece a una división muy evidente, que crea dos grupos de textos. En el primero, se encuentran aquellas obras publicadas a partir de los años cincuenta, si se enlista su poemario *Luzbel* (1955/2010), y hasta los setenta, en donde se puede incluir textos ya mencionados, como *Los inocentes* (1961/2006) y *En octubre no hay milagros* (1965/2014c), clásicos de la literatura peruana que atravesaron una severa crítica al momento de su publicación, debido a los temas, hasta entonces tabú, que en ellos aparecían. El segundo grupo está conformado por textos que surgieron a partir de los años noventa, en los cuales prevalece un estilo cargado de un

mayor lirismo y donde la mirada del narrador, que en incontables ocasiones se asume como autobiográfico, explora los vericuetos del deseo a partir de los viajes, de las charlas con los jóvenes, de la recuperación de la adolescencia del protagonista y de un inquebrantable proceso de iniciación homoerótica. Así, a partir del lirismo y de la mirada cargada de deseo se hace una pesquisa en la manifestación de una sexualidad disidente, cuyo resultado es el descubrimiento inagotable del cuerpo masculino joven. A la par, ocurre una preocupación continua con respecto a las posibilidades que posee el discurso literario para captar las experiencias vitales del autor, así como los mecanismos necesarios para conseguir dicho propósito. En este segundo grupo de obras, destacan cuatro, que serán estudiadas en el presente artículo: *En busca de Aladino* (1993/2014b), *En busca de la sonrisa encontrada* (2012), *Arequipa, lámpara incandescente* (2014a) y *Capricho en azul* (2020). A lo largo de estos textos, el autor expone diferentes sitios en donde la mirada, el flirteo o, en algunos casos, el acercamiento físico entre varones establecen un ambiente que permite la exploración del “goce de la piel”, como bien solía denominarlo el autor arequipeño. Cabe destacar que la recuperación de estos espacios de contacto homoerótico acatan una línea sincrónica, que tiene como bases dos etapas en la vida del narrador autobiográfico: la juventud y la vejez. Incluso, por las mismas fechas de publicación de los textos y la descripción física y psicológica del narrador se advierte cómo existe una recuperación de estos dos planos temporales para trazar convergencias y divergencias entre ellos. De este modo, el planteamiento del espacio en dichas obras sigue con frecuencia una recuperación dual, donde el sitio puede ser el mismo, pero la mirada y el tiempo lo modifican. Igualmente, el plano temporal que afecta la concepción de los espacios en estos textos implica un proceso de iniciación constante por parte del narrador, quien recupera su juventud y adultez, haciendo con ello una comparación con los personajes que retrata.

Es en este punto que se hace pertinente recuperar lo que John Guerra Banda (2018) menciona sobre la obra de Reynoso:

En la literatura latinoamericana cada escritor y cada región conciben la sexualidad de manera particular frente a un imaginario marcado por el ideal del “macho”. Dentro de este espacio el escritor peruano Oswaldo Reynoso (1931-2016) marca una pauta importante y nos ofrece su propia versión transgresora de la sexualidad masculina en el Perú. (p. 12)

No obstante, el tema de la masculinidad va de la mano con el de los personajes jóvenes, quienes enfrentan el proceso de conformación de una identidad de género, vinculada con toda una intersección social, académica y económica. En este sentido, los personajes de Reynoso se encuentran en una compleja y dolorosa encrucijada, que los obliga a transitar hacia una determinada representación de la masculinidad. Los jóvenes con los que mantiene una conversación o contacto el narrador autodiegético de las cuatro obras intentan asegurarse un lugar en la sociedad que los rodea y, por ello, realizan actos relacionados con la exacerbación de su virilidad.

LOS ESPACIOS PARA EL SURGIMIENTO DE LA MIRADA HOMOERÓTICA

Pobladas de diálogos entre la figura autobiográfica y los jóvenes que el narrador observa en sus incontables viajes, las cuatro obras apuntan hacia esos sitios medulares de la configuración de una identidad de género que son la adolescencia y la juventud temprana. La aguzada mirada del narrador no escatima en descripciones y se adentra en los estratos sociales urbanos de menos recursos, donde los jóvenes padecen incansablemente la constitución de una masculinidad que permite adquirir poder y prestigio dentro de su colectividad, como lo manifiesta Marie-Madeleine Gladieu (2016):

El realismo de Reynoso privilegia entonces, en una metrópoli en la que las familias suelen ser numerosas, personajes adolescentes que sobreviven fuera del colegio y de cualquier medio educativo, que vagabundean por las calles de su barrio o de distritos vecinos, atraídos por vestimentas de moda con sus colores llamativos que se exponen tras los cristales de los comercios, y que aceptan prostituirse para adquirirlas, o personajes jóvenes seducidos por el mundo del billar, el alcohol y los carros de lujo. (p. 209)

Es curioso advertir cómo Gladieu (2016), aparte de mencionar los personajes adolescentes, señala los espacios que dichos sujetos habitan en el universo literario de Reynoso. Y este enclave no es gratuito, puesto que los discursos autobiográficos que el autor elabora poéticamente están anclados en una contundente determinación espacial a lo largo de sus cuatro novelas. Por tal motivo, la importancia de enfocarse en el estudio del espacio en estas obras subyace en el mismo hecho de la configuración narrativa, en donde los personajes pueden realizar una actividad con base en la representación que dicho espacio adquiere en los imaginarios sociales.

Al hablar, entonces, de una mirada homoerótica —establecida a partir del narrador autobiográfico—, es posible advertir que no todos los sitios serían proclives para la realización de un acercamiento o contacto entre el narrador y los personajes; en consecuencia, los lugares que destacan como puntos de contacto homoerótico, que abundan en las cuatro obras mencionadas, son la cantina o el bar, las calles de los barrios marginados y la playa. Es preciso recordar que estos espacios no son propios de una ciudad o una región en específico, sino que, debido a los constantes viajes del autor, pueden pertenecer a diferentes sitios; no obstante, los más frecuentes son los que corresponden a Arequipa y a Lima, mientras que las playas de Mollendo serán las más destacadas. Por otro lado, el espacio homoerótico no sólo es la representación de un sitio propicio para el encuentro sexual, sino que, en el caso de Reynoso, se trata también de la mirada del narrador, que transforma dicho escenario en un deleite contemplativo. Puede afirmarse entonces que el espacio homoerótico se conforma con los contactos físicos que ocurren entre el narrador y otros personajes masculinos y, en mayor medida, con la mirada o perspectiva que se otorga al lugar, por la presencia de dichos personajes.

Sin embargo, antes de continuar hacia el análisis de las obras, hay que plantear la cuestión sobre cómo se construye un espacio homoerótico en general y cuáles son las características que dicho escenario adquiere con este revestimiento. En este punto, es necesario recordar que, en el caso de la narrativa, el espacio conlleva un peso notable para el desarrollo de la diégesis. Al respecto, la

teoría es abundante y confirma la importancia que este elemento posee, puesto que implica un contexto determinado, con una simbología que afecta la interpretación del texto. Tal como lo señala León Guillermo Gutiérrez (2009), cuando aborda esta categoría en la emblemática novela *El vampiro de la colonia Roma* (1979/1996), de Luis Zapata, el espacio se comprende como elemento “fundamental de la estructura narrativa donde el cuerpo-personaje transita, se desenvuelve, evoluciona. [...] el espacio es mucho más que el punto de referencia de la acción, los lugares geográfico-espaciales son el motor que impulsa la acción en la historia” (pp. 239-240). En consecuencia, más allá de la posible ambientación de que dota esta categoría al discurso narrativo, se trata también de un detonante de los acontecimientos realizados por los personajes. Esta circunstancia nos remite a la concepción realizada por Henri Lefebvre (2013) en *La producción del espacio*, principalmente cuando postula el vínculo entre los diversos lugares y sus respectivos procesos de socialización y producción:

Todo espacio social resulta de un proceso de múltiples aspectos y movimientos: lo significativo y lo no-significativo, lo percibido y lo vivido, la práctica y la teoría. En suma, todo espacio social tiene una historia a partir de esta base inicial: la naturaleza, original y única, en el sentido en que está dotada siempre y por doquier de características específicas (sitios, climas, etc.). (p. 164)

Por otro lado, en la literatura de contenido homoerótico el espacio se convierte en un eje semántico notable, dado que implica las facilidades otorgadas para el desarrollo de las actividades sexuales de los personajes, como bien señala Jorge Luis Peralta (2013):

Podríamos considerar que el *espacio homoerótico* se forja en la interacción entre un entorno físico inmediato y una actividad humana que modifica momentáneamente su estatus habitual u “oficial” [...], un baño público se transformaría de *lugar* en *espacio homoerótico* a través de las prácticas desarrolladas en su interior. (p. 48)

No obstante, para que dicha práctica ocurra el espacio debe brindar ciertas “facilidades”, vinculadas sobre todo con el estatuto de género y la ruptura de un entorno de vigilancia. En este sentido, es fácil advertir que sitios destinados para la relación homosocial pueden permitir el contacto homoerótico, al igual que los lugares donde la desnudez del cuerpo es llevada a cabo con menos recelo. Así pues, el bar y la playa funcionan como sitios inagotables de vivencias homosexuales: el primero, debido a la presencia del alcohol, que permitiría la desinhibición de los personajes y su concepción, al menos en Hispanoamérica, como un área pública frecuentada mayoritariamente por varones; el segundo, porque permite un contacto visual y corporal más cercano, debido a la desnudez, potenciado si la playa se encuentra poco transitada. Con respecto al tercer espacio, las calles de la periferia urbana son escenarios donde transitan tanto hombres como mujeres y donde la sanción social se lleva a cabo con frecuencia. Sin embargo, en los textos estudiados la presencia de jóvenes varones en este sitio es más evidente, sobre todo porque el narrador busca su compañía.

Ahora bien, la representación del bar en los textos de Reynoso es un crisol del encuentro entre el narrador y dichos jóvenes. Estos encuentros incluyen conversaciones de literatura, experiencias de vida y la contemplación de la belleza de los acompañantes del narrador. Si bien el contacto sexual llega a ser escaso, el flirteo y la mirada homoerótica están presentes todo el tiempo. En el texto *En busca de la sonrisa encontrada*, el narrador recorre las ciudades del Perú por motivos diversos, pero siempre con la consigna de contemplar la belleza y sonrisa de los jóvenes de su país: “A mí me agrada reír y conversar sobre literatura y vida, que es lo mismo, en cantinas, en parques, en calles madrugadoras, con jóvenes de las más diversas ciudades y barrios, sobre todo, pobres de mi patria” (Reynoso, 2014b, p. 44). Estas charlas producen un acercamiento del narrador con los personajes, mientras abunda en descripciones sobre la belleza de ellos. Además, dichas conversaciones se convierten también en mecanismos de aprendizaje, que forman parte del largo proceso de iniciación que el narrador autodiegético mantiene a lo largo de los textos mencionados. De esta forma,

los diálogos pueden transformarse en cátedras literarias, donde los jóvenes adquieren, por parte del narrador, ciertos conocimientos sobre el proceso de la escritura creativa. A su vez, aquel se mantiene actualizado sobre sus experiencias, costumbres o imaginarios colectivos. Todo ello aderezado con una ojeada que se focaliza en algún detalle corporal que acentúa la cercanía con el personaje en cuestión.

Las reuniones en los bares son también el espacio que permite al narrador recuperar diferentes anécdotas, con las cuales, en ocasiones, elabora paralelismos entre la escena que relata al momento de su madurez y aquellos acontecimientos acaecidos igualmente en algún bar durante su adolescencia. Cabe mencionar que los bares frecuentados por el narrador no corresponden precisamente a zonas urbanas exclusivas o de clase media, sino que se ubican en barriadas o sectores desfavorecidos en términos económicos, donde, desde la perspectiva del protagonista, es posible acercarse con mayor nitidez a la sociedad peruana que pretende relatar, tal como lo menciona en *Arequipa, lámpara incandescente*: “Luego de hacer una inspección ocular de los bares, nos decidimos por el más sórdido. Prostitutas, homosexuales, jóvenes, adultos y ancianos, alrededor de mesas colmadas de botellas de cerveza, hablaban tranquilamente o discutían a grito calato” (Reynoso, 2014a, p. 23). Como es evidente, en estos sitios la relajación de la normatividad o costumbres, quizás más conservadoras, permite la presencia de identidades pertenecientes a la disidencia sexual.

Si bien el bar puede funcionar como ese punto de relajación del dispositivo sexo-genérico y como ese sitio en el que la mirada del narrador se deleita en la contemplación de los bellos jóvenes que lo acompañan, opera a su vez como lugar de tránsito, es decir, que puede ser el espacio a medio camino entre una charla o francachelá, que se traslada a las calles o recintos incluso de una marginación mayor. De la misma forma, el bar puede ser el preámbulo de un encuentro sexual, tal como acontece hacia el final de *Arequipa, lámpara incandescente* (Reynoso, 2014a), cuando el narrador recuerda que, durante su juventud, llega a Lima y entabla un diálogo con el mesero de un restaurante, quien posteriormente lo lleva a un bar

—que ambos denominan como “huarique” o escondrijo—, donde la charla se hace amena hasta la madrugada y culmina con un encuentro sexual en el pequeño departamento del nuevo amigo del narrador.

