
CUADERNOS DE LITERATURA DEL
Caribe e Hispanoamérica

No. 35 • Enero - junio de 2022 • ISSN Impreso: 1794-8290 • ISSN Online: 2390-0644

**Masculinidades
e intimidades
literarias en
México durante
el siglo XX**

Wayleen Arrieta Ariza
César Cañedo
David S. Dalton
Francesca Dennstedt
Lis García-Arango
René Camilo García-Rivera
Ann González
Humberto Guerra
Jairo Antonio Hoyos
Carlos Urani Montiel
Santiago Quintero
Ignacio Torres Valencia
Víctor Saúl Villegas Martínez



UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIONES
EXTENSIÓN Y PROYECCIÓN SOCIAL



UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIONES
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS



UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO

RECTOR
DANILO HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

VICERRECTOR DE DOCENCIA
ALEJANDRO URIELES GUERRERO

VICERRECTOR DE INVESTIGACIONES,
EXTENSIÓN Y PROYECCIÓN SOCIAL
MIGUEL ANTONIO CARO CANDEZANO

VICERRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA
MARILUZ STEVENSON DEL VECCHIO

DECANO FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DALIN MIRANDA SALCEDO



UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

RECTOR
WILLIAN MALKÚN CASTILLEJO

VICERRECTOR DE DOCENCIA
EDNA GÓMEZ BUSTAMANTE

VICERRECTOR DE INVESTIGACIONES
HAROLD GÓMEZ ESTRADA

VICERRECTOR ADMINISTRATIVO
JOSÉ ÁNGEL VILLANUEVA

DECANO FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
FREDDY ÁVILA DOMÍNGUEZ

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
MELISSA GAVIRIA HENAO

**A ESTA REVISTA SE LE APLICÓ
PATENTE DE INVENCIÓN No. 29069**

CORRESPONDENCIA
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO,
KM 7 ANTIGUA VÍA PUERTO COLOMBIA,
BLOQUE D, 2o. PISO
TELÉFONO: 01 8000 527676

CORREO ELECTRÓNICO:
cuadernosdeliteraturadelcaribe@gmail.com

DISPONIBLE EN LÍNEA
[http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/
cuadernos_literatura/](http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/)



**Cuadernos de Literatura del
Caribe e Hispanoamérica**
No. 35 / Enero - junio 2022



**CUADERNOS DE LITERATURA
DEL CARIBE E HISPANOAMÉRICA**
No. 35 – Enero - junio de 2022
ISSN Impreso: 1794-8290
ISSN electrónico: 2390-0644

EDITORES ASOCIADOS

AMILKAR CABALLERO DE LA HOZ
KEVIN SEDEÑO-GUILLÉN

ASISTENTE EDITORIAL

EVA SANDRÍN GARCÍA CHARRIS

CORRECCIÓN DE ESTILO

KARLA ANDREA VALLE PADILLA

REVISIÓN DE TEXTOS EN INGLÉS

JULIANO ESTRADA DONATELLI

COMITÉ EDITORIAL

ORLANDO ARAÚJO FONTALVO
UNIVERSIDAD DEL NORTE, COLOMBIA

MICHÈLE SORIANO
UNIVERSIDAD DE TOULOUSE, FRANCIA

MÓNICA MARÍA DEL VALLE
UNIVERSIDAD DE LA SALLE, COLOMBIA

EDITOR FUNDADOR

GABRIEL ALBERTO FERRER RUÍZ

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

NADIA CELIS SALGADO
BOWDOIN COLLEGE, ESTADOS UNIDOS

LUIS FERNANDO RESTREPO
UNIVERSITY OF ARKANSAS, ESTADOS UNIDOS

SERGIO VILLALOBOS RUMINOTT
UNIVERSIDAD DE MICHIGAN, ESTADOS UNIDOS



CUADERNOS DE LITERATURA DEL CARIBE E HISPANOAMÉRICA
CUENTA CON UNA LICENCIA CREATIVECOMMONS ATRIBUCIÓN-
COMPARTIRIGUAL 4.0 INTERNACIONAL

SE AUTORIZA LA CITACIÓN, USO Y REPRODUCCIÓN PARCIAL O
TOTAL DE LOS CONTENIDOS, PARA LO CUAL SE DEBERÁ CITAR
LA FUENTE.

CUADERNOS DE LITERATURA DEL CARIBE E HISPANOAMÉRICA
SE ENCUENTRA INDEXADA EN PUBLINDEX Y CATALOGADA EN
LA BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO DEL BANCO DE LA
REPÚBLICA, EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA, EN
CENGAGE Y EN REDIB



BANCO DE LA REPUBLICA
BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO



PERIODICIDAD
SEMESTRAL



Sello Editorial
UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO

SELLO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO

BARRANQUILLA - CARTAGENA DE INDIAS, COLOMBIA (SURAMÉRICA)



SELLO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

CONTENIDO

Editorial

- Transdisciplinariedad, contemporaneidad crítica,
impacto académico global** 8
Kevin Sedeño-Guillén
-

Dossier. Masculinidades e intimidades literarias en México durante el siglo XX

Masculinities and Literary Intimacies in 20th century Mexico

Introducción. Masculinidades e intimidades literarias en México durante el siglo XX

- Introduction. Masculinities and Literary Intimacies in 20th
century Mexico* 12
Jairo Antonio Hoyos
César Cañedo
-

Artículos

La autobiografía de Luis Felipe Fabre: asimilación y contradicción en la identificación homoerótica

- The Autobiography of Luis Felipe Fabre: Assimilation
and Contradiction in Homoerotic Identification* 17
Humberto Guerra
-

Hombres que la chupan: *El vampiro de la colonia Roma* (1979), masculinidades y vampirismo en América Latina

- Men That Suck It: El vampiro de la colonia Roma (1979),
masculinity and vampirism in Latin America* 29
Santiago Quintero
-

Luis Zapata fuera de la colonia Roma

- Luis Zapata outside the colonia Roma* 52
Víctor Saúl Villegas Martínez
-

Racial Amnesia and Queer Identities in Carlos Fuentes's "Chac Mool"

- Amnesia racial e identidades cuir en "Chac Mool"* 72
de Carlos Fuentes
David S. Dalton
Ann González
-

Propuesta de tradición discursiva de la narrativa de homosexualidad en México
A Proposal for a Discursive Tradition of Homosexuality in the Mexican Narrative 95
Ignacio Torres Valencia

Desidentificaciones cuasi-cuir y otras estrategias para narrar la intimidad en *Beso negro* (1992), de Gilberto Flores Alavez
Quasi-cuir Disidentifications and Other Strategies to Narrate Intimacy in Beso negro (1992) by Gilberto Flores Alavez 119
Francesca Dennstedt

Escritura geosimbólica en *Vereda del norte* (1937), de José U. Escobar, novela queer de la frontera norte mexicana
Geosymbolic Writing in Vereda del norte (1937) by José U. Escobar: A Queer Novel from Mexico's Northern Border 140
Carlos Urani Montiel

Error de archivo: los procesos de escritura en “Cuenta perdida” de Salvador Novo y Lola Beltrán
Errors in the Archive: The Writing Process of Salvador Novo and Lola Beltrán's “Cuenta perdida” 161
Jairo Antonio Hoyos
César Cañedo

Entrevistas

***Habana año cero*, el período especial y la literatura cubana post-soviética: un diálogo con Karla Suárez**
Lis García-Arango 175
René Camilo García-Rivera

Reseñas


Piensa críticamente o muere: la transformación de la universidad y la mercantilización del saber. Reseña de Raúl Rodríguez Freire (2018). *La condición intelectual. Informe para una academia*. Santiago de Chile: Ediciones Mimesis.
Wayleen Arrieta Ariza 184

Editorial.

Transdisciplinarietà, contemporaneidad crítica, impacto académico global

Kevin Sedeño-Guillén*

Universidad de Cartagena

 <https://orcid.org/0000-0002-0940-8198>

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..35.2022.3600>

Aparece el No. 35 de *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* correspondiente al semestre enero-junio de 2022. El número presenta cierto retraso en su publicación por lo cual nos disculpamos y esperamos evitar en los números que vienen.

Este No. 35 contiene una sección monográfica titulada “Masculinidades e intimidades literarias en México durante el siglo XX/Masculinities and Literary Intimacies in 20th century Mexico”, a cargo de los profesores Jairo Antonio Hoyos y César Cañedo; una entrevista a la escritora cubana Karla Suárez, realizada por Lis García-Arango y René Camilo García-Rivera; y una reseña del libro *La condición intelectual. Informe sobre la academia* (2018), de Raúl Rodríguez Freire, escrita por Wayleen Arrieta Ariza.

Primeramente, en el dossier “Masculinidades e intimidades literarias en México durante el siglo XX/Masculinities and Literary Intimacies in 20th century México”, Hoyos y Cañedo reúnen un conjunto de ocho artículos de la autoría de académicos mexicanistas afiliados a universidades de México y Estados Unidos, que en su conjunto se enfocan en la discusión de la problemática de las masculinidades disidentes, abyectas y cuir en relación con narrativas del yo caracterizadas por la disidencia, la solidaridad y la afectividad. El alto grado de respuesta logrado en la convocatoria realizada

¿Cómo citar este texto?

Sedeño-Guillén, K. (ene.-jun., 2022). Transdisciplinarietà, contemporaneidad crítica, impacto académico global. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (35), 8-11. Doi:<https://doi.org/10.15648/cl..35.2022.3600>

por Hoyos y Cañedo tendrá como resultado adicional la publicación de un segundo volumen del monográfico con trabajos dedicados al estudio de masculinidades en autores del Caribe y otras zonas de América Latina.

A partir de este monográfico, la revista se propone sistematizar un nuevo mecanismo de edición que consiste en la publicación de números o secciones monográficas a cargo de editores invitados de impacto en sus áreas de investigación respectivas, con una marcada inclinación hacia perspectivas transdisciplinarias. En coincidencia con Mabel Moraña, concebimos la transdisciplinariedad como una manifestación que ha conducido a “la recentralización de la cultura entendida como la arena en la que se dirimen primariamente las luchas por el poder representacional” (2014, p. 151). Esto implica una renegociación de los límites de los estudios literarios y culturales en el Caribe y América Latina.

Por otra parte, incluimos una entrevista con Karla Suárez, notable escritora cubana contemporánea residente en Europa y autora de las novelas: *Silencios* (1999), *La viajera* (2005), *Habana año cero* (2011) y *El hijo del héroe* (2017). En esta entrevista, realizada en plena pandemia del Covid-19, los investigadores García-Arango y García-Rivera ofrecen un testimonio de primera mano acerca de la autora y en particular sobre su novela *Habana año cero*. De ese modo, la revista se propone mantener una sección que dé espacio a reflexiones inmediatas de escritoras y escritores, investigadoras e investigadores que inciden en la contemporaneidad crítica de las escrituras caribeñas y latinoamericanas. Graciela Montaldo se ha referido a la necesidad de “habitar el tiempo presente con la conciencia del cambio como problema de la experiencia cotidiana, lo que podríamos frasear como *la politización del tiempo*” (2017, p. 51). Para nosotros, esto implica interrogar críticamente tanto la corta como la larga duración, tanto el presente como las estructuras coloniales de poder que continúan articulándose en la actualidad.

Finalmente, Arrieta Ariza reseña en este número el libro *La condición intelectual* (2018), en que el profesor Rodríguez Freire cuestiona la actual reconversión de la condición intelectual que se produce en la universidad neoliberal como empresa inserta en un sistema de producción de conocimiento de perfil neoextractivista. Continuamos así ofreciendo una sección de reseñas académicas y literarias dedicada a actualizar el estado de la cuestión de la literatura, la cultura y la producción académica caribeñista y latinoamericanista con un enfoque global, presentando aquellas novedades editoriales que marcan tendencia en ese campo.

En este momento de su desarrollo, la revista quiere reconocer y agradecer de manera especial a Wilfredo Esteban Vega Bedoya, profesor del Programa

de Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena, quien pasa a otras labores académicas y culturales tras haber realizado relevantes aportes como editor a la construcción, socialización y visibilización del saber desde el campo de los estudios literarios y culturales del Caribe colombiano.

A partir de este No. 35 se inicia un nuevo periodo en la conformación del equipo editorial con la incorporación de Kevin Sedeño-Guillén, que se une como co-editor a Amilkar Caballero De la Hoz en el liderazgo de esta publicación académica. Sedeño-Guillén es profesor del Programa de Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena y doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad de Kentucky, con una especialización en estudios coloniales latinoamericanos. Su experiencia editorial incluye responsabilidades académicas y administrativas en la producción de libros y revistas como editor invitado en *Visitas al Patio: Revista de Estudios de Lingüística y Literatura* (2019), editor jefe en *Nomenclatura: Aproximaciones a los Estudios Hispánicos* (2017), par evaluador durante una década de múltiples revistas y libros académicos, y coordinador del área de publicaciones de la Fundación Universitaria del Área Andina (2011-2012).

Estas nuevas proyecciones de la revista se producen en el complejo escenario generado por la discusión de un nuevo modelo nacional de clasificación de revistas científicas por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia. Este modelo tiene como objetivo contribuir a la calidad científica de las publicaciones por medio del incremento “tanto en el número e impacto de publicaciones científicas de autores nacionales, como en el impacto de las revistas científicas editadas en el país” (Colombia, 2022, p. 5). Sin embargo, adicionalmente a la viabilidad de estos propósitos, se debe considerar el impacto contraproducente que este nuevo modelo puede tener en la categorización de las revistas académicas nacionales y, con ello, en los procesos de medición y reconocimiento de la productividad académica de los docentes investigadores en las universidades públicas colombianas. Como plantea rodríguez freire, estos modelos expresan una coincidencia entre universidad y mercado que conduce al desalojamiento de “cualquier posibilidad de crítica que carezca de autorreflexión y que oblitere o pase por alto sus propias condiciones de posibilidad”. (2018, p. 22)

Con este No. 35, *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* (CLCH) continúa acercándose entonces a sus veinte años ininterrumpidos de circulación, privilegiando la transdisciplinariedad de sus discusiones académicas, la contemporaneidad crítica de las temporalidades abordadas y un impacto académico global creciente de sus autores, que contribuyan por igual al desarrollo de escenarios locales, regionales, nacionales e internacionales de calidad académica.

Referencias

- Colombia. Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (nov., 2022). *Modelo de clasificación de revistas científicas - Publindex 2022*. Bogotá: Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, Dirección de Ciencia.
- Montaldo, G. (2017). Ecología crítica contemporánea. *Cuadernos de Literatura*, 21(41), 50-61.
- Moraña, M. (2014). Capítulo 4. Estudios literarios y culturales latinoamericanos. Aproximaciones inter/trans/postdisciplinarias. *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana* (125-159). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- rodríguez freire, r. (2018). *La condición intelectual. Informe para una academia*. Santiago de Chile: Mimesis.

Introducción. Masculinidades e intimidades

literarias en México
durante el siglo XX*

Introduction. Masculinities and Literary

Intimacies in 20th
century Mexico

Jairo Antonio Hoyos

University of Puget Sound

 <https://orcid.org/0000-0003-1022-2136>

César Cañedo

Universidad Nacional Autónoma de México

 <https://orcid.org/0000-0002-6744-0903>

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..35.2022.3601>

El presente número monográfico se encuentra enfocado en la literatura y cultura de México durante el siglo XX y constituye la primera entrega de dos volúmenes acerca de las masculinidades e intimidades literarias en América Latina

* Este monográfico se enmarca en el proyecto “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00), que forma parte del Programa Estatal de Generación de Conocimiento del Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España).



¿Cómo citar este texto?

Hoyos, J. A. y Cañedo, C. (ene.-jun., 2022). Introducción. Masculinidades e intimidades literarias en México durante el siglo XX. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (35), 12-15. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..35.2022.3601>

y el Caribe. Se presentan aquí ocho artículos que tienen en común, además de la calidad reflexiva, el análisis de las masculinidades disidentes en un nutrido y excepcional corpus de literatura mexicana y sus diversas textualidades.

Con la convocatoria planteamos un punto de confluencia para reflexiones sobre las masculinidades, con énfasis en las disidentes, abyectas y cuir, y su relación con la narración biográfica, la autorrepresentación, la intimidad, la disidencia, la solidaridad, el estilo y la creación de vínculos afectivos. También pretendimos incluir estudios que analicen una amplia diversidad de formatos y géneros discursivos y textuales, como cartas, memorias, biografías, documentos testimoniales, así como textos estrictamente literarios que den cuenta de procesos de intimidad, tradición, producción de subjetividades y de vínculos afectivos varios. La calidad y cantidad de propuestas superó con creces nuestras expectativas, al grado de orientarnos a proponer el presente número monográfico como la primera de dos partes. Ante ello, hemos tomado la decisión de mostrar en las páginas siguientes los diálogos y tensiones con la tradición literaria mexicana y sus cuirizaciones, representaciones e historias —muchas de ellas marginales— donde es notable la presencia de varones no normativos.

Se trata de un corpus que se desplaza entre márgenes, silenciamientos, visibilidades, intimidades, mordeduras, torceduras y olvidos amorosos. A su manera, este dossier trae a la discusión las palabras con las que el patrono Carlos Monsiváis se refirió a Salvador Novo: “lo marginal en el centro”. En este caso, articulamos una serie de discusiones académicas que recorren la producción de autores de las primeras décadas del XX con otros análogos del XXI. Forman parte de las rutas sugeridas por *les* investigadores concitando las políticas de la intimidad, la analidad, la racialización; las preguntas por una tradición de masculinidades disidentes, y el constante trabajo de replantear los márgenes y fluctuaciones de autores consagrados junto a otros prácticamente desconocidos, desde propuestas teóricas incitantes y en diversos grados degeneradas, cuirizadas.

Humberto Guerra (Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco) elige “Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy” (2011), autobiografía de Luis Felipe Fabre, para desplegar una serie de contradicciones de la identificación homoerótica, sin dejar de considerar prejuicios y estereotipos, que hacen del plano textual y de las texturas del yo un espacio de pugna homoerótica entre la virilidad afirmativa y la (auto) identificación.

Por su parte, Santiago Quintero (Furman University) analiza cómo se articula la masculinidad de Adonis en *El vampiro de la colonia Roma* (1997), de Luis Zapata, con base en las lógicas y las prácticas del capitalismo neoliberal. El

protagonista urbano marginal de la novela construye su identidad por medio del consumo tanto biológico —sangre— como capitalista —mercancías. En su novedosa lectura, Quintero expone una construcción de lo masculino que ocurre en el monstruoso entrecruce entre el vampirismo, la biopolítica y el capitalismo.

Saúl Villegas (Universidad Veracruzana) también estudia la obra de Luis Zapata. En contraposición, le interesa alejarse del vampiro y concentrarse en textualidades no tan exploradas del autor. De la mano de Henri Lefebvre y Jorge Luis Peralta, en sus pesquisas sobre los espacios homoeróticos, Villegas propone una taxonomía clave para pensar la espacialidad de una homosexualidad disidente recorriendo los intersticios, lugares y escenarios físicos productivos de emocionalidades y erotismo en cinco novelas y un cuento de Zapata.

El artículo escrito en colaboración entre David Dalton (University of North Carolina, Charlotte) y Ann González (University of North Carolina, Charlotte) propone una lectura a contrapelo del final del cuento “Chac Mool”, en el cual la aparición de un personaje cuir e indígena desafía los paradigmas mestizos y heteronormados mexicanos. En su lectura, en lugar de interpretarlo como una disyuntiva, el final del relato de Filiberto funciona como una convergencia que expone la doble exclusión del personaje. De un lado, su amnesia racial —aquel rechazo de la figura originaria de Chac Mool— lo inhabilita para participar en la mestizofilia mexicana. De otro lado, su sexualidad cuir —aquella vida erótica que surge cuando se abre esa puerta— lo excluye del ideal reproductivo de un México mestizo. Al elegir al unísono estas dos variables, el estudio de Dalton y González abre la puerta a una interpretación que llama la atención sobre la alienación de Filiberto tanto de la mestizofilia como del machismo del México posrevolucionario.

Ignacio Torres Valencia (Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo) y Urani Montiel (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez) se interesan por los primeros registros de intimidades y masculinidades disidentes en las letras mexicanas. Basándose en las teorizaciones de Johannes Kabatec, Torres Valencia traza una propuesta de tradición discursiva que problematiza ciertos rasgos productivos (entre intratextuales y extratextuales) de algunas de las primeras novelas de carácter homosexual en México, aquellas de la década de 1960: *41 o el muchacho que soñaba con fantasmas* (1963), *El diario de José Toledo* (1964), *Los inestables* (1968) y *Después de todo* (1969). El análisis sirve para contextualizar a la luz de la historiografía aquellas obras consideradas canónicamente como las primeras de temática homosexual.

Por otro lado, Urani Montiel analiza una novela pionera e injustamente olvidada: *Vereda del Norte* (1937), del juarense José Urbano Escobar. Este texto

literario requiere de una actualización de lecturas y revisiones críticas, pues es anterior a las novelas de la década del 60 y periférica en más de un sentido, el artículo de Montiel contribuye a saldar esta deuda. En *Vereda del Norte* se representa el paisaje revolucionario de Chihuahua con una sutil y potente carga homoerótica. El crítico explora y desborda la mirada del narrador y la voz enunciativa de Urbano Escobar, al trazar la amistad íntima entre dos jóvenes socialmente diversos y seguir las huellas de una serie de códigos del deseo que saturan la textualidad de complicidades inusitadas entre varones.

Entre el rescate crítico y el cuestionamiento cuir también se encuentra el artículo de Francesca Dennstedt (Southern Illinois University, Carbonale), que analiza otro de los momentos borrados de la tradición homoerótica mexicana: la publicación y el escándalo entorno a la novela *Beso negro* (1992), de Gilberto Flores Alavez. A través de esta propuesta de análisis, la novela de Flores Alavez es convertida en un extraño dispositivo textual plagado de estrategias cuasi-cuir de desidentificación, de acuerdo con la categoría propuesta por José Esteban Muñoz. A Dennstedt le interesa diseccionar un filón inusual de la literatura carcelaria mexicana y revisar una serie de estrategias de enunciación en uno de los casos más impactantes y escandalosos en su época, donde la homosexualidad pudo aparecer a favor o en contra de un arreglo personal o una enfermedad, según la coyuntura de ataque y defensa esgrimida políticamente por el autor.

Este volumen cierra con otro artículo escrito a cuatro manos en el que Jairo Antonio Hoyos (University of Puget Sound) y César Cañedo (Universidad Nacional Autónoma de México) —también editores invitados a cargo de este dossier— establecen un diálogo a partir de las investigaciones, intuiciones y hallazgos después de registrar un archivo que tiene aún mucho por explorar: el de Salvador Novo, albergado en el Centro de Estudios de Historia de México (Grupo Carso). La investigación de archivo se convierte en un entramado de reflexiones, debido al encuentro azaroso con el manuscrito de la canción “Cuenta perdida” de Salvador Novo, interpretada por Lola Beltrán, que despertará el interés por pensar los lazos entre poesía y canción, amistad y desazón amorosa, y cómo se ha expresado el tema de la pérdida en diversos momentos textuales de Novo.

No deseamos más que agradecer a *les* colaboradores por su riguroso trabajo, y al equipo editorial de *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* —particularmente a su co-editor Kevin Sedeño Guillén— por albergar esta propuesta que nos permite actualizar las reflexiones sobre las masculinidades disidentes y las diversas expresiones literarias que han cristalizado en una cultura heterogénea y descentrada en América Latina.

ARTÍCULOS

La autobiografía de Luis Felipe Fabre:

Asimilación y contradicción
en la identificación
homoerótica

The Autobiography of Luis Felipe Fabre:

Assimilation and
Contradiction in Homoerotic
Identification

Humberto Guerra*

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

 <https://orcid.org/0000-0002-4967-1054>

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3605>

* Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Actualmente se desempeña como profesor-investigador del Departamento de Política y Cultura de la Unidad Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, nivel 1. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran el estudio *Narración, experiencia y sujeto. Estrategias textuales de 7 autobiografías mexicanas* (2016), y el trabajo de edición del libro colectivo *De lo joto a lo macho. Masculinidades sexodiversas mexicanas* (2019). 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.



Recibido: 9 febrero 2022 * Aceptado: 18 diciembre 2022 * Publicado: 24 enero 2023

¿Cómo citar este texto?

Guerra, H. (enero-junio, 2022). La autobiografía de Luis Felipe Fabre: asimilación y contradicción en la identificación homoerótica. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (35), 17-28.
Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3605>

Resumen

Luis Felipe Fabre es un poeta y ensayista contemporáneo mexicano en cuyo trabajo la diversidad sexual masculina tiene una cantera importante de expresión. Su autobiografía, que se analiza aquí, no es la excepción; en ella se construye un yo autobiográfico contradictorio porque recurre tanto a estereotipos propios de la cultura gay mexicana —adjetivación y pronombres en femenino, cultura kitsch y referencias culturales— como a valores y actitudes sociales que adjudican prestigio social al heterosexual varón. El resultado es una autobiografía contradictoria con muchos elementos para analizar en el contexto de la representación de las homosexualidades contemporáneas mexicanas.

Palabras clave: Luis Felipe Fabre, *Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy*, México, gay, identidad

Abstract

Luis Felipe Fabre is a contemporary Mexican poet and essayist in whose work male sexual diversity has an important source of expression—his autobiography, discussed here, is no exception. In it, a contradictory autobiographical self is constructed through the use of common stereotypes of Mexican gay culture (feminine adjectives and pronouns, kitsch culture and cultural references), as well as through the use of social values and attitudes that award social prestige to male heterosexuals. The result is a contradictory autobiography with many elements to analyse in the context of the representation of contemporary Mexican homosexualities.

Key words: Luis Felipe Fabre, *Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy*, Mexico, gay, identity

En el año 2011 se publicó el libro colectivo *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces*, volumen que contiene el mencionado número de textos de corte autobiográfico de autores mexicanos que actualmente rondan los 40 años, poseedores de un corpus considerable y valorado críticamente, incluso algunos gozan de peculiar éxito lector –Nettel, Boone, Herbert–. En este volumen también se incluyó un texto autobiográfico del poeta Luis Felipe Fabre, titulado “Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy”, en el cual abordó de manera prioritaria el quehacer poético, así como la condición homoerótica del autobiógrafo. De este modo, el texto se maneja en dos planos bien definidos y complementarios: el de la vida pública, es decir, la tarea, las inquietudes y las funciones del sujeto como poeta; y, al mismo tiempo, se acerca al de la vida privada, meramente a la condición sexual disidente.

En consecuencia, el texto entra en la categoría de autobiográfico, pues se interesa en ambas cuestiones de manera más o menos equilibrada. Si se inclinara hacia la tarea pública estaríamos frente a un texto memorístico, y en el caso contrario leeríamos un testimonio (May, 1982). Cualquiera de estas manifestaciones supone herramientas metodológicas diferentes a las usadas aquí, específicamente la teoría autobiográfica que afirma que este tipo de textos resguardan poderes epistemológicos propios de la modernidad, y que evidencian la centralidad y la puesta en crisis del sujeto cognoscente y cognoscible (May, 1982; Lejeune, 1975; 1982; 2002).

¿De qué elementos echó mano el autor para balancear su texto? La “Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy” elige la siguiente estrategia textual: reelabora anécdotas donde se pondera la masculinidad hegemónica y su infracción como constatación de la diferencia sexual, pero de forma teatralizada, por lo tanto, impera la acción en detrimento de la reflexión; igualmente, se privilegia la construcción de un personaje ficcionalizado –¿o deberíamos decir travestido?– con la esperanza de resguardar la identidad personal (Howarth, 1980). Observamos, entonces, el acto de escribir pensado como una puesta en escena proyectada de la pluma hacia el ojo lector; es decir, se escribe no para confesar –en el sentido amplio del término– sino para exhibir un personaje, más que una persona textual. Esta es una de las mayores condicionantes que regulan esta textualidad. Así pues, estamos frente a un texto de externalización de la persona en sus facetas más visibles, públicas, y se procura evitar un texto de reflexión, de interiorización y meditación que permitiría atisbar el yo subjetivo, o sea, cómo se ve el autobiógrafo a sí mismo.

Ahora bien, todo ello se logra usando la hipérbole, la frivolidad, el kitsch, el travestismo actitudinal y lingüístico, y la cultura de masas mezclada con la cultura letrada, lo cual, finalmente, pondera de manera constante la condición de la diferencia sexual de forma literaria y social. A su vez, el autobiógrafo adopta una serie de modelos que, en cierta forma, son “tradicionalizados” –la aceptación de la marginalidad, el rechazo de la masculinidad actitudinal hegemónica y la instalación del sujeto en la infracción, cuestiones que se pretenden retratar como permanentes y que aquí se ponen en entredicho– y otros donde el yo configurado en el texto procura esconderse y también develarse. Los elementos citados se presentan en una mixtura donde sobresalen tres de ellos: el artificio travesti, la frivolidad y la referencia cultural; en un ejercicio a veces teatralizado y otros tantos reflexivo, muy a pesar de las intenciones autorales. Tratemos, entonces, de comprender el uso de estas estrategias. El resultado proyectado es la consideración del yo autobiográfico homoerótico mexicano contemporáneo representado en este texto autobiográfico.

Registro irónico e histriónico

Es preciso tener siempre en mente que la autobiografía escrita por Fabre (2011) elige el registro irónico e histriónico de forma preponderante, el cual es altamente frecuentado en las autobiografías homoeróticas. ¿Qué posible explicación se podría aventurar al respecto? Ofrecemos una propuesta, siempre abierta a consideración que plantea que el yo configurado en el texto anticipa ataques y juicios –textuales, orales, cotidianos–, los cuales, por lo que se puede sospechar, el sujeto ha experimentado en la vida cotidiana. Sabemos los aviesos caminos de la homofobia y sus consecuencias profundas y muchas veces irreconocibles –aunque determinantemente actuantes– en el sujeto a lo largo de su trayectoria vital; por ello, la ironía y el dramatismo exagerado que llega al kitsch son dos destrezas para contrarrestar –vivencial y textualmente– estas agresiones. Las autobiografías de este tipo avasallan al lector, buscan producir su sorpresa, complacerlo, divertirlo y mantenerlo a una distancia prudente, para lo que es necesario colocarse dos pasos delante de él y, por añadidura, del marco social que encuadra la escena de escritura y de lectura (Guerra, 2016).

El manejo estereotipado de la experiencia vital textualizada

Si la confesión, en su sentido tradicional, no tiene cabida aquí –y así lo indica literalmente el autor– es a través de la dramatización y la hiperbolización de algunos episodios que se devela la condición homoerótica y se le localiza en la infancia, en primer lugar, cuando un autobiografiado niño con sobrepeso,

en medio de un campo de fútbol, obedece la voz del entrenador, quien le ordena a gritos agarrar la pelota cuando le dan un pase. El sumiso autobiógrafo toma la pelota con las manos y corre hacia la portería de su equipo. El ridículo es evidente, como son obvias varias infracciones al código de la masculinidad hegemónica; en este caso, se trata de la impericia física como infracción factual al código del hombre “verdadero”, lo cual se manifiesta por la ausencia de un cuerpo atlético, el total desconocimiento de las reglas del juego en equipo, la falta de solidaridad entre varones y por desconocer la importancia de cooperar en un proyecto común y prestigioso. El resultado es más o menos consabido: la marginalización del conjunto deportivo y, por lo tanto, de los privilegios de ser conocido, reconocido y valorado como varón social con cierto estatus privilegiado.

Aún más, otras disciplinas han analizado el rol socializador que tienen estos deportes en la aceptación honrosa de los sinsabores y los sacrificios que lleva a cuestras el sentido de competencia física –como entrenamiento para la competencia social y laboral–, del desarrollo de la fuerza “física” traducida en resistencia al dolor, socialmente habilitada como marca identitaria varonil. En pocas palabras, estamos hablando de atributos que la sociedad considera como netamente “masculinos” y prestigiosos, pues todo este monumento a la virilidad hegemónica se destruye en esta pequeña anecdotización ridiculizada.

No obstante, en la narración ridiculizante no hay una reflexión de este tipo. Al no mediar la reflexión no se puede manifestar un desgarramiento por la conciencia de la diferencia. Por el contrario, el lector accede a la puesta en texto de una situación grotesca que mueve ya a la risa o a la benevolencia. En cierta forma, la homosexualidad se da por un hecho, no es ni siquiera un descubrimiento, no hay valor agregado en la sexualidad ni positiva ni negativamente, aunque su constatación pase por el ridículo y por la singularización del sujeto frente al microcosmos que observa la escena. La interrogante que surge, entonces, es por qué se recurre a una ejemplificación tan mayormente estereotipada: el niño inhábil destituido de atributos de género capta la atención en el medio campo de fútbol como objeto de ¿escarnio?, ¿burla? o ¿contraejemplo? Existe una fuerte contradicción, pues al querer enmascarar su inhabilidad viril, lo que se obtiene es un reflector social que capta la atención.

La centralidad de la poesía como respuesta vital

Esta situación de marginación se subsana en la juventud, cuando el autobiógrafo, quien ahora se califica de solitario, descubre el quehacer poético. Este punto de quiebre representa otra teatralización, es decir, no se habla

directamente al lector, puesto que se recurre a la puesta en escena de esta epifanía sobre lo poético. Por ello, Alan Ginsberg se le aparece como el “Hada Queer de los Poemas” –así, literalmente– y le da la clave del quehacer poético:

Lo importante es que sigas el verso. El verso es un camino que puede no tener ningún sentido pero que puede darle sentido a una vida. ¿Captas? Tal vez no lleve a ninguna parte pero es un modo de estar en el mundo. (Fabre, 2011, p. 97)

Son varias las reflexiones provocadas por esta declaración. La que ahora interesa indica que la poesía es una forma de estar y ser en el mundo, más allá de cualquier fin práctico o trascendente que, por lo general, se asocia a este género literario. En este sentido, el proceso de puesta en el texto es un accionar esquivo que devela y esconde de manera casi simultánea al autobiógrafo, al convertir la experiencia en teatralizaciones revestidas de un código inequívocamente travestido, culterano y banalizado por el periodismo del corazón. Ginsberg está ataviado con un disfraz rosado que quiere reventar por su complexión robusta, el cual se complementa por las barbas y los escasos cabellos desmedidamente crecidos.