En cuanto a la representación de las calles como espacios homoeróticos, es preciso destacar que, al igual que el bar, también funcionan como puntos de reunión o de tránsito hacia otras actividades, que poseen la misma connotación disidente. La calle de la periferia es el sitio predilecto del narrador para la admiración de los cuerpos viriles que pertenecen a una esfera social paupérrima. Recuérdese aquí que el narrador persigue un ideal de belleza más cercano al mestizo o indígena; y por ende, los sitios mencionados serán más factibles en cuanto a la localización de personajes con dichas características. Del mismo modo, cuando el narrador hace un recuento de sus viajes, el señalamiento hacia la belleza masculina recae siempre en una visión autóctona, correspondiente al sitio visitado, circunstancia que se observa con claridad en *En busca de Aladino* (Reynoso, 1993/2014b), relato de matices maravillosos, donde el narrador decide viajar hacia el oeste de China, en un intento por hallar el pueblo donde surge la leyenda del mismo Aladino. Este viaje coloca al narrador en la tórrida ciudad de Turfán, donde halla, en una calle pintoresca, a un hermoso mozalbete, que lo llevará a vivir momentos de un erotismo memorable. La calle, como sitio de tránsito, entonces, permite al narrador el conocimiento de estos jóvenes y, posteriormente, trasladarse a otros espacios más íntimos.

En otros casos, como en *Capricho en azul* (Reynoso, 2020), el narrador debe hacer una escala de tres horas en el aeropuerto de Karachi, en Paquistán; y desoyendo las advertencias dadas por uno de sus acompañantes, debido a la peligrosidad de la urbe, decide salir de la terminal aérea para adentrarse un poco en las calles cercanas, donde encuentra un “ruedo de jóvenes con túnica blanca sentados en el suelo”. Este grupo se torna muy afable con el narrador y le ofrecen de su propia comida, acto que lo enternece y acerca más a ellos. Sin embargo, entre todos destaca la presencia de uno, que se vuelve aún más amable con el protagonista y le brinda la tortilla

que estaba consumiendo. Una vez que Reynoso debe regresar al aeropuerto, este joven paquistaní lo toma de la mano y lo lleva a las puertas de la terminal. Aquí la calle no es sitio de tránsito, sino el escenario mismo del acercamiento hacia los muchachos. A su vez, la mirada homoerótica se hace presente en la descripción hecha del joven paquistaní:

a través de su túnica blanca de suave tela casi transparente, pude apreciar y gozar de la contemplación de la desnudez escultural y peregrina de su cuerpo que exhalaba un aroma hasta ahora desconocido en mis múltiples experiencias del disfrute casi místico de los olores.

La presencia de estos muchachos en las obras estudiadas de Reynoso tiene además una finalidad de guía. Así, el joven que se acerca al narrador no sólo le ofrece la hermosura de su cuerpo, sino también el conocimiento o reconocimiento de algún sitio, costumbre o anécdota. De este modo, la calle es el encuentro y punto de partida para adentrarse en otras concepciones culturales, apreciadas por el protagonista. Esta circunstancia opera tanto en las ciudades que el narrador visita en el extranjero como en las correspondientes a su propio país, además de que, en el primer caso, siempre hay una comparación con sus experiencias acontecidas en el Perú. Este hecho se nota con mayor medida en *En busca de la sonrisa encontrada* (Reynoso, 2012), puesto que el narrador recorre distintas ciudades de su país natal –destacando los tres espacios señalados para el presente análisis– con la finalidad de hallar esa “sonrisa elegante, de cultura exquisita”, depositada en los hermosos muchachos que conoce paulatinamente.

El tercer espacio, la playa, es un lugar notorio, por ser un punto de partida del erotismo desbordado, a la par que implica, nuevamente, ese interminable proceso de iniciación –circunstancia similar a la planteada por Marie-Madeline Gladieu en “La búsqueda sin fin de Oswaldo Reynoso”– donde el narrador se ve inmerso en el descubrimiento del continuo goce de la piel. La rememoración de la playa implica para el narrador recuperar a Malte, su primer

amor de la adolescencia, y Mollendo, ciudad peruana costera cerca de Arequipa, tal como lo hace en *En busca de Aladino*:

solo la límpida moral de la piel y en las playas de Mollendo donde por primera vez vi el mar yo tenía catorce años [...] y ahí en la playa con Malte y otros amigos en la noche marina jugando a tumbarse unos a otros sobre la arena y luego conturbados Malte grita: Ahora, a corrérsela [...] y Malte revolcándose conmigo en la arena gritó: Sin trusas, y desnudos nos metimos corriendo a las olas y nuestros cuerpos eran hermosos y limpios y el mar seguía en su invariable marea. (Reynoso, 1993/2014b, pp. 30-31)

La mirada homoerótica del narrador, que reformula el espacio, se encuentra aunada a la desnudez y el contacto físico en los juegos de los adolescentes. Analepsis como la anterior aparecen con frecuencia a lo largo de la obra de Reynoso, siempre mediante la exaltación del acontecimiento, producida por una exquisita prosa poética. La playa representa, entonces, para el protagonista un punto de libertad, sobre todo en cuanto al plano ideológico se refiere, puesto que la estricta formación religiosa de la familia del narrador le ha inculcado una moral conservadora, en donde la homosexualidad se encuentra, por supuesto, revestida de pecado, delincuencia y anormalidad. La playa funciona, simbólicamente, como un sitio donde el protagonista puede alejarse de estas ataduras sobre su propia sexualidad y dar cabida a un homoerotismo pleno.

Por otro lado, este espacio no necesariamente conlleva el contacto físico, sino que, como se ha explicado a lo largo de estas líneas, en la obra de Reynoso prevalece la mirada que recrea los cuerpos masculinos, hecho que explora Guerra Banda (2018) cuando menciona:

El goce, en consecuencia, es una instancia que queda en la mente del lector. La apertura de la interpretación al final de cada relato apela a la reconstrucción por parte del lector y lo invita a la reconfiguración del entendimiento del deseo homosexual. (p. 12)

De este modo, dicho espacio permite al narrador hacer acopio de sus recuerdos, para interpretar su presente. Esto crea un balance en cuanto a las condiciones de libertad y opresión padecidas por el protagonista, las cuales se convierten en una estrategia discursiva, reiterada a lo largo de los cuatro textos. Recuerdo, contemplación y enfrentamiento ideológico son los elementos que se priorizan al momento en que la playa hace su aparición en su narrativa:

Contemplo a los chiquillos que se lanzan al mar. No son atléticos, blancos y rubios, como los pitucos que pululan por las playas de la gente rica. No. Son de una delgadez esbelta y elegante. Y su piel, perlada de espuma marina, despide destellos bronceos. Tengo la seguridad de que si la palpo voy a sentir en las yemas de mis dedos una deliciosa calidez. Terrenal. (Reynoso, 2012, p. 70)

LA CONSTANTE INICIACIÓN: MIRADA QUE (RE)DESCUBRE EL HOMOEROTISMO

En cuanto al tema de la iniciación, es preciso señalar que en las cuatro obras ocurre un triple proceso, que genera un vínculo entre el narrador y los diferentes personajes varones que por ellas circulan. Para ser más específico, en este punto debe recordarse que los textos indicados poseen siempre un narrador autobiográfico, es decir, un personaje que cuenta su propia historia, aludiendo a acciones en un presente casi simultáneo o remontándose a acontecimientos ya ocurridos en la infancia, adolescencia o adultez temprana de dicho narrador. Y es en este protagonista donde acontecen dos procesos de iniciación: uno relativo a este tiempo anterior y otro que ocurre con el presente, a partir de la recuperación del pasado. Por otro lado, el tercer proceso de iniciación radica en los numerosos personajes jóvenes que abarrotan estos textos de Reynoso, y que, por lo general, son adolescentes que se encuentran en el proceso de descubrimiento o experimentación de su sexualidad y, a la vez, en la exhibición de su masculinidad frente al resto de quienes les rodean.

Así, los procesos de iniciación sumergen al lector en un profundo plano homoerótico, en donde la presencia de la piel de jóvenes varones, junto con su olor, gestos y anécdotas, se convierten en la

delicia contemplativa del narrador o, como este mismo asevera, “en la celebración fáustica de la piel”. La prosa de Reynoso se revela con todo su torrente poético, para remitir constantemente a los personajes que el narrador conoce a lo largo de diferentes ciudades de Perú y China, para compartir con ellos bebidas alcohólicas, observar su espléndida belleza y, en algunos casos, trascender más allá de una mera charla o contemplación.

Por otro lado, la autobiografía se hace presente a cada instante en los cuatro textos cuando el narrador se asume como Oswaldo Reynoso (1961/2006), el famoso profesor y escritor peruano, autor de *Los inocentes*, quien es reconocido tanto por intelectuales como por jóvenes a lo largo de su país. A su vez, es el incansable viajero que ha permanecido largos años en China o el hombre de ochenta años que pasa revista a su juventud en Arequipa, cuando descubre su homosexualidad y se ve enfrentado a la inquebrantable moral de su entorno. De esta forma, el narrador –y protagonista– posee una entidad bien delimitada, que coloca al lector frente a la figura “real” que Reynoso representa, con la finalidad de ofrecer un panorama y crear un ejercicio de escritura que lo libere de la culpa y lo acerque a su objeto de deseo: recuperar con la palabra a los jóvenes cuerpos masculinos, en la plenitud de su belleza y atractivo.

Ahora bien, los procesos de iniciación señalados y la autobiografía se enlazan en una constante búsqueda, que no se detiene con el paso hacia la vida adulta. Con esto, se pretende afirmar que el narrador autodiegético, a pesar de ser un hombre mayor, siempre descubre, mediante el encuentro con otros jóvenes y la recuperación de su adolescencia, aquellos elementos imprescindibles para su existencia. Por ende, el proceso de iniciación no sólo opera cuando el protagonista es joven, sino cuando una anécdota lo coloca frente a una coyuntura que le proporciona cierto goce y aprendizaje.

No obstante, antes de continuar con esta segunda parte del análisis, es necesario recuperar algunos apuntes importantes al respecto de la iniciación en la literatura. Dicho concepto remite al tradicional *Bildungsroman*, sobre el que Marcela Paredes (2006) acota que se trata de una narración en la que se presentan las diferentes

etapas formativas del héroe durante su periodo de adolescencia y juventud. Este proceso de formación desemboca en un aprendizaje, que no sólo corresponde al personaje, sino que trata de impactar de algún modo en la educación del lector. En consecuencia, el crecimiento del personaje implica diversos ámbitos, que van de lo social a lo religioso, pasando por lo científico y lo sexual. A su vez, este proceso de formación será un parteaguas en la vida del personaje, puesto que lo recordará durante toda su existencia e impactará notablemente en su identidad y percepción del mundo. Bárbara Aponte (1983) señala este proceso del siguiente modo: “El protagonista del cuento de iniciación tiene que experimentar un cambio en su percepción del yo que es y del mundo y, por consiguiente, un cambio de carácter” (p. 130).

Dichos señalamientos teóricos pueden ser útiles para comprender el funcionamiento de esta triple iniciación en los textos de Reynoso: 1) un protagonista autobiográfico, a partir de observar la iniciación a la masculinidad y a la vida adulta por parte de los jóvenes que lo rodean; 2) hacer hincapié en la propia formación, cuando tenía dicha edad, aunque desde la perspectiva del autor arequipeño no sólo se trata de recuperar, 3) sino de un aprendizaje constante. En este sentido, la iniciación es un acontecimiento reiterado a lo largo de la vida del narrador autobiográfico, es decir, que el recordar u observar esos procesos formativos lo induce a percatarse de que su existencia implica un aprendizaje homoerótico. La aproximación hacia los jóvenes que el protagonista realiza en los textos estudiados trasciende la perspectiva única de un acercamiento o mera contemplación erótica y se convierte, mediante el espacio y la mirada, en un redescubrimiento de la “moral de la piel”, como solía denominarlo Reynoso.

Estas nociones se observan, por ejemplo, en el texto *En busca de Aladino*, en el que subyace un deseo inicial, por parte del protagonista, de hallar a dicho personaje en los jóvenes que, en la actualidad, pudieran estar poblando la región en donde se encuentra ambientada la extraordinaria historia del personaje de *Las mil y una noches*. De esta forma, el profesor Reynoso (1993/2014b) cuenta, desde su departamento en Beijing, cómo tuvo la oportunidad de

realizar un viaje de más de tres mil kilómetros, en tren, desde dicha ciudad hasta Turfán, una localidad china ubicada en el Asia central:

¿Pero cuál es esa ciudad entre las ciudades chinas? Mohamet, un amigo palestino, me informa que, por lo general, las alusiones a ciudades chinas que aparecen en los cuentos árabes se refieren a las de la actual región autónoma uygur de Xinjian, en el centro de Asia. (1993/2014b, p. 9)

Con esta información, el narrador autodiegético parte en la búsqueda de Aladino y, efectivamente, lo encuentra, encarnado en un hermoso joven de Turfán, de quien señala: “

resplandece uno como de dieciséis años y *era verdaderamente hermoso y bien formado, con dos magníficos ojos negros y una tez de jazmín y un aspecto de lo más seductor*, escucho la voz de Sheherezada, aquí, en Turfán. Y en mi departamento de Beijing, tengo miedo de seguir escribiendo. (p. 21)

Este joven se ofrece como un guía al narrador y le muestra la zona en una enigmática forma, que alcanza el momento erótico de la contemplación en pasajes que recuerdan *La muerte en Venecia* de Thomas Mann (2006). Sin embargo, el propósito del relato, más allá de contar el encuentro del narrador con el joven de Turfán, consiste en recuperar una parte de la biografía del protagonista para someterla a un escrutinio estético y axiológico de forma posterior, en específico, aquella relacionada con los recovecos de la vida del joven Reynoso en Arequipa, justo cuando ocurre el descubrimiento de los cuerpos de otros jóvenes varones en la playa de Mollendo, en Perú. El narrador enlaza y sintetiza estos dos notables acontecimientos en uno solo, cuyo punto de encuentro pone en movimiento ese proceso de iniciación acaecido hace varias décadas. La novela asocia estos mecanismos para brindar esa tríada de descubrimientos en donde el joven y el adulto Reynoso continúan en un proceso de búsqueda y de rechazo hacia todo el peso de la culpa que se cierne sobre su existencia, en virtud de su formación familiar y social. Lo mismo ocurre con la representación de Aladino, encarnada en

el hermoso adolescente de Turfán, quien se encuentra en la edad que le permite adentrarse en la adultez e ir sopesando las experiencias necesarias para su aprendizaje de vida. Ambas experiencias encuentran su punto de partida en el momento desde donde narra el protagonista, en su departamento de Beiging, el cual es crisol que une las experiencias anteriores y las transforma en un espacio para el goce, la reflexión estética y la búsqueda interminable de la belleza masculina.

Por otro lado, en *En busca de la sonrisa encontrada* Reynoso (2012) el tema de la indagación se encuentra presente desde el mismo título, al igual que en la obra anterior, sólo que en esta última el narrador autodiegético comparte las heterogéneas anécdotas que ha vivido con diferentes jóvenes en varias ciudades del Perú. De esta forma, *En busca de la sonrisa encontrada* funciona también como un libro de estampas de viaje, en donde se sigue un modelo, que implica, en primer término, la llegada del narrador a una ciudad del Perú; posteriormente, el encuentro con algún joven, por lo general atractivo; luego, un proceso de reflexión sobre la belleza masculina, seguido de un acontecimiento homoerótico –ya sea un roce, una contemplación, una mirada furtiva o una conversación chispeante al calor de las cervezas o el pisco, en los espacios del bar, la calle o la playa–; después, la recuperación de un acontecimiento de la infancia o adolescencia del personaje, para culminar con el señalamiento de la sonrisa del joven o jóvenes que ha conocido en su viaje.

De la misma forma que en *En busca de Aladino*, en la otra obra la presencia de un narrador autodiegético, que se nombra Oswaldo Reynoso (1993/2014b), es tangible a lo largo de los once apartados que integran el volumen. En consecuencia, la recuperación de la memoria es un trabajo que va a revelarse junto con las anécdotas acaecidas en el presente del narrador. El ir y venir entre los acontecimientos más remotos y los más cercanos se convierte en un rasgo de estilo, que se asume como un fluir de la conciencia. En el mismo sentido, hay un deseo de narrar desde la intimidad que produce el acontecimiento presente, junto con los recovecos de todos aquellos elementos que aún generan un impacto en la vida del narrador autodiegético.

En busca de la sonrisa encontrada (Reynoso, 2012) puede leerse, entonces, como una oda a la belleza de los jóvenes del Perú, en virtud de su tono de piel. Estos jóvenes, por lo general pertenecientes a clases desfavorecidas en lo económico, representan un enlace con las culturas milenarias que han habitado dicho país desde hace siglos y que se hacen patentes en los cuerpos de adolescentes o adultos jóvenes a través de su extraordinaria sonrisa, exaltada por el narrador, quien resulta embelesado ante tanta exhibición de lozanía y frescura, como el mismo narrador menciona en el apartado dedicado a Mollendo:

me quedé sobre la arena gustando de lejos la delicia de los rostros adolescentes entre la llamarada azul del mar. Creo que ahí descubrí la secreta pasión de mis viajes: la contemplación mística, sensual, de los rostros: el verdadero paisaje de mi país. (p. 28)

Ahora bien, en esta última cita destaca el verbo “descubrir”, actividad constante de cualquier proceso de iniciación. El narrador protagonista, al realizar sus viajes por las ciudades peruanas, encuentra paulatinamente ese aprendizaje, necesario para seguir con su existencia, que le es brindado por el contacto con los jóvenes y su respectiva sonrisa. Asiste también a la recuperación de su adolescencia, en la que descubre el placer por el cuerpo masculino. Por último, la presencia también de los jóvenes que el protagonista conoce se encuentra también en dicho proceso, puesto que aquéllos manifiestan sus inquietudes, necesidades y formas de vida.

El siguiente texto, *Arequipa, lámpara incandescente* (Reynoso (2014a), posee una estructura similar al anterior. En esta obra, el narrador establece un diálogo constante con un narratario, Sergio, un joven escritor que le comparte sus textos. A la vez que el primero le hace observaciones, lo vuelve partícipe también de su proceso creativo. Reynoso y Sergio coinciden en Arequipa y, a partir de una charla iniciada, primero, en un bar cerca de la catedral de dicha ciudad y continuada, después, en la periferia, establecen una comunicación evidente. No obstante, Sergio aparece sólo como

remite o narratario, pero no adquiere una voz como narrador, sino únicamente como personaje.

A lo largo de los textos e información que el narrador envía a Sergio, se encuentra también ese toque autobiográfico que implica la recuperación de la memoria a partir de elementos del presente. Estos acontecimientos están vinculados con la presencia de Malte, el joven que Reynoso conoce siendo adolescente y que le dejará una huella por el resto de su existencia. Cabe destacar que, en las novelas citadas con anterioridad, la presencia de Malte es frecuente: el narrador menciona su nombre y recupera la relación entre los dos personajes. Pero más allá, también está la formación religiosa que posee el narrador, su familia, los primeros trabajos que tuvo, su viaje a Chile, el conocimiento de diferentes escritores, los viajes a China y, por supuesto, la presencia del homoerotismo.

Arequipa, lámpara incandescente (Reynoso (2014a)) es también un viaje autobiográfico por la obra del autor, quien recupera algunas ideas, títulos y fragmentos de otras obras previas. Es, a la vez, una reflexión sobre el mismo acto de la escritura y una enunciación sobre las diferentes libertades que este proceso otorga al creador literario. En conjunto, la recuperación de la juventud, los encuentros y el trabajo de escritura, hacen de este texto un panorama amplio sobre la trayectoria vital de Reynoso (2014c):

Y entonces, ¿cuál sería el leitmotiv de toda mi obra narrativa? La culpa. Sí: la culpa. Y ¿cómo la asumo y deseo librarme de ella? Creo que a través de mi propia vida, al borde del abismo, en el disfrute pleno de los cuerpos desnudos y en la creación estética de la palabra y de la imagen en la búsqueda de la inocencia, es decir, en la búsqueda de la limpia moral de la piel. [...]. Pues bien, así amo a la piel y a la palabra y a la imagen no para acariciar las tinieblas, sino para palpar, oler y arder con la luz de la belleza sin culpa. (p. 92)

Y es precisamente ese interés por la belleza de los cuerpos desnudos y el proceso creativo el que se hace presente en *Capricho en azul*, tal como lo señala José Carlos Yrigoyen en el prólogo a dicho volumen, cuando apunta que hay tres núcleos temáticos en esta obra: el registro erótico-moral, la crónica de viaje y la reflexión literaria.

Estos tres se unen en esa iniciación continua, que implica la recuperación del instante contemplado por el narrador autobiográfico; que lo lleva a mirar hacia el personaje, pero también hacia la propia adolescencia, como ocurre en los textos “Malte”, “Paisajes interiores” y “Sin palabras”. Es precisamente en este último en el que Reynoso (2020) apunta el encuentro con un joven paquistaní —tal como se analizó previamente en el apartado dedicado a los espacios—, que le genera ese aprendizaje surgido del descubrimiento:

En el encuentro con ese joven de belleza peregrina en Karachi, descubrí la clave que me permitiría dejar de lado el significado de las palabras de cualquier idioma para establecer una comunicación más profunda y fáustica a través de profanas sensaciones corporales. Plenarias. Azules.

Esta cita puede arrojar luz al respecto de la idea de ese descubrimiento que se ha planteado en el presente análisis, el cual funciona como sitio de encuentro para la triada de la iniciación: un juego de espejos que va de los personajes que contempla el narrador al recuerdo de sus anécdotas adolescentes, que lo coloca nuevamente en ese instante, para comprender la magnitud del deseo y la contemplación homoerótica.

Una situación similar ocurre en “Plaza San Martín”, perteneciente al mismo volumen, *Capricho en azul* (Reynoso, 2020), en el cual el narrador autobiográfico mantiene una conversación con unos jóvenes estudiantes de literatura. Este acontecimiento se da en las calles, donde comienza también el consumo de alcohol, circunstancia que permite establecer un diálogo más ameno y que lleva al narrador a su propia adolescencia y al recuerdo de Malte. De esta forma, el juego de espacios que implica la triada de iniciación señalada se repite indefinidamente, puesto que el sujeto autobiográfico recupera esa etapa mirándose en las experiencias y cuerpos de los jóvenes estudiantes con los que charla. Nuevamente, un Reynoso en una edad ya madura continúa su proceso de aprendizaje, que, en este caso, como bien señala Yrigoyen, se encuentra acompañado también de reflexiones metaliterarias.

CONCLUSIONES

Puede destacarse que los espacios homoeróticos en la obra de Reynoso se transforman en tales a partir de la mirada del narrador, es decir, que desde esta perspectiva el lector puede interpretar cómo estos sitios permiten el despliegue del deseo, la memoria y la contemplación por parte del protagonista. Esta circunstancia es la que opera en la mayoría de los casos cuando la obra del escritor arequipeño remite al bar, la calle o la playa, aunque cabe señalar que, en este caso, no necesariamente los sujetos observados comparten la misma sexualidad que el narrador. En otro nivel, dichos sitios son también puntos de encuentro no sólo para la contemplación, sino para la caricia furtiva, la conversación con matices eróticos y, en algunos casos, el encuentro sexual pleno. A su vez, en estos lugares no existe la presencia del contacto sexual en exclusiva —como podría ser el caso de otros espacios, por ejemplo, los baños públicos o las saunas—, ya que el narrador prefiere establecer un posible vínculo erótico mediante conversaciones o intercambio de algunas experiencias culturales. Esta situación va de la mano con la frecuente presencia de un discurso que trata de indagar más allá de la mera representación corporal y se adentra en las identidades de los jóvenes y sus respectivas costumbres. Puede afirmarse que en el bar, la calle o la playa se da un coqueteo y encuentro homoerótico entre el narrador y el concepto de la juventud como tal, que se materializa en los cuerpos de los muchachos observados y genera una mezcla entre experiencia estética y erotismo, cuyo auge ocurre en los sitios consabidos.

Como se ha visto también, el tópico del proceso de iniciación es una constante en estas cuatro obras de Reynoso, en donde se manifiesta el deseo inagotable de la contemplación de la belleza. Por otro lado, los textos hacen una declaración estética que, en vínculo con el tópico autobiográfico, generan una mirada profunda a la concepción del deseo homoerótico. La obra de Reynoso es igualmente un registro de cómo se manifiesta el deseo homosexual en las latitudes latinoamericanas y cómo funciona la vida de un autor que trata de acercarse a las formas de aprendizaje del paso de la adolescencia a la adultez, pero en una clave disidente. Igualmente,

la triada de iniciación propuesta –en vínculo con la concepción de los espacios– para el análisis de las obras sirve para conectar los sucesos autobiográficos a partir de un descubrimiento constante de la belleza masculina, acontecimiento que no se agota en la poética de Reynoso.

Espacio e iniciación conforman, entonces, un punto de encuentro para comprender el devenir de un discurso autobiográfico homoerótico, cuyo principal objetivo es rescatar la anécdota que involucra la contemplación de los varones. Pero más allá de este acto contemplativo, se encuentra una aprehensión estética que oscila entre la literatura, la corporalidad y el deseo. No en vano las diégesis y los discursos de estas obras están entrelazados para brindar al lector la experiencia del descubrimiento de un momento efímero, que se prolonga a partir de la mirada, la cual se transforma en el texto literario en una exploración única y continua. Reynoso transmite una concepción clara con respecto al aprendizaje: no sólo la adolescencia o la juventud son los únicos momentos en los que el sujeto lleva a cabo un proceso de iniciación, sino la existencia misma se transfigura a cada momento en esa adquisición inquebrantable de la experiencia de belleza que otorga el acercamiento a un joven, hecho que actualiza y renueva la perspectiva del narrador tanto sobre los personajes que observa como sobre sí mismo. ➤

BIBLIOGRAFÍA

- APONTE, B. (1983). El rito de la iniciación en el cuento hispanoamericano. *Hispanic Review*, 51, 129-146.
- BELEVAN-McBRIDE, H. (2017). Palma y la Generación del 50. -1- Comenzando por una apostilla: el vano juicio de Sebastián Salazar Bondy sobre la Lima de Ricardo Palma. *Aula Palma*, 16, 225-238. <https://doi.org/10.31381/test2.v0i16.1350>
- GLADIEU, M. (2016). La búsqueda sin fin de Oswaldo Reynoso. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 84, 205-213.