De este modo, el texto comienza a dirigirse a una audiencia conocedora de dos áreas específicas de expresión y experimentación: la cultura letrada y la cultura kitsch. Además, reconoce el lugar secundario o accesorio que socialmente tiene la poesía hoy en día, y, sin embargo, es el camino elegido. Si pensamos en la prominencia de la narrativa como medio literario más seguro de encontrar resonancia social, esta es evitada de forma fehaciente al tener por “musa” a un canónico poeta norteamericano, pero travestido. Podríamos decir aquí que la caracterización de Ginsberg se presenta banalizada al adjudicarle atributos propios de un convencional cuento fantástico. Por lo tanto, la contradicción nos parece patente, pues se quiere explicar la centralidad del ejercicio poético para el autobiógrafo y se le ridiculiza en un ejercicio simultáneo de exaltación y degradación. Esperemos que esta última valoración se entienda cabalmente más adelante.

Asimismo, para entender la inclusión de Ginsberg como ayuda lírica se hace indispensable cierta contextualización poética de mediados del siglo XX y de conocimiento referencial sobre lo que se lee en ese momento. La creación poética de este autor es muy significativa en las letras norteamericanas, y tuvo una influencia muy fuerte en la tradición latinoamericana. Aunado a esto, su permanencia en una relación homoerótica prolongada, su budismo, su ausencia de atributos físicos típicamente varoniles y su judaísmo familiar lo marcaron como un marginal por fuera de los

modelos masculinos de los hombres de letras imperantes en su juventud, como Hemingway o Fitzgerald; o incluso por fuera de sus pares Kerouac, Cassidy o Corso. Igualmente, el autobiógrafo se transforma en una frívola Blanche Dubois –la supuesta *alter ego* de su creador Tennessee Williams, dramaturgo gay– al señalar que “siempre ha confiado en la bondad de los extraños” (Fabre, 2011, p. 98). Esto en ocasión de explicar una súbita popularidad gracias a su quehacer poético, aunque sembrada de fracasos amorosos, pues afirmó que ahora lo buscan por su obra y no por su persona.

Al respecto, concluyó esta situación de estrella poética exitosa, pero solitaria, con un breve juego de palabras: “Una vez que uno se ha vuelto un poeta famoso ya nunca se puede saber con seguridad si lo que quieren los otros es sexo o es texto” (Fabre, 2011, p. 98). La imagen es recurrente en el repertorio de “locas”: una artista —preferentemente cinematográfica— es buscada, embaucada, enamorada, perjudicada y, al final, abandonada al esperar en una silla, buscando algo que se le ha extraviado en el horizonte de las expectativas perdidas, aunque fuertemente añoradas. ¿Se trata de esconder los verdaderos sentimientos y se les traviste por medio de una serie de recursos culteranos y kitsch? Si la respuesta es afirmativa, el lector de este texto tiene suficientes conocimientos sobre los fenómenos del homoerotismo, ostenta cierta cultura letrada y conoce el código de comportamiento hiperbolizado de la comunidad homoerótica. De igual modo, proceden otras comunidades marginalizadas al recurrir al autoescarnio, a la ironía, así como al préstamo creativo de productos culturales para otorgarles otros significados, resimbolizarlos y apropiarse ahora en clave de orgullo de aquello que anteriormente era motivo de escarnio.

Al mismo tiempo, se recurre a todo el repertorio gay que puede proporcionar la reapropiación de productos de la cultura de masas y del periodismo del corazón. Desde el título, el autobiógrafo se adjudica el nombre de la protagonista del filme *El mago de Oz*, pero en esta línea de procedimiento el texto sigue depurando o limitando a su lector, pues la apropiación gay de este filme y de todo lo que de él se puede homoerotizar corresponde a la cultura anglosajona en su versión popular o incluso culterana. La frase “ser amigo de Dorothy” –*a friend of Dorothy*– es, era, ¿seguirá siendo?, un eufemismo norteamericano para afirmar la heterodoxia sexual de un individuo. A su vez, la expresión “Toto, me parece que ya no estamos en Kansas” –Toto, I have a feeling *we are not in Kansas anymore*– se utiliza entre la comunidad anglosajona para expresar lo inusual de una situación, problema o inadecuación de persona o grupo que se enfrenta a un escenario inesperado, nuevo y en cierto grado amenazante, como afirmó el autobiógrafo al comenzar a explicar las molestias que la pretendida fama literaria le han provocado.

Los tres seres que acompañan a Dorothy Fabre en el camino de los versos, adaptación del camino amarillo del filme, encuentran una cualidad que siempre tuvieron, pero que por ignorancia desconocían. En el caso de la autobiógrafa Dorothy se trata de la capacidad poética. Mas ahora, el mundo de Dorothy Fabre se desplaza desde la soledad hasta la amistad, especialmente a las intrigas, la competencia y las traiciones; es decir, se vive una vida ajustada a un guion propio de una telenovela, es entonces que este grupo se caracteriza como bruja. Si en el filme hay una “malvada bruja del Este”, en la vida del autobiógrafo puede haber tantas brujas como sea necesario. Acerca de esto, el texto afirma: “A mis detractores los he agrupado bajo el nombre de la Malvada Bruja del Oeste, es decir, la hermana de la Malvada Bruja del Este previamente aplastada” (Fabre, 2011, p. 103). Sin embargo, la desaparición de una bruja no significa la cancelación de las hostilidades, puesto que “Las brujas aplastadas suelen tener hermanas, primas y protegidas que naturalmente se sienten agraviadas”. (p. 103)

En tal sentido, el texto se sincera y se agazapa en un seguro travestismo. La reapropiación de *El mago de Oz* ahora sirve para hablar de las riñas intestinas del mundillo literario, por lo cual se le nombra como existente, amenazador, además de que tiene un peso importante, dado que los párrafos dedicados a él son mayores que cualquier otro tema, y vemos en esto probablemente las verdaderas intenciones autorales. No se trata de un ejercicio autobiográfico de reflexión y autoconocimiento –tan apreciado desde la modernidad. En oposición, accedemos a un mundo peculiarmente superfluo, hecho espectáculo, dramatizado para consumo de una audiencia que ya se ha prefigurado. Así, el texto se experimenta como la superioridad del autobiógrafo al tener una pica en el campo poético, pero creemos que no más.

No obstante, el autobiógrafo peca de cautela porque no hay forma de saber de quién habla, quiénes son esos detractores, cuáles son las intrigas o posibles daños y sus causas. Dicho de otra forma, no se compromete con el imperativo de sinceridad que el lector autobiográfico busca en este tipo de literatura del yo. Por consiguiente, surgen preguntas como quién le ha obstaculizado su quehacer poético, cuándo y por qué medios quedan resguardados, e incluso se puede dudar del verdadero peso que podrían tener en el trayecto existencial retratado en el texto. Todo esto debido a la extrema generalización con que se trata el tema. El lector conocedor del texto se constriñe ahora a aquel que frecuente de forma íntima este “círculo del infierno”, mensaje que deviene cifrado para consumo de cofradías y no para autoconocimiento ni mucho menos conocimiento de un público lector considerado tal vez plebeyo. En este nivel, el texto se cohíbe, es cauteloso y decepciona las expectativas del lector interesado en conocer ese interior que se muestra y a la vez se escamotea a su vista y apreciación.

En este orden de ideas, sorprende el salto temático y retórico hecho por el autor pues, de una posible exploración sobre la utilidad o la necesidad de la poesía en el mundo contemporáneo, se pasa al reflector de cualquier programa televisivo de alto consumo acerca de supuestos problemas existenciales de personajes del espectáculo. De esta forma, se hace evidente una fractura textual preocupante: el autobiógrafo quiere mostrarse, pero bajo varias capas de artificio, de exclusividad, de un dudoso culteranismo que mira con agrado manifestaciones para las masas, y así acaba ratificando la heteronorma, cuando supuestamente enarbola la bandera contraria. He aquí el proceso que hace apreciar el arte poético y el homoerotismo como degradantes, artificiales y dramatizados, como se procedió con el icónico y canónico Alan Ginsberg.

A manera de comprobación de lo recientemente postulado podemos observar el manejo de la frivolidad promovida por el periodismo del corazón como una herramienta utilizada de forma puntual. La trivialidad, adjudicada al mundo del espectáculo, alcanza a Dorothy Fabre al ser una estrella del *star system* lírico. Es acosada por los medios, su vida consecuentemente distorsionada, pero experimentada en medio del oropel y el derroche, como ella misma afirma a continuación:

Frente a la falsificación de lo profundo prefiero la superficialidad descarada. No soporto cuando muy complacida sostiene que la poesía no vende porque no se vende (y pensar que yo mismo sostenía esas tonterías hace algunos años: ¿estaré envejeciendo?, ¿el éxito me habrá cambiado?). Que la poesía, a diferencia de otras artes que han sido validadas por el mercado, no haya podido convertirse en mercancía no es la prueba de una superioridad moral que, además, a mí tampoco me interesa. De todos modos no es mi caso: mis libros se venden de maravilla. Estoy pensando en comprarme un yate. (Fabre, 2011, p. 104)

A estas alturas, la autobiografía parece perderse en este universo de frivolidad, pero este es desmentido más tarde, aunque de una forma un tanto ambigua. Por un lado, se indica una ventaja de esta actitud al afirmar que "... la frivolidad, otra vez, es una distancia crítica" (Fabre, 2011, p. 116), lo que analíticamente la convierte en una excelente arma de conocimiento. Sin embargo, cuando esa frivolidad se encarna en una estética travesti se afirma, ya no como Dorothy, sino como Luis Felipe, que de travestirse "haría un mal travesti..."; es entonces que la perspectiva cambia. Hay que

poner atención en la utilización del verbo hipotético condicional y de la impostación. De la primera construcción verbal afirma: “Si yo me travistiera ...”, lo que si bien entendemos significa que quiere dejar asentado que no, efectivamente nunca se ha travestido. Por lo tanto, cabe formular la pregunta: ¿si no frecuenta él mismo el travestismo por qué razón travistió a su elegida figura poética y totémica Alan Ginsberg?, e igualmente ¿por qué aquello que le parece bien adjudicar al otro como factor lúdico y cuestionador de la heteronorma no lo usa en su mismo yo autobiográfico?

Mientras que, paralelamente, en la segunda construcción sintáctica la utilización del verbo “hacer”, eliminando un verbo más comprometedor del Yo configurado en el texto como “sería”, consigue ejecutar un deslinde claro en el que su versión personal del homoerotismo no incluye ni por asomo la actividad travesti en ninguna de sus posibles manifestaciones identitarias, lúdicas o contestatarias. Hay, creemos, un velado temor a ser identificado como ¿femenino?, ¿proclive al amaneramiento? y, finalmente, como un sujeto autobiográfico ¿débil? Esta sección del texto desmiente la primera parte –ya analizada– y parece darse por cancelada. El autobiógrafo estaba jugando, no es correcto el creerle, no hay asomo de debilidad femenina en su persona y el yo autobiográfico se ocupa de cancelar esta posibilidad.

En vista de todo lo anterior, la pregunta obligada es, entonces, ¿por qué ha recurrido en la mayor parte de su texto al juego travesti identitario y lingüístico? ¿Acaso ha sido la manera en que nos ha querido escamotear su personalidad? De ser así es un intento fallido, pues, como indicó Elizabeth Bruss (1976), un autobiógrafo puede llevar a cabo muchas estrategias para ocultarse, pero al haber escrito el texto nos ha dado la llave de su intimidad.

Conclusión. Contradicción y ambigüedad autobiográficas

Con base en las razones expuestas podemos concluir que el autobiógrafo guarda una relación ambigua ante la heterodoxia sexual. Por un lado, se le acepta y se juega con ella abiertamente por los cauces convencionales que la propia comunidad sexual heterodoxa ha elegido y se han revisado en páginas anteriores; pero, por otro lado, todavía se rinde culto a la masculinidad hegemónica al afirmar que “por nada del mundo me rasuraría la barba: me gusta raspar” (Fabre, 2011, p. 103), siendo la barba una muestra innegable, y hoy en día vuelta a circular en la masculinidad heteronormativa y globalizada como signo de virilidad prestigiosa, exhibible y comprobable; además, propia de cierta genética que, de nueva cuenta, descarta biología lampiñas propias de latitudes no hegemónicas. ¿El hombre barbado será más hombre entonces? Si la respuesta es afirmativa, el yo retratado en

el texto no ha abandonado la jaula de la hegemonía normativa y solo ha jugado con la heterodoxia como estrategia discursiva para prender luces llamativas alrededor de su texto. En todo caso, las contradicciones son muy patentes, están muy delimitadas textualmente e indican un yo textual que se ubica en la contradicción y la ambivalencia.

El sujeto autobiográfico textualizado aquí se mueve entre dos polos: la aceptación de la jotería monda y lironda, y la pleitesía a la virilización endiosada por la heteronormatividad hegemónica. Muestra de esto es la siguiente cita con la que concluimos este análisis; en ella, el autobiógrafo se adjudica indistintamente el pronombre personal masculino o femenino y sus derivaciones adjetivales en ocasión de las rencillas que se prohijan en el mundo literario: “Según su punto de vista, como dice la canción, yo soy *la mala*. Es posible. Aunque aparentemente me haya adjudicado *el papel del bueno*, es decir, *el de Dorothy, los malos* de los cuentos siempre me han caído mejor” (Fabre, 2011, p. 103, cursivas nuestras). En realidad, “Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy” rechaza cualquier rasgo de feminidad, lo puede ver en otro e incluso se atreve a nombrarlo, a “respetarlo” –si esta paráfrasis verbal es factible en este contexto–, pero no desea que se le identifique con ellos –esto sí por seguro–. Demuestra, pues, una conciencia de la diferencia un poco superada por los postulados queer y denota el arraigo del sustrato machista, clasista y racista dentro de una comunidad homosexual fuertemente homofóbica. Entonces, estamos frente a una evidencia textual autobiográfica que opta por refrendar valores sexuales heteronormados como superiores a cualquier otro; desde este punto, solo es necesario dar un pequeño paso para arribar a la descalificación homofóbica.

En vista de lo expuesto, podemos conjeturar que la autobiografía de Luis Felipe Fabre exhibe niveles de contradicción y prejuicios identitarios preocupantes. Por una parte, el yo autobiográfico se imposta como loca-kitsch-ridícula para inmediatamente después, por la otra parte, preocuparse de forma desmedida por afirmar que esa no es su identidad y abrazar los privilegios de atributos masculinos estereotipados como netamente viriles; en un ejercicio mental que nos atrevemos a apreciar que distingue diferentes sujetos homoeróticos, es decir, la comunidad sexual no significa comunidad social o de cualquier otro tipo. No todos son iguales, algunos tienen barba, les gusta raspar y eso los exonera del estigma. Cabe la posibilidad del juego identitario, pero bien delimitado y desmentido enfáticamente. Se ignora el devenir de quien en realidad ve en estos atributos –repudiados por el autobiógrafo– una forma de andar y ubicarse en el mundo de la diversidad sexual.

Referencias

- Bruss, E. W. (1976). *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Eribon, D. (2000). *Identidades: reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Bellaterra.
- Fabre, L. F. (2011). Autobiografía travesti o mi vida como Dorothy. *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (95-118). México: Era, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Guerra, H. (2016). *Narración, experiencia y sujeto. Estrategias textuales en siete autobiografías mexicanas*. México: Bonilla Artigas Editores, UAM-Xochimilco.
- Howarth, W. L. (1980). Some principles of autobiography. En J. Olney (Ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (84-114). Princeton: Princeton University Press.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lejeune, P. (1980). *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lejeune, P. (1982). Le pacte autobiographique (bis). *L'Autobiographie en Espagne. Actes du IIe Colloque International de la Baume-Les Aix* (7-25). Marseille: Université de Provence.
- Lejeune, P. (2002). Pour l'autobiographie. *Magazine Littéraire*, 409, 20-23.
- May, G. (1982). *La autobiografía* (D. Torres Fierro, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Hombres que la chupan:

El vampiro de la colonia Roma (1979), masculinidades y vampirismo en América Latina

Men That Suck It:

El vampiro de la colonia Roma (1979), masculinity and vampirism in Latin America

Santiago Quintero*

Furman University

 <https://orcid.org/0000-0001-9987-5269>

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3606>

* Santiago Manuel Quintero Ayarza (Bogotá, Colombia). PhD en Español de University of Notre Dame. Actualmente se desempeña como Profesor Asistente de español y estudios de Cine en Furman University, Carolina del Sur, Estados Unidos. El presente artículo está enmarcado en un proyecto más amplio que rastrea la figura del vampiro como personaje clave para entender los procesos de modernización y el desarrollo de la modernidad en América Latina. E-mail: santiago.quintero@furman.edu



Recibido: 9 febrero 2022 * Aceptado: 22 diciembre 2022 * Publicado: 24 enero 2023

¿Cómo citar este texto?

Quintero, S. (enero-junio, 2022). Hombres que la chupan: *El vampiro de la colonia Roma* (1979), masculinidades y vampirismo en América Latina. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (35), 29-51. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3606>

Resumen

El siguiente artículo presenta una mirada histórica y analítica de las narrativas sobre vampiros y su conexión con el problema de la masculinidad en América Latina. Partiendo de una lectura analógica de la novela *El vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata, exploro de qué manera las diferentes narrativas de vampiros en América Latina hacen visibles los saberes, los discursos y los dominios –biotecnológicos y culturales– acerca de los que se ha producido y continúa produciéndose la identidad masculina en el continente.

Palabras clave: Luis Zapata, *El vampiro de la colonia Roma*, vampirismo, masculinidad, performatividad, biotecnología

Abstract

This article presents a historical and analytic view of vampire narratives and their connection with the problem of masculinity in Latin America. My starting point is the analogical reading of the novel *El vampiro de la colonia Roma* (1979) by Luis Zapata. From there, I point out the way in which vampire narratives of Latin America render visible the different types of knowledge, discourses and domains (cultural and biotechnological) over which the masculine identity has been, and continues to be, produced.

Keywords: Luis Zapata, *El vampiro de la colonia Roma*, vampirism, masculinity, performativity, biotechnology

La figura del vampiro ha crecido en importancia, en los últimos años, dentro del campo de la cultura internacional. Particularmente, en el Norte Global, la figura del monstruo chupasangre ha gozado de una dominante presencia, convirtiéndose en uno de los referentes más icónicos de la literatura, el cine y la televisión. La razón de esto es que el vampiro –en tanto metáfora, personaje o tema– ha operado como figura clave para entender el desarrollo de la modernidad (Pile, 2005, p. 169). Su cuerpo proteico –entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo monstruoso– incorpora los miedos y las ansiedades del aluvión social, político, económico y tecnocientífico de los últimos dos siglos.

Si bien es un parto de la cultura europea, como muchos otros discursos asimilados por las culturas “periféricas” de Occidente (Herlinghaus y Moraña, 2003, p. 11), el vampiro moderno también ha sido una figura central dentro del archivo cultural latinoamericano. A pesar de su olvido sistemático por parte de la crítica,¹ el vampiro y el vampirismo han poblado los imaginarios estéticos y políticos latinoamericanos a lo largo de dos siglos. Sin mucho esfuerzo, encontramos vampiros en las literaturas fundacionales –como el caso de Esteban Echeverría–, en el modernismo –Rubén Darío, Delmira Agustini, Leopoldo Lugones–, en el arte y las literaturas de corte social y político –Román Viñoly-Barreto, Griselda Gambaro–, en las literaturas del Boom –Julio Cortázar–, y hasta en el cine y la televisión de los últimos 30 años –Lucas Ospina, Guillermo del Toro–. Podríamos decir, incluso, que el vampiro es una pieza clave en aquello que Juan Pablo Dabove (2008) denominó “teratología cultural latinoamericana”; esto es, el cúmulo de tropos monstruosos –caníbales, brujas, bandidos, etc.– que, más que los héroes y los “padres de la patria”, han sido claves al momento de definir “los regímenes de representación de las identidades nacionales” a lo largo del continente. (Dabove, 2008, p. 1)

El género ha sido históricamente uno de los regímenes de representación de identidad más productivos dentro de las narrativas sobre vampirismo. Como señaló Franco Moretti (1982), entre las muchas ansiedades latentes en el cuerpo del vampiro, su ambivalencia sexual y metamórfica son quizás algunas de las más impactantes culturalmente. Su género cambiante y su

1. Aunque hay algunas menciones o artículos aislados (Glantz, 1984; Jáuregui, 2008; Jrade, 2012; Kraniuskas, 2003; Norat, 1990; Sardiñas, 2007, etc.), no ha habido un rastreo crítico, riguroso y sistemático del vampiro en la producción cultural del continente. Como excepción se puede mencionar el raro –pero ya desactualizado– trabajo de Owen A. Alderidge (1975) y la disertación doctoral *The Vampire Figure in Contemporary Latin American Fiction Narrative* (1996), presentada por Gregory A. Clemons en University of Florida, la cual constituye el trabajo más extenso y reciente sobre el tema. Otros textos, como el libro *The Migration and Politics of Monsters in Latin American Cinema* (2018), de Gabriel Eljaiek-Rodríguez, contemplan el problema del vampirismo en la cultura latinoamericana, pero solo a partir de uno o dos ejemplos paradigmáticos.

potencia libidinal, indicó Moretti, apelan a estratos reprimidos en el inconsciente cultural de las sociedades de Occidente, poniendo en jaque sus valores normativos: “the repressed content [embodied in the vampire], which has remained unconscious, produces an irresistible fear” (Moretti, 1982, p. 3).

En el campo de la crítica, esta relación entre monstruosidad y género ha sido revisada de manera considerable.² Desafortunadamente, dichos estudios transversales entre vampirismo y género han dado prioridad al análisis de lo femenino. Tanto en América Latina como en los países del Norte Global son contados los análisis que dan una perspectiva sobre lo masculino y/o las masculinidades.³ Esta tendencia, por supuesto, no es exclusiva de los estudios sobre vampirismo. De acuerdo con Vinod Venkatesh (2015), los estudios sobre masculinidades en el caso latinoamericano, en general, todavía constituyen una aproximación “minoritaria”, particularmente en comparación con los estudios sobre feminismo, feminidad y subjetividades *queer*. Así mismo, Venkatesh señala la necesidad de aproximarse a la masculinidad no como una categoría “monolítica” —siempre como referente contra-constitutivo a lo femenino o *queer*—, sino “as a fluid, sociohistorically specific, and interrelational identity that is plural in nature yet often seen as singular in practice”. (Venkatesh, 2015, p. 3)

Con esto en mente, el siguiente artículo propone una mirada histórica y analítica que ayude a llenar el vacío crítico en ambos campos, el del vampirismo y la masculinidad. Con este fin, hago una lectura paradigmática de la novela *El vampiro de la colonia Roma* (1996), de Luis Zapata. Siguiendo a Carlos Jáuregui (2016) y su exégesis del paradigma agambeniano (2009), sugiero que el estudio crítico de la novela de Zapata sirve como punto de partida para leer, de forma analógica, cómo el problema del vampirismo y el problema de la masculinidad —su producción, su constitución y su representación— han sido transversales en diferentes momentos de la historia cultural latinoamericana.

Siguiendo dicha línea, entonces, este trabajo propone también un análisis genealógico de las narrativas sobre vampiros en América Latina, desde el siglo XIX hasta nuestros días, y su conexión con dos matrices histórico-teóricas sobre el problema de la masculinidad: por un lado, el análisis de la masculinidad como tecnología biopolítica (Preciado, 2008; 2009), es decir, como lógicas y prácticas

2. Algunos de los ejemplos más representativos son *Idols of Perversity* (1986) y *Evil Sisters* (1996), de Bram Dijkstra; *Our Vampires, Ourselves* (1995), de Nina Auerbach y, en el campo de la crítica latinoamericana, el texto de Cristina Santos, *Unbecoming Female Monsters* (2016).

3. Hay, por supuesto, notables excepciones, críticos como Broyles (2010), Bealer (2011), Mukherjea (2012) y Limpár (2018) han explorado a cabalidad las formas de representación de lo masculino en los dramas y romances sobre vampiros de las últimas décadas (*Crepúsculo*, *Buffy la cazavampiros*, *True blood*, por nombrar a algunos). Otros, como Kuzmanovic (2009) y Durocher (2016), señalan cómo la figura de Drácula ha funcionado como modelo de masculinidad heteronormativa en las culturas literarias y visuales del Norte Global. A pesar de estos estudios, no hay todavía algún trabajo que analice esta perspectiva de lo masculino de forma exhaustiva y/o historiográfica, como si lo hacen los autores mencionados arriba frente al tema de lo femenino.

“biotecnológicas” que constituyen y (re)inscriben el cuerpo/género masculino; y por el otro, el análisis de la masculinidad como acto performativo del capitalismo moderno (Segwick, 1990; Butler, 2001; 2017). En esta dirección, el artículo sigue nuevamente a Venkatesh (2015), quien sugirió que, especialmente en los últimos 30 años, el cuerpo masculino ha operado como “espacio dialógico de enunciación” de los paradigmas socioeconómicos, políticos y estéticos del proyecto neoliberal latinoamericano. (Venkatesh, 2015, p. 4)

Esta genealogía propone un ejercicio analítico que busca reconstruir el sujeto/objeto –vampiro– histórico en conexión con los saberes, los discursos y los dominios de referencia que lo interpelan en el transcurso de la historia. Así, el vampiro operaría como “un dispositivo cultural orientado hacia una interrupción productiva de los discursos dominantes y de las categorías que los rigen [... que además] revela en la realidad lo que los ideogramas de la racionalidad occidental han obnubilado...”. (Moraña, 2017, p. 23)

En el caso del presente estudio, estos ideogramas de la racionalidad occidental son precisamente los diferentes discursos y categorías producidas alrededor de la masculinidad. Ahora, mi propósito es menos atribuir o correlacionar una u otra representación del vampiro con una u otra serie de prácticas o lógicas masculinas en América Latina. Más bien, la lectura historiográfica del vampiro como dispositivo cultural en este artículo –como señaló Slavoj Žižek (1989)– debería leerse propiamente de manera sintomática; es decir, no buscando la fascinación fetichista del “contenido” supuestamente oculto tras la forma –que significa el vampiro–, sino dilucidando el “secreto” de la forma misma (Žižek, 1989, p. 35). En otras palabras, la pregunta que guía esta investigación no es ¿qué tipo de masculinidad está representada en este u otro vampiro?, sino ¿por qué las reflexiones sobre género y masculinidad latentes en los textos a analizar toman la forma monstruosa de una narrativa de vampiros?

El paradigma de la colonia Roma

Uno de los textos del archivo cultural latinoamericano que propone de manera contundente la intersección temática entre vampirismo y masculinidad es la novela mexicana *El vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata. Particularmente, en cuanto al tema del género, la novela se ha leído como una *opera magna* de las latitudes, los pliegues y las complejidades de la cultura homosexual y la masculinidad mexicana del último cuarto del siglo XX. En ella no solo tenemos un *best-seller* al día de hoy, sino un “parteaguas” en la literatura gay mexicana y latinoamericana (Reséndiz, 2020). El texto de Zapata nos presenta el monólogo de Adonis García, un trabajador sexual, homosexual, de clase baja, en la Ciudad de México, cuyo

discurrir –de largo y sin pausas sintácticas– está plasmado en una serie de cintas dirigidas a un narratario sin nombre. Lleno de coloquialismos, vocativos e interpelaciones, así como de descripciones e historias sobre la ciudad, sus habitantes, el sexo y la prostitución, el relato repara de forma continua en la construcción de una subjetividad fluida, descentrada y metropolitana.

Muy a pesar de su título, el uso del término “vampiro” en la novela es enteramente idiosincrático. Lejos del género gótico o de terror, junto con “gayo”, “puto” o loca, vampiro funciona en el relato como término común para referirse a los paseantes homosexuales nocturnos de la Ciudad de México (Wind, 2014, p. 580). Si bien en la novela de Zapata (1996) la palabra “vampiro” funciona como un epíteto contextual –especialmente relacionado con la vida metropolitana mexicana de los años 70–, la narración despliega a cabalidad un registro tropológico del término. Sin que haya una conexión explícita, los relatos de Adonis, sus experiencias y la construcción de su subjetividad, continuamente evocan una asociación con el monstruo: la vida nocturna –“en las mañanas echábamos la hueva [...] y en la noche salíamos a talonear” (Zapata, 1996, p. 53)–; las mordidas –“¿te enseñé la mordida? está marcada ¿ves? era redonda” (p. 80); “los piques” –“yo me encueré y ya ¿ves? ahí le di su piquete así de rápido me lo piqué” (p. 48)–; etc.

Partiendo de las citas anteriores podemos decir que la metáfora del vampiro funciona sintomáticamente (Lacan, 2022) en la novela de Zapata: su mención del vampiro no solo nos lleva a conectarlo con el monstruo que bebe sangre, sino que inmediatamente evoca una pléyade de significantes diferidos. El vampiro reemplaza al “chichifo” –trabajador sexual nocturno, por lo general–, al “puto”, “al macho”, etc.⁴ Cabe señalar que parte de la crítica de *El vampiro de la colonia Roma* ha señalado o apropiado en su lectura este registro tropológico del vampirismo. No obstante, dichas lecturas, operan de modo superficial, pues apenas conectan el vampirismo con la sexualidad “monstruosa” o divergente de Adonis, limitando el referente al “desbordamiento erótico” del personaje o a su alteridad sexual.⁵

4. Según Jacques Lacan (2022), la potencialidad creativa de la metáfora radica, precisamente, en la ausencia –no obstante, contenida– de uno de sus significantes. Para el psicoanalista, la ausencia de uno de los términos invita a la suposición, es decir, a la producción de sentido: “Metaphor’s creative spark does not spring forth from the juxtaposition of two images, that is, of two equally actualized signifiers. It flashes between two signifiers, one of which has replaced the other by taking the other’s place in the signifying chain, the occulted signifier remaining present by virtue of its (metonymic) relation to the rest of the chain” (s.p.)

5. León Gutiérrez (2010), por ejemplo, señaló que el vampiro representa “...el impulso animal o instintivo que todos poseemos, más o menos reprimido, y que sólo busca lograr el inmediato goce, sin prejuicios de índole moral” (p. 239). Así mismo, encontramos a quien usa la metáfora del vampiro para hablar de una subjetividad marginal, abyecta y *queer* –“encuirada”–, cuyo propósito es “desafiar el deseo heteronormativo: destruye el clásico binomio activo (masculino)/pasivo (femenino) que la lectura genérica de la sociedad patriarcal hace de las relaciones homosexuales” (Ladrón de Guevara, 2011). Solo dos críticos analizan el alcance de la metáfora vampírica en la novela de Zapata más allá de su conexión con la sexualidad, que son Schaefer (1996) y Wind (2014), quienes, en particular, señalan cómo el trabajo de Adonis como trabajador sexual podría asociarse a la imagen marxista del monstruo chupasangre y al ethos capitalista del consumo “parasitario”. Dicho esto, ambos clausuraron el potencial de la metáfora al aseverar la predominancia de la subjetividad *queer*/homosexual –sexual, desbordada– como alternativa paródica a las lógicas y las prácticas del mercado.

Esta diferencia de significantes es esencial. Por un lado, nos permite entrever las diferentes acepciones del vampiro decantadas en la cultura mexicana de los años 70, en plena irrupción y florecimiento del Movimiento de Liberación Homosexual (Reséndiz, 2020). Por el otro, hace posible conectar estas acepciones con otros contextos históricos y culturales. Como señalaba más arriba, *El vampiro de la colonia Roma* puede y debe leerse como un paradigma analógico sobre la relación transversal entre género y vampirismo. Tal como apuntó Carlos Jáuregui (2016) —siguiendo a Giorgio Agamben en *The Signature of All Things* (2009)—, la lectura de un texto u obra de arte como paradigma implica siempre un ejercicio crítico que busca visibilizar “contextos problemáticos más amplios” a partir de un “fenómeno histórico singular” (Jáuregui, 2016, p. 54); —por ejemplo, la forma en la que la metáfora del vampiro articula una serie de ansiedades e identidades del panorama urbano mexicano en los años 70—. Según Jáuregui:

paradigm constitutes a context and makes it visible in the way that an example or a grammatical exception both makes and proves the rule. The paradigm is not exactly a part of the whole, nor is it the whole in which the part would be inscribed; it is not a metonymy or a metaphor, but rather an exemplum that, stripped of totality or generality, *analogously relates to other examples to constitute a historical context*. (2016, p. 54; el énfasis es mío)

En efecto —como me dispongo a demostrar—, el enclave tropológico del vampirismo en *El vampiro de la colonia Roma* simultáneamente abre y señala diferentes contextos de producción, constitución y representación de la masculinidad en América Latina. Dos en particular son de sumo interés para este estudio. Por una parte, siguiendo un modelo de género performativo (Sedgwick, 1990; Butler, 2001; 2017), vemos cómo las lógicas del capitalismo de corte neoliberal abren, despliegan y articulan diferentes prácticas y espacios para el ejercicio de lo masculino. Algunos textos de vampiros, desde el modernismo latinoamericano hasta el nuevo cine colombiano (1983), permiten ver cómo se desarrollan estas prácticas performativas del género en diferentes momentos de la historia cultural del continente. Por otra parte, con base en el modelo biotecnológico de la producción del género (Preciado, 2008; 2009), exploro cómo la centralidad de la sangre, tanto en la novela como en las narrativas de vampiros, resuena con una serie de ansiedades biopolíticas frente a la

administración de la sexualidad y el género —enfermedades, genitales, homosexualismo, salubridad, etc.—⁶

“Pura gente de ambiente”: vampiros y el performance del capital

Uno de los elementos centrales en la narrativa de Adonis en *El vampiro de la colonia Roma* es el constante ejercicio del protagonista por intentar definir su identidad. De hecho, la novela se inaugura con una reflexión sobre el reconocimiento propio y ajeno tanto de la sexualidad como del género en el contexto de la vida urbana mexicana:

viendo a la gente había muchísima gente y todos vestidos así muy elegantes con pieles y todo o sea las mujeres con pieles y vestido largo y joyas y los hombres todos de traje negro de smoking pero se veía que todos eran heterosexuales es decir tenían cara de heterosexuales pus no te puedo decir cómo son las caras de los heterosexuales pero uno como homosexual ha aprendido a ver en la cara de la gente su este su onda sexual. (Zapata, 1996, p. 13)

La cita es reveladora porque hace disección de algunos de los procesos y las lógicas tanto culturales como psicosociales que están en juego dentro de la producción de la identidad del protagonista —género y sexualidad— y de los personajes en la novela. Es el caso de aspectos como la clase social, los gestos, la ropa, así como los “aparatos psíquicos” (Butler, 2001) bajo los que se constituyen y se normalizan estas expectativas identitarias.⁷ Sin embargo, la cita también es dicente debido a que propone, simultáneamente, su desarticulación. La duda del personaje sobre la preferencia sexual de los presentes, al igual que su presencia misma —la de un “talonero”, marginado, homosexual en un lugar de “ricos”—, confirma

6. Es quizás Michel Foucault (1978) quien primero analizó los despliegues simbólicos y analíticos de la sangre y su centralidad en la organización política de la modernidad en occidente. En su *Historia de la sexualidad vol. 1*, Foucault señaló que la sangre era un elemento clave en la organización, la preservación y la manifestación de los rituales y los mecanismos del poder soberano; principalmente en la era clásica, en tanto implicaba procesos de linaje, alianza política, enfermedad, hambruna, etc. Así pues, la sangre operaba como una “realidad con función simbólica” (p. 147); su poder se constituía gracias a su valor figurativo. Después, en la edad moderna, la sangre —en conexión con la sexualidad— resultó importante en tanto implica una episteme analítica; su valor no reside en las redes simbólicas filiales, políticas, o espectaculares —regar la sangre de los enemigos o torturados, por ejemplo—, sino en la información que contiene respecto a los mecanismos biopolíticos para el control, la administración y la preservación de la vida. La sangre-sexualidad, debido a que se conecta al cuerpo, la vida, la procreación, la enfermedad, opera como una “realidad con función de significado” (p. 148); su poder se constituye, entonces, en tanto informa sobre la salud, la prole y el futuro de la especie.