- GUERRA, J. (2018). Transgresiones del cuerpo masculino en *El goce de la piel* de Oswaldo Reynoso. *Latin American Literary Review*, 45(90), 12-22. <https://doi.org/10.26824/lalr.60>
- GUTIÉRREZ, L. G. (2009). La ciudad y el cuerpo en la novela mexicana de temática homosexual. *Anales de literatura hispanoamericana*, 38, 279-286. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0909110279A>
- LEFEVBRE, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- MANN, T. (2006). *La muerte en Venecia*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- PARDES, M. (2006). El *Bildungsroman* y la literatura latinoamericana judía: *El alma al diablo* de Marcelo Birmajer. *Hispanic Journal*, 27, 105-118.
- PERALTA, J. (2013). *Espacios homoeróticos en la literatura argentina (1914-1964)*. [Disertación doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona]. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2013/hdl_10803_117190/jlp1de1.pdf
- REYNOSO, O. (2006). *Los inocentes*. Lima: Estruendo Mudo. (Obra original publicada en 1961).
- REYNOSO, O. (2010). *Luzbel*. Lima: Editorial San Marcos/Estruendo Mudo. (Obra original publicada en 1955).
- REYNOSO, O. (2012). *En busca de la sonrisa encontrada*. Arequipa: Ciudad Editorial.
- REYNOSO, O. (2014a). *Arequipa, lámpara incandescente*. Arequipa: Aletheya.
- REYNOSO, O. (2014b). *En busca de Aladino*. Lima: Editorial San Marcos. (Obra original publicada en 1993).
- REYNOSO, O. (2014c). *En octubre no hay milagros*. Lima: Editorial San Marcos. (Obra original publicada en 1965).
- REYNOSO, O. (2020). *Capricho en azul*. Lima: Alfaguara.
- ZAPATA, L. (1996). *El vampiro de la colonia Roma*. México: Grijalbo. (Obra original publicada en 1979).

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 filmicas. 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 filmico. 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 filmica, el narrador sitúa al espectador en la noche. El narrador/director, satisfecho con las direcciones técnicas filmicas, 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):

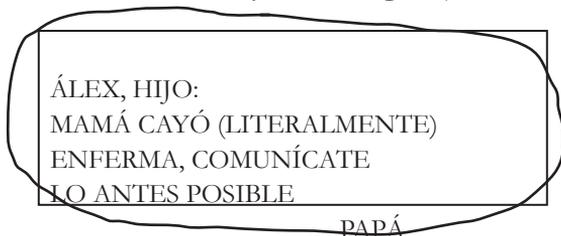


Image 1.2 Visual plays in Melodrama by Zapata. (1983)

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 jotear, 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 necrofilica 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 legitima y valida 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/re-
viberoamer.2009.6575](https://doi.org/10.5195/re-
viberoamer.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).

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. 150-171.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i4.82>

Masculinidades en dos personajes de
Temporada de huracanes de Fernanda Melchor

Masculinities in two characters in
Temporada de huracanes by Fernanda Melchor

Héctor Justino Hernández Bautista
Independiente, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4278-6999>
justin_cmr4@hotmail.com

Recibido: 4 de febrero de 2022.
Dictaminado: 8 de abril 2022.
Aceptado: 19 de abril 2022.



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

Masculinidades en dos personajes de *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor

Masculinities in two characters in *Temporada de huracanes* by Fernanda Melchor

Héctor Justino Hernández Bautista

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo indagar en las masculinidades no hegemónicas de dos personajes de la novela *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor, a partir de las investigaciones de los estudios de género, en conjunto con la teoría de la interseccionalidad y el modelo mediterráneo del sistema sexo-género. Puesto que las identidades de los personajes revisados no corresponden a las características de una masculinidad normativa, se proponen a continuación dos términos, propios de las maneras particulares, por medio de las cuales se manifiestan su personalidad: la perversión y la abyección. Éstos dan una idea más completa de la forma en que interactúan con los personajes que les rodean y de la violencia en la que viven.

Palabras clave: masculinidades; género; novela; perversidad; abyección.

Abstract

This article aims to investigate the non-hegemonic masculinities of two characters in the novel *Temporada de huracanes*, by Fernanda Melchor, based on gender studies research, together with the theory of intersectionality and the Mediterranean model of system sex-gender. Since the identities of the revised characters do not correspond to the characteristics of a normative masculinity, two terms of the particular ways through which their personality is manifested are proposed below: perversion and abjection. These give a more complete idea of the way they interact with the characters around them and the violence in which they live.

Keywords: masculinities; gender; novel; perversity; abjection.

1. INTRODUCCIÓN

Fernanda Melchor (1982), nacida en Boca del Río, Veracruz, y, según sus palabras, egresada de Periodismo por parte de la Universidad Veracruzana –lo cierto es que estudió Comunicación–, comienza a publicar en el escenario de principios de siglo XXI. Sus primeros textos, que abarcan el relato, el ensayo y la crónica, aparecen aquí y allá, a lo largo de una década, en revistas como *Replicante*, *Revista Mexicana de Literatura*, *La Palabra y el Hombre* y *Vice*. Ya en estos escritos, se muestran algunos de los rasgos que distinguirán su obra: la violencia desmedida, el gusto por la nota roja, la fluidez en los géneros, tanto sexuales –en el caso de sus personajes– como literarios, y la aparición de modelos distintos del ser masculino. Dichas características responden no sólo a preocupaciones estéticas de la autora (Alcázar, comunicación personal, 22 de octubre de 2017), sino también a la situación por la que comenzó a transitar México durante ese período, así como a una serie de rasgos en torno a los roles de género y la sexualidad, que se encuentran presentes en los elementos culturales de las diferentes regiones del país. Aunado a lo anterior, a lo largo de su carrera Melchor ha publicado el libro de crónicas *Aquí no es Miami* (2013a) y las novelas *Falsa liebre* (2013b), *Temporada de huracanes* (2017) y *Páradais* (2021). En todos ellos, existe un componente esencial para entender su mirada sobre el mundo: los varones de sus obras responden a la marginación, pero también a maneras particulares del ser hombre, enmarcadas en un contexto de violencia y machismo. Al respecto, su segunda novela resulta especialmente relevante, puesto que ha sido la que hasta el momento ha tenido una amplia proyección internacional y ha recibido una mayor atención por parte de la crítica.

2. DOS MASCULINIDADES EN *TEMPORADA DE HURACANES*

La novela de Melchor (2017) aborda la historia de un pueblo llamado La Matosa, enclavado en algún espacio tropical. A partir del asesinato de La Bruja, personaje que causa espanto y curiosidad entre quienes le rodean, el lector asiste, por medio de un narrador que se inmiscuye en la perspectiva de diversos personajes, a los hechos que lo llevarán a un desenlace funesto. De esta manera, y

después de un breve capítulo que sirve para descubrir el cuerpo de La Bruja, el narrador toma la perspectiva de Yesenia, quien nos introduce en el conocimiento de los personajes que tendrán relevancia en las páginas que siguen. Además de los ya mencionados, aparecen Luismi, sobrino de Yesenia; Munra, padrastro de este último, cuya perspectiva conocemos en uno de los capítulos; Brando, amigo de Luismi, quien también cobrará relevancia en algún momento; Norma, una muchacha que recién llega a La Matosa, y cuya historia conocemos en su capítulo respectivo; además de Chabela, pareja de Munra y madre de Luismi. Todos ellos, en uno u otro momento, llevan a cabo alguna acción en los hechos que se desencadenan al interior de la novela.

Las reseñas que surgieron en torno a la obra después de su publicación (Ortuño, 2017; Rivera, 2020; Treviño, 2018; Velasco, 2019) suelen mencionar el grado de violencia que se alcanza en sus páginas y su relación con el trópico, en donde pareciera estar ubicada. Quizás esta sea una de sus mayores virtudes: la localización de la selva y la costa como un espacio donde la brutalidad también puede surgir. De alguna forma, todo el imaginario en torno a la literatura del norte como un espacio violento que refleja lo peor del narco y de la marginalidad se traslada al sur y al centro del país, es decir, al bosque y la costa, consiguiendo de paso poner el dedo sobre la llaga en la situación generalizada de la región. Dentro del fenómeno de violencia en el país —y especialmente, en el trópico—, destaca el manejo que la autora hace de la representación de las masculinidades: sus personajes no son estáticos, sino que adquieren verdadera complejidad identitaria en sus páginas. Al respecto, la misma Fernanda Melchor ha declarado (Chigo, 2020) que mostrar el machismo y los modelos diferentes del ser hombre fue una acción deliberada, de la que estaba consciente a la hora de escribir su obra.

El concepto de masculinidad lo han investigado autores como Badinter, Connell y Bourdieu. Como características generales de dicha categoría, los autores apuntan las siguientes: a) la necesidad de dominación de los hombres sobre lo que suponen débil —especialmente, de lo femenino—; b) la reafirmación constante de su identidad y de las demostraciones de poder; c) su carácter de proveedor

del hogar; y d) su necesidad de protección sobre lo más débil. Puesto que los personajes en *Temporada de huracanes* no siempre se alinean con los rasgos de una masculinidad normativa y hegemónica, en los términos antes vistos, es necesario nombrarlos de otra forma, de acuerdo con sus características específicas. En el presente escrito, se utilizan dos conceptos para dimensionarlos: el de la abyección, para Luismi, tomado de las investigaciones de Julia Kristeva, y el de la perversión para Brando, basado parcialmente en las ideas del psicoanálisis. Aunado a ello, los conceptos se apoyan en la teoría sociológica de la interseccionalidad y de la idea del sistema sexo-género, propuesto por Águeda Gómez Suárez con base en sus investigaciones, para brindar una idea más amplia de las ideas presentes. A continuación, se explorarán con mayor detenimiento ambos términos y su relación con dichos personajes.

2.1. MASCULINIDAD ABYECTA: LUISMI, RETRATO DE UNA VOZ AUSENTE

El término abyección ha sido abordado sobre todo por investigadoras como Judith Butler (2002), en *Cuerpos que importan*, y por Julia Kristeva (1988), en *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis Ferdinand-Celine*, para definir un tipo de cuerpo o una característica de los seres que implica el rechazo, desde la sociedad normada, hacia lo desconocido, hacia lo que está fuera de la media, es decir, la otreidad, lo repugnante y grotesco. Al respecto, escribe Butler (2002): “la abyección (en latín ab-jectio) implica literalmente la acción de arrojar fuera, desechar, excluir y por lo tanto, supone y produce un terreno de acción desde el cual se establece la diferencia” (pp. 19-20). La abyección trae consigo un sentido de lo marginal, de lo que está en la orilla, de la disidencia que se aleja del centro; implica también a los cuerpos monstruosos, retorcidos, extraños, cambiantes, modificados, prostéticos, extravagantes, morbosos, exuberantes, tropicales, deformados, rotos, que proliferan en espacios no hegemónicos. Bajo esta perspectiva, ha sido analizada en otros estudios (Ávalos, 2019; Blanco Rivera, 2020; Flores Grajales, 2021; Román Nieto, 2019; Suárez Noriega, 2020) la figura de La Bruja, personaje fundamental de la novela, sobre todo porque su cuerpo presenta alteraciones que la hacen desagradable a vista de quienes la rodean.

En más de un pasaje, es descrita como una figura grotesca y tenebrosa y son mencionados sus rasgos, que tienen mucho de ambigüedad e hibridez. Sin embargo, el resto de los personajes ha recibido menor atención, a pesar de que algunos presentan cuerpos diversos o monstruosos. Quizás esto se deba a que la figura de La Bruja es la más vistosa y, en cierto sentido, la que tiene una mayor preeminencia en la trama, puesto que las vidas del resto parecen girar en torno a ella. A la sazón, lo abyecto, entonces, también puede ser aplicado a la masculinidad de Luismi, quien, a lo largo de la novela, es caracterizado de diferentes formas:

Yesenia, su tía, habla de él como de alguien:

Descalzo y sin camisa, con el pelo revuelto como un nido de víboras y los ojos dilatados y enrojecidos por tanta droga y la mirada perdida en quién sabe qué visiones, hablando solo como uno de esos loquitos que aparecen de pronto por la carretera, caminando de arriba abajo sin rumbo, con aquella lata toda chamuscada y las manos sucias de hollín y los labios estirados en una sonrisita idiota cuando le preguntó a Yesenia que cómo estaba el agua. (Melchor, 2017, p. 47)

A su vez, Munra, su padrastro, lo hace en estos términos:

Ese pinche chamaco no sabía nada de pozos ni de petroquímica, si ni la secundaria había acabado, y para colmo estaba flaco como tlaconete y no pesaba ni la mitad de lo que pesaban los barriles esos que supuestamente tendría que andar acarreando. (Melchor, 2017, p. 75).

Desde la perspectiva de Norma, la amante, se vislumbra otro tanto:

Permaneció hecho un ovillo sobre el colchón, las puntas de sus vértebras dolorosamente visibles bajo la piel morena. Estaba tan flaco que de pronto a Norma le pareció que era incluso más joven que ella, con esos ijares marcados y aquel sexo escuálido como un caracol timorato escondido entre el bosquecillo de pelos que le nacía entre las piernas, los brazos flacos y los labios llenos, apretados en torno al pulgar que succionaba en sueño. (Melchor, 2017, p. 108)

Aunado a lo anterior, resulta interesante la descripción que hace Brando de Luismi: se trata de una imagen que se construye a lo largo de todo el apartado vi. Lo concibe como un ser sucio, perdido entre sus pensamientos, flacucho y esmirriado. Es quizá quien más le prodiga insultos a lo largo de la historia, sobre todo debido al deseo negado que experimenta. Brando siente hacia Luismi un rechazo manifiesto, que en realidad encubre un anhelo de cercanía.