7. En su libro *Mecanismos psíquicos del poder*, Judith Butler (2001) señala que parte de formación del sujeto es, precisamente, el resultado del “enmarcado, la subordinación y la regulación del cuerpo, así como la modalidad bajo la cual la destrucción es preservada (en el sentido de sustentada y embalsamada) en la normalización” (p. 105). Por supuesto, como apunta más adelante, este sistema operativo de la subjetividad funciona de forma contraria: no solo el embalsamamiento, pero también la resistencia a los aspectos normalizadores del cuerpo —por ejemplo, el sexo—, permite la constitución de la identidad del sujeto. (p. 106)

la porosidad de dichas lógicas y expectativas. No en vano, Adonis termina declarando al final de la “escena”: “para ese momento ya no eran hombres y mujeres o bueno sí eran hombres y mujeres pero pura gente de ambiente ¿ves? y yo no sé por qué me empecé a sentir muy incómodo”. (Zapata, 1996, p. 14)

Esta incomodidad, así como el (des)orden constitutivo de la identidad sexual y de género, es un tema central de la novela. En juego con la “espiral inflacionaria” de deseo y mercancías en una Ciudad de México propiamente metropolitana (Schaefer, 1996, p. 45), en la que, además, “entran por la puerta grande” el cúmulo de “identidades marginadas que proliferaron [...a] finales de los setenta [como...] [I]os travestis, closeteros, desclosetados, chichifos, putos y afeminados” (Ladrón de Guevara, 2011), encontramos la producción de una identidad de género y sexual llena de pliegues, sombras y zonas de indeterminación. Por su parte, Kosofsky Sedgwick (1990) sugiere un modelo teórico de género similar en su libro *Epistemología del closet*, donde propone entender la constitución de la identidad a través de actos discursivo-performativos que están embarazados no solo de una virtualidad interpretativa, sino también de “potencial inesperado y disruptivo” (p. 25). Según su teoría, estos actos de identidad –sexual, de género, de clase, etc.– no solo contienen el potencial de significar cosas diferentes, incluso sus propios opuestos, sino de producir zonas de intermediación social y política cuyas miras traicionan, por lo general, la expectativa normativa.⁸

En términos de su masculinidad, Adonis produce y habita estas zonas de indeterminación de forma continua. A pesar de su homosexualismo –o gracias a él–, el “vampiro” está constantemente jugando con o apropiando diferentes roles de género, muchos de ellos en clara contradicción a las expectativas. Un ejemplo claro de esto se ve en la relación del protagonista con René, uno de sus amantes. Mientras que en otros espacios Adonis es la “loca” o el “puto”, junto a René adopta el rol de “macho”, de un hombre tradicional en una matriz hegemónica de la identidad:

éramos amantes y me decía “mi amor” y yo era su marido
¿mentientes? era su marido sin darme cuenta porque el
cuate este pensaba que yo era realmente su marido ¿no?

8. A propósito de *Epistemology of the closet*, Judith Butler (2017) afirma: “Sedgwick found that speech acts deviated from their aims, very often producing consequences that were altogether unintended, and oftentimes quite felicitous. For instance, one could take a marriage vow, and this act could actually open up a zone of extra-marital sexuality. The public acknowledgement of the couple through marriage vows produces another zone, protected from recognition. Sedgwick underscored the sense of how a speech act could veer away from its apparent aims...” (p. 176). Fácilmente podríamos dar también el ejemplo contrario y pensar en un acto de “desvío” sexual y/o de género cuya consecuencia sea la producción de una zona de normatividad absoluta.

ya ves la mentalidad de las locas bueno de algunas locas o sea piensan que pueden encontrar un tipo que no gustán-dole los hombres se acueste con ellos ¿ves? por eso te digo que algunas locas están de atar entons él pensaba que yo era machín y que lo del talón y eso nomás era por sacar la billetiza [...] (Zapata, 1996, p. 52)

Cabe mencionar que, además de la imagen tradicional de familia, quizás el factor fundamental dentro del aparato de producción de la identidad masculina en este pasaje –y en la novela, en general– es el dinero, pues la movilidad social, el trabajo, “la billetiza”, organizan las expectativas performativas del género. Como menciona Wind (2014), “Adonis’ mapping of Mexico’s capital through capital changed his relationship to space, and thus changed his relationship with his identity and with self-applied nomenclature” (p. 593). En efecto, su función como trabajador sexual, su acceso a clientes, a ropa, a un ingreso, e incluso al transporte propio – una motocicleta que compra–, permiten que Adonis adopte diferentes posturas identitarias.

Esta producción “volátil” del sujeto masculino puede leerse desde contextos distintos. En primer lugar, siguiendo el señalamiento de Venkatesh (2015), debe interpretarse a la luz de la llamada “crisis” de la masculinidad en el contexto neoliberal del capitalismo tardío, la cual, gracias a las demandas del capital, la precarización del trabajo y el ingreso “forzado” de la mujer a espacios antes predominantemente masculinos, termina por renegociar órdenes y roles antes asociados al hombre (p. 5). Por otro lado, aunque relacionado con esto último, también es necesario leer esta conexión entre capital e identidad en *El vampiro de la colonia Roma* a la luz de la metáfora del monstruo chupasangre.

El vampiro se ha entendido históricamente como una metáfora del capitalismo. Desde Marx (2010) –para quien el capital es “trabajo muerto que, como un vampiro, vive sólo de chupar trabajo vivo, y cuanto más vive, más trabajo chupa” (p. 279)– hasta Moretti (1982) –quien lee en Drácula la personificación misma del capitalismo: “Like capital, Dracula is impelled towards a continuous growth, an unlimited expansion of his domain”–, la metáfora del vampiro está íntimamente conectada tanto a la producción y al consumo de mercancías, como a la explotación y la reproducción de la fuerza laboral, y, por lo tanto, a los procesos de modernización nacionales e individuales.

Esta conexión entre vampiro y capital también hace parte integral de la historia cultural latinoamericana, con el agregado de que su registro topológico tuvo –y continúa teniendo– grandes implicaciones en la conceptualización y la representación del género. Empezando por la literatura

modernista de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la figura del vampiro aparece como bisagra cultural de las fantasías masculinas de dominación social. Influenciados por el género gótico y la poesía simbolista, y asediados por los miedos pseudocientíficos alrededor de la sexualidad femenina⁹, escritores como Rubén Darío (1867-1916), Clemente Palma (1872-1943), Leopoldo Lugones (1874-1938) y Horacio Quiroga (1878-1937), entre otros, encontraron en la figura del vampiro –y de la vampiresa– una plataforma eficaz para airear sus ansiedades de cara a los problemas que traía el capitalismo industrial de la época: la división del trabajo, la irrupción de la mujer en los espacios laborales y educativos, etc.¹⁰ A las lascivas, desbordadas e insaciadas vampiresas de “Thanatopía”, de Darío (1895), o “Las vampiras”, de Palma (1923), las narrativas del modernismo proponían no solo una masculinidad moralmente aterrada, sino, sobre todo, dispuesta a someter, controlar y administrar a la monstruosidad femenina con todo el peso de las instituciones.¹¹

En cuanto a masculinidad, quizás el texto que mejor explora la relación transversal entre vampirismo, capitalismo y género –además de *El vampiro de la colonia Roma*– es la película *Pura sangre* (1982), del

9. En el siglo XIX, uno de los principales miedos masculinos frente a la sexualidad de las mujeres era el impacto que esta pudiera tener frente en su propia vitalidad. Así como el vampiro chupa la vida de su víctima mientras le bebe la sangre, los pseudocientíficos victorianos creían que durante el acto sexual ocurría un fenómeno similar. Para la pseudomedicina, la secreción constante de semen durante el coito con la mujer constituía –en el mejor sentido capitalista– un desperdicio de la vitalidad y la fuerza del hombre moderno. Era, en otras palabras, una amenaza contra la salud social: “The semen, or male principle, is composed of the elements which form brain, brain, nerve, muscle, bone—in short, every tissue of which the body is composed [...] constant loss of the life principle, whether for purposes of generation or otherwise, must invariably drain the system of a vast amount of life force, and render in an easy prey to the innumerable diseases to which humanity is subject” (Hunter, 1900, p. 119; cit. en Dijkstra, 1996, p. 86). En América Latina, este pensamiento no fue pasado por alto; invocando metáforas similares, escritores como Lugones, por ejemplo, condenan a las mujeres que trabajan y viven fuera del núcleo familiar. En su poco citado *El problema feminista* (1916), Lugones llamó a las cortesanas “moscas azules”, “gentes de disolución cadavérica” cuya obsesión por el lujo solo piensan en consumir, “transformado en dinero, el trabajo de millares de hombres.

10. En efecto, como bien anticipó Engels en *The Origin of the Family, Private Property, and the State* (1884), la inclusión de la mujer en los espacios de trabajo, producto de la propagación a gran escala del modelo industrial, terminó por desarticular los “restos de dominio patriarcal” que quedaban en el núcleo familiar proletario. Que la mujer se convirtiera en la cabeza de familia –supuso Engels– explica, entre otras cosas, la violencia brutal que ejerce el hombre contra su pareja, pues se consolida como el único medio de ejercer su poder (Engels, 2010, p. 78). En el caso latinoamericano pasa algo similar, aunque el miedo se extiende a los círculos letrados. Tal como señaló Adriana Bergero (2005), “las violentas transformaciones de la modernidad” industrial y capitalista obligaron a la mujer a alejarse de “un solo modelo femenino” (p. 103), llevándola a jugar un rol más determinante en los diferentes círculos sociales –el proletariado, la escuela/universidad, la política, etc.– Cambios que, como dijimos, fueron recibidos con violencia interpersonal e institucional.

11. Quizás el ejemplo más paradigmático de esta representación de los problemas de género a través del vampirismo se da, precisamente, al final del cuento “Las vampiras” de Clemente Palma (2010). En este, un joven acude a un médico por ayuda, tras conocer que su novia es una vampira. Preocupado por la agresividad del acto sexual a la que es sometido el joven –quien le ha contado antes sus experiencias–, el médico le sugiere una solución: “[H]e aquí el régimen terapéutico que te prescribo: cástate con tu novia. Cástate hoy mismo; si no es hoy, mañana; y si no es mañana, lo más pronto que te sea posible. Ese es tu remedio. Y... el de tu novia.” (p. 343). A la sexualidad vampírica femenina se le contraponen la violencia institucional y administrativa del matrimonio. Para contener el apetito sexual de la mujer es necesario el aparato simbólico del Estado y la Iglesia, a fin de ejercer el dominio masculino. Curiosamente, el texto sugiere que Stanislas, el joven con la novia vampira, puede ser también un vampiro, lo que supondría otro sustrato más al juego tropológico del género en la narrativa: “Loco de terror me incorporé dando un grito ahogado; y tratando de asir y estrangular a la maldita vampira sólo logré morderla en el brazo. Y como si en mis dientes y en mi lengua tuviera yo los ojos y la conciencia; como si alguna vez hubiera yo probado su sangre, tuve –sin ver ese cuerpo que huyó o se desvaneció– la sensación de que esa carne que mordía era la de la pequeña y esbelta Natalia” (Palma, 2010, p. 340). Al vampiro femenino erótico y desbordado, se le opone el vampiro masculino, paternalista, clínico y administrador.

cinéasta colombiano Luis Ospina. Narrada en un contexto económico y social similar a la novela de Zapata,¹² *Pura sangre* nos cuenta la historia de Don Roberto Hurtado, un magnate azucarero en Cali, Colombia, que, al sufrir una extraña enfermedad degenerativa, necesita extensas transfusiones de sangre provenientes de hombres jóvenes caleños. La sangre, nos enteramos en la película, es procurada por tres empleados del “vampiro” azucarero –vampiros ellos también–, quienes seducen, secuestran, violan y luego la extraen de los niños y adolescentes para dársela a su jefe.

En efecto, como en *El vampiro de la colonia Roma*, el sustrato “homosexual” de la película abre semánticamente la interpretación del tropo vampírico: no solo la sangre, sino también su “degeneración” sexual, resuenan con el monstruo –“Algunas personas conjeturan que se trataría de un homosexual adinerado...” (Ospina, 1982) –dicen los reportajes ficcionales en *Pura sangre*. Sin embargo, va a ser la conexión con el capitalismo –el trabajo, la vida urbana, el comercio de vidas y de sangre– la que va a poner en juego el caleidoscopio de actos performativos de la masculinidad en la película. El acceso a ropa “moderna”, la música que escuchan y el consumo de ciertos bienes –licor y cocaína– permitirán a dos de “los vampiros” –Ever y Perfecto– representar una masculinidad que les da acceso a ciertos espacios –bares, discotecas, apartamentos lujosos– para cometer sus crímenes y, a su vez, operar normalmente como ciudadanos productivos de la sociedad. Así, mientras los “vampiros” de *Pura Sangre* interpretan el papel de “taloneros” o “gigolos” para atraer a sus víctimas –dice Ever–, uno de los vampiros asesinos: “Zapatos blancos, pantalón oscuro, maricón seguro”–, luego se les puede ver disfrutando también de una vida en familia como padres y parejas heterosexuales.

Como mencionaba arriba, algo similar ocurre en la novela de Zapata. *Grosso-modo*, Adonis, a pesar de su marginalidad –trabajador sexual y homosexual en un mundo heteronormativo–, opera y se reestructura dentro de los linderos del capitalismo tardío. Su trabajo y su belleza le permiten ocupar un espacio exclusivo de la ciudad –bares, apartamentos, clientes–, mientras que su clase social y su orientación/deseo sexual lo enfrentan a su propia precariedad y subversividad como sujeto. Teniendo en cuenta el planteamiento de Alberto Medina:

12. Como en *El vampiro de la colonia Roma* para el caso de México, la historia de *Pura sangre* se desenvuelve en una Colombia que empieza a vislumbrar las transformaciones económicas, políticas y culturales del aluvión neoliberal. Aunque la película se estrena unos diez años antes de la llamada Revolución silenciosa (1991), en la que el país se sintonizó económicamente con las demandas económicas del concilio de Washington, podemos apreciar en ella los procesos transformativos de una sociedad que pasa de un modelo empresarial clásico –el feudo azucarero– a uno más descentrado y propiamente urbano. Como señala Paz Rueda (2010), desde comienzos de los 80, Cali empezó a depender del Tercer sector de la economía –economía de servicios– como motor de cambio e intervención social (p. 118). Esto es evidente en la película: la urbe, sus calles, su vida nocturna, sus pequeños y emergentes negocios, son centrales en la historia de Luis Ospina.

El vampiro de la colonia Roma pone en contacto y diálogo dos utopías en apariencia irreconciliables: una que requiere la dispersión posestructuralista del sujeto, libre de categorías clasificatorias, y otra que remite a la espontaneidad neoliberal de una iniciativa individual sin interferencias [...] Adonis oscila entre el desafío antisistema de su continua busca de placer y la progresiva tentación de acumulación capitalista. (Medina, 2008, p. 509)

La masculinidad que se pone en juego en el personaje de Adonis, entonces, depende precisamente de la tensión tropológica de su vampirismo. Por un lado, su liminalidad sexual –su apetito erótico, su fluidez–, y por el otro, la sincronicidad de su deseo, de sus prácticas, y sus transformaciones con las demandas del capitalismo –la ropa que usa, los gastos que tiene, los lugares que habita en la ciudad, entre otras–.

“La putería en la sangre”: vampirismo y biopolítica del género

Si bien, como demostraba arriba, la masculinidad de Adonis en *El vampiro de la colonia Roma* puede leerse analógicamente a través de la metáfora del vampiro y su conexión con la red de prácticas –performáticas–, lógicas y espacios del capitalismo neoliberal, lo cierto es que esta no es la única forma de abordarla. No solo porque la metáfora en sí misma sugiere otras vías interpretativas, sino porque hay, a su vez, otras epistemes y saberes desde las que podemos leer la producción del género en la novela. Uno de estos saberes es lo que Paul Preciado (2009), siguiendo a Foucault (1978), llama la constitución “biotecnológica” del género.¹³ Para Preciado, el análisis performativo del género que ve la identidad como efecto del discurso –lingüístico, material y performativo–:

13. Si bien, en últimas, Preciado se distanció metodológicamente de Foucault, gran parte de su aparato conceptual nació a partir de las reflexiones del francés alrededor de la idea de “biopolítica”. Considerado uno de los grandes proyectos genealógicos de Foucault, el problema de la biopolítica está en el centro de su trabajo sobre los mecanismos, las lógicas, las instituciones y las prácticas que buscan localizar la “vida” como objeto del poder soberano. Desde sus primeras menciones en *La historia de la sexualidad vol. 1*, la biopolítica se define como un cambio en los paradigmas de poder en la historia moderna de Occidente. Según Foucault (1978), la biopolítica no sigue el modelo clásico de soberanía en el que el “rey” acaba con la vida como ejercicio absoluto de su mandato (*the right to kill*), sino que busca, en cambio, protegerla, organizarla y optimizarla: “[A] power that exerts a positive influence on life, that endeavours to administer, optimize, and multiply it, subjecting it to precise controls and comprehensive regulations” (p. 137). Para la biopolítica, entonces, el problema deja de ser menos el cuerpo individual y pasa a enfocarse en los mecanismos que sirven para determinar y garantizar la vida de una población: la propagación y la reproducción, la salubridad, los indicadores de longevidad, y/o mortandad, etc. (p. 139). De este modo, nociones y categorías como la sexualidad, el género y la raza se vuelven centrales para Foucault en el ejercicio del poder soberano en tanto marcan los parámetros de normalidad que protegen la “herencia biológica” de la población (Foucault, 2003, p. 61) Hasta cierto punto, este cambio paradigmático puede verse también –como se señala en una nota anterior de este trabajo– en la transformación de la sangre/sexualidad como función simbólica o analítica-informativa.

ignora las tecnologías de incorporación específicas que funcionan en las diferentes inscripciones performativas de la identidad. El concepto de performance de género, y más aún el de identidad performativa, no permite tomar en cuenta los procesos biotecnológicos que hacen que determinadas performances “pasen” por naturales y otras, en cambio, no. (Preciado, 2009, p. 31)

Estas tecnologías y procesos biotecnológicos constitutivos de la formación de la identidad varían. Preciado se enfoca principalmente en dos: la prótesis y las hormonas sintéticas –testosterona, estrógenos, etc.–. Sin embargo, él mismo y otro sector de la crítica también han incluido la influencia de otras biotecnologías, como las sustancias psicoactivas (Gaspar, Salway y Grace, 2021), las drogas clínicas (Atuk, 2020), o, incluso, enfermedades como el VIH. (Preciado, 2008; Evans, 2015)

Aunque no en los términos de Preciado, a lo largo de *El vampiro de la colonia Roma*, Adonis está constantemente pensando en un estadio “molecular” de su identidad. Su cuerpo, y en particular su sangre, opera como una cifra, si bien analizable, prácticamente ininteligible, que guarda consigo la clave de su sexualidad y su masculinidad. En una pelea con Zabaleta, uno de sus clientes adinerados y de clase –diplomático–, podemos entrever esta secreta conexión entre la identidad de Adonis –sobre todo su homosexualismo– y su sangre:

ya te imaginas también cómo se me puso zabaleta lo menos que hizo fue mentarme la madre histérico [...] diciéndome las peores cosas que se le podían ocurrir *que era un puto un degenerado que la putería la traía en la sangre y que puto me iba a morir* que nada más era un pedazo de carne que cualquiera podía comprar y yo por supuesto muerto de la risa aunque por dentro sí me sacaba de onda bueno no mucho pero sí algo. (Zapata, 1996, p. 98; el énfasis es mío)

El insulto de Zabaleta a Adonis opera en diferentes niveles. En primera instancia, establece una ya trillada relación metonímica entre la sangre y el homosexualismo de Adonis, sentenciando su “putería” a un sustrato esencial, biológico, inescapable, de su identidad; lo “puto” se lleva en la sangre como el color de pelo, la estatura, o el sexo. Por otro lado, el insulto también establece una relación metafórica: la putería que lleva en la sangre implica una “degeneración”, asociación que, no siendo menos esencialista, tiene implicaciones contextuales concretas. Como señala Susan Sontag (1990), la “otredad sexual” ha sido históricamente objeto de violencias

tropológicas; particularmente en relación con enfermedades “infecciosas” de la sangre, como la sífilis y/o el VIH/SIDA, hay miedos y fobias generalizadas frente a los posibles “portadores” de las enfermedades en cuestión:

Every feared epidemic disease, but especially those associated with sexual license, generates a preoccupying distinction between diseases putative carriers (which usually means just the poor and, in this part of the world, people with darker skins) and those defined—health professionals and other bureaucrats do the defining—as the “general population” [...] white heterosexuals who do not inject themselves with drugs or have sexual relations with those who do. (Sontag, 1990, p. 115)

A pesar de que *El vampiro de la colonia Roma* se publicó años antes de la epidemia del VIH/SIDA, hay toda una reflexión sobre las intersecciones entre enfermedad, sexualidad y género a lo largo de la narración. De manera frecuente, Adonis está lidiando con enfermedades de transmisión sexual y sanguínea: contrajo gonorrea (Zapata, 1996, p. 56), ladillas (p. 59), hepatitis (p. 152) y constantemente se pregunta por la amenaza de la sífilis y la tuberculosis —“¿esto es lo que me espera? ¿eh? ¿es ese mi triste je futuro?”— (p. 97). Así mismo, muchas veces la enfermedad opera como signo de identificación y representación de la masculinidad: “eso le pasa a toda la gente hasta a los hijos de familia” (p. 57). Irónicamente —y quizás por eso le incomoda a Adonis el comentario— la “putería” la lleva en la sangre.

La centralidad de la sangre en la novela de Zapata resuena de modo inmediato con la metáfora del vampiro. Esto se debe a que, históricamente, el vampiro también ha sido asociado a fantasías y miedos biopolíticos alrededor de la enfermedad, el cuerpo y la circulación sanguínea.¹⁴ Desde *Drácula*, de Bram Stoker (1897), hasta *Entrevista con el vampiro*, de Anne Rice (1973), muchas ficciones sobre el vampirismo exploran el problema de la infección.¹⁵

14. Durante gran parte del siglo XVIII, por ejemplo, surgió la creencia seudocientífica de la supuesta existencia de “plagas vampíricas”: epidemias sintomatológicamente similares a la peste cuya transmisión, se creía, era ocasionada por vampiros —muertos vivientes que infectaban tanto a vivos como a otros cadáveres—. De acuerdo con Christopher Fryling, además de los males que causaba —palidez, languidez, fiebre, pesadillas, etc.—, las epidemias vampíricas compartieron diferentes campos simbólicos con las plagas de rabia y la peste. Entre ellas, la conexión entre el vampiro y la rata como medio transmisor (cit. en Stephanou, 2014, p. 52) Esta metáfora, recordemos, se mantiene hasta principios del siglo XX cuando Murnau, en su película *Nosferatu* (1929), equiparó la llegada al pueblo del conde Orlok —Drácula— con una plaga de roedores.

15. *Drácula* de Bram Stoker (1897), por ejemplo, entre sus muchas lecturas, reflexiona sobre la amenaza disgénica del vampiro. Drácula es, además de un monstruo —portento—, una amenaza degenerativa, casi racial. Dice el personaje de Van Helsing en la novela: “[Dracula] is a criminal and of criminal type. Nordau and Lombroso would so classify him...” (p. 490). Su multiplicación, su afán por crear “a new and ever-widening circle of semi-demons” (p. 75), significaría la degeneración de la raza inglesa. No en vano, lecturas posteriores de este vampiro se reactivaron en el núcleo del paroxismo racista del nazismo: el judío como vampiro contaminante y degenerado (Haraway, 1997, p. 215). Así mismo, en el caso de obras más contemporáneas como las de Anne Rice y su *Entrevista con el vampiro*, señaló Carle Lavigne (2004), personajes como el vampiro Lestat están constantemente reflexionando sobre la “salubridad” y “el gusto” de la sangre que consumen (p. 4).

En el caso latinoamericano, un amplio legado de narrativas vampíricas pone en primer plano las ansiedades alrededor del contagio, la enfermedad y la mezcla etno-racial.

Ejemplo claro de esto son las representaciones a manos de los letrados unitarios rioplatenses del siglo XIX quienes, con fines políticos, imaginaron al entonces presidente Juan Manuel Rosas como un “vampiro insaciable” (Acuña de Figueroa, 1890, p. 95). Dichas representaciones, además de presentar al caudillo como un ser grotesco –hinchado de beber sangre– continuamente lo asociaban con minorías negras o indígenas. La insinuación era que su monstruosidad no se limitaba a su “despotismo” –“diez años sediento [se] bebió a la patria” (Acuña de Figueroa, 1890, p. 342)–, sino también a su degeneración: el gobierno de Rosas incluye bárbaros, criminales, negros, indígenas, enfermos y hasta “sodomitas”.¹⁶ Siglos después, otras narrativas adoptaron la metáfora disgénica del vampiro como dispositivo estético-político para representar las ansiedades y los miedos sociales frente a la contaminación racial y sexual. Películas como *El vampiro negro* (1953), de Viñoly-Barreto, por ejemplo, se valieron de la misma estrategia tropológica para representar a un “degenerado” en la Ciudad de Buenos Aires: Teodoro Ulber, el vampiro negro, inmigrante, asesino, afeminado y con problemas mentales.¹⁷

Al ser contrastada críticamente con la imagen del vampiro, “la putería en la sangre” que Zabaleta le imputa a Adonis revela contextos mucho más amplios. Lejos de ser solo un insulto, el comentario funciona como un “biocódigo” (Preciado, 2009, p. 23) que revela la economía de discursos y estrategias de producción y representación tanto de la sexualidad como de la masculinidad en la novela; estrategias que, como vimos, muchas veces se mezclan y entrelazan con una larga historia de miedos y ansiedades frente a la contaminación racial, sexual o clínica. En últimas, en el insulto de Zabaleta se codifica el cúmulo de marginalidades históricas y contextuales de Adonis: la precariedad de su salud, la precariedad laboral, su clase social, su vulnerabilidad sexual, etc.

16. Un ejemplo claro de estas ansiedades es, como sabemos, *El matadero* de Esteban Echeverría (1832). La intersección entre contaminación, flujos y raza en *El matadero* ya había sido notada por Jorge Salessi (1995), para quien el cuento de Echeverría ejemplifica a cabalidad el cúmulo de ansiedades culturales que el pueblo argentino tenía respecto a la mezcla racial y social. Salessi sostiene que: “En *El Matadero* la metáfora última de esa mezcla o disrupción de flujos, líquidos, cuerpos y razas o categorías de personas y animales era la del género confuso del hombre hecho ‘femenino’ al ser sodomizado por los torturadores bárbaros” (p. 57).

17. Proyectada en el contexto de la llegada del peronismo al poder, *El vampiro negro* (1953) resonaba con muchos de los miedos de la élite cultural argentina. Solo el título ya daba indicios de su conexión con apelativos como “cabecitas negras” o “negros”, los cuales funcionaban como marcas racistas y clasistas para designar los cuerpos del peronismo y de la inmigración a la ciudad. (Milanesio, 2010, p. 53)

Siguiendo a Preciado (2009), es importante resaltar que si bien la circulación de estos “biocódigos de género” conducen a nuevas formas de interpretar la economía del género – creando, a su vez, nuevas rupturas, “formas de resistencia y de acción política” (p. 23)–, lo cierto es que también traen consigo nuevas formas disciplinares de reapropiación y control de dicha economía. Los dispositivos y los procedimientos biotecnológicos tales como la cirugía estética, el tratamiento de hormonas, las drogas psiquiátricas, los implantes, e incluso los tratamientos clínicos y retrovirales, están al servicio de la normalización y de la politización de los biocódigos de género y de sexualidad en los individuos y las sociedades. En efecto, así como la “putería en la sangre” del “vampiro” Adonis nos permite acceder a una serie de bionarrativas asociadas a su masculinidad marginada y precaria, la novela también hace posible ver las tecnologías que buscan contenerlas, corregirlas y normalizarlas.

El más claro ejemplo de esto en *El vampiro de la colonia Roma* es el énfasis que Adonis le da a los tratamientos clínicos. Por cada reflexión que el vampiro hace sobre la gonorrea, las ladillas, la sífilis, la tuberculosis, la hepatitis y la depresión, hay una igual o más extensa sobre la penicilina, los polvos de kalomel –medicina contra las ladillas–, la bencedrina y los tratamientos antidepresivos. Casi al final de la novela, por ejemplo, se nos revela a los lectores hasta qué punto la salud y la subjetividad de Adonis están sometidas a estas biotecnologías: “empecé a tomar esas pastillas y más pastillas y pastillas y pastillas y me empecé a sentir mal las pastillas me traían todo el día jodido me daban muchas sensaciones me picaba el tórax” (Zapata, 1996, p. 149). El consumo constante de antidepresivos y de medicamentos trastorna no solo su estado mental –“un día por ejemplo me levante y me vi al espejo dije “ese no soy yo” ¿verdad?” (p. 135)–, sino que desarticula su identidad sexual y de género –“pensaba también que se me iba a caer el pito” (p. 136)–.

El alcance más perverso de estas biotecnologías en la novela queda revelado cuando se insinúa que el tratamiento clínico al que Adonis es sometido es menos para estabilizar su salud que para “curar” su homosexualismo. En una de sus conversaciones con el psiquiatra, los lectores pueden ver el sustrato homofóbico del lenguaje clínico. Dice el doctor de Adonis:

sí nomás que yo tengo mis métodos si quieres que yo te atienda por principio de cuentas esas greñas que traes te las vas a cortar [...] y nada de esas pulseritas y esos colgajos y demás mariconerías me vienes a ver alineado aquí. (Zapata, 1996, p. 150)

Para terminar, es importante resaltar el carácter premonitorio de la novela frente a los dispositivos biotecnológicos para el control de los flujos sexuales y de género de los que habla Preciado (2008). En muchos niveles, la novela se alinea con las fantasías “farmacopornográficas” (p. 33) del capitalismo postindustrial que, desde mediados del siglo XX con la producción de secobarbital, hasta hoy con la proliferación y la normalización del uso de psicotrópicos y antidepresivos, buscan definir las subjetividades.¹⁸

Una lectura analógica final de las narrativas de vampiros alumbra nuevamente los contextos más amplios de estas ansiedades biotecnológicas frente al género. Series contemporáneas como *True Blood* (2008), en el Norte Global, y *Chica vampiro* (2012), en América Latina, proponen fantasías farmacológicas para el control y la administración de la identidad. En *Chica vampiro* –telenovela colombo-estadounidense que relata las tensiones amorosas entre un humano y una vampira–, los monstruos-protagonistas consumen una serie de fórmulas secretas –“vampifórmula”– cuyo fin no es otro que “desvampirizar” a sus consumidores. Como las pastillas de Adonis que buscan “curarlo” de su “mariconería”, las fórmulas en esta novela “humanizan” al monstruo. Los vampiros que la consumen pueden salir a la luz del sol, reprimir su deseo de sangre humana y disciplinar su apetito sexual. Este disciplinamiento del género, como también anticipó Zapata (1996), opera dentro de una matriz heteronormativa y cis de la masculinidad: se busca que el vampiro no chupe sangre, sino que consuma y subsuma su deseo a través de una sustancia.

Conclusión

A manera de conclusión, me gustaría volver a hacer énfasis en la productividad de la imagen o metáfora del vampiro como clave interpretativa para leer diferentes contextos y problemas del archivo cultural latinoamericano. Particularmente, en el caso de la masculinidad y el género, tanto las ansiedades como los miedos y las ambigüedades que giran en torno al cuerpo vampírico –su apetito apostrófico y su amenaza circulatoria– permiten una lectura analógica que no solo contempla la construcción discursiva de la identidad –el cúmulo de tropos y repertorios performativos que articulan lo masculino–, sino que también dan cuenta de las estrategias e intervenciones biopolíticas y biotecnológicas que producen nuevas formas de subjetivación sexual. (Preciado, 2009, p. 38)

18. En *Testo Yonqui*, Preciado (2008) menciona que: “La sociedad contemporánea está habitada por subjetividades toxicopornográficas: subjetividades que se definen por la sustancia (o sustancias) que domina sus metabolismos [...] Así hablaremos de sujetos Prozac, sujetos cannabis [...] sujetos Viagra, etc.” (p. 34).

Como se indicó en este artículo, el análisis paradigmático de *El vampiro de la colonia Roma* desde la figura del vampiro hace inteligibles dos contextos claros de producción y construcción de la masculinidad. Por un lado, señala como el ejercicio de lo masculino se articula y se despliega –performativamente– en conexión con las lógicas y las prácticas del capitalismo neoliberal. Adonis, en tanto sujeto urbano y liminal, ejerce su identidad a través de su consumo: de bienes, de lugares, de dinero y de personas, partiendo de Moretti (1982), al hablar del monstruo chupasangre es capital personificado. Por otro lado, la metáfora del vampiro y su conexión con la sangre permite que leamos la construcción de lo masculino a partir de diferentes biodiscursos y biotecnologías. Además, posibilita que nos fijemos en la insistencia narrativa de Zapata por representar y reflexionar sobre enfermedades –sexuales y venéreas–, discursos clínicos y consumo de sustancias –farmacéuticas y psicoactivas– como elementos claves para pensar la identidad de Adonis.

Valdría la pena explorar hasta qué punto esta figura del vampiro –y en general la del monstruo, en tanto tropo central de los regímenes representativos del archivo cultural latinoamericano– sirven como matriz interpretativa para el análisis de otros problemas. Como señalaba en algunos de los ejemplos analógicos de este trabajo, la figura del vampiro opera, a su vez, como clave para leer aspectos como la raza, la clase, la explotación capitalista y las tensiones sociopolíticas en América Latina. Sumado a esto, se trata de una figura que escapa al estancamiento interpretativo, debido a que su identidad proteica impide que sea atado a una sola lectura o a una sola operación de sentido. Si bien puede ser leído, el monstruo lee de contraposición, mira, acecha, muerde y, como en el caso de este artículo, chupa.

Referencias

- Agamben, G. (2009). *The Signature of all Things: On Method*. New York, NY: Zone Books.
- Aldridge, O. A. (1975). The Vampire Theme in Latin America. *Otros mundos otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Ed. Donald A. Yates. Pittsburg: K&S Enterprises.
- Auerbach, N. (2006). *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago.
- Atuk, T. (2020). Pathopolitics: Pathologies and Biopolitics of PrEP. *Frontiers in Sociology*, 5(53), 1-13. <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fsoc.2020.00053>
- Ball, A. (2008). *True Blood* New York: HBO Home Entertainment.
- Bealer, T. L. (2011). Of Monsters and Men: Toxic Masculinity and the

- Twenty-First Century Vampire in the Twilight Saga. En G. Anatol, *Bringing Light to Twilight* (139-152). New York: Palgrave Macmillan.
- Bergero, A. (2005). Los cuerpos del trabajo, el trabajo de los cuerpos. Caronlina Muzilli: archivos en disputa. En M. Moraña y M. Olivera-William (Eds.). *El salto de Minerva: intelectuales, género y Estado en América Latina* (101-121). Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- Broyles, K. (2010). Vampirism, and the Visual Medium: The Role of Gender within Pop Culture's Latest Slew of Vampires. *Journal of Dracula Studies*, 12(6). <https://research.library.kutztown.edu/dracula-studies/vol12/iss1/6>
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- Butler, J. (2017). When gesture becomes event. En A. Street, J. Alliot y M. Pauker. *Inter Views in Performance Philosophy: Crossings and Conversations* (171-191). London: Palgrave Macmillan.
- Citterio, M. (2013) *Chica vampire*. Bogotá: RCN Televisión.
- Clemons, G. (1996). *The Vampire Figure in Contemporary Latin American Fiction Narrative* [Disertación doctoral]. University of Florida, Gainesville.
- Dabove, P. (2007) *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Dijkstra, B. (1986). *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Dijkstra, B. (1996). *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*. New York: Alfred A. Knopf.
- Durocher, K. (2016). Men that Suck: Gender Anxieties and the Evolution of Vampire. En A. Hobson y M. Anyiwo (Eds.). *Gender in the Vampire Narrative* (pp. 45-59). Rotterdam: Sense.
- Eljaiek-Rodríguez, G. (2018). *The Migration and Politics of Monsters in Latin American Cinema*. Cham, Switzerland: Palgrave.
- Engels, F. (2010). *The Origin of the Family, Private Property and the State*. Chippendale: Resistance Books.
- Evans, E. (2015). Your HIV-positive sperm, my trans-dyke uterus: Anti/futurity and the politics of bareback sex between Guillaume Dustan and Beatriz Preciado. *Sexualities*, 18, 127-140.
- Figueroa, F. A. de (1890). *Obras completas. Poesías diversas*. Vol. 5. Montevideo: Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes.
- Foucault, M. (1978). *History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*. New York: Pantheon Books.

- Foucault, M. (2003) *Society Must Be Defended. Lectures at the College de France*. New York: Picador Press.
- Gaspar, M.; Salway, T. y Grace, D. (2021). Ambivalence and the biopolitics of HIV pre-exposure prophylaxis (PrEP) implementation. *Social Theory & Health*, 20(2), 171-187. <https://link.springer.com/article/10.1057/s41285-020-00154-w>
- Glantz, M. (1976) La metamorfosis del vampiro. *Revista de Bellas Artes* 28, 2-12.
- Gutiérrez, L. G. (2010). *El vampiro de la colonia Roma*. Función del espacio y el cuerpo en el discurso homoerótico. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 27-28, 235-247.
- Haraway, D. J. (1997). *Modest_Witness@Second_Millennium. Female-Man Meets_OncoMouse: Feminism and Technoscience*. New York: Psychology Press.
- Herlinghaus, H. y Moraña, M. (2003). *Fronteras de la modernidad en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Hunter, J.W. (1900). *Manhood Wrecked and Rescued: How Strength and Vigor is Lost, and How It Could Be Restored by Self-Treatment*. New York: Physical Culture Publishing Co.
- Jáuregui, C. A. (2008). *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Vervuert Iberoamericana Editorial.
- Jáuregui, C. A. (2016). Huacayñán (1952-1953) and the Biopolitics of In-(ex)clusion. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 25(1), 35-64.
- Jrade, C. (2012). *Delmira Agustini, Sexual Seduction, and Vampiric Conquest*. New Haven: Yale University Press.
- Kraniauskas, J. (2003) Cronos y la economía política del vampirismo. En C. Jáuregui y J. P. Dabove (Eds.) *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana* (115-34). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Kuzmanovic, D. (2009). Vampiric Seduction and Vicissitudes of Masculine Identity in Bram. *Victorian Literature and Culture*, 37(2), 411-425.
- Lacan, J. (24 feb. 2022). *Metaphor/Metonymy. Concept and Form: Cahiers pour l'Analyse and Contemporary French Thought*. <http://cahiers.kingston.ac.uk/concepts/metaphor-and-metonymy.html>
- Ladrón de Guevara, B. (2011). Identidad y discursos contranormativos en *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata. *Amerika*, 4. <https://journals.openedition.org/amerika/1911#text>

- Lavigne, C. (2004). Sex, Blood and (Un)Death: The Queer Vampire and HIV. *Journal of Dracula Studies*, 6(1), 1-9. <https://research.library.kutztown.edu/dracula-studies/vol6/iss1/4>
- Limpár, I. (2018). Masculinity, Visibility, and the Vampire Literary Tradition in *What We Do in the Shadows*. *Journal of the Fantastic in the Art*, 29, 2(102), 266-288. https://www.marxists.org/espanol/tematica/mujer/autores/lugones/el_problema_feminista/index.html
- Lugones, L. (1916). *El problema feminista*. San José: Greñas.
- Marx, K. (2010). *El capital*. Vol. I. Madrid: Siglo XXI.
- Medina, A. (2008). De nómadas y ambulantes: *El vampiro de la colonia Roma* o la utopía suplantada. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 32(3), 507-521.
- Milanesio, N. (2010). Peronists and Cabecitas. Stereotypes and Anxieties at the Peak of Social Change. En M. Karush y O. Chamosa (Eds.). *The New Cultural History of Peronism* (53-84). Durham, London: Duke University Press.
- Moraña, M. (2017) *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Moretti, F. (1982). The Dialectic of Fear. *New Left Review*, 136. <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/moretti.html>
- Mukherjea, A. (2012). My Vampire Boyfriend: Postfeminism, “Perfect” Masculinity, and the Contemporary Appeal of Paranormal Romance. *Studies in Popular Culture*, 33(2), 1-20.
- Norat, G. (1990). Vampirismo, sadismo y masoquismo en la poesía de Delmira Agustini. *Lingüística y Literatura: Revista del Departamento de Español*, 17, 52-64.
- Ospina, L. (Dir.). (1982). *Pura sangre* [Película].
- Palma, C. (2010). *Narrativa completa*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Paz Rueda, A. L. (2010). ¿Cómo se transforma lo social?: discursos y prácticas de intervención en Cali. Cali: Universidad Icesi.
- Pile, S. (2005). *Real Cities: Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*. London: SAGE.
- Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa.
- Preciado, P. B. (2009). Biopolítica del género. La invención del género, o el tecnocordero que devora a los lobos. En P. B. Preciado. *Conversaciones feministas*. *Biopolítica* (12-39). Buenos Aires: Ediciones Ají de Pollo.
- Reséndiz Oikión, E. (5 nov. 2020). El beso del vampiro: in memoriam Luis Zapata (1951-2020). *Homosensual*. <https://www.homosensual.com/cultura/literatura/el-beso-del-vampiro-in-memori-am-luis-zapata/>

- Salessi, J. (1995). *Médicos maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires, 1871-1914)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Santos, C. (2016) *Unbecoming Female Monsters: Witches, Vampires, and Virgins (Latin American Gender and Sexualities)*. Lanham: Lexington Books.
- Sardiñas, J. M. (2007). El vampirismo en relatos modernistas. *Fuentes Humanísticas*, 35, 33-44.
- Schaefer, C. (1996). *Danger Zones: Homosexuality, National Identity, and Mexican Culture*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Sedgwick, K. E. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sontag, S. (1989). *Illness as Metaphor and AIDS and It's Metaphors*. London: Picador.
- Stephanou, A. (2014). *Reading Vampire Gothic through Blood: Bloodlines*. New York: Palgrave Macmillan.
- Stoker, B. (2003). *Dracula*. New York: Penguin.
- Venkatesh, V. (2015). *The Body as Capital. Masculinities in Contemporary Latin American Fiction*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Viñoly-Barreto, R. (Dir.). (1953). *El vampiro negro* [Película].
- Wind, A. (2014). Mexico City and its Monsters: Queer Identity and Cultural Capitalism in Luis Zapata's *El vampiro de la colonia Roma*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 38(3), 579-604.
- Zapata, L. (1996). *El vampiro de la colonia Roma*. México: Grijalbo.
- Žižek, S. (1986). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Luis Zapata fuera de la colonia Roma

Luis Zapata outside the colonia Roma

Víctor Saúl Villegas Martínez*

Universidad Veracruzana

 <https://orcid.org/0000-0002-0589-2154>

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3604>

1. Doctor en Humanidades (línea de Teoría literaria) por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, grado obtenido en el 2014. Actualmente, se desempeña como docente de tiempo completo de la Facultad de Letras Españolas de la Universidad Veracruzana. Entre sus publicaciones recientes se encuentran los artículos “Homoerotismos en *Mar Canibal* de Uriel Quesada” (2020) y “La performatividad en el cuento ‘Amor propio’ de Enrique Serna” (2020). También es autor de los libros *El personaje gay* (2018) y *Homoerotismos en el cuento mexicano* (2021). 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 (España). E-mail: vvillegas@uv.mx



Recibido: 9 febrero 2022 * Aceptado: 11 marzo 2022 * Publicado: 24 enero 2023

¿Cómo citar este texto?

Villegas Martínez, V. S. (enero-junio, 2022). Luis Zapata fuera de la colonia Roma. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (35), 52-71. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3604>

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la representación del espacio homoerótico en la obra de Luis Zapata a partir del estudio de las novelas *Melodrama* (1983), *En jirones* (1985), *La más fuerte pasión* (1995), *La historia de siempre* (2007) y *Autobiografía póstuma* (2014); así como del cuento “De amor es mi negra pena” (1976). Para ello, se establecerá una taxonomía fundamentada en tres tipos de sitios que favorecen el contacto de los personajes homosexuales: 1) un sitio heteronormativo adaptado para favorecer la sociabilidad gay; 2) uno de carácter plenamente disidente; y 3) uno propicio para la realización de *cruising*.

Palabras clave: Luis Zapata, homoerotismos, narrativa mexicana, espacio, sociabilidad, *cruising*

Abstract

The objective of this article is to analyze the representation of the homoerotic space in the work of Luis Zapata: the novels *Melodrama* (1983), *En jirones* (1985), *La más fuerte pasión* (1995), *La historia de siempre* (2007), *Autobiografía póstuma* (2014), as well as the short story “De amor es mi negra pena” (1976). To do this, a taxonomy based on three types of places that favor the contact of homosexual characters will be established: 1) a heteronormative site adapted to favor gay sociability; 2) a completely dissident site; and 3) a suitable site for cruising.

Keywords: Luis Zapata, homoeroticisms, Mexican narrative, space, sociability, cruising

La tradición literaria gay mexicana estaría incompleta sin la presencia de Luis Zapata como autor de numerosas novelas que abordaron dicha temática desde los años 70. Su escritura representa un escaparate de las representaciones disidentes que sirvieron de ejemplo a copiosos autores durante las últimas décadas, además de coadyuvar notablemente a la visibilidad gay del país. En este punto puede recuperarse la famosa dicotomía de Horacio *docere/delectare* para definir la importancia y los rasgos de la obra de Zapata. Por un lado, tenemos una prolífica narrativa que abunda en los vericuetos de numerosos personajes disidentes que van desde el prostituto hipermasculino hasta el hermafrodita; y, por otro, un estilo en donde puede observarse una recuperación de recursos provenientes del cine –en especial, del melodrama–, de la poesía satírica, de la picaresca y de la autoficción. Estos dos ámbitos, la diégesis y el discurso, permiten advertir al lector, en la narrativa de Zapata, sobre una serie de representaciones que apuntan a una apropiación de la cultura popular en términos *camp*; es decir, transformar numerosos acervos ortodoxos del imaginario colectivo en fuente inagotable de “jotería”.

En este sentido, Zapata es equiparable a Reinaldo Arenas, Manuel Puig, Pedro Lemebel, Fernando Vallejo y Oswaldo Reynoso, quienes establecieron en sus discursos literarios un espacio de libertad para lectores sedientos de encontrar representados en ellos sus deseos e inquietudes homoeróticas. A la par que invitaron a lectores, cuya visión estaba más cercana a un dispositivo de género hegemónico, a replantear sus propias estructuras mentales con respecto a la sexualidad y a la concepción de lo femenino y lo masculino. Por lo tanto, Zapata forma parte de ese escuadrón de las letras hispánicas que ha generado un cambio en la crítica literaria para ampliar las pautas estéticas y temáticas de la literatura de los siglos XX y XXI.

Sin duda, la novela más citada de Zapata es *El vampiro de la colonia Roma*, texto emblemático publicado en 1979 que causó furor entre los lectores, tanto por la inusitada diégesis –un prostituto orgulloso de su oficio que recorre felizmente las calles de la Ciudad de México– como por su prominente estilo, que aludía a un torrente de oralidad al eliminar los signos de puntuación para brindar la apariencia de una conversación fluida contenida en una grabadora. Esta novela se transformó inmediatamente en un parangón de la literatura homoerótica en México, por desafiar las normas ortográficas y por señalar sin pudor escenas de sexo entre varones.

Cabe destacar que para finales de los 70 ya se había publicado una cantidad significativa de novelas sobre el tema como: *Fabrizio Lupo* (1953), de Carlo Cócchioli; *El diario de José Toledo* (1964), de Miguel Barbachano Ponce; 41

o *el muchacho que soñaba en fantasmas* (1964), de Paolo Po; *Los inestables* (1968), de Alberto X. Teruel; *Después de todo* (1969), de José Ceballos Maldonado; y *El desconocido* (1977), de Raúl Rodríguez Cetina, novela que también aborda el tema de la prostitución masculina, entre otras. No se debe olvidar, en el ámbito de la poesía, el deslumbrante antecedente de la generación de los Contemporáneos, entre los que destacan Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer y Elías Nandino, así como las alusiones al homoerotismo por parte de diversos autores de la generación de Medio Siglo, entre ellos Jorge López Páez, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Emilio Carballido, Inés Arredondo y Juan Vicente Melo.

Como se observa, el tema de la disidencia sexual masculina en la literatura mexicana posee una extensa tradición a lo largo del siglo XX, pero es con *El vampiro de la colonia Roma* que se afirma dicha representación, tanto por el éxito en ventas que tuvo el libro, como por su estilo y tema. Además, esta novela puso sobre la mesa la forma tan libre en la que se vivía la homosexualidad durante la década de los 70 en la Ciudad de México, y planteó una detallada cartografía de los espacios propicios para la convivencia entre la comunidad gay, así como del ligue, el *cruising* y las zonas de la prostitución masculina. Hasta el momento, Adonis García, ese apuesto joven que se dedicaba a vender placer en las calles de la urbe capitalina, es uno de los personajes más entrañables de la literatura gay en Hispanoamérica. Cabe resaltar que la obra de Zapata está compuesta de una cantidad considerable de novelas, cuentos y crónicas donde la homosexualidad brota sin censura, circunstancia que trajo consigo la construcción de un universo literario gay que recupera las vicisitudes, los placeres, las sanciones y los espacios que ha habitado la comunidad homosexual¹ mexicana.

Es precisamente ese contenido del espacio homoerótico el que será estudiado en este artículo a partir del análisis de las novelas de Zapata. Es preciso mencionar que no será recuperado aquí *El vampiro de la colonia Roma*, en virtud de la gran cantidad de estudios realizados sobre esta obra y por la necesidad de atender a otros personajes y espacios que Zapata prolijamente configuró en su narrativa. Los textos usados para este fin serán las novelas *Melodrama* (1983), *En jirones* (1985), *La más fuerte pasión* (1995), *La historia de siempre* (2007) y *Autobiografía póstuma* (2014); así como el cuento “De amor es mi negra pena” (1976). Como puede observarse, las fechas de publicación de cada uno de estos discursos narrativos cubre un amplio lapso que va desde la década de los 70 del siglo XX hasta

1. En el presente artículo se usarán los conceptos gay y homosexual para señalar el carácter disidente de la sexualidad presentada por los personajes varones estudiados en la obra de Zapata.

la segunda del XXI. Este hecho permite advertir las reconfiguraciones de los sitios de ligue y los espacios públicos propicios para la práctica sexual, además de que pone en evidencia las constantes que permean las formas de socialización de la comunidad gay, aunadas a las estrategias necesarias para mantener un encuentro sexual o, simplemente, conocer a un sujeto con quien compartir un instante ameno.

Antes de iniciar este recorrido analítico se debe establecer una taxonomía de los lugares que aparecen en las obras señaladas, los cuales coinciden, en buena medida, con los que la comunidad gay usa en la realidad social mexicana con la finalidad de establecer un determinado contacto. No obstante, cabe aclarar que no necesariamente los sitios localizados en la narrativa de Zapata son las únicas vías de socialización para la disidencia sexual, puesto que las diégesis de las novelas y del cuento estudiados apelan, sobre todo, a un entorno urbano y de clase media en su mayoría. De este modo, puede afirmarse que existen tres lugares en donde se lleva a cabo un acercamiento o proceso de encuentro homosexual, los cuales pueden definirse en virtud de su objetivo –sexual o de ligue– y de las facilidades proporcionadas por los espacios.

El primero de ellos corresponde a un espacio público que ha sido designado como un sitio de circulación para el cuerpo social, donde, por lo general, se plantea una heteronormatividad desde el punto de vista de las actividades y las representaciones de los sujetos que por él transitan. Es decir, tales sitios no han sido concebidos para los encuentros homosexuales, sino que simplemente, por cuestiones históricas, sociales y económicas, la comunidad gay los ha “adoptado” y “adaptado” para fungir como sitios de encuentro, en especial para el ligue o la convivencia. Es necesario aclarar que en dichos sitios no ocurre un encuentro sexual como tal, sino que únicamente se propicia el acercamiento entre los personajes disidentes para el flirteo o la amistad. Un punto a destacar de estos lugares es la cuestión de la temporalidad: el día o la noche permiten el desarrollo de actividades que pueden quedarse en una socialización o, en contraste, apuntar hacia un encuentro sexual o *cruising*. Cuando ocurre esto último, ya nos encontramos frente a un tercer espacio que será detallado más adelante. El primer tipo de lugares corresponde a plazas, restaurantes, calles o a alguna tienda determinada en donde se establecen códigos de contacto homosexual para generar el acercamiento.

El segundo tipo de espacios parte de una idea preconcebida de la disidencia sexual, puesto que han sido diseñados o rediseñados para establecer un sitio público de convivencia gay sin la necesidad de realizar un escamoteo frente a las actividades o las representaciones heteronormativas.

En consecuencia, en estos espacios el sujeto disidente goza de una mayor libertad y posibilidades de acercamiento sin la presencia de una sanción. Por cuestiones históricas, arquitectónicas o urbanas, quizás estos sitios no fueron pensados originalmente para el contacto gay, pero fueron adaptados a partir de las necesidades de esparcimiento de dicha comunidad. Entre ellos pueden ser enumerados las discotecas, los bares, los restaurantes e incluso los barrios como la Zona Rosa o algunas calles de la colonia Roma.

El tercer tipo de espacios es el que corresponde al *cruising* o a la realización de actos eróticos en sitios públicos. Algunos de ellos operan en función de la temporalidad: a cierta hora del día o de la noche pueden ser más favorables para efectuar un encuentro sexual; mientras que, en otro momento, funcionan en virtud de la primera o la segunda clasificación. Igualmente, en este tipo de lugares cabría señalar la intención de los personajes, puesto que no necesariamente acuden a ellos con el objetivo inicial de mantener sexo, sino que esta circunstancia ocurre de modo espontáneo; en otros casos, la intención de los personajes desde el principio está orientada a este acto. La lista de espacios de este tipo incluye sitios enumerados en los dos puntos anteriores, donde cobran importancia baños de cines, restaurantes o las plazas comerciales, saunas, estacionamientos, baldíos, calles y carreteras, entre otros.

Habiendo trazado esta pequeña taxonomía basada en la lectura de las novelas mencionadas de Zapata, es preciso incursionar en ámbitos teóricos para enlazar estas posibilidades de lectura con conceptos ya establecidos acerca del espacio y sus diferentes aplicaciones en el plano literario y homoerótico. En primer término, cabe preguntarse a qué nos referimos cuando hablamos de espacio público, sobre todo en un sentido vinculado a las representaciones y la concepción de un lugar como punto de encuentro o tránsito desde una perspectiva física y temporal. Por ello, es pertinente recuperar la definición clásica sobre este tópico hecha por Henri Lefebvre en *La producción del espacio* (1974), especialmente cuando abordó la relación entre los espacios y los procesos de socialización y producción. En el libro citado afirmó que los lugares son determinados a partir de diferentes procesos históricos que delimitan su representación en virtud de las actividades desempeñadas en ellos por sus habitantes:

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.). (Lefebvre, 2013, p. 164)

La idea del movimiento es un aspecto clave para entender cómo se produce un determinado espacio social y el modo en que este, a su vez, se construye también en virtud de su vínculo con la disidencia sexual. Por ello, sería equivocado pensar el espacio a partir del estatismo y sería mejor observarlo desde el crisol de la producción y de la representación. En el primer caso, tendríamos la prevalencia de la mirada histórica que acuerda la configuración de cierto espacio a partir de la aplicación de una normativa o la reiteración de actividades. En cuanto a la representación, está el hecho de cómo los sujetos que habitan o transitan por un sitio establecen costumbres sobre él con base en lo que instauran los diversos discursos –conversaciones, textos, literatura, objetos artísticos, leyes o reglamentos, entre otros–. Ambas actividades son indisociables y sus límites difusos, pero sirven para mirar al espacio desde ese proceso constante de reiteraciones de ideas y repeticiones de actividades que permiten la apropiación o desapropiación del sitio.

En este sentido, Lefebvre (2013) menciona que “Debemos concluir que este espacio implica, contiene y disimula las *relaciones sociales*, a pesar de que, como hemos dicho, este espacio no es una cosa, sino un conjunto de relaciones entre las cosas (objetos y productos)” (p. 139). En continuidad con esta idea, las relaciones sociales articulan un entramado simbólico complejo desde donde los sujetos observan el espacio público para saber cómo existir o visibilizarse en él, y si esta concepción se enlaza con la del tiempo se llega a un punto coyuntural donde un determinado sitio alberga diferentes estamentos sociales. En pocas palabras, el espacio puede albergar discursos y actividades hegemónicas y contrahegemónicas a partir de la temporalidad o la valoración que de él hacen los sujetos.

Por tal razón, la idea de Lefebvre del entrecruzamiento de los espacios sociales es un hecho que cobra una vigencia inusitada cuando se habla de los lugares ocupados por la colectividad. Para el caso que nos compete en este artículo es todavía más apremiante, dado que la comunidad gay es la que constituye códigos de convivencia o acercamiento entre los sujetos disidentes al amparo de “fisuras” que se dan en los discursos hegemónicos y en las normas que estos establecen sobre los espacios públicos. De esta forma, es posible comprender cómo un mismo sitio puede ser usado para diferentes actividades, aun cuando estas vayan en franca oposición a un dispositivo de género heteropatriarcal. Estaríamos hablando, entonces, de que los personajes homosexuales vulneran o replantean normativas con el objetivo de evitar la sanción, lograr la complicidad y dar cabida al deseo.

En este orden de ideas, es necesario aludir al concepto de heterotopía acuñado por Michel Foucault (2010), el cual sirve para unir esta concepción del espacio público —entendido como un sitio sujeto a producción y representación que depende de factores temporales— a la idea de las “fisuras” señaladas anteriormente, que utiliza la disidencia sexual con el objetivo de apropiarse de algún sitio. Por su parte, León Damián, en el artículo “Arquitecturas, cuerpos y poder: reflexiones teóricas sobre el trazado de cartografías sexuales urbanas” (2021), hace una síntesis clara de este concepto:

Las heterotopías son burbujas somatopolíticas, contraespacios precisos y situados donde el transcurrir habitual del tiempo es suspendido momentáneamente y la transmutación de las normas simbólicas permite el acontecer de excepciones, y el derivado de las operaciones espaciales de éstas pueden producir formas inéditas de experiencias y subjetivación. (p. 4)

Aunado a lo anterior, se encuentra el hecho de la práctica sexual en el espacio público como una forma de irreverencia o subversión de la norma, lo que implica también una vivencia sexual más placentera para algunos sujetos, como sería el caso del tercer elemento de la taxonomía que se propuso en este estudio para el análisis de los sitios de encuentro homosexual en la obra de Zapata.

Las nociones de representación, tiempo y apropiación del espacio público son constantes que se manifiestan en la construcción de la disidencia sexual y su respectiva visibilidad. No hay que olvidar también la performatividad, puesto que estamos hablando de cuerpos que entran en una dialéctica espacial donde recurren a estrategias para cumplir con sus deseos. A propósito, Judith Butler (2007) ancla este concepto a una visión cercana a la teatralidad, donde los cuerpos cumplen con normas, roles y demás asignaciones que los construyen en una red de poder —tanto simbólica como física—. La reiteración de estas normativas garantiza la continuidad de las jerarquías asignadas al género y a la sexualidad; por ende, el espacio público funciona como una prolongación de la norma, donde las representaciones recuperan las pautas a seguir para un comportamiento determinado en un sitio. La disidencia sexual “juega” y franquea estos preceptos y reitera los propios a partir de la elaboración de códigos que permiten la supervivencia en un espacio heteronormativo. Desde esta perspectiva, podríamos pensar el espacio público como un magno escenario donde la performatividad reitera las reglas de todos los actores, quienes lo han asimilado a través de un largo proceso que implica producción y representación.

Ahora bien, para pensar en la apropiación del espacio público, la performatividad nos permite entender tanto los roles de continuidad como los de ruptura. Los primeros estarían afincados en un plano ya reconocido de preceptos hegemónicos, mientras que los segundos deben, en primera instancia, saber cabalmente la forma de operación de dichas normatividades para saber en qué momento o de qué forma es posible la apropiación. Esta afirmación funciona para los tres tipos de espacios de la taxonomía ya señalada al principio. No obstante, llega un momento en que la reiteración de las actividades homoeróticas se convierten en regla, lo cual pone en evidencia el carácter performativo de los espacios y su dependencia del factor temporal. Tal sería el caso de los llamados “barrios gays”, donde ya no es necesario un ocultamiento ante las instituciones heteronormativas en virtud de que dicho sitio está asimilado en un ámbito disidente. En este punto cabría recuperar lo dicho por Jorge Peralta (2013), quien señala 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’” (p. 48). Sin embargo, en algunos casos, esos “momentos” se transforman en norma, es decir, la costumbre se vuelve precepto.

Con una noción más clara del espacio público y de su respectiva apropiación por parte del sujeto homosexual, es posible ingresar en el análisis de los textos narrativos de Zapata, los cuales proporcionan constantes estilísticas y temáticas ya tipificadas al respecto de la poética del autor. Como se mencionó, sus novelas operan con frecuencia a partir de elementos posmodernos y una mezcla heterogénea de recursos de diferentes discursos artísticos. A su vez, en el tema homoerótico, la preponderancia del plano urbano como escenario de las historias es innegable, en conjunto con la construcción de personajes provenientes de clases medias o altas, con una amplia formación académica y cuyos conflictos están anclados al enfrentamiento con la heteronorma en sus respectivas familias o entorno. Pese a esto, en algunos casos también es posible reconocer problemas que se plantean los personajes acerca de una homonorma que los impulsa a tomar determinadas decisiones debido a la representación que “idealmente” debería poseer un sujeto gay. Para comprender estas circunstancias, a continuación se hará una breve síntesis de las diégesis de cada texto.

En primer lugar, la novela *Melodrama* (1983) retrata la vida de Álex, un joven de clase alta “bien educado”, quien ha descubierto su homosexualidad recientemente y se encuentra en un proceso de experimentación. Cuando inicia la narración de la novela, el protagonista ha sufrido una infidelidad por parte de su novio y está desorientado. Ante la conducta errática de este, la madre decide investigarlo y contrata a Áxel, un investigador privado

que, paradójicamente, está inseguro respecto de su heterosexualidad y encuentra en Álex el objeto de su deseo. Cabe mencionar que Zapata usa en esta historia el recurso de un guion cinematográfico un tanto irónico y paródico, pues combina elementos de una novela propiamente dichos con las acotaciones que existen en los guiones y, a la vez, presenta rasgos provenientes de la crítica de cine, con lo que se acentúa una mirada sarcástica hacia la historia, en especial sobre los elementos melodramáticos que en ella se recuperan.

Si en esa novela la pareja gay se consolida a partir de una relación afectiva estrecha –y, de este modo, es una diatriba contra el sistema hegemónico representado por la familia y el entorno–, en el caso de *En jirones* (1985) la situación es opuesta. En este texto, la relación entre los personajes homosexuales es complicada y está marcada por el rechazo hacia la disidencia por parte de uno de ellos. Escrita a modo de un diario atormentado –recurso que recuerda a *El diario de José Toledo* (1964)–, la novela recupera una historia con un narrador autodiegético, Sebastián, quien relata su romance con A., un sujeto que lleva una vida en apariencia heterosexual, pero que, con frecuencia, mantiene encuentros sexuales con varones. Este hecho le resulta tormentoso en relación con la punzante heteronorma que carga consigo. Mientras que Sebastián asume plenamente su disidencia sexual, A. mantiene una “doble vida” para evitar ser señalado como gay. Además, *En jirones* es un texto donde la representación del espacio homoerótico resulta abundante, especialmente en cuanto al *cruising* se refiere, puesto que el personaje A. gusta de mantener relaciones sexuales en sitios públicos.

Como se ha visto, los recursos estilísticos usados por Zapata en sus novelas son variados, y *La más fuerte pasión* (1995) no es un caso aparte. Narrada a modo de diálogos –de una forma muy cercana a como lo hace Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* (1976)–, el texto no deja a un lado el vínculo con los discursos cinematográficos. Si bien el diálogo pudiera parecer cercano a una focalización cero, como si de un narrador omnisciente se tratara, debido a la cantidad de información brindada, el lector tiene una perspectiva más amplia sobre Santiago, un personaje de alrededor de 50 años que se obsesiona erótica y afectivamente con Arturo, un atractivo y acaudalado joven. A través de los diálogos usados por Santiago para dirigirse a su amado, la novela se convierte en una oda al cuerpo masculino joven, sin hacer a un lado las características melodramáticas que Zapata ya había mostrado en sus obras previas. Al mismo tiempo, este texto ahonda en los espacios públicos heteronormativos para enmarcar la convivencia entre los personajes.

En el caso de *La historia de siempre* (2007), la diégesis plantea la relación entre dos varones profesionistas de aproximadamente 30 años, pertenecientes a la clase media y habitantes de la Condesa, en la Ciudad de México. En esta novela, más que utilizar recursos estilísticos de carácter cinematográfico, Zapata crea un protagonista, Armando, quien se dedica a la crítica de cine y cuyos encuentros sexuales se realizan precisamente en un festival dedicado al llamado séptimo arte. Armando tiene una relación de pareja estable con Bernardo; sin embargo, los conflictos que le afectan no se vinculan en este caso con la heteronorma, sino con sus propias ideas con respecto a lo que debe ser una pareja gay, circunstancia que lo lleva a buscar diferentes amantes para subsanar el aburrimiento que experimenta con su pareja. Algunos de los espacios que aparecen en este texto son los baños públicos, donde Armando mantiene encuentros sexuales furtivos, así como algunos ligues esporádicos en restaurantes.

Una de las últimas novelas publicadas por Zapata fue *Autobiografía póstuma*, que apareció editada por la Universidad Veracruzana en el 2014. En este texto, el autor hace una parodia del género autobiográfico para crear a Zenobio Zamudio, un personaje ficticio que ha fallecido y cuenta en primera persona algunos de los acontecimientos más significativos de su existencia, mientras que se desarrollan la ceremonia y los homenajes fúnebres que le rinden en su ciudad natal por haber sido un escritor destacado. Como es evidente, el texto le sirvió a Zapata para configurar un discurso autoficcional, dado que es fácil identificar algunos acontecimientos de la vida del autor y de su trayectoria creativa en las circunstancias que rodean a Zenobio Zamudio. La mayor parte de la obra describe las aficiones literarias y cinematográficas del protagonista con un estilo sarcástico, y también contiene algunos poemas en un tono humorístico sobre la homosexualidad y la literatura. Asimismo, relata las vivencias del autor con amantes ocasionales y los espacios de ligue y esparcimiento para la comunidad gay en la Ciudad de México.