Son, por tanto, los seres que lo rodean quienes describen y construyen a Luismi. Él en ningún momento a lo largo de la novela tiene el protagonismo narrativo. Su voz siempre llega al lector transformada por la visión de los otros. Armar las piezas de un individuo inmerso en una situación de la que no puede escapar, ni siquiera cuando encuentra un motivo para hacerlo, como al estar con Norma, es una tarea en cuyo fondo la abyección se convierte en un elemento inseparable de su identidad y de su masculinidad. El personaje, al igual que el otro que se analizará en estas páginas, presenta un tipo de masculinidad que no se encuentra en consonancia con la hegemónica propuesta por Connell (2003), relacionada con la dominación, sí, pero también con erigirse como proveedor y protector de lo femenino. Al contrario, la masculinidad de Luismi requiere un término propio, debido a sus características, llenas de sordidez y desvalimiento. En este sentido es que se propone la denominación de abyecto, en el entendido de que es un personaje desagradable a los ojos de otros, hundido en una invisibilidad, provocada por su marginación. Al respecto, Butler (2002) afirma que lo abyecto designa “aquellas zonas ‘invivibles’, ‘inhabitables’ de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan por la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘invivible’ es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos” (p. 20). Lo abyecto reafirma lo normativo, establece lo que está en el centro y lo que se encuentra en la periferia, fija una línea divisoria entre lo socialmente aceptado y lo que causa rechazo.

Hay que pensar en Luismi no sólo como un ser que se encuentra en la periferia debido a su apariencia física, sino también debido a una serie de factores que lo colocan en desventaja social respecto a

otras identidades. Las líneas interseccionales que lo cruzan –es decir, la matriz de dominación¹ (Cubillos Almendra, 2015)– son múltiples. No se encuentra ante una sola desventaja, sino ante varias: su raza, mestiza, pero con rasgos afrodescendientes, según se indica a lo largo de la novela –cabello chino, piel oscura, labios gruesos–; su nivel económico nulo o casi nulo, pues sus ingresos provienen de Chabela y de sus transacciones con La Bruja; su nivel educativo, bajo, ya que Munra indica que ni siquiera terminó la primaria; y más importante para este escrito, su sexualidad, marcada por una permisividad a la hora de elegir sus acoplamientos sexuales, que colocan a Luismi en un lugar que va más allá de una preferencia puramente heterosexual. Para entender este último aspecto, hemos de recurrir al llamado sistema de deseo sexo/género propuesto por Águeda Gómez Suárez (2010) en su artículo “Los sistemas sexo/género en distintas sociedades: modelos analógicos y digitales”². En México, confluyen varios de estos sistemas, debido principalmente a su herencia multicultural. No sólo se encuentran los rígidos y digitales del cristianismo y de la visión médica-occidental, sino también el sistema analógico mediterráneo. La pugna entre ambas esferas propicia la violencia, la duda y la clandestinidad de los acoplamientos entre varones en la novela. En este sentido, hay

¹ La interseccionalidad se trata de un enfoque de la sociología, que entiende a los individuos como seres cuya identidad se construye a partir de diferentes categorías –sexo, raza, género, posición económica, edad, etc. En este sentido, la matriz de dominación se define como el momento en el tiempo y en el lugar en que el individuo se encuentra cruzado de ciertas categorías interseccionales, que se organizan para construir su identidad. Por ejemplo, la matriz de dominación de un individuo homosexual-blanco-cisgénero no es la misma que la de un individuo heterosexual-negro-transgénero. En este sentido, cada individuo presenta particularidades en cuanto a la dominación o desventaja social que tiene ante otros (La Barbera, 2016; Cubillos Almendra, 2015).

² Un sistema sexo-género se encuentra definido como las distintas maneras en que los hombres y las mujeres, en diversas sociedades, construyen sus relaciones de dominación-sumisión. Esto implica también la forma en que se establecen los roles de género en las sociedades y los consiguientes acoplamientos sexuales entre los individuos. Según Gómez-Suárez (2010), existen dos posibles modelos primarios: el de los sistemas analógicos, referidos a aquellos que tienen una mayor permisividad en sus roles –como es el caso de los muxes, en Oaxaca, que siendo biológicamente varones son vistos como mujeres–, y los sistemas digitales, que sólo se rigen por la idea de lo binario y castigan las relaciones entre los mismos sexos, sin permisividad en sus reglas.

que tener en cuenta que las actividades sexuales que realiza Luis-mi sólo son aberrantes a ojos de otros. Munra, Brando y Yesenia conocen sus acciones y cada uno afronta ese conocimiento de una manera distinta. Luis-mi, por su parte, no parece tener culpa, ni asco, ni recelo. Para él y para sus amigos, no hay disminución en su hombría al tener contacto con La Bruja, la cual en realidad es un varón que asume una identidad femenina, al mismo tiempo que mantiene relaciones con un Ingeniero y con Norma. En todos los casos, aparenta –porque puede no ser así– ejercer un papel activo, el papel del penetrador y no del penetrado. Esto se encuentra relacionado directamente con el sistema de deseo sexo/género mediterráneo, que propone un modo particular de dominación a partir del falo, como eje central que ejerce un poder simbólico sobre lo femenino, independientemente de los rasgos sexuales biológicos. Por esta misma razón, dicho sistema presenta estados liminares, en donde lo femenino pasa a ser representado no sólo por la mujer, sino por cualquier ser que adquiera un papel de sumisión. Al respecto Gómez Suárez (2010) escribe:

El «activo» es el que penetra, «el pasivo» es el penetrado. Son estos roles los que fijan un modelo de identidad, no el hecho de que la relación tenga lugar entre dos hombres o entre un hombre y una mujer. El individuo activo no se etiqueta como homosexual y sigue conservando intacta su hombría; el pasivo recibe toda una serie de calificativos despectivos según la cultura: maricón en España y América Latina, ricchione en Italia, bicha o veado en Brasil y zamel en el norte de África. (p. 75)

Luis-mi no es llamado marica por sus amigos porque el papel que asume ante sus parejas –al menos de manera pública– es el activo, el penetrador, el que otorga, el que da. El sistema de deseo mediterráneo tolera este comportamiento: le permite asumir que sus relaciones no rompen con su masculinidad, ni con su heterosexualidad asumida, siempre y cuando mantenga dicho papel. Sin embargo, su promiscuidad, enmarcada en la venta de su cuerpo, y su carne utilizada en ganancias económicas para comprarse drogas y perderse en la indiferencia, provocan, en personajes como Brando, el recha-

zo. Su comportamiento es visto como un montón de “cochinadas” (Melchor, 2017, p. 54), según el punto de vista de Yesenia; y esto es esencial porque, como ya se ha apuntado, la abyección se construye con relación al otro. Así pues, el sistema de deseo mediterráneo le permite a Luismi involucrarse sexualmente con varias identidades sexo-genéricas y la marginación lo orilla a convertir su cuerpo en un espacio de intercambio de placer por beneficios económicos.

El cruce de categorías de exclusión –la matriz de dominación– que confluye en la identidad de Luismi es múltiple y debe entenderse como una totalidad que responde a una serie de situaciones ajenas al propio sujeto, que aparece en la sociedad como parte de un mecanismo sociológico de dominación y de precariedad, que condena a los individuos a un estado de desventaja e injusticia. De esta manera, Luismi es sujeto de una masculinidad que no cumple con los requisitos del paradigma hegemónico. Ante su deseo de volverse un hombre de familia, un proveedor y padre de la criatura que Norma lleva en su vientre, se encuentra con la frustración y la imposibilidad de cumplir con su rol de género. Norma representa un escape a la situación que lleva; es el intento último por encontrar en la vida de pareja una salida diferente a sus encuentros, no obstante que dichos encuentros, si atendemos a las palabras de quienes lo rodean, no se llevan a cabo con rechazo o duda, sino con deseo y placer:

En los ojos de Luismi, en aquella mirada desvergonzada que el bato ponía cuando veía llegar a su ingeniero, el ruco panzón y medio calvo que trabajaba para la Compañía Petrolera y que todos los viernes saliendo del trabajo se aparecía en El Metedero para sentarse con Luismi a beber whisky, y era bien raro verlos chupar juntos, en completo silencio, como esas parejas de años o esos compadres de tiempo atrás que ya no necesitan platicar para acompañarse, el ingeniero todo un señor de camisa impecable de manga larga y esclava de oro sobre la muñeca velluda y el celular de última generación metido en la pretina de los pantalones, y el pinche Luismi mirándolo como quinceañera ilusionada, con los pelos revueltos y las patas mugrosas de andar todo el tiempo en chanclas, y de pronto te distraías y cuando volvías a mirarlos ya no los encontrabas, y sabías que se habían

largado en la camioneta del ingeniero a coger en descampo o en el interior de una de las habitaciones del motel Paradiso, ahí mismo en la carretera. Una sola vez Brando alcanzó a verlos besándose, en un rincón del patio de El Metedero, fajando en lo oscurito como una parejita de amantes clandestinos, con las bocas bien pegadas y los ojos cerrados y las manos del ingeniero sabroseando el culito del pinche Luismi con la lujuria de quien le agarra las nalgas a una vieja a la que todavía se le tienen un chingo de ganas. (Melchor, 2017, p. 186)

Más allá de etiquetas cerradas e inamovibles, no hay que olvidar que el deseo bisexual de Luismi surge en un contexto de marginación, en un trópico caracterizado por la preponderancia y el ensalzamiento del varón sobre lo femenino. Su capacidad de mantener relaciones sexuales con sujetos feminizados es motivo de elogio, en lugar de escarnio. Su comportamiento es visto como un rasgo de hombría y de poder. La carga social jerarquizada del hombre, de la que habla Bourdieu (2000) en *La dominación masculina*, aparece en Luismi en el momento en que cumple un papel activo en la relación entre varones y en la dominación que ejerce sobre lo débil. Dicha característica, que autoriza lo prohibido, que habla de una cultura permisiva en torno a los comportamientos eróticos del dominador y que se encuentra influida e incentivada por las transacciones económicas que los personajes realizan con los llamados maricones, no es exclusiva del personaje, sino que es compartida por quienes le rodean. El mundo que habita Luismi se encuentra lleno de incitaciones y permisividades. Sin embargo, a diferencia de sus compañeros, de quienes sabemos muy poco, la marginación en la que vive, el “cuartucho de tablas” que le sirve de techo, la precariedad económica y la imposibilidad de ejercer un papel protector sobre Norma, a pesar de intentarlo, lo llevan a estar condenado a un fracaso tras otro, porque el dinero que gana con su trabajo sexual no es suficiente. De este modo, hay, quizás, un sentido determinista en su situación, una especie de inevitabilidad, una sensación de que todo su esfuerzo y todo lo que haga resultará siempre de una misma manera.

Así pues, la masculinidad de Luismi está atravesada por una discriminación, sujeta a varios ejes interseccionales, y por una sexualidad, cuya manifestación es de orden estructural, es decir, se encuentra condenada por la cultura en la que vive. Al mismo tiempo, dicho modelo del ser hombre se encuentra también determinado por el incumplimiento de las características normativas que se esperan de Luismi. La misma Chabela lo menciona cuando charla con Norma: dice de él que debe mantener a su madre, que trabaje y la saque de trabajar. En otro lugar, Yesenia agrega que debe cuidar a su abuela y no darle preocupaciones. Todas estas presiones que llegan del entorno son desoídas por Luismi. Su abyección, es decir, lo grotesco de su cuerpo carcomido por la droga y el alcohol, lo movible de su sexualidad, que no hace distinciones entre personas, lo sucio de su piel, carente de higiene, se encuentran ligados a su incapacidad de cumplir con el rol que se le asignó, un papel imposible de llevar a cabo en las condiciones bajo las que vive, que, dicho sea de paso, fue impuesto por la misma familia, que solapa o hace caso omiso de sus comportamientos.

En conclusión, la violencia ejercida por Luismi proviene de una masculinidad abyecta, cuya raíz se encuentra en la discriminación y la incompreensión, producto de una matriz cruzada por varios ejes, que lo colocan en una desventaja tal que sólo encuentra un desahogo en las drogas. Su comportamiento es una respuesta a una sociedad desestructurada, pero también a una posición en el mundo que lo hace sujeto de una serie de desigualdades. Su masculinidad está construida sobre su cuerpo abatido; sobre la necesidad de droga y alcohol, que lo hacen prostituirse; sobre una indolencia ante la brutalidad asesina de la que es capaz.

Si bien está claro que su abyección se construye a partir de quienes le rodean, porque su punto de vista nunca es abordado en primer plano, en ningún momento parece haber por parte de Luismi una conciencia plena de su condición. Aun cuando decide dejar las drogas duras y quedarse sólo con el alcohol y la marihuana, después de conocer a Norma, no hay un verdadero deseo de mejoramiento, sino una esperanza deslucida en un futuro endeble, en un futuro en donde el Ingeniero le dará trabajo y lo sacará de la

pobreza; donde el hijo de Norma será suyo y formarán una familia en toda regla. Es, por supuesto, una esperanza vana, un futuro que tal vez nunca llegará.