Por cuestiones de géneros literarios, se ha decidido dejar al final de este recorrido al cuento “De amor es mi negra pena” (1976), pero si se siguiera una cronología estricta debería ir al inicio por la fecha de elaboración, la cual es anterior al año de aparición de *El vampiro de la colonia Roma*. Dicho cuento narra los infortunios del romance entre el Guacho y el Botas, quienes habitan en un entorno heteropatriarcal sumamente homofóbico. La mayor parte de la historia se desarrolla en el espacio de la cantina que, como es bien sabido, conlleva aspectos de contacto homosocial que, en ocasiones, se trasladan al ámbito del homoerotismo. La diégesis coloca frente al lector los padecimientos psicológicos que pueden aquejar a un

sujeto disidente en virtud del rechazo por parte de su colectividad más cercana. En este caso, el Guacho padece con rudeza la homofobia de su grupo de amigos mientras trata de brindar una imagen de sí mismo como un sujeto masculino y heterosexual, aunque sabe que su objeto de deseo es el Botas. De esta forma, entre el ocultamiento y la desdicha, ambos personajes tratan de mantener a flote su proceloso romance.

Una vez planteados algunos de los rasgos estilísticos y temáticos de los textos, es posible adentrarse en la taxonomía presentada al inicio de este artículo. Para eso, comenzaremos el análisis de los fragmentos de estas obras que corresponden con los espacios públicos donde prevalece una heteronorma para la realización de actividades en ellos, pero que también son parte de una representación homoerótica en cuanto a sitios de convivencia y ligue. Así pues, uno de los espacios más emblemáticos es la cantina, lugar que durante muchas décadas fue un sitio exclusivo para varones, excepto por aquellas en donde aparecían mujeres dedicadas a la prostitución o a “fichar”. Es indudable que en el imaginario colectivo mexicano la cantina resulta un lugar por excelencia para el esparcimiento de los varones: escenario de numerosas películas donde se daba libertad al dolor masculino amenizado por la presencia del alcohol, la música y los compañeros de francachela. Con frecuencia, estas circunstancias favorecían el furtivo ligue gay o, en algunos casos, los acercamientos o toqueteos en los baños de dichos espacios. Justamente, “De amor es mi negra pena” hace uso de la cantina para mostrar cómo en este ambiente se procura el contacto homosexual. Al respecto, el narrador del cuento menciona:

A veces le pasaba el brazo por el hombro o le sonreía de una manera muy especial, pero eso no constituía ninguna prueba; era algo que uno podía ver a diario, sobre todo si se estaba acostumbrado a ir a las cantinas. Allí la relación entre hombres parecía adquirir un matiz diferente. El aislamiento, o el alcohol, permitía ese trato íntimo que sólo bajo esas condiciones podía darse. Lejos (o no, pero igualmente protegidos) de la vista de las mujeres, podían profesar su amistad por otros hombres sin dar lugar a interpretaciones erróneas. (Zapata, 1989, p. 79)

Estas libertades establecidas en la cantina permiten la cercanía entre el Guacho y el Botas, quienes, al calor de la bebida y la fiesta, pueden intercambiar rápidas caricias, miradas cómplices o, incluso, hablar discretamente de su romance. Por otro lado, los baños de estos sitios son proclives

a encuentros más cercanos, como el mismo relato da cuenta cuando ambos personajes se reúnen en el mingitorio y se da una proximidad más íntima, aunque no hay un contacto sexual como tal. A la vez, el urinario permite, al menos, observar los genitales del otro:

Sus manos temblaban al tratar de desabotonar la bragueta. ¿Por qué? Con torpeza sacó su miembro y lo apuntó hacia el mingitorio. Temblaba. Su amigo había entrado y, mudo, se había recargado en la pared, a un lado del espejo. ¿Lo estaba observando? No podía orinar. (Zapata, 1989, p. 79)

Ahora bien, los personajes de este cuento no acuden únicamente a una cantina donde solo se dan cita varones, sino que, en la segunda parte del relato, asisten a un desprolijo bar que funciona como prostíbulo. En este recinto aparece un personaje gay que trabaja como mesero, quien se convierte en objeto de burla por parte de los amigos del Guacho. Cabe destacar que esta parte del relato permite traer a colación el cine de ficheras mexicano, en el que era común la representación de un homosexual muy afeminado que solía trabajar como mesero o asistente de vedettes y prostitutas. El cuento, de nuevo en la exaltación de la bebida, muestra cómo los personajes juegan eróticamente con este joven en el prostíbulo y se permiten saltar de forma momentánea las barreras de su homofobia.

Fuera del espacio de la cantina, los flirteos y encuentros homosexuales son mostrados por Zapata como una condición constante de numerosos espacios ciudadanos. Por ejemplo, en *Autobiografía póstuma*, Zenobio Zamudio recuerda sus andanzas sexuales de juventud y comenta:

Se ligaba en los camiones, en los peseros, en los trolebuses, en el metro y en los pocos tranvías que aún quedaban, en los baños públicos, en los cines, en los teatros, en los auditorios, en los museos, en las calles, en los parques y jardines, en las bibliotecas, en las paradas de los camiones, en los pasillos, en los elevadores, en las fiestas donde sólo se tomaba cerveza o vino corriente, en los interiores o al aire libre. (Zapata, 2014, pp. 91-92)

En estos sitios, uno de los factores que interviene con mayor perspicacia es la mirada y ciertos códigos gestuales o de comportamiento que generan la complicidad entre los implicados para que suceda el flirteo homoerótico, tal como lo afirma Guillermo Núñez Noriega (2015): “La mirada suele ser

el elemento cultural de ligue más importante, así la ausencia de respuestas a una mirada insinuante puede ser el final del intento y del evento” (p. 228). De esta forma, la lista dada por Zapata en la última cita da cuenta de la diversidad de sitios que servían para establecer un contacto, los cuales son, a la par, lugares de tránsito de la colectividad urbana en general.

Estos procesos del ligue son llevados por Zapata también a otras ciudades, como es el caso del Puerto de Veracruz en *Melodrama*, donde Álex, el protagonista, recorre las calles céntricas de dicha ciudad con el objetivo de ligar y, posteriormente, mantener un encuentro sexual ya en un sitio privado. El narrador omnisciente relata:

[Álex] Observa a los turistas y parroquianos de los cafés, buscando su presa. Hubiera preferido que su necesidad fuera cómplice de su deseo; pero no siendo esto posible, decide recurrir al primero que muestre interés por él. No tarda mucho en descubrirlo: solo en una de las mesas de un bar. [...] El hombre no sonríe [...] Sólo hace una seña con el dedo indicándole que se aproxime y comparta su mesa. El joven, como un autómatas, obedece. (Zapata, 2008, pp. 31-32)

Entre la multitud que recorre las calles y se da cita en los céntricos establecimientos, el dar el primer paso para un contacto homosexual tiene cabida en virtud de la posibilidad del anonimato y la complicidad. Como se observa en las últimas citas de *Autobiografía póstuma* y *Melodrama*, los personajes pueden realizar una apropiación fortuita del espacio público para satisfacer sus deseos. La discreción forma parte de este repertorio de códigos necesarios para establecer el contacto junto con un reconocimiento del otro, es decir, poseer la suficiente suspicacia para atinar la sexualidad e intenciones del sujeto con quien se pretende realizar el contacto. Este hecho también permite reconocer en qué sitios es necesario ocultar una relación gay, como ocurre con los personajes de *La más fuerte pasión* (1995), especialmente en el caso de Santiago, quien se siente inhibido de establecer un diálogo directo e íntimo con Arturo en un restaurante y, por este motivo, decide hablar en inglés para evitar, en la medida de lo posible, que el resto de los comensales y los meseros se percaten de su relación.

En cuanto al segundo apartado de la taxonomía, es decir, los espacios consensuados ya como parte de la vivencia cotidiana de la comunidad gay, es necesario indicar que brindan mayores libertades y la posibilidad franca de evitar el escrutinio constante por parte de una colectividad heterosexual que podría

efectuar una sanción. Como se dijo al principio, estos sitios se encuentran ya tipificados como demarcaciones o calles gay, pero en esta categoría también entran bares reconocidos como sitios de esparcimiento para la comunidad homosexual, tal como lo señala el antropólogo Rodrigo Laguarda en su artículo “El ambiente: espacios de sociabilidad gay en la ciudad de México, 1968-1982” (2010), donde expone un seguimiento histórico de cómo la Zona Rosa y el Bar 9 brindaron sitios de confort para la convivencia y el ligue.

En el caso de las novelas de Zapata aquí estudiadas, *Melodrama* es la que ofrece un panorama más detallado de los barrios y los bares gay. Debe recordarse que este texto relata las peripecias de Álex, un joven de clase alta que se asume como homosexual. El protagonista tiene un grupo de amigos con quienes acude a numerosos sitios en la Zona Rosa, así como a bares gay en donde tiene su primer contacto con Áxel, el detective contratado por su madre para conocer las actividades realizadas por su hijo. En uno de los informes iniciales que Áxel elabora sobre la rutina de Álex, se puede observar un recorrido puntual de los espacios emblemáticos de la comunidad gay en la Ciudad de México:

A las 16:55 recogen a otro sujeto (a quien llamaremos sujeto número dos en lo sucesivo) que los espera en la esquina de Reforma y Niza, frente a la librería francesa. [...] Después de dar varias vueltas por la colonia Juárez, también denominada Zona Rosa, encuentran finalmente un sitio libre donde estacionarse a las 17:20. Caminan hasta el restorán Kineret, donde la charla parece prolongarse amenamente, al tiempo que observan a los paseantes [...] Se levantan y caminan hacia el Sanborns de Niza, donde compran cigarrillos. [...] A las 19:15 salen de Sanborns y caminan hacia el cine Visconti, donde, a las 19:25, compran boletos para la función de las 19:55. A las 21:35 salen del cine y vuelven a hacer el recorrido anterior, instalándose finalmente en el restorán Toulouse. (Zapata, 2008, pp. 39-40)

De acuerdo con Laguarda (2010), el aire cosmopolita de la Zona Rosa permitió, a lo largo de los 70 y los 80, cierto relajamiento de las normas en sus calles y, por ende, una mayor posibilidad de dar cabida a la comunidad gay. Por otro lado, cabe destacar que no solo la Zona Rosa funciona como espacio de sociabilidad para este sector, sino que son numerosos los sitios de la metrópoli que forman parte de esa “geografía gay”, como lo estudia, por ejemplo, Mauricio List en *Jóvenes corazones gay en la Ciudad de México* (2005).

Como se ha visto, los lugares de esparcimiento ya delimitados para la comunidad homosexual permiten una convivencia más relajada y establecen igualmente una contundente visibilidad en el seno del espacio urbano. De esta forma, la apropiación evita la clandestinidad y crea un proceso de reivindicación de las identidades disidentes. No obstante, sería sensato problematizar sobre la formación de guetos, circunstancia que, si bien crea una demarcación para una determinada colectividad, a su vez implica la segregación.

Otro sitio dentro de esta segunda categoría que aparece en la narrativa de Zapata es el bar o discoteca gay, que funciona como enclave de la vida nocturna, aparte de establecer pautas de socialización y demás planos simbólicos, entre los cuales puede mencionarse la moda, los bailes, la música, las formas de ligue, etcétera. La semiótica y el análisis del discurso bien podrían arrojar más luz al respecto de estas circunstancias y plantear al bar homosexual como un sitio emblemático para la exhibición de la cultura gay, en virtud, claro está, de la orientación que este posea. En la misma novela *Melodrama*, Zapata colocó a sus personajes en un bar donde el ambiente es descrito de la siguiente forma:

La caldera de la diversión está en su punto de ebullición. Los diálogos, ágiles y chispeantes, surgen de las apretujadas mesas; modernas parejas bailan al ritmo de la estridente, aunque agradable, música, ejecutando los pasos más vistosos y provocativos. [...] La noche es joven. La bebida corre con notoria fluidez. Las miradas encendidas se cruzan, los cuerpos afiebrados se rozan, se juntan, prometiéndose para luego caricias más íntimas y deleitosas. (2008, p. 48)

En la cita anterior pueden observarse los diversos lenguajes –verbales y no verbales– que fluyen en el espacio del bar. A su vez, se apunta, sobre todo, a señalar este sitio como un engranaje importante en los procesos de ligue, puesto que el contacto entre los sujetos puede darse con libertad. En este sitio es justamente donde Álex interpela al detective que lo ha estado siguiendo, de modo que entre ellos se establece el primer acercamiento que iniciará un intenso y prolongado noviazgo. Así pues, en este espacio, Áxel puede dejar a un lado los discursos hegemónicos que han regido su sexualidad y afirmarse en el deseo homoerótico. Esto iría de la mano con el tema de la identidad, dado que el personaje en el bar gay se reconoce como parte de la colectividad que en él confluye, circunstancia que favorece aún más esa esperada “salida del clóset”, a pesar de las futuras complicaciones que este hecho pueda traerle, como la separación con su esposa y la pérdida de la patria potestad de sus hijos.

El tercer sitio que se ha considerado como elemento imprescindible de la constitución del espacio homoerótico en la obra de Zapata está plenamente vinculado con la actividad sexual. Si en las dos categorías anteriores los espacios eran apropiados por el sujeto gay para iniciar un proceso de convivencia o flirteo sin necesariamente conllevar la presencia de la cópula, en este tercer sitio el acto coital es el eje que rige su actividad. Al igual que en la primera categoría de espacio, el factor del tiempo interviene de forma notoria, por lo que la noche, el silencio y la discreción cobran relevancia. Aunque esto dependerá de las normativas implícitas sobre dicho sitio, puesto que, en algunos casos, no será necesario esperar hasta la noche para realizar las actividades sexuales, como el espacio de los baños o en sitios públicos, lugares poco transitados o, simplemente, el agregar al acto sexual un plano mayor de satisfacción erótica que implica la posibilidad de ser descubierto. Al respecto, José Langarita (2014) menciona que:

La práctica del sexo anónimo entre hombres en espacios públicos se conoce hoy en día con el anglicismo *cruising*. En otros momentos de la historia reciente de España se ha llamado a esta actividad *hacer la carrera*, que es precisamente el nombre que utilizan las prostitutas para referirse a su trabajo en la calle (Guasch, 1991). Sin embargo, la influencia anglosajona en el entorno homosexual de las últimas décadas ha hecho que quienes participan de esta actividad se apropien del concepto inglés para referirse al intercambio sexual anónimo en parques, playas, aparcamientos de coches, lavabos u otros emplazamientos públicos.

De las novelas aquí estudiadas, las que más poseen espacios de esta categoría son *En jirones* y *La historia de siempre*, aunque el concepto *cruising* no aparece como tal en el texto, sino que es denominado por los narradores de forma general como sexo en público. En el caso de *La historia de siempre*, el sexo que realiza Armando en los sanitarios con sus amantes ocasionales es descrito como un acto sorpresivo, es decir, que el protagonista no estaba preparado en específico para esta situación, pero accede a ella por la necesidad de experimentar algo novedoso fuera de su relación con Bernardo:

Otra vez Éric lo sorprende: le había confesado, ya en el baño, que quería que lo acompañara para besarlo, y en ese momento *ya no lo besa*: baja la mano hasta el nada angelical pubis de Armando, y aún no termina de acariciar su sexo a través del pantalón, cuando ya está abriéndole la bragueta. (Zapata, 2007, p. 55)

Este encuentro se convierte en un acto memorable para Armando, lo cual será el inicio de un breve y apasionado *affaire* con Éric. Sin embargo, es en *En jirones* donde el *cruising* aparece de un modo espléndido: Sebastián, el narrador autodiegético, relata cómo su amante es un ferviente seguidor del sexo en público. Desde el principio de la inestable relación entre ambos, el protagonista señala los espacios públicos como sitios recurrentes de los actos sexuales llevados a cabo primero con sorpresa y, posteriormente, con aceptación. O sea que, Sebastián, hasta cierto punto, desconocía esta posibilidad y prefería la intimidad en el ámbito de los espacios privados, pero con este amante aprende a mantener actos sexuales en carreteras, estacionamientos, sanitarios, baldíos, cines, entre otros:

Apenas salimos a la autopista, se vuelve más fresco el aire. Estaciona el coche. Que me baje. Un poco de mala gana, accedo (qué ocurrencias). Camina entre las matas; lo sigo. [...] Me abraza, me aprieta muy fuerte, como si estuviera solo en el mundo. [...] A las 7:45 ha llegado hasta mis nalgas metiéndome la mano por debajo del pantalón; me las acaricia. Nuestras vergas, ya en erección casi irritante, se aprietan, se saludan, se hacen caravanas a través del muro de mezclilla. (Zapata, 1994, pp. 30-31)

Antes de que iniciara esta escena, Sebastián no tenía conocimiento de que A. lo llevaría a tener sexo en un baldío al lado de la carretera y accede por la presión de este, a pesar de que el narrador insiste en ir a su habitación y realizar el encuentro en un sitio privado. Esto deja ver que el sexo en público se convierte en un acto de poder en la relación entre Sebastián y A., puesto que el primero accede para seguir frecuentando a su amante, mientras que para el segundo representa una forma de asegurar su dominio y, a la par, jugar con el plano del ocultamiento y el anonimato en virtud de su identidad heterosexual frente a los otros, tal como lo señala Sebastián cuando A. inicia un encuentro sexual en un estacionamiento cerca del cine que frecuentaban:

A. parece disfrutar de este tipo de clandestinidad. Como adúltero en celo, no puede controlar su atracción por lo prohibido. [...] De pronto, deja de mamarme la verga y se le queda viendo: bañada en saliva, orgullosamente vertical en sus 90 grados. La aprieta en sus manos, con la misma curiosidad infantil que produce un objeto con vida autónoma, a la vez deseado y temido. (Zapata, 1994, p. 58)

El disfrute del *cruising* por parte del personaje A. se extiende a lo largo de la novela y se manifiesta en encuentros fortuitos en distintos espacios públicos que, no pocas veces, colocan en aprietos a Sebastián. Este tipo de actividades sexuales funcionan también como una alegoría de la historia de la novela, pues aparte de que el narrador les adjudica rasgos de identidad en virtud de la homosexualidad “oculta” de A., consisten en una forma de representar ese romance velado y clandestino que tiene este personaje con el narrador autodiegético. Cabe aclarar que, hacia el final de la novela –y cuando la relación entre Sebastián y A. se torna monótona y deletérea, especialmente para el primero–, los encuentros sexuales mencionados por el narrador ocurren ya en sitios privados, como el apartamento del protagonista.

A modo de conclusión, resulta necesario aclarar el modo en que la obra de Zapata se constituye como un universo gay con espacios bien delimitados y códigos de convivencia o encuentro. Es decir, la representación de los sitios para la comunidad homosexual se convierte en un elemento de poder y rasgo de identidad, lo cual permite reconocer aspectos semióticos que constituyen formas de comunicación subrepticias o lenguajes aprendidos por los sujetos disidentes. A su vez, la taxonomía presentada en este análisis hace posible acercarse al espacio público homoerótico desde los objetivos de los personajes que realizan actividades en él, ya sea para un encuentro entre amigos, realizar un lígüe o, como se observó en los últimos ejemplos, el acto sexual. Dichas categorías entran en un diálogo de normatividades, donde la comunidad gay debe hallar la “fisura” para advertir los sitios y el momento propicio con el objetivo de alcanzar su deseo y, a la par, conservar su integridad, sobre todo en términos de violencia física o verbal.

Por consiguiente, la taxonomía propuesta en este artículo como identificación de los espacios de socialización y encuentro gay puede funcionar no de manera exclusiva para las novelas de Luis Zapata estudiadas aquí, sino, de modo más amplio, para otros textos en donde la presencia del espacio y del discurso homoerótico forman un binomio para el desarrollo de la diégesis. También se debe señalar que estos espacios dependen de un factor histórico que facilita la laxitud de las normas en ellos para convertirlos en sitios de la disidencia. Por lo tanto, esa “fisura” en el discurso hegemónico no se crea espontáneamente y depende de diversos factores vinculados con el urbanismo, la arquitectura y las formas de convivencia entre los sujetos homosexuales.

Referencias

- Barbachano Ponce, M. (2021). *El diario de José Toledo*. Madrid: Amistades Particulares.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós.
- Ceballos Maldonado, J. (1969). *Después de todo*. México: Diógenes.
- Coccioli, C. (1971). *Fabrizio Lupo*. México: Diana.
- Damián, L. A. (2021). Arquitecturas, cuerpos y poder: reflexiones teóricas sobre el trazado de cartografías sexuales urbanas. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*, 7, 1-41.
- Foucault, M. (2019). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Laguarda, R. (2010). El ambiente: espacios de sociabilidad gay en la ciudad de México, 1968-1982. *Secuencia*, 78, 151-174.
- Langarita, J. (2014). Rituales de interacción sexual entre hombres. Una propuesta del análisis del discurso y de la práctica del sexo anónimo. *Gazeta de Antropología*, 30(3). <http://www.gazeta-antropologia.es/wp-content/uploads/GA-30-3-02-Jose-A.-Langarita.pdf>
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- List, M. (2005). *Jóvenes corazones gay en la Ciudad de México*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Núñez Noriega, G. (2015). *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*. México: El Colegio de Sonora y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Peralta, J. (2013). *Espacios homoeróticos en la literatura argentina (1914-1964)* [Tesis doctoral]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Po, P. (2020). *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*. México: Costa-Amic.
- Rodríguez Cetina, R. (2007). *El desconocido*. México: Plaza y Valdés.
- Teruel, A. X. (1968). *Los inestables*. México: Costa-Amic.
- Zapata, L. (1989). De amor es mi negra pena. En L. Zapata, *Ese amor que hasta ayer nos quemaba* (77-97). México: Posada.
- Zapata, L. (1994). *En jirones*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Zapata, L. (1995). *La más fuerte pasión*. México: Océano.
- Zapata, L. (1996). *El vampiro de la colonia Roma*. México: Grijalbo.
- Zapata, L. (2007). *La historia de siempre*. México: Quimera.
- Zapata, L. (2008). *Melodrama*. México: Quimera.
- Zapata, L. (2014). *Autobiografía póstuma*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Racial Amnesia and Queer Identities


in Carlos Fuentes's
"Chac Mool"

Amnesia racial e identidades cuir

en "Chac Mool"
de Carlos Fuentes

David S. Dalton*

University of North Carolina, Charlotte

 <https://orcid.org/0000-0002-6894-7183>

Ann González**

University of North Carolina, Charlotte

 <https://orcid.org/0000-0002-4650-3100>

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..35.2022.3616>

* David S. Dalton es Profesor titular de Español y director de Estudios Latinoamericanos en University of North Carolina, Charlotte. Su investigación teoriza la interfaz de la ciencia, la tecnología y el cuerpo, y el modo en que esto contribuye a las jerarquías raciales y de género en México y en toda América Latina. Es autor de *Robo Sacer: Necroliberalism and Cyborg Resistance in Mexican and Chicana Dystopias* (Vanderbilt University Press, 2023) y *Mestizo Modernity: Race, Technology, and the Body in Postrevolutionary Mexico* (University of Florida Press, 2018). También ha editado dos volúmenes editados, dos ediciones especiales en revistas académicas y una serie de artículos y capítulos de libros. E-mail: david.dalton@uncc.edu

** Ann González es Profesora Emérita de Estudios Españoles y Latinoamericanos en University of North Carolina, Charlotte. Se dedicó a la enseñanza durante los últimos 30 años y se desempeñó como directora del Departamento de Idiomas y Estudios Culturales entre 2015 y 2019. Sus áreas de investigación incluyen narrativa latinoamericana, literatura centroamericana, literatura infantil hispana y traducción. Escribió tres libros académicos y un libro de texto sobre literatura infantil hispana. También coeditó un volumen del Diccionario de biografía literaria sobre autores latinoamericanos. E-mail: abgonzal@uncc.edu



Recibido: 9 febrero 2022 * Aceptado: 25 diciembre 2022 * Publicado: 24 enero 2023

¿Cómo citar este texto?

Dalton, D. y González, A. (enero-junio, 2022). Racial Amnesia and Queer Identities in Carlos Fuentes's "Chac Mool". *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (35), 72-94. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..35.2022.3616>

Resumen

Pocos cuentos de Carlos Fuentes han alcanzado mayor reconocimiento que "Chac Mool", que ha sido antologado en numerosas ocasiones. La mayor parte de la crítica se centra en cómo la historia trata las tensiones inherentes a la promoción de un Estado posrevolucionario mestizófilo que fetichiza la modernidad y las cosmologías precolombinas que continuaron existiendo en el país hasta mediados del siglo XX. Según esta lectura, la muerte final de Filiberto al ahogarse en

Acapulco resulta de su ignorancia sobre las deidades precolombinas. Nuestro artículo valida estas lecturas previas al mismo tiempo que sugiere que el cuento abre posibilidades para lecturas paralelas que enfatizan diferentes críticas culturales. Junto al paradigma nacionalista, postulamos una lectura queer de la historia. Al leerlo de esta perspectiva, tenemos que modificar nuestra interpretación de los diferentes elementos de la historia, en particular la narrativa que rodea la muerte final de Filiberto. Más allá de simplemente criticar un orden nacionalista que exaltaba su pasado indígena mientras permanecía ignorante sobre los pueblos precolombinos, el cuento también comunica la inquietud del autor con el papel que las personas homosexuales y LGBTQ+ jugaban en la literatura nacional.

Palabras clave: Carlos Fuentes, "Chac Mool", nacionalismo mestizo, indigenismo, gótico, queer/cuir

Abstract

Few of Carlos Fuentes's short stories have achieved greater recognition than "Chac Mool," which has been anthologized on numerous occasions. Most of the scholarship centers on how the story treats the tensions inherent to the promotion of a modernity-driven, mestizophilic postrevolutionary state and the pre-Columbian cosmologies that continued to exist in the country well into the twentieth century. In this reading, Filiberto's ultimate death by drowning in Acapulco results from his ignorance about pre-Columbian deities. This article validates previous readings while also suggesting that Fuentes's story opens possibilities for parallel readings that emphasize different cultural critiques. Alongside the nationalist paradigm, we posit a queer reading of the story. When read through this register, our interpretation of different elements of the story—particularly the narrative surrounding Filiberto's ultimate death—necessarily shifts. Beyond simply criticizing a nationalist order that reified its Indigenous past while remaining ignorant about pre-Columbian peoples, the story also communicates the author's uneasiness with the role that gay and LGBTQ+ individuals were playing in national literature.

Key words: Carlos Fuentes, "Chac Mool", mestizo nationalism, indigenism, gothic, queer

Few Mexican authors have received greater attention for their depictions of Mexican identity than Carlos Fuentes. The author's most acclaimed works engage the subject in especially direct and problematic ways (Ordiz Vázquez, 1992; Filer, 1984). Throughout his writings, he constantly asserted a need for the nation to, in the words of Malva E. Filer, "integrar sus componentes indígenas y europeos, sus raíces históricas y su modernidad, y elaborar con lo mejor y más perdurable de ellos su propia y auténtica cultura" (1984, p. 476).¹ This fact placed his thought in dialogue with most postrevolutionary intellectuals, who, whether they came from the left or right, reified *mestizaje* as a strategy for transforming Indigenous people into productive, Westernized citizens through racial and cultural hybridity (Basave Benítez, 1992; Cornejo Polar, 1994; Dalton, 2018; Lund, 2012; Palou, 2014).² Fuentes's literature shows how Mexico's homogenous, *mestizo* ideal elided Indigenous histories and cosmologies from the national memory.

One of his favorite symbols was the palimpsest, where layers of texts, architectural structures, and/or discourses were stacked one on top of the other, thus erasing and resignifying each other in the process (McBride-Limaye, 1985). Most scholarship that engages the palimpsestic structure in Fuentes's literature centers on such totalizing novels as *Terra nostra* (Josephs, 1983; Oviedo, 1977; Price, 1999; Williams, 1996). Nevertheless, this structure also sits at the heart of "Chac Mool" (1954), one of his most anthologized short stories (Acker, 1984).³ This palimpsestic structure imbues the text with a potential for multiple significations, a fact that several scholars have hinted at (Duncan, 2010; Tyler, 1989), but that none have engaged directly. This article argues that Fuentes emphasizes his critique of *mestizophilic* racial amnesia by queering Filiberto, the character who most explicitly embodies the decadence of the contemporary professional class.

A short summary of the story will facilitate our discussion. In a chronological sense, "Chac Mool's" narration begins near the end when an unnamed narrator arrives in Acapulco to retrieve the body of his deceased coworker, Filiberto, who has drowned at the beach. After boarding a bus back to Mexico City, the narrator stumbles upon Filiberto's diary, which he begins to read. Functioning as a second narrator (Gottardi, 2013), Filiberto uses

1. We should note the critique of Carmen Perilli (2003), who argues that Fuentes imposed his own "oracular" *mestizo* homogeneity onto his proposed reconciliations between the European and Indigenous elements of Mexican identity.

2. Such intellectuals followed in the footsteps of Manuel Gamio, whose *Forjando patria* (1916) laid out an ambitious plan for assimilating Amerindians to the state through technology and modernization.

3. "Chac Mool" appears in multiple anthologies throughout the world due to its quality and brevity (Campa, 2009), and it was Fuentes's favorite story from *Los días enmascarados*, his first collection of short stories (Harss, 1977).

his writing to tell of a trip that he took to La Lagunilla to buy a cheap, life-sized replica of Chac Mool, the Mayan god of rain. He places the idol in the basement after arriving home, but it later comes to life, floods the house, and takes over Filiberto's home. The protagonist attempts to escape Chac's physical—and perhaps even sexual—domination by fleeing to Acapulco. He unceremoniously drowns on one of its beaches during Semana Santa. The unnamed narrator arrives at his colleague's home shortly after finishing the diary. When he reaches the door, an Indigenous man wearing makeup and a robe greets him and tells him to leave the body in the basement.

Both the narrator and the reader(s) seem to face a binary choice at the end. Either a reincarnation of a Mayan god has taken over the residence, or we are looking at a present-day Amerindian: the excluded Other whom the mestizo state would prefer to ignore in its attempt to support a homogeneous, mestizo ideal (Alonso, 2004). The Indigenous man at the door serves as a perfect example of what Ignacio Ruiz-Pérez (2017) calls "ese lapso de indeterminación en el que el lector y el personaje *vacilan* sobre las causas naturales o sobrenaturales de un acontecimiento" (p. 534). Fuentes suggests that *mexicanidad*—which critics like Henry Schmidt (1978) have defined as a cohesive national identity based on Eurocentric mestizaje (pp. 34-37)—may be just a fantasy or a mask to fool people into complacency,⁴ to assuage their guilt over the conquest and contemporaneous treatment of Indigenous populations, and to deny the complexity of the nation's contradictory heritage.

Of course, if the narrator faces a contemporary Indigenous person, then the initial binary choice breaks down into multiple possibilities. If he is not Chac Mool in the flesh, then who is he? Certainly, the story does not limit itself to a single interpretation; indeed, writing on Chac-Mool-related artwork, Fuentes (1998) has stated that "ninguna faceta de este arte excluye a las demás: la realidad es múltiple" (p. 147). One of the most tantalizing readings of this text would suggest that the Indigenous character is one of Filiberto's—past—lovers. Rather than search for the so-called correct interpretation to the story, we ultimately assert that "Chac Mool's" true discursive potential emerges at the juncture of its conflicting possible significations.

Critics have approached "Chac Mool" from multiple angles, though most situate it within the body of fantastic and/or magical-realist fiction that was common in mid-century Latin American literature (Ciccone, 1975;

4. For a discussion on the importance of masks in Mexican culture, see Octavio Paz (2004).

Duncan, 2010; Gutiérrez-Mouat, 1985; Ruiz-Pérez, 2017)⁵. Richard Reeve (1971) demonstrates this insistence on a magical-real approach when he writes, “this piece (...) has all the earmarks of a psychological study instead of fantasy until the friend also meets the idol face to face” (p.171; see also Gutiérrez-Mouat, 1985), a fact that apparently precludes the possibility that Filiberto has committed suicide (Campa, 2009; Tyler, 1989). Reeve thus recognizes a layer beyond the magical-real/fantastic, but he ultimately discards the psychological reading completely. We concur that the magical-realist lens plays a central role in criticizing Filiberto’s ignorance about Mexico’s pre-Columbian civilizations, which, in turn, alludes to the alienating nature of official *mestizaje*’s preference for European culture and cosmologies. That said, Fuentes provides no conclusive textual evidence –not even the apparition of the Amerindian at the end of the story– to suggest that all valid readings must necessarily accept that Chac Mool has returned to life.

The text ultimately reflects the imaginary of an American continent that, according to Fuentes (1998) “ha vivido entre el sueño y la realidad, ha vivido el divorcio entre la buena sociedad que deseamos y la sociedad imperfecta en la que vivimos” (pp. 11-12). Viewed in this light, Fuentes’s own words invite us to read the story through multiple codes that swing back and forth between “sueño y realidad” in an almost palimpsestic form. The Indigenous character’s appearance at the story’s end provides the rupture that puts each of the aforementioned readings into contact. This scene invites us to reread the story in code to deduce what it says about Filiberto’s sexuality. Rather than argue about which approach facilitates the “correct” reading of the text, we will do better to analyze how the confluence of both readings allows us to gauge the text’s commentary on postrevolutionary society. Front and center, of course, lies a resounding critique of the myth of *mestizaje*, which Fuentes deconstructs from various vantage points.

Given that official *mestizaje* was a biopolitical construct (Janzen, 2015), it should come as no surprise that, beyond functioning to define race relations in the country, it also interfaced with constructs of gender and sexuality. The sexual dimension to this racial construct becomes especially obvious

5. In the introduction to a 1988 anthology that included nearly forty essays, Ana María Hernández de López highlighted magical realism as one of the principal lenses through which critics should approach Fuentes’s *oeuvre*. That said, perhaps in part because Fuentes distanced himself two years later from the tradition (Fuentes, 1990; Faris, 2002), recent scholarship has begun to place Fuentes more squarely within the gothic, another related mode that has opened much of Fuentes’s literature up to possible new readings. According to Ordiz Vásquez and Ordiz (2012), for example, while Fuentes clearly draws on Mexico’s pre-Columbian tradition, his rendering of the story clearly invokes gothic monsters. See Gottardi (2003) and Gutiérrez-Mouat (2004). According to María O’Connell (2007), we can also view the story through the lens of the grotesque.

in *La raza cósmica* (2010), José Vasconcelos's paradigmatic treatise on the subject. In his introduction to that essay, he writes that "las circunstancias actuales favorecen (...) el desarrollo de las relaciones sexuales interraciales" (p. 15). The Mexican philosopher's focus on the reproduction of a mixed-race nation suggests that this quote speaks specifically to heterosexual relations. Robert Irwin (2003) takes issue with this interpretation when he argues, "while [Vasconcelos] may not have approved of homosexuality, he certainly knew of its existence, and one might conclude that if asked how homosexuality functions, he would have extrapolated his theory of heterosexual racial mixing in response" (p. 171). While Irwin agrees that the focus on reproduction in Vasconcelian and postrevolutionary thought made homosexuality a difficult fit within official doctrines, he also notes that "racial difference was never depicted as a taboo within that [homosexual] subculture" (p. 172). It is for this reason that Irwin's observations prove especially useful in our approach to "Chac Mool". If Filiberto and the Indigenous character are interracial, nonheteronormative sexual partners, then their sexual communion represents a common, if frowned-upon –by Fuentes and the state–, practice within midcentury Mexico (Irwin, 2003). Just as the text casts Filiberto's ignorance of pre-Columbian society as a significant character flaw, his sexual relationship with the Indigenous character would put him at odds with a postrevolutionary state obsessed with (re)producing a mestizo order.

Regardless of the reading –magical-real/fantastic or realist/queer– the story clearly casts Filiberto as a decadent character who fails to uphold the virile values of postrevolutionary mestizo masculinity. His resulting queerness rings clear through his marital status –single–, his mediocre employment as a government bureaucrat, and his total ignorance of his Indigenous roots.⁶ Viewed in this light, Filiberto's decadence –and even his ignorance about his cultural heritage– result directly from his nonheteronormative sexuality. This fact allows us to better position Fuentes within the debates on homosexuality that have enveloped Mexican literature since the close of the Revolution. As early as the 1920s, debates raged between the supposedly masculine Estridentistas –an avant-garde literary and artistic group that took great interest in national(ist) ideals– and the Contemporáneos, a group of avant-garde scholars, poets, and artists –many of whom were openly gay– whose cosmopolitan worldview and silence on nationalist issues led many critics to dub their literature as effeminate and decadent. Fuentes published "Chac Mool" decades after these discussions had subsided. Nevertheless, his less-than-flattering depictions of Contemporáneos in works like *La*

6. Our usage of the term queer in this context refers not necessarily to Filiberto's potentially nonheteronormative sexuality but to his overall inconformity with statist constructs of power and privilege.

región más transparente (1958), which came out shortly after “Chac Mool” (Irwin, 2003), show that these debates sat at the forefront of his mind. Given this context, it should come as no surprise that the author would cast his homosexual—or queer—character as oblivious to nationalist themes like the country’s pre-Columbian heritage.

Fuentes’s decision to queer Filiberto shows that he held queer aesthetics to be antithetical to nationalist and modernity-driven projects. These conclusions become all the more convincing when we approach “Chac Mool” as a multi-layered text. The queer reading and the magical-real approach function independently from one another for the most part, but the reader ultimately has to put both possible readings in conversation to tease out the story’s twin discourses on race and sexuality. We can finally uncover the story’s patently unprogressive treatment of homosexuality when we realize that “Chac Mool” indirectly charges queer and homosexual authors with moving Mexican literature away from questions of identity and toward other issues that Fuentes perceived as less valuable. Indeed, this move away from nationalist issues contributes to Filiberto’s ignorance about the dangers of swimming in the ocean while fleeing the Mayan god of water. “Chac Mool” thus represents an attempt to move away from the cosmopolitan aesthetics and so-called effeminate literature that had prevailed for the most part in previous decades in favor of a national—and perhaps regional (Latin American)—aesthetic. Fuentes ultimately aimed to provide a literature that recognized the Indigenous past and pointed the readers toward a more macho literature whose principal goal would be to validate the Indigenous past while at the same time promoting an unapologetically hyper-heterosexual ideal.

Of course, a person who reads the story for the first time is unlikely to make these connections during their first reading. Instead, the story lends itself to a distinctively magical-real interpretation, where a pre-Columbian idol has come to life and recolonized the home of a mediocre, mestizo man in Mexico City. When read this way, we note that Filiberto’s unfamiliarity with the traditions of his own forefathers leads to his demise. Only at the very end of the story, when the “indio amarillo”—whom the narrator codes as male through masculine nouns and adjectives—answers the door dressed in decidedly feminine clothing.⁷ Only here does Fuentes explicitly introduce the possibility of a queer reading. Nevertheless, this scene colors the entire story’s interpretation if we go back and reread the text under the supposition of Filiberto’s queerness. Following the lead of Mabel Moraña (2018), then,

7. Certainly, the character could also be a trans woman.

we argue that the tension between both “reality and irreality/dreams” and “past and present” imbues “Chac Mool” with its discursive value and social commentary. The balance of this article discusses how the intersection of Filiberto’s queer sexuality with his racial amnesia contributes to different debates that raged across midcentury Mexican thought and letters. We begin by discussing how the story depicts Filiberto’s racial amnesia; from there, we discuss how the depiction of the Indigenous character at the end of the story opens up the possibility for queer readings of an array of scenes that would not otherwise open themselves up to such interpretations.

Fleeing the God of Water by Swimming in the Ocean: On Filiberto’s Racial Amnesia

Filiberto’s journal entries portray him as a mediocre bureaucrat and heir of a fading family fortune. His modest salary is so insignificant that he can barely maintain the rundown, nineteenth-century mansion that represents the last of his family inheritance. Filiberto’s job and disappearing wealth tie him explicitly to a decadent, prerevolutionary order that struggles to find its place in postrevolutionary, mestizo society. What is more, his supposed emasculation—particularly his place of employment and his ignorant fascination with pre-Columbian cultures—queers his character in a cultural—rather than sexual—sense. As such, he represents a type of “spiritual degeneration” that appears in much of Fuentes’s literature (Prieto, 1988). Unlike those newly admitted “brown mestizos” who protagonized (post)revolutionary Mexican society (López-Beltrán and García Deister, 2013), his inherited mansion suggests that his family enjoyed some prestige prior to the Revolution, a fact that aligns him more closely with the “white” mestizos of the *Porfiriato* (1876-1911) (Lomnitz, 1992). Beyond representing a disappearing class of old, aristocratic money, Filiberto also embodies a form of national mestizaje that deliberately ignores its Indigenous past. Fuentes (1972) disagreed fervently with such approaches to mestizaje and modernization, arguing instead that the nation would have to take its Amerindians into consideration if it wished to build an autochthonous modernity. Bertie Acker (1984) builds on this aspect of the story to argue that Fuentes charges postrevolutionary society with failing to provide a meaningful life to its inhabitants, particularly those of the growing middle class (p. 119). This results in an alienating order that affects everyone from both the mestizo and Indigenous classes.

Throughout the story, Filiberto demonstrates that Mexican mestizos suffer from a form of racial amnesia that others Indigenous people and distances people of mixed-race descent from important parts of their cultural

heritage. At one level of interpretation, this alienation proves deadly (Sánchez Sarmiento, 1988). Had Filiberto not lost the cultural knowledge of his Indigenous forebears, he never would have made the fatal mistake of fleeing the god of water by visiting –and later swimming in– the ocean. Fuentes alludes to this racial amnesia early on when a character named Pepe claims that Filiberto would not worship Christ if he were not Mexican. Pepe justifies this statement by imagining how Christianity must have looked to newly conquered Indigenous nations:

Llegan los españoles y te proponen adores a un Dios, muerto hecho un coágulo, con el costado herido clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. (...) Pero un Dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque mate a Huitzilipochtli! El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos caridad, amor y la otra mejilla, en cambio, son rechazados.⁸ (Fuentes, 1982, p. 13)

Pepe's comments nullify the continued existence of Indigenous religions in Mexico and posit that they no longer matter. Even if pre-Columbian gods have not yet fully disappeared from the national –mestizo– imaginary, Pepe's words suggest that they cannot represent an authentic facet of national culture. Such an alienating perspective undoubtedly plays a role in Filiberto's doomed quest to rediscover his own cultural roots (Palomino, 2011); nevertheless, this character's overall ignorance ultimately gets him killed. At one level of signification, Fuentes thus articulates Chac's return as an act of Indigenous resistance in which the Mayan god punishes those who have forgotten and trivialized him on the one hand and reasserts his rightful place among the pantheon of pre-Columbian –and Mexican– deities on the other. Because Filiberto's untimely death results from his unfamiliarity with Chac's powers, the story critiques a society that symbolically kills itself by ignoring its cultural roots.

Filiberto acquires his idol after Pepe tells him about a store in La Lagunilla that sells this item cheaply. It is no mistake that Fuentes refers to La Lagunilla, one of several markets that began to specialize its merchandise by the 1940s (Hayner, 1945). Tourists and residents in Mexico City have long known that this market sells inexpensive –if fraudulent– artifacts of

8. Fuentes (1972) has long taken great interest in the fact that Indigenous Mexicans reacted positively to the sacrificial nature of Christ more so than Christian notions of love.

supposedly pre-Columbian origin. Fuentes (1982) alludes to the market's shoddy reputation when Filiberto narrates, "el desleal vendedor le ha embarrado salsa de tomate en la barriga al ídolo para convencer a los turistas de la sangrienta autenticidad de la escultura" (p. 15). Filiberto attempts to set himself apart from foreign tourists in this exchange by proudly declaring that he knows the idol cannot be real. Nevertheless, he ends up exhibiting the same behavior that he attempts to critique in foreigners when he decides to purchase the figure anyway. The text thus identifies Filiberto as an agent of what Claudio Lomnitz (2001) calls "internal colonialism" (p. 140), a practice that occurred as mestizo agents imposed Westernized culture on the Indigenous masses while appropriating those elements that they deemed useful for enriching the national culture. Mary Vaughan and Stephen Lewis (2006) note that the state was particularly interested in preserving cultural practices and artwork that would attract the money of North American tourists. The case of "Chac Mool" proves interesting because it leads us to expand our definition of tourists to include non-Indigenous people from Mexico itself. Given the size of this particular idol, one would assume that a foreign buyer would be unable to transport it home. The text thus questions Filiberto's normalized position as a true Mexican; the Indigenous communities that have inhabited his country for millennia are as foreign to him as they are to any Western tourist. At this level of analysis, then, the text queers him culturally as he proves unable to understand or appreciate his own pre-Columbian roots.

Filiberto emphasizes his unfamiliarity with his Indigenous heritage when he leaves the relic in the basement with other worthless trophies that he has purchased. As he tucks Chac Mool out of view, Filiberto comes to represent an ostensibly mestizo nation that constantly eschews—and even avoids—its Indigenous heritage and opts instead to favor the European. As such, Filiberto represents antirevolutionary ideals; as Fuentes (1994) has written elsewhere, "la Revolución mexicana fue un intento —el mayor de nuestra historia— de reconocer la totalidad cultural de México, ninguna de cuyas partes era sacrificable" (p. 63). People like Filiberto who segregate Amerindians from economic and social privilege "sacrifice" that segment of the population and undermine the multicultural society that Fuentes celebrated across his writing (pp. 63-64). Ciccone (1975b) highlights Filiberto's "internal colonialism" and his overall indifference toward Indigenous Mexico when he states that, "by placing the statue of Chac Mool in the basement, Filiberto has projected his temporal preoccupations further into the past"; what is more, Ciccone claims that the ancient idol comes to represent an "evil force" (p. 42). Viewed in this light, pre-Columbian society would represent a malevolent entity that mestizo Mexico must

overcome. The violent effects of this belief manifest themselves when Chac comes to life, a process that takes place over the space of several days. What begins as a groan in the basement finally becomes an Indigenous god who silently takes over the protagonist's inherited home and enslaves Filiberto in the process, thus asserting Indigenous Mexico as the dominant force of national identity.⁹

Filiberto further demonstrates his overarching ignorance about Mexico's pre-Columbian societies when he accidentally offends the Mayan god by asking about his relationship to Tláloc, the Aztec god of rain (Fuentes, 1982, p. 22). Filiberto's mistake here is that he intellectualizes Indigenous cultures through a Western lens. Most anthropologists view Tláloc as a type of *chac mool*, or Mezoamerican god of rain whose roots date back to the Toltecs and the Mayans (Lucet and Casas, 2018).¹⁰ Nevertheless, Fuentes's Chac Mool views himself in direct conflict with the Aztecs' god of rain despite Western attempts to homogenize them. Filiberto's insensitivity to pre-Columbian religions and rivalries underscores the harmful effect of mestizo actors who view Indigenous identities as monolithic despite the fact that the country actually houses diverse native communities with very different cultures.¹¹ Viewed in this light, Filiberto's colonialist mentality sits at the heart of Chac Mool's need to "[return] to avenge [him]self against contemporary Mexicans who have turned their backs on their country's Indigenous heritage" (Duncan, 2010, p. 120). Western attempts to categorize Indigenous cultural manifestations ultimately create a construction of indigeneity that Amerindians themselves may not recognize or endorse.

Filiberto's diary becomes more frantic after this conversation. He notes that his turbulent home life has made him an ineffective employee, and ultimately, he explains that he cannot continue working at the office. Filiberto's interactions with Indigenous –and particularly pre-Columbian– culture and cosmologies have apparently made it impossible for him to operate in the modern economy. Fuentes thus levels a severe criticism against a modernity-driven, mestizo state that believes it can only progress if it ignores the Indigenous half of its cultural genealogy. Of course, Filiberto makes clear that he still does not know much about pre-Columbian Mexico when he drowns in Acapulco. The unnamed narrator attributes his friend's death to a midlife crisis and Filiberto's desire to relive the glory days

9. For a discussion of the ties between "Chac Mool" and Julio Cortázar's "Casa tomada" (Martínez, 2010; Reeve, 1971; Campa, 2009).

10. According to Silvia Quezada Camberos (2012), Chac Mool is not Mayan but of Toltec origin and may or may not be a deity. According to Sara Gottardi (2013), "es fascinante que Chac Mool se asocie con un dios porque no hay base arqueológica para esto".

11. Postrevolutionary Mexican cultural production is replete with examples of works that view Amerindians as a monolithic entity. For discussions on this phenomenon (Dalton, 2018; Tuñón, 2006).

when he could have easily swum that distance. A magical-real approach to the story suggests a very different possibility: far from overestimating his swimming abilities, Filiberto has failed to consider the powers of the Indigenous deity from which he flees. By entering the water, Filiberto has crossed into Chac's domain (Gutiérrez-Mouat, 1985, p. 41), an ironic turn of events given his explicit attempt to flee from the god of water. Fuentes seems to validate such a reading when the unnamed narrator discovers the Indigenous character at Filiberto's door.

Queering "Chac Mool"

The Indigenous person at the end of the story plays an integral role in the text's interpretation. Ricardo Gutiérrez-Mouat (1985) argues that:

para explicar esta presencia fuera de todo orden lógico (...) hay que creer en el relato de Felisberto [sic], y aceptar que de algún modo el difunto se ha convertido en una víctima sacrificial que asegura la supremacía de la supervivencia de los dioses milenarios. (p. 41)

The current study contests the critic's certainty. Indeed, Fuentes's description of this character—dressed in a bathrobe, a scarf, dyed hair, a powdered face, and lipstick smeared on the mouth (Fuentes, 1982, p. 27)—is suggestive of a transwoman or a man in drag. Ken Hall (2009) acknowledges this when he notes that the character "is not dressed in traditional Indigenous clothing; nor is he dressed in normal, everyday Mexican clothes: he is instead dressed in a parody of such clothing, appearing to mock the gender conventions of the culture" (p. 325).¹² The narrator expresses his own shock at seeing this figure through what he says and, more importantly, through what he does *not* say: "Perdone... no sabía que Filiberto hubiera..." (Fuentes, 1982, p. 27). Readers must decide for themselves what he has left in the ellipses: "Excuse me, I was not aware that Filiberto might have..."—had a lover?—had someone living in his house?—had a statue of Chac Mool that came to life? Furthermore, the text remains silent on what the man in the doorway knows "everything" about or how he knows it. Nevertheless, the text opens the possibility that a queer relationship may exist between Filiberto and the person in his doorway.

12. Arrington (1990), on the other hand, chalks up Chac Mool's appearance to an elaborate mask; that is, Chac Mool is making a racial statement rather than one about gender: "Chac Mool is seen here wearing make-up, a cosmetic mask which hides his true face, in an effort to conceal his Indian features, the sign of his genuine racial 'make-up'". (p. 238)

Fuentes's (1998) call to view art as a medium with multiple levels of signification notwithstanding (p. 147), an array of critics and translators have intervened and attempted to blunt the queer reading that clearly bubbles beneath the surface of the text. Ann González (2020) notes this fact when she observes a “disturbingly inaccurate” translation into English by the respected translator, Margaret Sayers Peden, that defeminizes the Indigenous character's wardrobe, thus inspiring a wave of inaccurate criticism from scholars who appear to have engaged the translation rather than the original (72, nt. 13).¹³ González argues that Peden's translation perhaps deliberately elides the clear commentaries on nonheteronormative sexualities –and particularly on LGBTQ literary and cultural producers in creating and disseminating national(ist) literature that exists in the Spanish text– by eliminating it from the English translation altogether. The elision of queering elements from the English translation proves especially unfortunate given the intersections of sexuality and literary production that abounded at the time of the story's publication.

Mexican literature provided fertile ground for debates about sexuality in postrevolutionary society from the earliest years following the Revolution. As Ignacio Sánchez Prado (2009) argues:

la literatura fue un espacio de mayor contención y conflicto, donde los debates sobre la naturaleza misma de “lo nacional” y la forma que esta naturaleza debería tomar en la cultura permitieron el desarrollo de posiciones más diversas que otras manifestaciones culturales. (p. 16)

As a result of these literary conversations, the officially accepted role of gay and non-cis men in the nation-state began to evolve. As Irwin (2003) notes, by midcentury, “what had been unmentionable in the nineteenth century, scandalous at the turn of the century, and un-Mexican and antirevolutionary in the twenties and thirties was now as an essential (if undesirable) part of Mexicanness as *la casa chica*” (p. 200). Given Fuentes's own careful cultivation of a cis/heterosexual and machista persona in his personal and professional life (Hind, 2019, pp. 14-18), it should come as no surprise that his writings would follow the more conservative currents of national literature and “[show] Mexican homosexuality to be decadent, vacuous” (Irwin, 2003, p. 199). Certainly, the author would have held similar views regarding other forms of LGBTQ identity as well. The extent to which

13. Joseph Tyler (1989), for example, completely ignores the Indigenous character's clear commentary on gender after quoting Peden's translation.

Fuentes associates a supposed decadence with nonheteronormative sexualities becomes especially clear when the unnamed narrator insinuates that Filiberto has become the victim of a “moral” –rather than clinical–depression (Fuentes, 1982, p. 21). The addition of a moral criteria to a psychological condition as the cause for Filiberto’s decline could certainly speak to the fact that Filiberto’s waning fortune comes from dirty money that his ancestors received due to their role in the Porfirian aristocracy. Such an interpretation would certainly be in line with Fuentes’s obsession with national identity.¹⁴ At the same time, this word choice is suggestive with regard to sexual norms as well, and it would certainly be congruent with dominant views on the subject of LGBTQ identities at midcentury. Here, as in many parts of the story, we have at least two potential yet parallel readings: one speaks to age-old questions of class as it relates to mexicanidad, the Revolution, and the Porfiriato, while the other draws our attention once more to the possibility of queer sexualities.

The final lines of the story invite us to go back and reread the text in search of clues about Filiberto’s implied queerness and the “moral depression” that he appears to suffer because of it. Ciccone (1973) situates Filiberto as one of Fuentes’s many protagonists whose “emotional and psychological unfulfillment produces psychological instability” (p. 133). A man in his forties, Filiberto is close to retirement yet remains unmarried, and he appears to have no female friends or colleagues. Nevertheless, Ciccone ignores how this condition alludes to Filiberto’s queerness. Filiberto filters all of the rest of the information that we can learn about him through his diary, a fact that calls into question the reliability of the narrator. The constant, magical-real references to Chac Mool could be a cover for Filiberto’s queer, sexual relationship with a person who is not a cis woman –probably either a gay man or a trans woman–. One of the elements of textual evidence that first alludes to Filiberto’s queerness is his decision to go to La Lagunilla, which, along with the nearby Merced market, has long been associated with prostitution and homosexuality (De Alba González, 2010). Once again, we see a case where our queer reading and a more traditional reading tied to race, mexicanidad, and national identity converge. The illegality associated with La Lagunilla reflected class and race-based attitudes and realities. Throughout the 1950s, this colony, along with Tepito and La Merced, attracted a great deal of people from the popular classes, most of whom were Indigenous –and de-Indianized– people from surrounding

14. While his narrative engaged notions of identity at thematic levels, his essays were especially explicit in discussing Mexico’s troubled history. Of particular interest are his books *Tiempo mexicano* (1971), *El espejo enterrado* (1992), and *Nuevo tiempo mexicano* (1994).

rural areas.¹⁵ One valid interpretation of the story is that Filiberto buys an inauthentic life-sized Chac Mool idol. Such an interpretation certainly reverberates with the culture of commerce that continues into the present in La Lagunilla and other colonies with similar histories. At the same time, the majority of the social science literature insists on the fact that the sale of pirated and falsified products tends to correlate with prostitution and other illicit activities (Grisales, 2003, p. 82). When we consider the unreliability of Filiberto's narrations, it would not be out of the realm of possibility to postulate that he travels to this site in search of sex. This would imbue his description of his idol, "una pieza preciosa, de tamaño natural" (Fuentes, 1982, p. 14), with sexualized overtones.

Filiberto's own telling of Chac Mool's marvelous return to life refers to "quejidos terribles" and "lamentos nocturnos" (Fuentes, 1982, p. 16), both of which indicate the possibility of nightly activities between himself and Chac Mool. This reading becomes especially compelling as we consider the following relation:

volví a palpar el Chac Mool. Se ha endurecido pero no vuelve a la consistencia de la piedra. No quiero escribirlo: hay en el torso algo de la textura de la carne, al apretar los brazos los siento de goma, siento que algo circula por esa figura recostada. (...) No cabe duda: el Chac Mool tiene vello en los brazos. (p. 18)

This journal entry, while brief, poses several tantalizing questions about the possibility of a sexual relationship forming in Filiberto's house. A magical-real interpretation would, of course, lead us to conclude that a statue has come to life. Such a reading would fit within much of the scholarship on Fuentes's literature more generally. That said, our acceptance of such a mode requires us to take the unreliable narrations of Filiberto at face value; more importantly, it asks us to ignore Fuentes's call for his readers to entertain multiple realities. A queer reading of the passage opens a new set of discursive possibilities. The notion of touching and hardening, for example, immediately draws to mind notions of the characters' sexual arousal. Equally interesting is Filiberto's admission that he does not wish to write "it," yet he never explains what "it" refers to. Does he not want to tell of the statue's eerie transformation, or does he not want to talk about the caresses he has shared with this forbidden lover? The reader cannot know if Filiberto's great

15. Guillermo Bonfil Batalla (2002) notes that those in power enforced the continued Othering of (de)Indianized peoples throughout the country in order to maintain a segregationist structure of power. In the story, these very conditions have produced the economic conditions that draw Filiberto to La Lagunilla to carry out his desired transaction(s).

fear is that people will learn that an Indigenous deity has returned to life or if he wishes to hide his sexuality from his readers or even from himself. If we interpret these passages as possible allusions to a sexual relationship written in code in Filiberto's journal, then it would appear that, at this point, the bureaucrat remains the dominant figure in this relationship. The Indigenous lover remains locked in the basement for the most part. This changes once Chac attains greater agency and inverts the power dynamic between them.

Significantly, Chac conquers Filiberto's bed before claiming the rest of the house. The scene where he does this plays out in an especially fragmentary and suggestive way: "se escuchaban pasos en la escalera. (...) Con la mirada negra, recorrí la recámara, hasta detenerme en dos orificios de luz parpadeante, en dos flámulas crueles y amarillas" (Fuentes, 1982, p. 20). This narration achieves two principal ends when viewed through a queer lens: firstly, it shows that Filiberto's sexual escapades with Chac Mool move out of the basement and into the relative openness of the house. The choice to use the term "orifices," with its clear allusions to penetration and sexuality, makes this point especially clear to the reader. Shortly after this description, Filiberto narrates:

allí estaba Chac Mool, erguido, sonriente, ocre, con su barriga encarnada. Me paralizaron los dos ojillos casi bizcos, muy pegados al caballete de la nariz triangular. Los dientes inferiores mordían el labio superior. . . Chac Mool avanzó hacia mi cama; entonces empezó a llover. (Fuentes, 1982, p. 21)

Each sentence builds on the last to imbue this passage with a secondary meaning that moves beyond that of an Amerindian idol coming to life and instead centers on a queer sexual dynamic between these characters. Immediately after establishing that Chac has entered the bedroom bare-chested—and very possibly naked—, Filiberto goes on to provide a phallic description of Chac's eyes and nose, which paralyze him either literally or figuratively. The sexual undertones of this exchange rise to the fore as we consider Fuentes's assertion in *El espejo enterrado* (1998) that "un ancestral signo de erotismo secreto, la mujer bizca mira fijamente con los ojos de un basilisco" (Fuentes, 1998, p. 34). We see this precise phenomenon when, similar to a basilisk, the cross-eyed Chac freezes Filiberto in place. The following sentence could refer to Chac Mool biting his own lips, but it could also refer to a passionate kiss shared between lovers, a reading that becomes all the more probable when we consider the fact that this is the only scene where the characters end up in bed together. The invocation of rain could of course allude to the idol's status as the god of rain, but it could also refer to Chac's—or Filiberto's—subsequent orgasm and ejaculation.

This queer reading ultimately sheds light on Fuentes's criticisms of Filiberto's racial amnesia. Like many Mexican thinkers from his time period, Fuentes (1998) viewed the fusion of Hispanic and New World cultures as a series of traumas: "origen de un conocimiento terrible, el que nace de estar presentes en el momento mismo de nuestra creación, observadores de nuestra propia violación" (p. 23). It thus proves fitting that Chac would mark his displacement of Filiberto's decadent, Porfirianist *hispanista* take on mestizaje with a –possibly violent– sexual act of his own.¹⁶ The subversive potential of this act moves beyond a mere inversion of roles that makes the Indigenous character dominant and the Hispanicized character subservient. Unlike the metaphorical rape of the Conquest, where Castilian men sired mixed-race children with Indigenous women, Chac's domination of Filiberto represents an act of nonreproductive sex. As such, their union would, according to Lee Edelman (2004), exist outside of any discourse of futurity: the couple will never have children, and their act will only ever exist in the present. Building on Edelman, Filiberto's sexual escapades with this Indigenous character could represent "a mode of enjoyment at the social order's expense" (p. 114). Such a reading becomes all the more plausible when we realize that this scene serves as the climax of the narrative. It is at this juncture that a fully reanimated Chac Mool –figurative and/or literal– becomes reality. Precisely at this moment, the narrative casts Filiberto as truly incapable of contributing –genetically or culturally– to the edification of a mestizo order.

The above reading helps to explain why the dynamics in the relationship between Filiberto and Chac change after this encounter. Irwin (2003) notes that many heterosexual men from midcentury Mexico followed the lead of Octavio Paz (2004), who theorized that "homosexuality [took] on a distinct form in which one participant anally penetrates the other, with the latter being a true homosexual and effeminate, and the former retaining his masculine heterosexual identity" (p. xxiii). While the works of numerous homosexual authors challenge Paz's thought (Irwin, 2003), his ideas clearly influenced Fuentes. Paz's (2004) understanding of homosexuality helps explain Filiberto's original goal, upon making his purchase in La Lagunilla, to dominate Chac Mool "como se domina a un juguete" (p. 23). As the dominant figure in the relationship, Filiberto would be able to maintain a purported heterosexuality. Once Chac Mool penetrates him in his own bed, however, Filiberto cannot hide from his homosexuality nor can he take refuge from his lover's sudden dominance. Even as the power dynamic between them changes, these characters seem to enjoy each other's company (Gallina, 2011; González,

16. For a discussion of the differences between *hispanista* and *indigenista* paradigms to official mestizaje. (Dalton, 2018)

2020). Filiberto cites several “intermedios amables en que [Chac] relataba viejos cuentos” (Fuentes, 1982, p. 25). Nevertheless, the relationship takes on an abusive tone when Chac expels Filiberto from his bed and begins to hit him while laughing in scorn (p. 23). He even takes Filiberto’s clothes (pp. 23-24), and later on he orders Filiberto to hire a maid in a veiled allusion to a possible threesome or to the idea that he may be looking for a new sexual partner (González, 2020). This final act seems to push Filiberto over the edge as it is at this point that he decides to go to Acapulco –itself a “profane place” associated with so-called sexual immorality (Tyler, 1989)– where he meets his watery grave. Interestingly, the unnamed narrator notes that his friend only bought a one-way ticket, a fact that suggests that Filiberto never planned to return.¹⁷ When read through a queer lens, it appears that, far from dying because the god of water chose to drown him, Filiberto’s unhealthy relationship with Chac has led him to commit suicide.¹⁸

Conclusion

Raymond Williams (1996) argues that “Chac Mool” “uses a pre-Columbian deity, as well as fantasy, to develop a story dealing with power and control” (p. 25). Our own reading has shown that one can find numerous allusions to control in this story even without accepting the fantastical premise. The story’s central discursive elements –particularly those regarding modern Mexico’s relation to the Indigenous past– thus hold true regardless of the mode –be it magical-realist or realist– through which the reader approaches the text. Given this fact, we conclude with a brief commentary on how the parallel magical-real and queer readings discussed above converge in communicating Fuentes’s own ideas both on racial amnesia and queer sexualities in postrevolutionary Mexico. The queer and magical-real interpretations exist themselves as palimpsestic interpretations that exist in layers as we excavate the text itself. The current reading has attempted to show how these multiple layers coexist, and it has alluded to certain intersections. For example, the queer reading has suggested that we view Filiberto’s decadence through a queering lens, a fact that centers the story’s discussion of official *mestizaje* not only on race but on sexuality as well. Indeed, while many postrevolutionary thinkers believed that they could transform Indigenous people into *mestizos* through cultural –rather than

17. It is especially interesting that Fuentes references Acapulco given the city’s own role in the so-called modernization of the Mexican state. The government began investing significant resources into Acapulco in 1947 when foreign tourism to the city began to tick up. The state continued to use the city as a vehicle for national development for several decades. For an in-depth discussion of the deep relationship between the development of tourism and economic development (Sacket, 2010). Viewed in this light, similar to so many other elements in the story, the reference to Acapulco alludes both to economic and cultural development on the one hand and shifting mores regarding sexuality on the other.

18. According to César Valverde (2002), the story gives clues of psychological duress that result in Filiberto’s suicide.

biological— means (Dalton, 2018), the idea of racial mixing necessarily called to mind heterosexual relations between people of different races. Viewed in this light, the confluence of Filiberto’s racial amnesia and his probable relationship with the Indigenous character places him at odds with the mestizo ideal on two fronts. On the one hand, he does not know about his own heritage; on the other hand, he cannot reproduce a future generation of mestizos. The queer reading of the text has thus provided a means to better understand and theorize Filiberto’s marginalization.

That said, this article’s principal intervention may be its contribution to solving the puzzle surrounding the Indigenous character who appears at the door at the story’s end. As we have shown, this scene—which, over the years, has provoked many unanswered questions in countless literature classrooms— proves key to catalyzing an interpretation that fuses questions of queer sexuality with officialist notions of mestizaje in postrevolutionary Mexico. On the one hand, this scene underscores a magical-real reading where an Indigenous idol comes to life and consumes his victim. On the other hand, however, this scene explicitly opens the door for a queer reading of the story by suggesting a shared sexual history between Filiberto and the character standing in his doorway. The simple possibility of such a relationship invites readings of previous episodes of the text that would forward an explicitly queer interpretation. Given Fuentes’s own homophobia, these ramifications are generally quite negative toward Filiberto. Ultimately, the text does not ask us to choose between a queer reading and a magical-real reading; rather, it invites us to imagine how these competing readings are intertwined to imbue each other with a deeper significance. Our understanding of Filiberto’s decadence and queerness, for example, sheds light on his inability to function in a mestizophilic, postrevolutionary Mexico. If we focus just on his racial amnesia, then we will note how he remains alienated from his ancestral culture; if we focus solely on his queer sexuality, we will emphasize how he remains excluded from a mestizo future (Edelman, 2004). Viewed together, the queer and magical-real readings of the text foreground a degree of alienation that would not be clear if read on their own.

References

- Acker, B. (1984). *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes*. Madrid: Playor.
- Alonso, A. M. (2004). Conforming Disconformity: ‘Mestizaje,’ Hybridity, and the Aesthetics of Mexican Nationalism. *Cultural Anthropology*, 19(4), 459-490.

- Arrington, M. (1990). The God Made Flesh: Some Observations on Syncretism and Identity in 'Chac Mool'. In A. M. Hernández de López (Ed.). *Interpretaciones de la obra de Carlos Fuentes: Un gigante de las letras hispanoamericanas* (235-241). Madrid: Ediciones Beramar.
- Basave Benítez, A. (1992). *México mestizo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bonfil Batalla, G. (2002). The Problem of National Culture. In G. Joseph and J. Henderson (Eds.), *The Mexico Reader: History, Culture, Politics* (28-32). Durham: Duke University Press.
- Campa Marcé, C. (2009). Carlos Fuentes entre Maupassant y Cortázar (pasando por Borges): "Chac Mool" y el relato como montaje. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 43, 1-6. <http://www.actiweb.es/hipertextos/archivo10.pdf>
- Ciccone, A. J. (1973). The Artistic Depiction of Fantasy-Reality in the Uncollected Short Stories (1949-57) of Carlos Fuentes. *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 1(3), 127-139.
- Ciccone, A. J. (1975). La reencarnación sobrenatural como elemento fantástico en *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes. In D. Yates (Ed.), *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica* (113-116). Michigan: Michigan State University Press.
- Ciccone, A. J. (1975b). The Supernatural Persistence of the Past in "Los días enmascarados". *Latin American Literary Review*, 3(6), 37-48.
- Cornejo Polar, A. (1994). Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20(40), 368-371.
- Dalton, D. S. (2018). *Mestizo Modernity: Race, Technology, and the Body in Postrevolutionary Mexico*. Florida: University of Florida Press.
- De Alba González, M. (2010). Sentido de lugar y memoria urbana: envejecer en el centro histórico de la Ciudad de México. *Alteridades*, 20(39), 41-55.
- Duncan, C. (2010). *Unraveling the Real: The Fantastic in Spanish-American Ficciones*. Temple: Temple University Press.
- Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- Faris, W. B. (2002). The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism. *Janus Head*, 5(2), 101-119.
- Filer, M. E. (1984). Los mitos indígenas en la obra de Carlos Fuentes. *Revista Iberoamericana*, 50(127), 475-489.
- Fuentes, C. (1982). Chac Mool. In C. Fuentes, *Los días enmascarados* (pp. 9-27). México: Ediciones Era.
- Fuentes, C. (1980). Chac Mool. (M. Sayers Peden, Trad.). In C. Fuentes, *Burnt Water* (3-14). New York: Farrar, Straus, and Giroux.