2.2. MASCULINIDAD PERVERSA: BRANDO, EL LARGO CAMINO HACIA LA HOMBRIÍA

Un segundo personaje que resulta importante, y en torno al cual ocurren gran parte de los hechos de *Temporada de huracanes*, es Brando, cuya masculinidad no hegemónica se encuentra influenciada por el machismo y la violencia que ejercen los otros personajes contra el mundo. Sin embargo, a diferencia de las motivaciones de sus compañeros, surgidas a partir de la necesidad, la escasez económica, el deseo o el simple hecho de no concebir otras posibilidades para su vida, en Brando existe un impulso perverso,³ es decir, un impulso sexual que se traduce en daño hacia los demás y que nace del choque entre sus afanes reprimidos y el medio represor. En este sentido, su inclinación a la violencia, junto con la necesidad de demostrar su virilidad, hacen de él un sujeto capaz de llevar a cabo cualquier acto con tal de satisfacerse. En este sentido, en su personalidad hay ciertos rasgos de placer en el uso de la brutalidad, que vuelven su masculinidad un espacio sociopático y violento, a diferencia del hedonismo sensual aparecido en Luismi, por ejemplo.

Se entiende la palabra perversidad como una manera de actuar que se sale de la norma y camina hacia una identidad que no se encuentra atada a los términos de bondad y convivencia homologadas por el ambiente. En Brando, este término resulta especialmente relevante por la de represión que hace de sus impulsos: de cierta manera, oculta sus deseos para buscar la aceptación de sus amigos y salvaguardar su estatus aparentemente hegemónico. Hay, por tanto, una imposición por parte del medio y de su hogar para que asuma

³ El término perverso ha sido tomado de los estudios psicoanalíticos (Laplanche y Pontalis, 2004). Sin embargo, en estas páginas se utiliza bajo otra perspectiva, la cual pretende designar un tipo de masculinidad propia de las características que presenta el personaje de Brando, que al mismo tiempo puede referir a otros individuos, y cuya característica principal es la negación de deseos “desviados” de la norma por una moral estricta y la frustración que esto conlleva.

responsabilidades, para que se invista con las características de una masculinidad hegemónica, en términos de Connell (2003), pero que él no puede cumplir, aunque lo intenta. En esto se diferencia de Luismi, porque este último hace un intento parcial de hacer hegemónica su masculinidad, mientras que en Brando el intento es completo. Todos sus esfuerzos se ven abocados a encajar en las normas.

Es posible rastrear su conducta hasta el hogar familiar. El padre se encuentra ausente desde el principio; no es, por tanto, una figura de autoridad, ni un modelo a seguir. La madre, por otro lado, es una mujer severa, pero distraída, que se encuentra más interesada en los asuntos religiosos. Y si bien su situación económica no parece tan precaria como la de otros personajes, pues la casa es descrita llena de ángeles de cerámica, comprados por la madre, con televisión y espacios habitables —a diferencia del cuartucho donde viven Munra o Luismi o la casona destrozada donde mora La Bruja—, tampoco se encuentra en una posición de total privilegio. Quizá debido a su situación económica es que no se ve en la total necesidad de ejercer la prostitución, como los otros hombres del pueblo, pero tampoco se puede negar que existe en el personaje una fuerte represión y negación de todo lo que ponga en duda su heterosexualidad. Tanto es así que su deseo hacia Luismi queda trastornado y modificado por un odio irrefrenable. Es posible que la moral de la madre, propia de un sistema de deseo judeocristiano (Gómez Suárez, 2010), en su caso predominante sobre el sistema mediterráneo, haya influido en la visión de mundo que tiene. Esta represión despierta en él sentimientos de violencia. La conjunción de los elementos mencionados, es decir, las reglas impuestas por la moral cristiana y los deseos contradictorios hacen del personaje un individuo hostil y receloso del mundo.

En este caso, la matriz de dominación, en la que se encuentra localizado (Cubillos Almedra, 2015), se compone de diversos ejes, particulares en tanto que Brando niega, por una parte, el deseo homosexual que siente por Luismi y, por otro, afirma sus inclinaciones hacia videos de contenido parafílico. Esto queda claro cuando, luego de comprar un DVD para adultos, se obsesiona con una de las escenas: “Brando lanzó un gemido de frustración y se apresuró

a adelantar la película para ver si la chica y el perro volvían a salir pero fue inútil; tuvo entonces que conformarse con aquellos dos minutos, que reprodujo en *loop* durante horas” (Melchor, 2017, p. 165). Si bien la linealidad de género⁴ de la que habla Butler (2007) se encuentra en consonancia normativa con el personaje, a nivel del sexo, pues biológicamente se trata de un varón, a nivel del género y a nivel del deseo se desvía de lo establecido, presentando conductas que se alejan de la masculinidad hegemónica y de la preferencia heterosexual normativa. Aunado a lo anterior, la necesidad de huir lo orilla a buscar formas de obtener dinero extra para conseguir su objetivo. No sólo le roba a La Bruja, cuando tiene oportunidad, sino que también convence a Luisimi de saquear la casa de ésta, en busca de un supuesto tesoro que se encuentra en el interior. Sin embargo, está claro que la saña criminal con la que asesinan a La Bruja no surge únicamente de su incapacidad para encontrar dinero alguno. Existe también un odio hacia todo lo que ella representa: ella es el deseo por lo prohibido, el trastocamiento de las normas, la incitación al pecado. Todo contra lo que Brando lucha está representado en ese personaje. De manera contradictoria, él también pertenece a aquello que niega. Esta contradicción lo hace sentirse inseguro y, al mismo tiempo, alguien malvado, que es capaz de lo atroz: “tal vez aquella era la prueba, la demostración irrefutable de que sí llevaba al diablo metido en el cuerpo” (Melchor, 2017, p. 16). Y aunque más adelante se da cuenta de su indefensión, esto no impide que su odio y su deseo de dañar permanezcan: “deberían agarrarlos a todos y ponerlos juntos y quemarlos, les dijo a los policías, quemar a todos los putos maricones del pueblo” (p. 158).

Así pues, en Brando existe una frustración, que nace a partir de su imposibilidad para llevar a cabo lo que desea y de las exigencias que le impone su madre. Esto se intensifica cuando existe un tercer

⁴ Butler afirma que en la sociedad normativa existe una linealidad de género, es decir, se piensa que el sexo, el género y la orientación sexual son una misma cosa, que debe ir intrincada. La realidad es que cada una de estas categorías es independiente, aunque se encuentran presentes en los individuos bajo distintas formas, según su cultura.

motivo, proveniente de los amigos que lo rodean. Resulta, entonces, interesante abordar la visión de quienes se dicen sus cercanos, pues ayuda a entender el tipo de requerimientos que se esperan de él, para que sea validada su masculinidad. Es principalmente en el capítulo VI cuando se conocen algunas de las características de estos varones. Además de ser consumidores de estupefacientes y de su precariedad económica, suelen tener tratos carnales con cualquier persona, con tal de conseguir dinero a cambio. En este sentido, el primer motivo de presión sobre Brando es la búsqueda para que pierda su virginidad, pues ellos ven en esto un rito de paso necesario para adquirir estatus en su grupo. De ahí que Luismi, en contraste, sea visto con cierta admiración, debido a su promiscuidad.

Brando, entonces, es orillado a buscar un contacto de tipo sexual, para subsanar el sentimiento de inferioridad ante sus amigos —“Loco, ¡vales queso! Loco, la neta yo a tu edad hasta me cogía a las maestras” (Melchor, 2017, p. 162)—, porque él desea ser aceptado como un igual. Recordemos lo dicho por Badinter (1993) y por Moral de la Rubia y Romas Basurto (2016) sobre la validación masculina. Ésta se da a partir de la acción de los mismos hombres, quienes crean y erigen los modelos a seguir, así como aprueban o rechazan las conductas de otros hombres. Bajo estos términos, la llamada dominación masculina también aparece entre los fuertes o dominantes y los débiles. En el caso de Brando, es investido bajo un papel débil por su inexperiencia.

La presión por parte del medio lo llevan a desobedecer a su madre y escaparse al carnaval, donde por primera vez se encuentra ante la posibilidad de cumplir con el ritual de paso que significa perder su virginidad. Aunque se encuentra inseguro, se atreve a hacerlo, debido a la presión del medio, a la validación que necesita para entrar en el círculo de quienes ve como modelos a seguir. Si bien estos modelos no pertenecen a una masculinidad hegemónica, pues no son proveedores ni tampoco toman un papel dominante en un hogar, sí son machos, pues consideran la debilidad como signo de mariconería o feminidad. Sin embargo, resulta interesante anotar que, pese a sus insultos y sus incitaciones, consideran las relaciones sexuales con hombres que asuman un papel pasivo como

hechos que no afrentan su virilidad. En este sentido, al igual que Luismi, su comportamiento encaja con los presupuestos del modelo mediterráneo de deseo (Gómez Suárez, 2010), pues son capaces de tener relaciones sexuales con cualquier persona que asuma un rol pasivo, ya que esta última automáticamente es feminizada y menospreciada.

Resulta paradójica la imposibilidad de Brando para mantener una relación sexual satisfactoria. Su primer intento, en el carnaval, termina con resultados poco alentadores. Después, cuando comienza a tener relaciones con una mujer mayor que él, descubre su anorgasmia, incapacidad que le provoca frustración. Sin embargo, es consciente de que necesita una pareja para validarse ante el grupo, para no ser señalado. A diferencia de los otros personajes varones de la novela, Brando es el único que necesita y tiene presente en sus acciones la búsqueda de una hombría, que parece nunca alcanzar. Por ello, su negación ante los contactos con La Bruja, su rechazo violento ante las insinuaciones del Ingeniero, desembocan en un odio hacia todo lo que ponga en duda su masculinidad. Debido a lo anterior, cuando se entrega a sus deseos homosexuales —o cuando ve que otros se entregan a ese tipo de deseos—, como al dormir con Luismi, lo siente como una ofensa o, peor, como una aberración: “Tal vez en el fondo todo eso de besarse con los gansos le parecía algo asqueroso, un atentado innoble a su hombría” (Melchor, 2017, p. 181). Como la masculinidad de Brando se encuentra constantemente amenazada por sus propios deseos, por las incitaciones del medio, que van en contra de la moral y la visión ética que le fue implantada en su hogar católico, reacciona buscando dañar al prójimo.

Sus sentimientos de insatisfacción y frustración se traducen en un hartazgo hacia el mundo que le rodea y en un rechazo hacia su propia identidad, puesto que no puede completar las exigencias que la linealidad de género requiere:

Eso era todo en lo que pensaba últimamente: en matar y huir, y nada más; la escuela era una puta monserga, una pérdida de tiempo; las drogas y alcohol lo tenían asqueado, ya ni siquiera era capaz de

disfrutar sus efectos; sus amigos eran todos unos pobres pendejos, y su madre una pinche tarada que seguía creyendo que el padre de Brando regresaría un día a vivir con ellos de nuevo [...]. Brando se daba la vuelta y entraba al cuarto de baño y se paraba enfrente del espejo y miraba el reflejo de su rostro hasta que le parecía que sus pupilas negras y los iris también negros de sus ojos crecían [...], y una oscuridad terrible lo invadía todo: una oscuridad en la que ni siquiera existía el consuelo del resplandor de las llamas incandescentes del infierno; una oscuridad desolada y muerta, un vacío del que nada ni nadie podría rescatarlo nunca. (Melchor, 2017, pp. 192-193)

Y el hartazgo, a su vez, se convierte en el deseo de huir y en un hambre de violencia, que llega a su culminación con el asesinato de La Bruja.

Por su violencia, la masculinidad de Brando se construye con base en diversos factores: la educación judeocristiana rígida, que obtiene en casa y que se traduce en un rechazo por el modelo mediterráneo de deseo que practican los otros hombres de su entorno, la ausencia del padre y la presencia sobrecogedora de la madre, los amigos que lo incitan a demostrar su hombría por medio de la sexualidad, la presencia de Luismi como una figura que despierta en él un sentimiento de odio-deseo, las pulsiones parafilicas que lo obligan a buscar un desahogo constante y, por último, su búsqueda infructuosa de ser un hombre con características hegemónicas. Este conjunto de elementos, que forman parte de la matriz de dominación en donde se encuentra ubicado, lo llenan de hartazgo y enojo. Si a la hora de cometer el crimen, en Luismi hay un interés económico y cierto recelo por una pelea que había tenido anteriormente con La Bruja, en Brando existe un odio atroz que no encuentra salida ni siquiera en el homicidio.

3. CONCLUSIONES

Con sus novelas, Fernanda Melchor ha demostrado su preocupación por mostrar un espacio salvaje, lleno de ímpetu y violencia. La exploración que hace de sus personajes varones implica un interés en las motivaciones y los deseos del género masculino, sobre todo cuando éste se presenta en situaciones de marginación y periferia. Enterada

de su contexto específico, como ha declarado en diversas entrevistas (Chigo, 2020; Román Nieto, 2018), recupera los escenarios del trópico para brindar una visión nueva de la violencia cotidiana. En *Temporada de huracanes*, los personajes masculinos aparecen bajo características que los alejan del centro dominante de un ideal hegemónico, proveedor y protector. En contraste, muestran un deseo de destrucción, auspiciado por el contexto social o por la precariedad económica. La historia del asesinato de La Bruja, las relaciones de odio-dependencia, el ambiente tórrido de la región tropical que habitan, hacen de los individuos que plagan las páginas de la novela seres frustrados, entregados a las drogas y el placer, con anhelos y deseos de cambio que parecen nunca llegar.

Si bien los dos tipos de masculinidades no hegemónicas aquí presentadas, la abyecta y la perversa, podrían parecer similares, la diferencia entre ambas radica en la forma en que construyen su identidad los personajes. Mientras que en la masculinidad abyecta son los otros quienes definen y rechazan a Luismi; en la masculinidad perversa, es Brando quien se juzga y se rechaza a sí mismo. Por un lado, Luismi no es del todo consciente del estado de precarización en el que vive y eso lo hace pasar por alto situaciones que a los ojos de otros personajes parecen repugnantes; y por otro, Brando, al juzgarse, despierta en él un sentimiento de frustración, que lo hace ser violento con su medio. En este sentido, se puede decir que la masculinidad abyecta nace a partir de las expectativas del mundo exterior y la perversa, de las expectativas del mundo interior del personaje.

Puesto que la literatura abreva de la realidad, su estudio permite abrir una ventana hacia posibilidades no siempre vistas de la identidad humana. En la literatura de Melchor, hay una intención de hablar sobre los marginados, lo extraño, lo grotesco, lo inadaptado, lo periférico (Velasco, 2019). Esta indagación de psicologías y modelos identitarios distintos a los predominantes desemboca en la caracterización de personajes afectados por una serie de situaciones que componen y erigen su identidad. ➤

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁZAR, E. (2017, 22 de octubre). *Fernanda Melchor, Temporada de huracanes. Paraleerenlibertad*. [Video]. YouTube. <https://bit.ly/2P-sIaW6>
- ÁVALOS, M. A. (2019). *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección. *Connotas*, 19, 57-70. <https://doi.org/10.36798/critlit.vi19.302>
- BADINTER, E. (1993). *XY: La identidad masculina*. España: Alianza Editorial.
- BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina*. España: Anagrama.
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa*. España: Paidós.
- BLANCO RIVERA, M. T. (2020). *Cuerpos sin cabeza: la nuda vida en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor*. [Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana. Ciudad de México]. <http://ri.ibero.mx/bitstream/handle/ibero/3442/017030s.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- CHIGO, J. L. (2020). Trópicos de la literatura: charla con Fernanda Melchor. *Neotraba*. <http://neotraba.com/tropicos-de-la-literatura-charla-con-fernanda-melchor/>
- CONNELL, R. W. (2003). *Masculinidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CUBILLOS ALMENDRA, J. (2015). La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista. *Oxímora Revista Internacional de Ética y Política*, 7, 119-137. <https://revistes.ub.edu/index.php/oximora/article/view/14502>
- FLORES GRAJALES, M. G. (2021). *Estética de lo grotesco en la narrativa de Fernanda Melchor*. XXVIII Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana. Hermosillo, Universidad de Sonora. [en prensa].
- GÓMEZ SUÁREZ, A. (2010). Los sistemas sexo/género en distintas sociedades: modelos analógicos y digitales. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 110, 61-96. http://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_130_03b1331888735499.pdf
- KRISTEVA, J. (1988). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.

- LABARBERA, M. C. (2016). Interseccionalidad un “concepto viajero”: orígenes, desarrollo e implementación en la unión europea. *Interdisciplina*, 8, 105-122.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- MELCHOR, F. (2013a). *Aquí no es Miami*. México: Almadía/El salario del miedo.
- MELCHOR, F. (2013b). *Falsa liebre*. México: Almadía.
- MELCHOR, F. (2017). *Temporada de huracanes*. México: Literatura Random House.
- MELCHOR, F. (2021). *Paradís*. México: Literatura Random House.
- MORAL DE LA RUBIA, J. y ROMAS BASURTO, S. (2016). Machismo, victimización y perpetración en mujeres y hombres mexicanos. *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas*, 21(43), 37-66. <https://www.culturascontemporaneas.com/articulos.htm?revista=71>
- ORTUÑO, A. (2017). Por fin. *Letras libres*. <https://letraslibres.com/revista/por-fin/>
- SUAREZ NORIEGA, J. M. (2020). Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa liebre* y *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, 21, 85-121. <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/331>
- RIVERA, M. T. (2020) Cuerpos sin cabeza: la nuda vida en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. [Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana. Ciudad de México]. <http://ri.ibero.mx/bitstream/handle/ibero/3442/017030s.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- ROMÁN NIETO, L. A. (2018). Escribes como hombre/Toda escritura es femenina. Entrevista a Fernanda Melchor. *La Palabra y el Hombre*, 45. <https://doi.org/10.25009/lpyh.v0i45.2624>
- ROMÁN NIETO, L. A. (2019). Los niños bárbaros. *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Fuimos peces*. <https://www.fuimospeces.mx/single-post/2019/08/09/ninios-barbaros>
- TREVIÑO, L. (2018, octubre). *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Revista de la Universidad de México*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/43b1721c-c623-4e13->

81be-184051168655/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor

VELASCO, M. (2019). Las bajas pasiones. Una crónica de los marginados. *Maremoto maristáin*. <https://monicamaristain.com/las-bajas-pasiones-una-cronica-de-los-marginados/>

Rodrigo García Bonillas. (2021). *Guerras floridas*. 226 pp. ISBN: 9786075029689. Xalapa. Universidad Veracruzana.

La revolución rusa y sus consecuencias han contribuido a fortalecer la creencia, muy arraigada en los países anglosajones, de que el interés apasionado por las ideas es un síntoma de desorden moral y mental.

Aileen Kelly

Desde principios del siglo pasado, hablar sobre Rusia ha implicado, se quiera o no, polémicas, acalorados debates y hasta rechazo desmedido. ¿Qué sabemos en verdad respecto a la historia rusa? ¿Respecto a la historia de su pensamiento? ¿Qué se nos viene a la mente cuando pensamos en la palabra Rusia? Si hago el ejercicio, la lluvia de ideas que se avecina en mi cabeza no puede deslindarse de mis estudios literarios: cirílico, no existe una Licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas Rusas, Tolstói, Dostoyevski, Pushkin, Gógol, Chéjov, Bulgákov y Formalismo ruso –Shlovski, Tomashevski, Tyniánov, Eichenbaum, Propp, Jakobson, Bajtin y Lotman. Luego, mi afición a la pintura me pide que no olvide a Vasily Kandinsky, a Marc Chagall y la vanguardia rusa; mi pasión por la cocina, el restaurante Kolobok, de la colonia Santa María la Ribera en la Ciudad de México. En el desfile, continúan dos famosos bailarines: Anna Pávlova y Mijaíl Barýshnikov. Más adelante, los nombres



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

Laika y Sputnik –el satélite y la vacuna. Se atraviesa inmediatamente el internet, con el Instagram de un gatito ruso llamado Rexie; y Galina, una joven influencer –Gigi en sus redes–, mitad mexicana, mitad rusa. Por último, como no queriendo la cosa, se asoman con inseguridad el socialismo, Lenin, Stalin, Trotski y Putin.

Comprender, primero, y, después, si se quiere, defender. En estos momentos de crisis geopolíticas, resulta imposible no posicionarse frente al conflicto entre Ucrania y Rusia, que comenzara en febrero del 2022. Sin embargo, antes de tomar una decisión al respecto, creo necesario estar informado y no dejarse guiar por noticias falsas y partidistas: leer, por ejemplo, *Pensadores rusos* (1979) de Isaiah Berlin y *Guerras floridas* (2021) de Rodrigo García Bonillas, pues ambas obras brindan un panorama que permite entender la contribución innegable de aquella nación en el desarrollo sociohistórico y cultural de Europa y América.

Viajes poéticos de Vladímir Maiakovski y Efraín Huerta entre México y Moscú es el subtítulo del libro de García Bonillas, el cual, como su propio autor menciona en la primera página, se originó en la investigación para su tesis de maestría y en un par de ponencias que presentó en dos congresos internacionales de historia intelectual. Y como sobre advertencia no hay engaño, las 205 páginas que lo conforman, sin tomar en cuenta las 19 de bibliografía y 2 de índice, oscilan entre un estilo de ensayo académico y uno de ensayo más libre. Organizado en seis apartados –“Preámbulo: ambos mundos”; “Maiakovski, el Cachorro Mexicano”; “Guerra florida”; “Huerta, el Cocodrilo de Malaquita” y “Epílogo”–el hilo de Ariadna que nos guía a través de su propuesta es la premisa de lo “filosoviético”, adjetivo, más que concepto, extraído de *El viaje* de Sergio Pitol, el cual entrelaza con la noción de “materia roja”. Piezas literarias y episodios específicos de Vladímir Maiakovski (1893-1930) y Efraín Huerta (1914-1982) en México y Rusia, respectivamente, forjan la espada que el autor cortésmente nos ofrece, como a Teseo, para adentrarnos en el laberinto de estas historias intelectuales. También amablemente, García Bonillas refiere cómo el encuentro de *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovski*, prologado por Luis Mario Schneider, contribuye al planteamiento del tema en *Guerras*

floridas –“estudiar la literatura de los viajeros rusos en México y de los mexicanos en Rusia” (p. 32)–; y de paso, aclara las fuentes de tan sugestivo título: juego entre los tropos de las guerras floridas y la palabra florida, los cuales Maikovski incluyó “en uno de sus poemas y su identificación con los indígenas americanos”, en relación con el rol ideal del “poeta viajero y combativo en el corto siglo xx, en particular durante la Guerra Fría” (p. 34). Al tiempo que el orizabeño rastrea desplazamientos geográficos específicos de ambos poetas, sitúa la participación de éstos no sólo en una red internacional de intelectuales, sino también en las circunstancias políticas e históricas de la época. Una vez terminado el recorrido, el lector entiende el papel de las ideas; cómo éstas logran pasar del plano teórico al práctico; cómo los postulados filosoviéticos se vuelven acciones: partiendo de una prefiguración militante, se transforman en experiencias; más tarde, se convierten en un hábito vital; y finalmente, devienen en una estética.

No obstante, si abordar temas rusos ya implica una compleja labor, sin tomar en cuenta la diferencia de lenguas y alfabetos, construir un libro bímembre, que ilustre dos movimientos de viaje entre un escritor ruso y uno mexicano, en direcciones contrarias, es una tarea ambiciosa y titánica. *Guerras floridas*, aun así, aventura ensamblar un rompecabezas de literaturas, culturas e ideologías con piezas de política, economía y sociedad. Esto explica por qué en algunas ocasiones el autor generaliza o menciona datos de manera superficial y apresurada –como con los conceptos soviético, filosoviético, rusificante, moscovita, experiencia soviética y bolchevique–, mientras en otras ahonda en información no tan relevante para el asunto o da la sensación de que podría haber estado en otro de los apartados. Quizá esto provoca que el ensayo dedicado a Maiakovski se lea más tropezado en comparación con el dedicado a Efraín Huerta y que el desencuentro con Gutiérrez Cruz asemeje un *intermezzo*. Por otro lado, si el autor brinda un preámbulo y un epílogo, se extraña un espacio, al final del libro, con los originales en cirílico de los textos de Maiakovski y las traducciones del propio García Bonillas. No obstante, es de elogiar su visión crítica en ciertos pasajes de su estudio, como cuando apunta la influencia de los

prejuicios ideológicos e inercias estéticas al momento de analizar no sólo la literatura rusa, sino el arte ruso en general, o cuando advierte sobre los muchos estilos poéticos de Huerta. Especial mención merecen el párrafo con el cual cierra el “Preámbulo”, las palabras con las que termina el último capítulo, “Huerta, el Cocodrilo de Malaquita”, y todo el “Epílogo”. García Bonillas promete una futura entrega en torno al tema. Espero así sea, pues a lo largo de *Guerras floridas* nos va dejando piedras sobre el camino, dignas de tomar en cuenta para retomar la vereda: redes intelectuales, viajes y traducciones, porque, en palabras de Juan José Utrilla, “sólo un pluralismo firme y coherente puede proteger a la libertad humana contra las depredaciones de los sistemas más ensimismados”.

Si en el siglo xx la Guerra Fría casi lleva al borde de la destrucción de la humanidad, actualmente, a menos de la mitad del siglo XXI, parece que estamos dirigiéndonos a una situación similar. En estos momentos de crisis sociohistórica y política, cuando sentimientos intolerables oprimen las facultades humanas, a causa de doctrinas monistas, que exigen sumisión y conformismo; “cuando la necesidad de elección genera miedos y neurosis”, como afirma Aileen Kelly, los hombres podemos superar esas dudas y agonías profundizando en nuestras percepciones mediante la lectura. Libros como *Guerras floridas* proyectan luz sobre una serie de antecedentes intelectuales que permiten ampliar nuestro campo de visión ante los grandes problemas de la humanidad. ➤➤

Shanik Sánchez
Universidad Veracruzana, México
saberusha@gmail.com

Carlos García-Bedoya M. (2021). *Hacia una historia literaria integral: algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano*. 104 pp. ISBN: 978-607-502-972-6. Xalapa: Universidad Veracruzana.

La colección *Pensamiento y cultura latinoamericanos* de la Universidad Veracruzana aproxima a los lectores a una reflexión de carácter estético y literario, sin descuidar su posible inscripción en un marco histórico y social, en vista de que la literatura latinoamericana, desde la época colonial hasta la consolidación de los estados nacionales, ha emergido como una intersección entre los procesos históricos, sociales y culturales del territorio. De ahí que uno de los títulos que conforman la colección sea *Hacia una historia literaria integral: algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano* de Carlos García-Bedoya M., que responde a una de las exigencias de la teoría literaria: referir y especular conceptos que esclarezcan el horizonte epistemológico a partir de un *corpus* que considere la versatilidad y cohesión múltiple de su objeto de estudio: la literatura.