- Fuentes, C. (1972). *Tiempo mexicano*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Fuentes, C. (1975). *Terra nostra*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Fuentes, C. (1990). *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori.
- Fuentes, C. (1998). *El espejo enterrado*. México: Taurus.
- Fuentes, C. (1994). *Nuevo tiempo mexicano*. México: Nuevo Siglo.
- Fuentes, C. (2016). *La región más transparente*. México: Debolsillo.
- Gallina, M. (2011). De la piedra al vello: la corrupción de la materia y de la conciencia en “Chac Mool” de Carlos Fuentes. In M. Chocano, W. Rowe and H. Usandizaga (Eds.). *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana* (253-265). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Verveurt.
- Gamio, M. (1916). *Forjando patria: Pro nacionalismo*. México: Porrúa.
- González, A. (2020). The Queering of Chac Mool. *The Latin Americanist*, 64(1), 62-76.
- Gottardi, S. (2013). “Chac Mool”: ¿Horror gótico o imaginación activa? *Hipertexto*, 17, 169-176.
- Grisales, N. (2003). En Tepito todo se vende menos la dignidad. Espacio público e informalidad económica en el Barrio Bravo. *Alteridades*, 13(26), 67-83.
- Gutiérrez-Mouat, R. (1985). Carlos Fuentes y el relato fantástico. *Modern Language Studies*, 15(1), 39-49.
- Gutiérrez-Mouat, R. (2004). Gothic Fuentes. *Revista Hispánica Moderna*, 47(1-2), 297-313.
- Hall, K. (2009). ‘Chac Mool’ A vampire test: Stoker, Maupassant, and other antecedents. In K. Hall and R. Muñoz-Hjelm (Eds.). *Studies in Honor of Lanin A. Gyurko* (319-333). Arizona: Johns Hopkins University Press.
- Harss, L. (1977). *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hayner, N. S. (1945). Mexico City: Its Growth and Configuration. *American Journal of Sociology*, 30(3), 359-371.
- Hernández de López, A. M. (1988). Introducción. In A. M. Hernández de López. *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple* (11-15). Madrid: Pliegos.
- Hind, E. (2019). *Dude Lit: Mexican Men Writing and Performing Competence, 1955-2012*. Arizona: University of Arizona Press.
- Irwin, R. M. (2003). *Mexican Masculinities*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Janzen, R. (2015). *The National Body in Mexican Literature: Collective Challenges to Biopolitical Control*. Camden: Palgrave Macmillan.

- Josephs, A. (1983). The end of *Terra nostra*. *World Literature Today*, 57(4), 563-567.
- Lomnitz, C. (1992). *Exits from the Labyrinth: Culture and Ideology in the Mexican National Space*. California: University of California Press.
- Lomnitz, C. (2001). *Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthropology of Nationalism*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- López-Beltrán, C. and García Deister, V. (2013). Scientific Approaches to the Mexican Mestizo. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 20(2), 391-410.
- Lucet, G. and Casas, A. (December 10, 2018). *Modeling of an Aztec Sculpture with Photogrammetry*. CIPA Conference Proceedings. México. <http://congressgate.com/cipa/proceedings/pdfs/B-2/Lucet.pdf>
- Lund, J. (2012). *The Mestizo State: Reading Race in Modern Mexico*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Martínez, G. (2010). La "otra" casa tomada: "Chac Mool" de C. Fuentes. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 32. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/casatoma.html>
- McBride-Limaye, A. (1985). Constructing the 'New World' in the Works of Carlos Fuentes. *Comparative Civilizations Review*, 12(12), 44-67.
- Moraña, M. (2018). *The Monster as War Machine* (A. Ascherl, Trad.). Amherst/New York: Cambria Press.
- O'Connell, M. (2007). El monstruo en el espejo: Miedo de sí mismo en la literatura grotesca. *Céfiro*, 7(1-2), 86-94.
- Ordiz Vásquez, F. J. (1992). Carlos Fuentes y la identidad de México. *Revista Iberoamericana*, 59(159), 527-538.
- Ordiz Vásquez, F. J. and Ordiz, I. (2012). Ecos del gótico en México: Carlos Fuentes y otros narradores contemporáneos. *Siglo Diecinueve*, 18, 315-332.
- Oviedo, J. M. (1977). Fuentes: sinfonía del Nuevo Mundo. *Hispamerica* 6(16), 19-32.
- Palomino, R. J. (2011). La isotopía en el cuento el "Chac Mool" de Carlos Fuentes. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 18, 55-64.
- Palou, P. A. (2014). *El fracaso del mestizo*. México: Paidós.
- Paz, O. (2004). *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perilli, C. (2003). Mestizaje y Arielismo en la escritura de Carlos Fuentes. *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 23, 1-9. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mestizaj.html>
- Price, D. W. (1999). *History Made, History Imagined. Contemporary Literature, Poesis, and the Past*. Illinois: University of Illinois Press.

- Prieto, F. (1988). Carlos Fuentes: densidad moral y realidad social en México. In A. M. Hernández de López. *La obra de Carlos Fuentes: Una visión múltiple* (355-366). Madrid: Pliegos.
- Quezada Camberos, S. (November 29, 2012). Mitos de la mexicanidad en ‘Chac Mool’ de Carlos Fuentes. *XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles* (1080-1085). Madrid: Trama editorial. <https://shs.hal.science/halshs-00876363>
- Reeve, R. (1971). Carlos Fuentes and the New Short Story in Mexico. *Studies in Short Fiction*, 8(1), 169-179.
- Ruiz-Pérez, I. (2017). “Chac Mool” de Carlos Fuentes y “Coatlicue” de Elena Poniatowska: tiempos, presencias, diálogos. *Bulletin of Hispanic Studies*, 94(5), 529-543. <https://doi.org/10.3828/bhs.2017.34>
- Sacket, A. (2010). Fun in Acapulco? The Politics of Development on the Mexican Riviera. In D. Berger and A. Grant (Eds.). *Holiday in Mexico: Critical Reflections on Tourism and Tourist Encounters* (161-182). Durham: Duke University Press.
- Sánchez Prado, I. M. (2009). *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Sánchez Sarmiento, R. (1988). La literatura de Carlos Fuentes: otra realidad. In A. M. Hernández de López. *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple* (367-374). Madrid: Pliegos.
- Schmidt, H. C. (1978). *The Roots of Lo Mexicano*. Texas: A&M University Press.
- Tuñón, J. (2006). Femininity, ‘Indigenismo’, and Nation: Film Representation by Emilio ‘El Indio’ Fernández. In J. Olcott, M. Vaughan and G. Cano (Eds.). *Sex in Revolution* (81-96). Durham: Duke University Press.
- Tyler, J. (1989). ‘Chac Mool’: A Journey into the Fantastic. *Hispanic Journal*, 10(2), 177-183.
- Valverde, C. (2002). Pasado soterrado y masculinidad perdida en “La muñeca reina” y “Chac Mool”. *Hispanic Journal*, 23(2), 67-78.
- Vasconcelos, J. (2010). *La raza cósmica*. México: Porrúa.
- Vaughan, M. K. and Lewis, S. E. (2006). Introduction. In M. K. Vaughan and S. E. Lewis. *The Eagle and the Virgin: Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940* (1-20). Durham: Duke University Press.
- Williams, R. (1996). *The Writings of Carlos Fuentes*. Texas: University of Texas Press.

Propuesta de tradición discursiva de la narrativa de homosexualidad en México

A Proposal for a Discursive Tradition of Homosexuality in the Mexican Narrative

Ignacio Torres Valencia*

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

 <https://orcid.org/0000-0002-5046-4052>

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3608>

1. Maestro en Historia del Arte (2019) por la Universidad de Morelia (UdeM). Actualmente cursa la Maestría en Estudios del Discurso (MED) de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH). Sus intereses se centran en el arte moderno mexicano y la literatura mexicana del siglo XX, revisados ambos temas desde las perspectivas de género y de diversidad sexual. Entre sus publicaciones más recientes están el libro de cuentos *La corporación de los deseos* (2020), ganador del Premio de Cuento Xavier Vargas Pardo, convocado por la Secretaría de Cultura de Michoacán; y el artículo “Éramos más”, sobre pintura de castas, publicado en el número 11 (julio-diciembre 2018) de *Tempo. Revista Histórica y de Ciencias Sociales*.



Recibido: 17 enero 2022 * *Aprobado:* 10 junio 2022 * *Publicado:* 24 enero 2023

¿Cómo citar este texto?

Torres Valencia, I. (enero-junio, 2022). Propuesta de tradición discursiva de la narrativa de homosexualidad en México. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (35), 95-118. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3608>

Resumen

Con base en las tradiciones discursivas de Johannes Kabatek y mediante la lectura analítica de las novelas *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas* (1963), de Paolo Po; *El diario de José Toledo* (1964), de Miguel Barbachano Ponce; *Los inestables* (1968), de Alberto X. Teruel y *Después de todo* (1969), de José Ceballos Maldonado, se propone la existencia de una tradición discursiva de novelas de homosexualidad en México, partiendo de una decena de aspectos que se repiten en la mayoría de los textos mencionados, lo que pone de manifiesto una relación entre la conservación y la renovación de la manera de narrar estas historias.

Palabras clave: tradiciones discursivas, novelas de homosexualidad, literatura mexicana, siglo XX

Abstract

Based on Johannes Kabatek's discursive traditions and through the analytical reading of the novels *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas* (1963), by Paolo Po; *El diario de José Toledo* (1964), by Miguel Barbachano Ponce; *Los inestables* (1968), by Alberto X. Teruel and *Después de todo* (1969), by José Ceballos Maldonado, this essay proposes the existence of a discursive tradition of homosexual novels in Mexico. This proposed existence of a homosexual discursive tradition, which is characterized by ten aspects repeated in most of the aforementioned books, speaks of a relationship between conservation and renewal in the way these kinds of stories are narrated.

Keywords: discursive traditions, Mexican literature, twentieth century, homosexual male novels

Primeras consideraciones

Se conoce como novela gay mexicana al conjunto de publicaciones cuyo tema central es la homosexualidad, siendo *El vampiro de la colonia Roma* (1979), escrita por Luis Zapata, la que suele encabezar la lista. Pero la aparición de esa historia, con Adonis García, un prostituto homosexual como protagonista, no se dio de la nada, hay varios textos surgidos décadas atrás, que permitieron con su antelación al tocar el tema, la gestación del Adonis creado para esa novela.

Esas publicaciones narrativas, que se concentran en la década de 1960,¹ serán analizadas en el presente artículo por medio de la propuesta teórica de Johannes Kabatek (2005) acerca de las tradiciones discursivas que se desprende de la lingüística del texto de Eugenio Coseriu (1955), para quien el lenguaje y las lenguas deben entenderse desde tres perspectivas distintas –actividad, saber y producto– y en tres niveles particulares –universal, histórico e individual–. Coseriu, citado por Mauro Mendoza Posadas (2020), señala que “En el caso de los textos supraidiomáticos, entre los que se encuentran, por ejemplo, los géneros literarios, debería resultar evidente que existe una configuración tradicional enteramente independiente de la tradición del hablar según una técnica transmitida históricamente” (Mendoza Posadas, 2020, p. 623). Con lo anterior, Coseriu se refiere a que los textos –narrativos en este caso–, en tanto productos individuales del saber expresivo, tienen una historia particular que poco tiene que ver con la de la lengua que utilizan para su configuración, pues “El hablar es más amplio que la lengua: mientras que la lengua se halla toda contenida en el hablar, el hablar no se halla todo contenido en la lengua” (Coseriu, 1955, p. 32).

Esa historia de los textos narrativos –tomados como ejemplo de productos del habla registrada por escrito– conforma tradiciones discursivas que, entendidas en términos de Kabatek (2005), son la “repetición de un texto o de una forma textual o de una manera particular de escribir o de hablar que adquiere valor de signo propio” (p. 159). Teniendo esto en cuenta, el enfoque aquí será analizar la “manera particular de escribir” (p. 159) que se encuentra en las novelas *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*

1. Hay dos textos narrativos previos a esa década en los que se toca el tema de la homosexualidad; sin embargo, aunque el tratamiento es central, la homosexualidad es un tópico que se usa como pretexto para tratar otros temas que se consideraron más importantes en ese momento. En primer lugar está *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* (1906), firmada con el seudónimo de Eduardo Castrejón, referencial para hablar sobre la primera vez que se narra en México la historia de personajes homosexuales, lo cual afianzó el uso del número 41 como código para referirse a la homosexualidad –vigente desde 1901 a raíz del llamado “Baile de los 41”–; y *Vereda del Norte* (1937), de José Escobar, novela de la Revolución donde la relación homoerótica entre los protagonistas apenas se sugiere.

(1963),² firmada con el seudónimo de Paolo Po;³ *El diario de José Toledo* (1964), de Miguel Barbachano Ponce; *Los inestables* (1968), publicada bajo el seudónimo Alberto X. Teruel;⁴ y *Después de todo* (1969), del autor michoacano José Ceballos Maldonado.

La elección de las novelas mencionadas se debe a dos factores que permiten plantear el inicio de una tradición discursiva: la temporalidad y el tema. Es necesario tomar en cuenta el año de publicación de cada una para determinar en qué momento se comenzó a hablar sobre la homosexualidad —o lo que hoy entendemos como tal—, a fin de conocer su devenir a partir del primer producto, pues “los textos son hechos individuales pero no absolutamente singulares, ya que presentan, además, una dimensión universal que incluye aquellos rasgos de la textualidad y una dimensión histórica que hace que compartan tradiciones y moldes expresivos” (Mendoza Posadas, 2020, p. 622). Para clarificar lo anterior es necesario retomar simultáneamente las tres perspectivas mencionadas por Coseriu (1955) en relación con los niveles del lenguaje. El nivel universal se refiere a la actividad de hablar en general mediante el saber dar uso a los signos lingüísticos. Constituye un hecho relacionado con la competencia lingüística que permite proponer a cualquier manifestación lingüística como producto. Por otra parte, el nivel histórico comprende la actividad de las lenguas como sistemas de significación diferenciados cuyo saber idiomático genera una competencia lingüística particular. Lo anterior da como producto una lengua específica en un momento dado. Mientras que, el nivel individual es la actividad de discurrir, de hacer uso de la lengua específica en el momento dado, mediante el saber expresivo particular que ofrece como producto a los textos —sean orales o escritos— que contienen discursos concretos. (Coseriu, 1955, pp. 29-54)

De acuerdo con Kabatek (2005), el uso que hacen los hablantes del sistema lingüístico, el cual se encuentra mediado por la competencia individual de estos, nunca está libre de la intención ni de la influencia del entorno en que se aprendió esa lengua, así como del medio en que se utiliza:

2. Aunque generalmente se señala *El diario de José Toledo* como la primera novela de la literatura mexicana en tener a la homosexualidad como tema principal, lo cierto es que *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas* se publicó primero. Según el colofón, la novela de Paolo Po salió de imprenta en diciembre de 1963, mientras que la de Miguel Barbachano salió en julio de 1964, lo que marca un lapso considerable entre la circulación inicial de una y otra.

3. Paolo Po es el nombre de pluma de Manuel Aguilar de la Torre, periodista de origen michoacano que trabajó en el diario *Excélsior*, quien falleció en 2003. Para más datos biográficos de Aguilar de la Torre véase Teposteco, 2015.

4. Alberto X. Teruel es un seudónimo del médico homeópata y abogado Octavio Augusto Barona Chambón (1924-1988). Para más datos sobre su vida véase Teposteco, 2016.

Los tres niveles están presentes de manera simultánea cuando se habla y únicamente se pueden derivar a partir de actos concretos, ya que no se puede hablar universalmente sin hablar una lengua y sin producir textos, y no se puede hablar una lengua como sistema de signos sino mediante textos. (p. 152)

Así, el análisis que se plantea sobre los cuatro textos narrativos revisados en este trabajo se hará respecto a la manera en que sus tramas están constituidas. Para ello, se revisarán 12 aspectos⁵ –dos extralingüísticos, pues no son parte de la historia, pero sí tienen que ver con el modo de presentarla y con la discusión que generaron; y diez que están presentes en la trama– relacionados con la temática homosexual. Cabe señalar que, si bien versar al respecto podría parecer suficiente para entrar en la tradición, limitar la clasificación y el análisis únicamente al tema sería reduccionista, además de que contribuiría a la poca difusión y estudio que, en general, han recibido estas historias, pues no se consideran poseedoras de una complejidad mayor.

Como se anticipa en el título, la mencionada tradición discursiva se nombra en este trabajo como “narrativa de homosexualidad”, en lugar de “novela gay” o “narrativa gay”. Esto se debe a dos razones, por un lado, el término “gay”, en sentido estricto, no sería del todo aplicable porque no se utilizaba cuando se publicaron las novelas señaladas; por el otro, hay dos casos en los que no se puede decir que los autores hayan sido homosexuales: Miguel Barbachano Ponce y José Ceballos Maldonado. El interés de ambos por el tema de la homosexualidad obedeció a cuestiones distintas a la de plasmar por escrito experiencias propias mediante el filtro literario, como sí habría sido el caso de Paolo Po y Alberto Teruel. Así pues, para evitar la posible asociación de “novela gay” con “narraciones escritas por homosexuales”, se utiliza el término “narrativa de homosexualidad”, con el propósito de dar espacio a autores –pasados, actuales y futuros– homosexuales y no homosexuales.

La motivación

Es interesante plantear alguna hipótesis respecto a aquello que motivó a autores heterosexuales⁶ a escribir las vidas de personajes homosexuales, teniendo en cuenta que algunos lo hicieron en primera persona, como en el caso de Ceballos (1969); o mediante un recurso tan íntimo como un

5. Los doce aspectos a considerar son: advertencia sobre el tipo de historia, firmada con seudónimo, primera persona, tono admonitorio, homosexualidad como maldición, condena social, privilegio, ambiente urbano, vivencia nocturna, lugares de encuentro, búsqueda de pareja y diferencia entre el homosexual y el afeminado.

6. Al menos hasta ahora no ha surgido evidencia contundente que permita plantear lo contrario.

diario, usado por Barbachano (1964). Para la época en que se publicaron las novelas de estos autores, el contexto social y literario no era receptivo hacia el tema.⁷ Tal como señaló Gregory Woods en *Historia de la literatura gay* (1998), durante el siglo XIX proliferaron las listas canónicas de autores homosexuales. Esto provocó que se ignoraran las fronteras históricas y culturales de un texto al considerarlo “homosexual”, además de que se catalogaba a su autor de la misma manera:

Por largo tiempo, de hecho hasta muy recientemente, si bien a todos ellos se les podía llamar “homosexuales”, aunque no sin problemas, sí se les admitía en la “cultura homosexual” como héroes de su extendida pero monolítica tradición. Esta tendencia a ignorar las fronteras históricas y culturales aumentó como consecuencia de los discursos homófobos que asocian a los modernos homosexuales con los sodomitas del pasado. (Woods, 1998, p. 15)

Volviendo a Barbachano y a Ceballos, se podría decir que ambos contaban con el “privilegio de la heterosexualidad” para hacer frente tanto a estas clasificaciones como a las reacciones –adversas en su mayoría– generadas por sus protagonistas literarios una vez que sus textos fueron puestos en circulación. Los “discursos homófobos” mencionados por Woods se evidencian en una actitud más o menos generalizada frente a una novela que tuviera a un homosexual como personaje principal. Se asume que este tipo de historia solo podría interesarles a “ellos” –los homosexuales–, mientras que el público lector en extenso no tendría por qué mostrar interés. Por esto es importante reflexionar sobre la sexualidad de los escritores mencionados, puesto que plantearon preguntas que generaron discusiones esenciales en su momento, tales como ¿un autor heterosexual que escribe una novela de homosexualidad debe quedar fuera de la tradición narrativa por ese hecho?; ¿la tradición literaria de homosexualidad solo debe integrarse por la producción de autores homosexuales?; ¿las novelas de homosexualidad escritas por heterosexuales tienen menos valor para la tradición?; ¿qué tanto pesa la vivencia personal en este tipo de narraciones?

7. El México de 1960 no era muy distinto en su postura sobre la homosexualidad en comparación con el de las décadas anteriores. Como ejemplo se puede mencionar el tratamiento del tema en el producto de consumo masivo por excelencia en esa época: el cine. En 1938, en la cinta *La casa del ogro* aparece el personaje don Pedrito, de porte fino y femenino, como resabio de los dandis y fiftis, que es objeto de burlas en la vecindad en la que vive. En 1944, con *Me ha besado un hombre* se inauguró una suerte de subgénero filmico en el que se toca la posibilidad de la homosexualidad, pero por confusión; es decir, la protagonista debe hacerse pasar por hombre –ya sea para sobrevivir o librar algún problema– y el protagonista se enamora de ella, lo que, al creerla un hombre, le genera un conflicto que acaba casi siempre en golpes luego de un beso. Una vez aclarada la confusión, la heteronorma resulta ileso. Esa trama, con ligeros cambios, se repitió en *Yo quiero ser hombre* (1949), *Yo soy muy macho* (1953), *Pablo y Carolina* (1955), *Las coronelas* (1959) y *Me ha gustado un hombre* (1964), adaptaciones en las que se habla de la “rareza” del sujeto “afeminado” –en realidad una mujer– y se acude a un doctor o a un sacerdote para intentar resolver el problema.

De acuerdo con la antropóloga lingüista Elinor Ochs (2000), “la actividad narrativa [...] constituye un instrumento para instanciar identidades sociales y personales” (p. 297), además de ser un medio discursivo que sirve para explorar e intentar resolver situaciones problemáticas en colectividad –problemas que están determinados por el sistema cultural predominante que dicta creencias, valores, ideologías, modos de acción y emociones–. En este caso se tiene un tiempo y un espacio determinados, que es la década de 1960 en la Ciudad de México.⁸ Quizás para Barbachano y Ceballos la motivación primordial no fue presentar la identidad personal y social del hombre homosexual de la época, sino problematizar sobre esas identidades y existencias para explorarlas y tratar de resolverlas con apego –en grado variable– al sistema cultural predominante. Sumado a esto, en ambos casos no solo se tenía la orientación sexual como punto de separación, sino también la génesis misma de los personajes. Según Ceballos, *Después de todo* (1969) se escribió a partir del testimonio de Agustín Gallegos, quien fue su profesor (Medina Carranza, 2012, p. 40). Mientras que Barbachano (1964) señala en la última página de su libro la coartada de su génesis: el diario existió.

En una carta al licenciado Gustavo Corona, Ceballos –citado por Medina Carranza (2012)– expresa: “Pienso que *Después de todo* es un documento que revela un mundo desconocido para muchos y que visto desde cierta perspectiva puede resultar hasta moralizante” (Medina Carranza, 2012, p. 97). A partir de lo anterior se puede reafirmar que, aunado al interés que podía tener como médico⁹, el autor buscaba problematizar la situación y el tipo de vida representado por Javier Lavalle, el personaje central de su novela. En su respuesta, Corona señala:

Estoy de acuerdo con usted en que, antes bien, es hasta cierto punto moralizante, aleccionadora. Lo es en cuanto que la conducta del protagonista no se ve a fin de cuentas recompensada por el éxito; los resultados de su conducta no son propiamente favorables. De manera que quien encuentre ese camino digno de seguirse ya sabe a qué atenerse. (Medina Carranza, 2012, p. 101)

Siguiendo a Ochs (2000), “los textos escritos pueden formar parte de una interacción comunicativa en progreso” (p. 276); es decir, la historia de

8. Esta deixis resulta válida para las cuatro novelas mencionadas: *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*, *El diario de José Toledo*, *Los inestables* y *Después de todo*.

9. José Ceballos Maldonado, además de ser escritor, ejerció la carrera de medicina y fue dueño de un hotel campestre en las afueras de Uruapan, Michoacán.

estos —como productos— se genera, se comenta y se registra a partir de lo que la crítica y el público tengan por decir. De este modo, dicha historia se da en un proceso en coautoría; o sea, la existencia y la reputación de la narrativa de homosexualidad está marcada por todas las voces de los múltiples diálogos históricos y sociales generados por su publicación, consumo y recepción crítica, todo esto marcado también por los sistemas culturales, de conocimiento, creencias, valores, ideologías, modos de acción y cualquier otra dimensión de orden social que pueda verse involucrada.

Es preciso resaltar que las primeras cuatro novelas de la tradición propuesta tienen en común el hecho de ser escasamente conocidas en términos generales, omisión que se debe, en buena parte, al momento sociohistórico en que fueron publicadas, consumidas y comentadas. En ese contexto todo reto a la norma heterosexual era visto como una amenaza, la cual se consideraba mayor si el autor era homosexual. Es probable que, por esta causa, Po (1963) y Teruel (1968) hayan empleado seudónimos con los que buscaron evitar repercusiones en su imagen pública.¹⁰

Elementos extralingüísticos

Las particularidades distinguidas en las que aquí se consideran las primeras cuatro novelas de la tradición discursiva de la narrativa de homosexualidad en México no son impedimento para identificar elementos repetidos, lo que es una condición base para poder plantear la existencia de una tradición discursiva que, con el paso del tiempo, se encontrará en una relación constante entre tradición —conservación— y actualización —renovación y ampliación por adición—. De hecho, la aparición de la novela de homosexualidad podría tomarse en sí misma como un momento de actualización de la tradición discursiva nacional.¹¹

Antes de continuar se debe aclarar que, siguiendo la propuesta de tradición discursiva de Kabatek (2005), todo lo extralingüístico debe quedar fuera de la tradición propiamente dicha. Sin embargo, es importante señalar dos

10. Los dos escritores eran homosexuales, al igual que los personajes centrales de sus novelas (Teposteco, 2015; 2016).

11. No se debe olvidar que la primera mención de la homosexualidad de dos personajes masculinos y su relación sexoafectiva se dio en 1906 con la publicación de *Los cuarenta y uno: novela crítico social*, que hacía eco del escandaloso Baile de los 41, que tuvo lugar en noviembre de 1901. Esa publicación, se puede decir, buscó instanciar una problemática identidad “recién descubierta”: la del hombre homosexual. Sin embargo, también es necesario recordar que el pecado de sodomía —que se puede relacionar en cierto modo y hasta cierto punto con lo que ahora se conoce como homosexualidad—, ya existía en el imaginario colectivo. Uno de los casos más conocidos data del siglo XVII, y tuvo como protagonista a Cotita de la Encarnación, un mulato que era el centro de una red de contactos entre hombres que hoy podríamos calificar como homosexuales. El proceso, llevado por la Santa Inquisición, fue retomado siglos después por dos poetas: Salvador Novo en su libro de ensayos *Las locas, el sexo y los burdeles* (1972); y Luis Felipe Fabre con la publicación de *La sodomía en la Nueva España* (2010). Por supuesto, una revisión actual permite tener el panorama general; es muy posible que, en 1906, con la publicación de *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*, el nombre de Cotita de la Encarnación estuviera en el olvido desde hacía mucho.

elementos encontrados en varias de las novelas estudiadas: la advertencia sobre el tipo de historia y la firma con seudónimo, teniendo en cuenta que, tal como indicó Ochs (2000), “las narraciones se organizan en virtud de los contextos en los que son construidas” (p. 276). Con base en ello se puede decir que el uso de un seudónimo y la advertencia –ya sea en la sinopsis o en una nota de los editores– sobre el tipo de historia que se trata son indicadores importantes de ese contexto y, en consecuencia, de los autores que tienen el derecho de narrar, así como de las tramas consideradas como necesarias de justificar para “tolerarlas” en impreso.¹²

Mientras que en *El diario de José Toledo* no se usan los elementos extralingüísticos señalados, quizá por el “privilegio heterosexual” ya mencionado, y por tratarse de una autoedición al cuidado del mismo autor, la situación de *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas* es distinta, dado que su edición –a cargo de Editorial Costa-Amic– es profusa en cuanto a advertencias, justificaciones y motivaciones. En la portada de la obra de Po se lee: “Novela que descubre el intenso drama de la vida de los homosexuales en México”. Por su parte, en la solapa se indica: “Sabemos que la publicación de este libro nos acarreará muchas críticas y no pocos sinsabores, pero creemos deber nuestro dar a conocer este documento social y literario de una intensidad humana tan extraordinaria y estrujante”. Finalmente, en la nota editorial, además de hacer hincapié en la valía del joven escritor Paolo Po, se advierte: “El caso de ‘El muchacho que soñaba en fantasmas’,¹³ no es autobiográfico, como muchos podrían suponer.¹⁴ Es el caso de dos jóvenes a quienes Paolo Po conoció accidentalmente” (Po, 1963, p. 7). La nota finaliza así: “‘El muchacho que soñaba en fantasmas’ no es un libro obsceno, ni escandaloso. Es un libro que con gran valentía aborda un problema existente”. (p. 9)

Igualmente, la novela *Los inestables*, publicada en 1968 por la misma editorial, está firmada con seudónimo y es profusa en justificaciones. Por ejemplo, en la solapa se puede leer: “Creemos que se trata de un libro que ha de despertar gran controversia [...] Pocas veces se había tratado el problema de los *seres en la sombra*¹⁵ con la crudeza y el realismo presentes en esta novela”. Mientras que en el prólogo, que se encuentra firmado con las iniciales L. M., se señala:

12. Los dos autores heterosexuales publicaron con su nombre de pila, mientras que los escritores homosexuales debieron hacerlo bajo seudónimo.

13. “El muchacho que soñaba en fantasmas” constituye un largo mote que recibe el protagonista de quien nunca se conoce el nombre de pila.

14. Con estas pocas palabras se reafirma la problemática que podía resultar una orientación sexual no heterodoxa del autor, ya fuera esta real o percibida, por lo que era necesario aclararlo y negar cualquier “desviación”.

15. En cursivas en el original. La frase se refiere a los hombres homosexuales.

Ya el amor homosexual dista de ser el tópico pudorosamente repudiado por una ética rígidamente victoriana, ha dejado de ser un tema exclusivo de las historias clínicas de los psicoanalistas que lo narran con la consabida clave que impone el secreto profesional [...] y se ha ubicado con singular pujanza en la literatura comparada contemporánea y cada vez se arroja mayor luz a propósito de las hipótesis fisiológicas y de motivación psíquica que lo determinan como un factor real. (Teruel, 1968, s.p.)

Finalmente, la novela *Después de todo*, firmada con el nombre de pila del autor, fue publicada por la editorial Diógenes en 1969, ya sin nota de los editores, pero sí con una especie de sinopsis-mensaje en la portada: “Novela narrada en primera persona [...] cuenta la historia de un homosexual o, más bien, del mundo en que gozan y padecen esos seres agónicos y frágiles que forman una de las minorías más inasequibles y combatidas, los homosexuales”. (Ceballos, 1969)

Como explicó Woods (1998), para la década de 1960 la homosexualidad empezó a percibirse como un tema vendible, en el cual se interesaron empresas como Fortune Press, Swan, Ace y Paper Back Library (p. 19). Esta situación parece haberse reflejado también en el contexto mexicano —en las editoriales Costa-Amic y Diógenes—; aunque, debe señalarse, en una década se publicaron apenas cuatro novelas de homosexualidad y *El diario de José Toledo* (1964), como ya se dijo, fue autopublicada.

Elementos de la narración

La propuesta de tradiciones discursivas se ha aplicado particularmente a corpus antiguos de ámbitos particulares —como el jurídico español de los siglos XII y XIII, en el caso del propio Kabatek (2005, p. 169); o el análisis de los testamentos escritos en náhuatl realizado por Mendoza Posadas (2020)—, con especial atención en el uso reiterado de verbos, fórmulas y otros conectores como elementos deícticos, conjunciones y preposiciones. No obstante, y aunque se podría hacer un análisis posterior sobre la utilización de conjunciones adversativas en las novelas estudiadas aquí, o de palabras como “loca”, “maricón”, “hermana” y “homosexual”, esta propuesta de tradición discursiva de la narrativa de homosexualidad en México se apega al análisis multidimensional indicado por Kabatek (2005): “Lo que permite la identificación de una tradición discursiva es una particular combinación de elementos” (p. 165). A continuación, se analizan los identificados en las novelas señaladas.

Narración en primera persona

Es probable que el elemento más característico de la narrativa de homosexualidad en México sea el uso de la primera persona. *El vampiro de la colonia Roma* (1979), como la referencia más conocida, ha ligado el testimonio personal —pasado por la subjetividad del autor y mediado por las posibilidades que provee la narrativa— a las novelas con protagonistas homosexuales. No me refiero aquí a la novela testimonial como subgénero, sino a la referencia a un testimonio, ya sea real o ficticio, para crear una voz narrativa que habla en primera persona y, con ello, da consistencia y verosimilitud al mundo diegético planteado al lector. Con respecto a *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*, *El diario de José Toledo* y *Después de todo* son novelas creadas a partir de un testimonio individual, por lo que se sostienen en una narración en primera persona; aunque es necesario aclarar que en *El diario de José Toledo* hay una combinación de esta con la presencia de un narrador omnisciente. José Toledo escribe un diario íntimo en el que evidentemente usa la primera persona, pero esa es solo una parte de la historia, el complemento lo da otra voz en tercera persona, la cual cuenta todo lo que se escaparía en la redacción individual del protagonista. Por ejemplo, la novela inicia con una larga entrada en el diario:

Martes

Hoy me hablaste temprano como siempre, Wenceslao, y tuve el alivio de comunicarte la mejoría de mi mamá, no está del todo bien como quisiéramos pero sí un poco más tranquila, gracias a Dios; por otra parte, me hiciste enojar con tus preguntas diarias: que si no había ido a buscarme el cuate del coche verde. (Barbachano, 1964, p. 9)

Luego de lo anterior, el narrador omnisciente cuenta parte del día de Wenceslao, el novio de José: “‘A Garibaldi’ —dijo Wenceslao al chofer. Sobre el capacet del automóvil la Osa giraba lentamente, inclinando hacia la izquierda sus lejanos ojos azulencos” (Barbachano, 1964, p. 10). Mediante estas intervenciones, la voz complementaria permite saber no solo qué hacen, sino también qué piensan personajes como Wenceslao, los padres y la hermana de José, sus compañeros de trabajo, entre otros. Sin embargo, pese a la presencia de esa segunda voz, la principal es la de José, pues su diario íntimo es el detonante para la construcción de la novela.