En la introducción, García-Bedoya afirma que “La historia literaria no puede ser solamente la historia [...] de las obras y los autores. Debe ser la historia de las prácticas literarias y las diversas instancias involucradas en estas” (p. 11), lo cual demanda estudiar al fenómeno literario como un entramado de escritores, editores, certámenes, cadenas de comercialización y difusión, academias y, desde luego, lectores, esto es, la integración de un sistema literario. De esta manera, el libro se organiza en dos apartados. En el



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

primero, el autor presenta un recorrido, cuyo punto de partida es la teoría literaria entendida como “universal”, que le permite identificar los hitos que conducen al origen de los aportes que, desde Latinoamérica, Antônio Cândido, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Alejandro Losada y Raúl Bueno introducen a la discusión global del concepto de sistema literario. En el segundo apartado, reflexiona las categorías “Polisistema”, “Campo literario” y “Totalidad contradictoria”, tomando como *corpus* a la literatura peruana.

Considerando lo anterior, los esfuerzos por sistematizar y consagrar aproximaciones al fenómeno literario pueden rastrearse hasta el formalismo ruso, corriente intelectual cuya búsqueda implicó encontrar las especificidades que dotaban de autonomía a la literatura como disciplina de estudio. Por su parte, el teórico israelí Itamar Even-Zohar reinterpreta el circuito de la comunicación propuesto por Roman Jakobson, a través de una serie de equivalencias entre este último y la noción de “Polisistema literario” o sistema múltiple. De esta forma, el productor –entendido como el escritor– refiere al emisor en el esquema original, la obra al mensaje, el repertorio al código, el mercado al canal y, por último, el lector al receptor. En consecuencia, nos encontramos ante un primer esbozo de intuir a la literatura con una complejidad mayor a la que suponía entenderla únicamente como el objeto resultante de una autoría.

Continuando con el itinerario universal, el siguiente en aparecer es Pierre Bourdieu, quien desplaza de la sociología a los estudios literarios el concepto “Campo”. Para el sociólogo francés, dentro del “campo literario” actúan dos fuerzas: una autónoma, que involucra lo estético –estrechamente relacionado con el código literario–, y otra heterónoma, que alude al posicionamiento que otorgan el mercado –la industria editorial– y la crítica –recepción cultural– tanto a las obras como a los autores. Por lo tanto, la literatura como espacio autónomo se integra también por “quienes contribuyen a producir el valor (y el sentido) de las obras” (p. 19), concluye García-Bedoya a partir de las meditaciones de Bourdieu.

Ahora bien, ubicándonos en el panorama latinoamericano, el primero en pensar una literatura nacional desde la noción de sistema fue Antônio Cândido, quien introduce al esquema de Even-Zohar

la idea de una tradición literaria a la que los escritores deciden inscribirse o, por el contrario, subvertir. En un tenor distinto, Alejandro Losada focaliza el sistema literario latinoamericano en la producción, debido a que permite identificar inquietudes y prácticas similares entre los escritores, donde los objetos literarios son “una expresión de la praxis de diversos grupos sociales” (p. 54), según García-Bedoya. También señala, oportunamente, que tal acercamiento otorga al sistema literario un carácter unilateral.

Ángel Rama toma en cuenta los procesos culturales latinoamericanos para construir su idea del sistema literario como una suma de estratificaciones, donde el estrato dominante corresponde al pensamiento de Occidente y el estrato dominado al afro e indoamericano. Asimismo, resultaría inadmisibles no pensar el concepto de “ciudad letrada”, de Rama, bajo la perspectiva de sistema literario, en la medida en que procura delimitar un espacio y tiempo en el que se ejecutan determinadas prácticas literarias.

En lo que respecta a las contribuciones de Antonio Cornejo Polar, se describe, por antonomasia, la categoría “heterogeneidad”, misma que reconoce un “contacto intercultural” (p. 31), que produce una “polifonía discursiva” (p. 33), ya que dentro del sistema literario latinoamericano conviven, en palabras de Cornejo Polar, las literaturas cultas, las populares y las indígenas (p. 33). Siguiendo a García-Bedoya, las literaturas nacionales comparten un proceso histórico común, por lo que es necesario una categoría que “permita una conceptualización global de la literatura latinoamericana” que, al mismo tiempo, no anule “la pluralidad interna que la constituye” (p. 60). De ahí que Cornejo Polar apueste por una “Totalidad contradictoria”.

Raúl Bueno ahonda en la categoría de heterogeneidad, con el objetivo de evidenciar que el sistema literario se conforma por “el contexto de producción del mensaje y el propio contexto referencial” (p. 41) o literario, puesto que por referente entiende tanto al interno, que se configura por el estilo del escritor, como al extratextual, aquello que se aprehende de la realidad material.

En suma, la tradición literaria, la reciprocidad entre los productores de las obras, la estratificación de los discursos, la heterogenei-

dad resultante de los procesos culturales y el cruce entre las esferas literarias y extraliterarias encauzan a meditar que la literatura peruana –vista desde el siglo XVI con el sistema de literaturas señoriales y étnicas hasta las prácticas contemporáneas, ubicadas en el estado oligárquico y posoligárquico, según la cronología propuesta en el libro– es un “polisistema signado por la heterogeneidad: una totalidad contradictoria” (p. 84), pues coexisten en él un subsistema canonizado, escrito en español, uno popular, allegado a la tradición oral, y uno letrado en quechua, que se encuentra en consolidación.

El acierto de García-Bedoya en este ensayo de largo aliento radica en el hallazgo de las resonancias teóricas entre las voces extranjeras de Even-Zohar y Bourdieu y las propias de los teóricos literarios de Nuestra América. *Hacia una historia literaria integral: algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano* bien puede consagrarse como un libro para consultarse como oráculo, puesto que ofrece en su lectura una cuidada trayectoria teórica, a la par que crítica, de la categoría conceptual de sistema literario, al mismo tiempo que, como investigación meritoria sobre teoría literaria, advierte los límites de la discusión teórica, inaugurando una invitación a continuar el análisis de las operaciones oscilantes que la literatura peruana –y latinoamericana– manifiesta. ➤

Indra Kerem Cano Pérez
Universidad Veracruzana, México.
indrakeremcano@gmail.com

Liliana Weinberg. (2021). *José Martí: entre el ensayo, la poesía y la crónica*. 123 pp. ISBN: 978-607-502-971-9. Xalapa: Universidad Veracruzana.

“Sólo el amor engendra melodías”, dice el último verso de José Martí en el poema “Crin hirsuta”. Ese amor que nace de la aspiración de la belleza y busca decirse a través de la palabra asediada engendra melodías desgarradas, dolorosas, al tiempo que indecibles y profundamente críticas. José Martí, nuestro americano más clásico, es mirado por la “luz inteligente” de Liliana Weinberg en tres tiempos: 1) el presidio político en Cuba: Martí, cronista del dolor; 2) nuestra América: Martí, cronista del futuro; 3) y nuestra exposición de los pintores impresionistas: Martí, cronista de lo invisible. Los tres apartados repiten el apellido del escritor y el género discursivo, con matices que el título de la obra se encarga de calibrar: ensayo, poesía y crónica. En cada uno de estos tiempos martianos, la autora nos devuelve a un escritor vivo e incandescente. Podríamos, incluso, añadir que la ensayista nos revela el tempo de las crónicas, que, a la manera de melodías narradas, dan cuenta de la herida del poeta, pero también de los deslumbramientos por el arte, en especial la pintura.

Las últimas líneas del primer apartado cierran con una confesión de la ensayista: “Yo no volví a ser nunca la misma después de leer *El presidio político en Cuba*.” Esa modificación profunda en la biografía de Liliana Weinberg se comunica, a su vez, con las heridas abiertas de un jovencísimo escritor de 16 años, que desciende a los infiernos carcelarios por “infidencia” y es condenado a 6 años de trabajos forzados en las Canteras de San Lázaro. Con todo, no le



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

falta voz para hablar del “Dolor infinito, porque el dolor del presidio es el más rudo, el más devastador de los dolores”. El dolor es una herida creativa que le permite ensayar una reflexión que va “Del desengaño a la toma de conciencia”. Y ese movimiento revela aspectos de la vida de Martí que Liliana Weinberg siembra con cuidado a lo largo de las páginas. Aquí, por ejemplo, recupera el nombre de la primera morada del poeta a su llegada a España: la calle madrileña “Desengaño”, que es la misma en la que Francisco de Goya dio a conocer sus “Caprichos”. A su manera, este primer ensayo establece líneas paralelas en las vidas de dos entrañables artistas: Goya y Martí. No es casual la mirada asombrada que Martí le dedica a Francisco de Goya; lo es también porque admira ese lenguaje pictórico que le resulta indeleble al corazón y la mente. En esa vida paralela, “Martí recibió clases de pintura en Zaragoza, la misma ciudad donde Goya se hizo pintor”. O en el tenor señalado por Ariela Schnirmajer, cuya lectura da lugar a “la concurrencia entre los cuadros literarios pintados por Martí y la portentosa pintura de Goya”. Hay una línea que va de la mirada del poeta a su biografía y a la escritura de aquella época. Una vida apasionada, incluso en el dolor, que alcanza por su compromiso político otro género discursivo, como nos ayuda a mirar Weinberg: el alegato jurídico. José Martí estudió derecho y esa formación tiene un vínculo práctico en el servicio social que presta a quienes, como él, viven la injusticia y la deshumanización de la cárcel. Lo vivido sirve y suma en la cualidad de testigo que proporciona la crónica. En una metáfora cinematográfica, contada por Leila Guerriero, si la crónica es al documental lo que las películas son a las novelas, Martí documenta, en primera persona, las escenas del dolor que nos hace mirar con una cuidadosa atención.

El segundo capítulo aborda el ensayo fundacional del pensamiento nuestro americano. ¿Qué se puede añadir a la rica bibliografía que ha suscitado este “texto infinito”? A todas luces es “un clásico de este mundo que nosotros vivimos y que él mismo texto fundó”. Además, es un texto que cumple 131 años al momento de la publicación de los tres grandes ensayos de Liliana Weinberg. Me parece que uno de los muchos aciertos es reconocerlo como tal,

más allá del panfleto, el discurso en voz alta o la arenga política, que pueden, por qué no, habitar la semilla de la palabra martiana. “Uno de los principales rasgos de todo ensayo es que está escrito en tiempo presente, con lo cual se refuerza el permanente regreso al tiempo y lugar de la enunciación, a la vez que al momento de reflexión en que todo acontecimiento se convierte —son palabras de Ricoeur— en sentido”. Ese presente de la enunciación revela un alto compromiso ético, que responde y firma con su nombre. Si bien no fue pensado en un inicio como un ensayo, los lectores lo hemos leído de esa manera. Es más, es un ejemplo clásico de lo que es un buen ensayo.

La ensayista que es Liliana Weinberg emprende una reconstrucción del momento de enunciación en que fue escrita la obra e identifica en ella “una temprana especificidad latinoamericana”, en plena oscilación entre la poesía y la voz ensayística. No son polos irreconciliables; muy al contrario, se nutren de esa raíz fértil, cercana al tiempo en el que fue escrito y que autores como Cintio Vitier, Walter Mignolo, Francisca López-Civeira o Bernardo Subercaseux han percibido, con una honda y puntual recepción. Italo Calvino también dice que los clásicos se leen por amor, el mismo “amor que engendra melodías” y que ahora se deja interpretar, una vez más, como una partitura de lo que bien podría ser la música más íntima de Nuestra América.

El último ensayo es también un elogio del género practicado por el poeta en una vertiente más moderna: la crónica de las artes visuales. Al mismo tiempo que el ensayo como género se consolida en Latinoamérica, Martí reconoce entre los impresionistas procedimientos semejantes que la crónica le permite: la pintura y la escritura en tiempos reales, desde perspectivas inmersivas del cronista y el pintor: desde la barca, desde la piel del testigo y con la materia verbal que describe para los no presentes, la pintura sobre el lienzo. Cada una de las referencias bibliográficas empleadas en este último ensayo es justa y nos abre un panorama o acaso una herida a la manera de una “mirilla” para conocer la trayectoria histórica de las crónicas de arte que surgen y se consolidan en la voz martiana.

Los tres ensayos de Liliana Weinberg son una flor de cinco pétalos, que revelan los cinco sentidos de la experiencia creativa. Hablan de ensayos y son ellos mismos tres magníficos ensayos, que pueden leerse a placer, sin orden, pero con hartito provecho. Son didácticos, amables y, por qué no decirlo, deslumbrantes en su inteligencia y en su parsimonioso quehacer discursivo. Tres veces Martí, tres veces la palabra cronista, tres géneros literarios que conducen a él, porque “Todos los caminos del ensayo nuestroamericano conducen a él, magno e inagotable escritor.”

Para terminar, quiero resaltar la espléndida edición, diseñada por Mayra Díaz Ordóñez, con un formato de 11x17cm, impresa en papel ahuesado, con tipografía de las familias Eb Garamond y Bodoni 72; los folios, los títulos y los subtítulos en tinta azul, porque dicen bien que Dios está en los detalles. La camisa desnuda una portada azul añil, elegantemente tipográfica. Celebro esta primera edición, que abre de manera espléndida la colección Pensamiento y cultura latinoamericano, dirigida por Rodrigo García de la Sierra. ↩️

Nelly Palafox López
Independiente, México
nellypala@gmail.com