En el caso de *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*, Po emplea una voz que oscila entre la del narrador y la primera persona, es decir, la del propio

“Muchacho”. La novela inicia así: “Te contaré una historia. Escucha: [...] era un muchacho como tú o como yo, como muchos que caminan por las aceras de las calles de las ciudades llenas de polvo” (1963, p. 17). Unas páginas más adelante, la voz del narrador se convierte en la de “El Muchacho”:

¡Qué crueles los de los ojos limpios que no saben perdonar al que estaba manchado y podrido y que se ha lavado con la penicilina del llanto! (Había un hombre limpio, una vez, que perdonó a las prostitutas y que tocó con sus manos amorosas a los leprosos.) Y yo no era un leproso todavía y no llegaba a ser prostituta y no me has perdonado. (Po 1963, p. 26)

Pese a esta oscilación constante, es nuevamente la voz propia de “El Muchacho” –contando su historia, su testimonio sobre el ser homosexual– la que toma prevalencia, por ser la que da al lector los detalles tanto poéticos como melodramáticos de una historia de amor que termina malograda.

Por otro lado, en *Después de todo* la narración en primera persona es incuestionable y está presente de principio a fin. Desde el primer momento se enuncia desde el “yo”: “Se multiplican las llamadas en la ventana de mi pieza. Me levanto para abrir la puerta de la calle y mientras doy la vuelta por el patio y el pasillo pienso que es fulano” (Ceballos, 1969, p. 9). Finalmente, en *Los inestables*, pese a ser una novela que da testimonio personal sobre una manera de ver y vivir la homosexualidad, la narración es en tercera persona. Se debe hacer notar además que el libro está firmado con el mismo nombre del protagonista –un seudónimo–, lo que puede sugerir que se trata de una narración desde el yo. La hipótesis es que el autor decidió usar la tercera persona para acercarse a una fórmula usada y probada en la narrativa, a fin de darle mayor seriedad a un trabajo “de juventud”, como es calificado el libro en el prólogo.

Tono admonitorio

Ya sea desde una voz externa que busca señalar la situación como un problema a erradicar o por homofobia internalizada,¹⁶ la advertencia clara y directa sobre lo despreciable que es la homosexualidad aparece en *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas* (1963), *El diario de José Toledo* (1964) y *Los inestables* (1968). Esto, como ya se dijo, obedece al contexto; el tono

16. La homofobia internalizada o endohomofobia es la replicación, por parte del sujeto homosexual, de las violencias y actitudes negativas hacia la homosexualidad que percibe tanto de su entorno inmediato como del contexto social general. La crítica constante y la indicación de ser “desviados” o menos valiosos es, en términos psicológicos, internalizada desde las primeras etapas de socialización y posteriormente replicada en ellos mismos. Para profundizar en el tema véase Monroy Cuellar, 2017.

es consecuencia de lo que el entorno esperaba. Los protagonistas hablan de ser homosexual como algo a lo que se deben resignar, pero señalando siempre el inminente castigo por la falta cometida, ya sea que se vea a la homosexualidad como pecado, como reto contra “lo natural”, como falta de hombría o como motivo de deshonra. Por ejemplo, Paolo Po lo aborda así:

Hablé con Dios. Comprendí que era malo lo que hacía. Tú me lo hiciste comprender [...] me mordí un huevo y no hice nada. Me aguanté. Y, ahora sé... sí, lo sé que con fuerza de voluntad [...] seré como los demás. (Po, 1963, p. 46)

José Toledo se recrimina por haber sido tan cándido en su carta pues, caída esta en manos equivocadas, podría afectarlo a él y a Wenceslao:

Dilaté casi tres horas en redactar la carta. Tardé tanto porque es difícil expresar los sentimientos que guardo en mi corazón; le he pedido a la Virgen que la recibas personalmente, pues en ella te digo tantas cosas referentes a nuestra vida íntima y a nuestro cariño que si la lee tu tía la amolamos [...] ¿Te imaginas si tu familia, tus papás que son los que más me apuran, llegaran a enterarse de nuestras relaciones, cómo quedaría nuestro honor? (Barbachano, 1964, p. 33)

Alberto Teruel, terrible juez de sí mismo y de los que son homosexuales como él, ve en su entorno la peor de las existencias:

¡Eran las mismas caras de siempre en los bares! ¡Las máscaras rutinarias de todos esos seres “grises” de los sábados en la noche, con su misma expresión estereotipada, fija en sus rostros; con el mismo deseo, candente y furtivo latiendo subterráneamente! Todos ellos, como él, seres que buscan [...] sin llegar a entender hasta muy tarde, la futilidad del intento. (Teruel, 1968, p. 12)

En los tres casos hay constantes referencias a lo reprochable de una vida así, y el final de sus protagonistas es la muerte o la desesperanza: José Toledo se suicida; “El Muchacho” intenta suicidarse, pero falla y decide mudarse a Nueva York para llevar una vida de excesos; y Alberto Teruel decide irse de la Ciudad de México, con la pretensión de dejar atrás su vida de pecado y disipación. Así pues, el discurso es el mismo: al final de este camino se encuentran la soledad y la perdición.

La homosexualidad vista como castigo o maldición

En concordancia con lo anterior, este aspecto refuerza lo punible de la homosexualidad incluso por parte de quienes la viven, a causa de la homofobia internalizada de un contexto social en el que todo aquello que diverge de la heterosexualidad normativa es visto como amenaza. El sociólogo Ernesto Meccia (2006) señala que la homosexualidad ha sido percibida, y aún se percibe, como perversión, desorden moral e inversión sexual, lo que lleva a una apercepción negativa general por parte de los mismos sujetos homosexuales (p. 30).¹⁷ Por eso, no es extraño encontrar que los narradores o algunos personajes de *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*, *El diario de José Toledo*, *Los inestables* y *Después de todo* realicen descripciones negativas sobre la vivencia homosexual o el conocimiento de ello por parte de los demás.

El reclamo a la divinidad que marca la narración de Paolo Po se evidencia aún más en este punto, pues lo realiza a modo de una creación malograda que no entiende el rechazo por ser como fue concebida:

¡Dios! [...] ¿Por qué me has dado este amor? ¿Por qué me has dado este cuerpo diferente y esta alma diferente? [...] Dios, si soy criatura tuya, ¿no es menester que te pregunte por qué me hiciste así, y porque creo que Tú puedes venir en mi ayuda, que estés Tú en función de mi ser para auxiliarlo a ser mejor? (Po, 1963, p. 58)

En cambio, José Toledo concurre con lo que le dicta el entorno y la misma religión a la que recurre. Su cariño por Wenceslao lo ha convertido en un proscrito, en un anormal:

Ruego a Dios y a la Virgen que te traigan con bien a mi lado [...] lo pido aunque estoy maldito por el cariño que siento por ti, pero no lo puedo remediar, quizá a la hora de mi muerte pague la culpa de tener un amor que no corresponde a una persona normal. (Barbachano, 1964, p. 86)

Alberto Teruel es quizá el más alineado con los dictados del entorno y, aunque no se plantea dejar la vivencia de la homosexualidad, recalca siempre lo azaroso de la situación y lo onerosa que le resulta:

17. El mismo Meccia (2006) define la apercepción como la percepción de algo, reconociéndolo o interpretándolo sobre la base de lo ya conocido; es decir, el sujeto no se relaciona directamente con el objeto, sino que tiene de este una idea basada en las inferencias que puede hacer por lo aprendido en su socialización, sin ocuparse de comprobar si lo que cree es verdad o no.

El ser homosexual repugnaba a su persona, ya que nunca quiso ni deseó serlo, pero [...] comprendió que no le quedaba otra alternativa para poder vivir en paz consigo mismo y sus instintos que aceptar lo inevitable y hacer lo mejor que se pudiera dadas las circunstancias. (Teruel, 1968, p. 93)

En todos los casos, aunque con algunas diferencias, la homosexualidad es vista como una condición a la que no se puede renunciar y sobre la que pesa una condena personal que es reflejo de la que hace su contexto. Javier Lavallo, protagonista de *Después de todo* (1969), es el que menos tiene por decir al respecto, aunque sí hay una oposición entre la confirmación de su homosexualidad y el prestigio que debe cuidar por ser profesor universitario: “Antes [...] sabía contenerme y cuidar celosamente mi extraordinario prestigio de maestro. Pero la magia de Leonardo se impuso sobre todo y no conservé ni pizca de consideración por la ensalzada docencia”. (Ceballos, 1969, p. 176)

Condena social

Si bien en *Después de todo* (1969) la apercepción sobre la homosexualidad comienza a separarse de lo narrado en las historias registradas en *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas* (1963), *El diario de José Toledo* (1964) y *Los inestables* (1968), comparte con estas la presencia de la condena social, ya sea sobre el protagonista o sobre la vivencia de la homosexualidad en abstracto, por relacionarla con la perversión y el desorden moral.

En *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*, el narrador busca revertir la condena, pero al hacerlo da la razón a la idea de que ser homosexual es lo peor: “Una maldición tuya caería sobre tu vientre y más tarde descubrirás el dolor de engendrar en tu hijo la maldición que has echado sobre mí. ¿No presientes que te puede nacer un hijo que sea como yo?” (Po, 1963, p. 40). En el caso de José Toledo, son los miembros de su familia, además de sus compañeros de trabajo, quienes ejercen la condena. Luego de intentar negarlo para sí misma, la madre de José termina por decirlo: su hijo “es un anormal” (Barbachano, 1964, p. 25). Mientras, Leonardo y Soraya, quienes trabajan en la misma oficina, dejan saber su opinión –por boca del narrador omnisciente– sobre José: “A Leonardo le repugnabas”; “Soraya por el contrario, te profesaba lástima” (p. 38). Por otra parte, en *Los inestables*, uno de los primeros señalamientos proviene de una generación anterior que ve en la homosexualidad un signo de corrupción juvenil:

—¡Lástima de chamaco! —asentó ella—, tan guapito y pensar que no es más que uno de “esos”...

—Es una verdadera vergüenza —añadió él disgustado—. El descaro a que llegan estos “maricones” hoy en día [...] La juventud de ahora está totalmente corrompida, no tiene remedio... (Teruel, 1968, p. 26)

Para Javier Lavalle, protagonista de *Después de todo*, la condena no solo es social sino también institucional. Siendo profesor de la Universidad de Guanajuato, Lavalle debe dejar sus clases una vez que se confirma el secreto a voces de su homosexualidad:

Horas más tarde hablé por teléfono con el rector para preguntarle si podía retirar mis cosas del laboratorio. Podía, desde luego, cómo no, pero con mucha reserva [...]. Para que nadie se diera cuenta de que mi réproba humanidad ponía nuevamente los pies en el antiguo y sacro colegio, convenimos en que recogería todo a las diez de la noche. (Ceballos, 1969, pp. 224-225)

Este castigo social —revisado en el aspecto anterior— que se encadena con la autopercepción de sujeto maldito tiene que ver con la manera en que funciona el sistema y el modo en que este se instala en los individuos a raíz de su socialización en el grupo al que pertenecen. En estas novelas iniciales de la narrativa de homosexualidad en México es evidente lo que señala Eve Kosofsky (1998):

Identificarse como [gay] siempre debe incluir múltiples procesos de identificación con [otros gays]. También implica identificación en contra de [los gays]; pero incluso si no lo hiciera, las relaciones implícitas en la identificación *con* están por sí mismas, como señala el psicoanálisis, suficientemente llenas de emociones de incorporación, disminución, inflación, amenaza, pérdida, reparación y negación. (p. 81)¹⁸

18. Las cursivas son mías.

Protagonistas con un grado de privilegio

En las novelas analizadas, los protagonistas tienen ciertos rasgos o elementos ya sean circunstanciales o personales que los hacen resaltar de otros personajes, incluidos aquellos con quienes buscan tener un romance. En el caso de *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas* (1963), el personaje central tiene posibilidades económicas suficientes como para visitar el continente europeo y las principales ciudades de Estados Unidos. En *El diario de José Toledo* (1964), el personaje estelar es un funcionario federal, lo que le da una estabilidad económica mayor en comparación con Wenceslao. Por su parte, Alberto Teruel, protagonista de *Los inestables* (1968), es descrito como uno de los hombres más guapos de México, además de millonario; mientras que Javier Lavalle tiene el privilegio de contar con una formación académica y –al menos durante algún tiempo– el prestigio de ejercer la docencia en una ciudad pequeña como Guanajuato.

Lo anterior puede responder a lo que señaló Kosofsky (1998) acerca de las relaciones que los sujetos homosexuales buscan establecer una vez que su orientación sexual es conocida públicamente: “Con dificultad y siempre tardíamente, tienen que construir a base de retazos una comunidad, una herencia utilizable y una política de supervivencia o resistencia” (p. 108). La belleza física, el éxito económico y laboral son categorías que funcionan como marcadores de estatus y, en las historias literarias que interesan aquí, se convierten en signos de pertenencia a esa comunidad fabricada. Los elementos mencionados funcionan al mismo tiempo como armas para la supervivencia o resistencia ante el sistema heterosexual, y como signos de separación de quienes no los tienen en la comunidad homosexual.

Ambiente urbano

León Gutiérrez (2009) resalta la manera en que los espacios urbanos, debido al anonimato que poco a poco les confirieron a sus habitantes, se convirtieron en lugares propicios para las disidencias sexuales y, por consiguiente, en polos de atracción para quienes habían nacido o radicaban en pueblos o ciudades más pequeñas:

El homosexual nacido en la provincia no tenía otra alternativa que huir a la gran urbe, de suerte que la Ciudad de México es también otra ciudad para el homosexual [...] Los homosexuales han vivido en un submundo, en una ciudad alterna, bajo las sombras de la noche propiciatoria. (Gutiérrez, 2009, p. 282)

En todas las novelas analizadas en este trabajo, la Ciudad de México es el espacio ideal para la vivencia de la homosexualidad, y, a la vez, un lugar que corrompe a algunos personajes. En *El diario de José Toledo* (1964), Wenceslao, el novio de José, se plantea: “Liquidaré mi pasado, pondré punto final a mis relaciones con José y viviré en cualquier parte con Graciela” (Barbachano, p. 59). “El Muchacho” descrito en *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas* (1963) habla profusamente de las ciudades que ha visitado y, al mismo tiempo, idealiza los lugares de provincia como “limpios”: “En la ciudad, los niños aprenden desde pequeños a gozar. Sus amigos mayores [...] o algún señor que se encuentren en la calle y que les ofrece un billete de 5 pesos, los seducen. En la provincia es diferente” (Po, 1963, p. 50). En el caso de Alberto Teruel, de *Los inestables* (1968), decide “huir de México” (p. 16) porque ya no se siente parte de los “suyos”:

Así ante esa carencia de valores y asco final que surgió en él a través del comportamiento de esos seres que rodeaban su existir, hicieron emerger en él el deseo imperioso de huir [...] y desaparecer para siempre de ese pozo de podredumbre y amargura. (p. 362)

Finalmente, en *Después de todo* (1969) la capital del país se torna en el único lugar en el que un profesor caído en desgracia por ser homosexual podría continuar con su existencia en el anonimato: “—No me gusta México, [Javier] se pierde uno entre los demás y eso no está bien. —Pero si no hay cosa mejor, Leo, pasar desapercibido”. (Ceballos, 1969, p. 240)

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se puede decir que el espacio urbano, con la Ciudad de México como gran ejemplo en todo el territorio nacional, fue el único ámbito propicio en la década de 1960 para una vivencia un poco más libre de la homosexualidad, aunque no exenta de violencias. De acuerdo con Carlos Monsiváis (2010), desde la tercera década del siglo XX, la capital del país es el lugar al que miran todos los “hombres diferentes”: “En la capital aún revolucionaria los heterodoxos sexuales pagan su cuota de marginalización de agresiones, chistes, chismes, chacotas. Pero la maledicencia que no aniquila se canjea por algo ya soportable”. (p. 59)

Vivencia nocturna de la homosexualidad

Así como el anterior, este aspecto se repite en todas las novelas incluidas en esta propuesta de tradición discursiva. En *El diario de José Toledo* (1964), José y Wenceslao se encuentran una vez que el primero salió de trabajar, por

lo que sus citas se extienden hasta la noche, lo que les permite aprovechar los espacios oscuros: “estuve parado frente al edificio un buen rato, vi llegar a tu papá, serían las nueve y media cuando entré al lugar donde tantas veces nos besamos” (Barbachano, 1964, p. 52). En el caso de *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*, “El Muchacho” describe fiestas en cuartos de azotea alumbradas con luces rojizas (Po, 1963, p. 103); igualmente, Alberto Teruel acude tanto a fiestas privadas como a bares de moda en los que se encuentra hasta la madrugada. Por su parte, Javier Lavallo comparte que hay ocasiones en las que sale a caminar de noche: “cuando bebo solo en mi pieza es frecuente que salga a caminar a la buena ventura para que me dé el aire y ver si encuentro algo”. (Ceballos, 1969, p. 22)

Tal como se observa en las citas anteriores, es solo al cobijo nocturno que los protagonistas pueden salir para vivir la otra parte de su vida, y, aunque no están libres de experimentar violencia, deciden hacerlo como un reto al sistema que los condena a dirimir su existencia sexoafectiva en espacios particulares y horarios establecidos.

Lugares específicos para los de la misma clase (bares, cines y cabarets)

Un rasgo complementario de lo urbano y lo nocturno es el de los establecimientos en los que, como se sabía popularmente, eran permisivos con los homosexuales. En *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*, el protagonista menciona como lugares propicios al Café Beatniks (Po, 1963, p. 54), la avenida de los Insurgentes (p. 58)¹⁹, el Cine Roxy (p. 63), los cines Gloria, Las Américas, Coloso, Goya, Popotla, Savoy, Roble e Iris²⁰ (p. 67) y la cafetería Coahuila (p. 142). En *El diario de José Toledo* acuden al Cabaret Raúl (Barbachano, 1964, p. 16), al Cine Olimpia (p. 18) y la calle de Niza (p. 47)²¹. En *Los Inestables*, Alberto Teruel hace mención de los bares Leda, Los Eloines y Madreselvas como “de ambiente” (Teruel, 1968, p. 79), además del Cabaret Los Ángeles (p. 125) y el bar Eco (p. 293). En el caso de Javier Lavallo, es poco lo que describe de su vida nocturna en la Ciudad de México, debido a que su dinámica de “ligue” es otra, pero se refiere los restaurantes Focolare y Hórreo (Ceballos, 1969, p. 48); y la única mención que hace de un cine, el Reforma (p. 128), es cuando está aún en Guanajuato.

19. Aunque no es un establecimiento como tal, sí sería un punto propicio para el *cruising*.

20. El narrador indica que los cines eran los lugares de ligue preferidos por los “hijos de familia”. (Po, 1963, p. 68)

21. También un espacio propicio para el *cruising*.

Esta lista de lugares pone en evidencia que únicamente en ellos es donde los sujetos homosexuales que aparecen en las cuatro novelas analizadas pueden evadir –hasta cierto grado– la vigilancia y la violencia de lo institucional, lo religioso, lo médico, lo militar y lo estatal.

Búsqueda de pareja estable

Los protagonistas de *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas* (1963), *El diario de José Toledo* (1964) y *Los inestables* (1968) comparten la idea de que si tienen una relación de pareja estable serán aceptados socialmente, por lo que se aferran a ese propósito. José tiene una relación obsesiva con Wenceslao, a quien se refiere como “mi marido” (Barbachano, 1964, p. 52) y al que planea estar unido para toda la vida. “El Muchacho” también está en la búsqueda de la estabilidad mediante un noviazgo en exclusiva con Fernando: “¿Casarme? Sí, pero con un muchacho como tú, Fernando. ¡No! No con un muchacho como tú. Contigo”. (Po, 1963, p. 60)

Por otra parte, Alberto Teruel narra una serie de relaciones que siguen el mismo patrón: deslumbramiento por un nuevo hombre en su vida, cortejo y desilusión; la primera de estas con Aldo, descrita al inicio como “Distinta a todas esas uniones falsas acostumbradas entre los seres de las sombras, cuyas normas se regían por la frivolidad, la promiscuidad y el engaño” (Teruel, 1968, p. 68). En la narración de Teruel es más evidente este deseo de seguir el modelo heterosexual de pareja como puerta de acceso a la valoración social: “Si podemos hacerles ver y enseñarles de que también somos capaces de ser leales y podemos conservar limpios nuestros vínculos de cariño, dentro de una relación estable, como ellos los suyos, quizá lograremos demostrarles que somos dignos de respeto”. (p. 327)

El momento social e histórico en el que se insertan estas narraciones se denomina “pregay”, es decir, previo al momento en el que, por convención occidentalizada, inició el movimiento reivindicativo por los derechos de las disidencias sexuales luego de los disturbios que se presentaron en el Stonewall de Nueva York, Estados Unidos, en junio de 1969. Lo anterior sugeriría que la posibilidad de una unión reconocida por las instituciones era impensable; sin embargo, en la práctica se buscaba vivir bajo el régimen conocido: un matrimonio, o algo que se le asemejara, debido a las asociaciones positivas de ese modelo de relación con la estabilidad, la pervivencia, la permanencia y los fines de trascendencia genealógica, algo totalmente negado hasta ese momento.

Diferencia entre los homosexuales “decentes” y los “afeminados” o “putos”

Un rasgo repetido en *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*, *Los inestables* y *Después de todo* es la necesidad de separarse del resto de la “cofradía”. Para el caso de la primera novela, “El Muchacho” dice sobre los homosexuales femeninos: “Un otro que se pule las uñas de las manos. Manos invisibles, manos afeminadas, manos que no son manos, mariposas que se posan sobre todas las cosas” (Po, 1963, p. 32). Por su parte, Alberto Teruel dice: “Antonio [...] hacía una serie de ademanes ostensiblemente femeninos con dos ‘loquitas’ amigas suyas [...] el conjunto era grotesco y lastimaba la vista y el espíritu” (1968, p. 259). Mientras, en *Después de todo*, Javier Lavallo también hace distinciones como la que sigue: “[Adán Cano] Es dueño de un gran negocio en Tabasco, pero esto no quita que sea un maricón desgraciado, repugnante y avaro por añadidura” (Ceballos, 1969, p. 202); también se refiere a su vecino de la pensión como el “maricón de la pieza de al lado”. (p. 10)

Como puede verse, en las novelas de Po, Teruel y Ceballos se pone en evidencia el conflicto que implica concebirse como parte de un grupo señalado como lo más bajo de la sociedad; por ello, existía la necesidad de separarse dentro de la separación, lo cual constituía una especie de mantra: “Sí soy homosexual *pero...*”. Aunado a esto, como ya se mencionó, se trata de historias previas a la “era gay”, en la que la homosexualidad era más un diagnóstico clínico que un estilo de vida integral o un motivo de orgullo, por lo que incluso quienes vivieran con ese “diagnóstico” estarían deseando mostrar todas las “atenuantes” a su “condición”, hecho que también se relaciona con los rasgos de privilegio físico, económico y académico que son esenciales para los protagonistas de las novelas analizadas. Al aspirar a una calificación de persona “respetable”, estos protagonistas replican el discurso predominante del sistema, de modo que, tal como lo indicó Bordieu (2000), “Cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión”. (p. 26)

Conclusiones

Aunque los primeros guiños a una narrativa de homosexualidad en México se pueden encontrar al inicio del siglo XX con la publicación de Eduardo Castrejón, titulada *Los cuarenta y uno: novela crítico social* (1906), e incluso antes, con José Tomás de Cuéllar y su *Chucho el ninfo* (1871), fue

hasta la década de 1960 que se publicaron novelas en las que el personaje principal es homosexual; y aunque mayormente comparten la condena y la autocondena del texto de Castrejón, las novelas de Po (1963), Barbachano (1964), Teruel (1968) y Ceballos (1969) abonan el reconocimiento de la homosexualidad mediante la representación literaria de los sujetos que ejercen lo que hasta entonces se consideraba una condición clínica, al punto de convertirse en sujetos sociales reconocidos en extenso y bajo una categorización que implica no solo una práctica sexual, sino un estilo de vida integral: el de hombre gay.

Los elementos presentes en las novelas revisadas dejan ver la posibilidad de una tradición discursiva basada en su combinación y repetición. Se trata de una propuesta preliminar que busca centrar la atención en las primeras novelas del corpus de homosexualidad publicadas en México, así como a la manera en que su constitución textual presenta una relación entre la tradición y la actualización respecto al modo de escribir por y sobre los homosexuales, con la carga discursiva que esto conlleva, según el autor del que se trate. Se puede decir, entonces, que hay un avance sustancial entre 1963 –cuando Paolo Po determinó que su “Muchacho” debía pagar con su soledad y autodenostación constante el desatino de su elección sexoafectiva– y 1969, año en que Ceballos propuso un personaje principal negado a traicionarse y teniendo una vida feliz, a pesar de lo que el entorno decía y reclamaba.

Sin embargo, también se deben señalar elementos que escaparon a la actualización, como el privilegio de los protagonistas, la formación de un *ghetto* al cual acudir para disminuir la probabilidad de ser violentado, o el hecho de hacer una especie de separación dentro de la separación al pretender aclarar que el ser homosexual no está mal, mientras no se demuestren rasgos afeminados, que son los que dan la mala fama. En este sentido, los homosexuales que tuvieran comportamientos apegados a lo femenino se constituían en los otros, o sea, los separados dentro de un grupo que ya había sido socialmente excluido.

El aporte de las cuatro novelas estudiadas, publicadas todas en el México de 1960, consiste en plantear al público lector personajes vistos como frágiles o agónicos, pero que aun así existían y por tanto debían empezar a ser vistos. Esos planteamientos narrativos iniciales, revisados ahora bajo la perspectiva de Kabatek (2005), y con la ventaja de la distancia temporal, permiten identificar la decena de aspectos propuestos como la base para la tradición discursiva de la narrativa de homosexualidad en México.

Teniendo en cuenta a Gutiérrez (2009), “no se puede hablar de ‘tradicición’ cuando nos referimos a la publicación de una veintena de novelas de esta temática en un periodo de 40 años” (p. 284). No obstante, reducir la posibilidad del planteamiento únicamente a la cantidad y no considerar la manera en que se registró el tema en las obras se traduciría en mantener la visión ya señalada: un protagonista homosexual es suficiente para su clasificación, pero no para su estudio contextual. Es necesario hacer el planteamiento de esta tradición discursiva no solo para reconocer el listado de obras aspirantes a una posterior canonización literaria, sino también para reafirmarlas como prueba de la producción cultural de un grupo de sujetos sociales por derecho propio. Acerca de esto, Woods (1998) afirmó que “La existencia de la homosexualidad no como un circunstancial capricho erótico, sino como una condición e identidad compartidas, ofrece la posibilidad misma de una cultura homosexual [...] con una identidad sexual en sus raíces”. (p. 14)

Finalmente, también es necesario reconocer las autolimitaciones en la creación de estas obras de narrativa que hablan de los personajes involucrados en su producción, quienes tuvieron ciertos privilegios. Si bien ha habido censura sobre el tema, Woods resaltó otro hecho innegable: la “historia de la literatura masculina homosexual es [...] de la autoafirmación de las élites masculinas con acceso a una educación de alto nivel” (p. 14). Reconocerlo será de gran valor no solo para esta selección y propuesta de tradición discursiva de narrativa de homosexualidad en México, sino para los futuros estudios que podrían realizarse a partir de esta, los cuales deberían estar atentos tanto a la actualización de los elementos ya analizados como a la del uso discursivo y lingüístico de un léxico gregario siempre en expansión.

Referencias

- Barbachano, M. (1964). *El diario de José Toledo*. México: Imprenta Madero.
- Blanco, J. J. (2010). Ojos que da pánico soñar. En M. K. Schuessler y M. Capistrán (Coords.), *México se escribe con J* (254-262). México: Editorial Planeta.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Castrejón, E. (2013). *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*. México: UNAM.
- Ceballos, J. (1969). *Después de todo*. México: Diógenes.
- Coseriu, E. (1955). Determinación y entorno: dos problemas de una lingüística del hablar. *Romanistisches Jahrbuch*, 7(1), 29-54.
- Cuéllar, J. T. (2017). *Historia de Chucho el Ninfo y Los Fuereños*. México: Penguin Clásicos.
- Escobar, J. U. (2005). *Vereda del Norte*. Ciudad Juárez: Gobierno Municipal de Juárez.

- Gutiérrez, L. G. (2009). La ciudad y el cuerpo en la novela mexicana de temática homosexual. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 38, 279-286.
- Kabatek, J. (2005). Tradiciones discursivas y cambio lingüístico. *Lexis*, 29(2), 151-177.
- Kosofsky, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Meccia, E. (2006). *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores.
- Medina Carranza, J. A. (2012). *Análisis contextual e intertextual de Después de todo de José Ceballos Maldonado: atisbando la tradición literaria homoerótica*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mendoza Posadas, M. A. (2020). El papel de las tradiciones discursivas en la lingüística histórica mesoamericana. Un ejemplo de los testamentos nahuas. *Lexis*, 44(2), 619-657.
- Monsiváis, C. (2008). El mundo soslayado (Donde se mezclan la confesión y la proclama). En S. Novo. *La estatua de sal* (13-72). México: Fondo de Cultura Económica.
- Monroy Cuellar, N. I. (2017). Homofobia internalizada: una revisión desde la teoría de género y la Psicología social. *Educación y Salud. Boletín Científico Instituto de Ciencias de la Salud Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*, 5(10). <https://doi.org/10.29057/icsa.v5i10.2532>
- Novo, S. (2008). *La estatua de sal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ochs, E. (2000). Narrativa. En T. van Dijk. *El discurso como estructura y proceso* (271-303). Barcelona: Gedisa.
- Po, P. (1963). *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*. México: Costa-Amic Editores.
- Teposteco, M. A. (2015, 19 de diciembre). *Paolo Po: la historia oculta tras el autor de la primera novela gay en México*. Confabulario. *El Universal*. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/paolo-po-50-anos-del-escritor-que-nunca-existio/>
- Teposteco, M. A. (2016, 25 de junio). Identidades secretas y la homofobia interiorizada: el caso de Alberto X. Teruel. Confabulario. *El Universal*. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/identidades-secretas-y-la-homofobia-interiorizada-el-caso-de-alberto-x-teruel/>
- Teruel, A. X. (1968). *Los inestables*. México: Costa-Amic Editores.
- Valle, G. (2016). *Corazón sicario*. México: Destino México.
- Woods, G. (1998). *Historia de la literatura gay*. Madrid: Editorial Akal.
- Zapata, L. (2019). *El vampiro de la colonia Roma*. México: DeBolsillo.

Desidentificaciones cuasi-cuir y otras estrategias para narrar la intimidad en *Beso negro* (1992), de Gilberto Flores Alavez

Quasi-cuir Disidentifications and Other Strategies to Narrate Intimacy in *Beso negro* (1992) by Gilberto Flores Alavez

Francesca Dennstedt*

Southern Illinois University, Carbonale

 <https://orcid.org/0000-0002-8095-6410>

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3610>

* Doctora en Estudios Hispánicos por la Washington University in St. Louis. Se desempeña como Profesora Asistente de Español en Southern Illinois University. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran el artículo “‘Between Utopian Longings and Everyday Failures’: Imagining a Latin American *Cuir* Future”, publicado en la revista *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, y “Una feminazi, una teibolera y una lesbiana: acercamientos al feminismo en la literatura mexicana actual”, que se encuentra en el libro *Romper con la palabra. Violencia y género en las escritoras mexicanas contemporáneas* (Pacheco, 2017).



Recibido: 9 febrero 2022 * Aceptado: 31 mayo 2022 * Publicado: 24 enero 2023

¿Cómo citar este texto?

Dennstedt, F. (enero-junio, 2022). Desidentificaciones cuasi-cuir y otras estrategias para narrar la intimidad en *Beso negro* (1992), de Gilberto Flores Alavez. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (35), 119-139. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3610>

Resumen

La novela *Beso negro* (1992), de Gilberto Flores Alavez, documenta la realidad de habitar un cuerpo cuir y la posibilidad de representarlo en la esfera pública. A partir de esto, propongo analizar las estrategias de supervivencia utilizadas por el autor que responden a la experiencia de ser interpelado como un enfermo mental con inclinaciones homoeróticas cuando se le acusa de asesinato en 1978. Adicionalmente, sugiero que la propuesta estética del libro –los paratextos y el relato enmarcado– funciona como una estrategia para narrar la intimidad que llamo *cuasi-cuir* de un cuerpo disidente y privado de su libertad ante una esfera pública que lo examina con minucia.

Palabras clave: *Beso negro*, Gilberto Flores Alavez, desidentificación, estudios cuir, testimonio, literatura carcelaria, masculinidades

Abstract

Beso negro (1992) by Gilberto Flores Alavez documents the reality of inhabiting a *cuir* body and the possibility of representing that body in the public sphere. I propose to analyze the survival strategies used by the author that respond to the experience of being questioned as a mental patient with homoerotic inclinations when he is accused of murder in 1978. I suggest that the aesthetic proposal of the book (the paratexts and the framed story) works as a strategy to narrate the intimacy that I call *quasi-cuir* of a dissident body deprived of its liberty before a public sphere that examines it minutely.

Keywords: *Beso negro*, Gilberto Flores Alavez, disidentification, queer studies, testimonio, literatura carcelaria, masculinidades

“¿Amigos? Mi ideal de amigo es Dios”
Gilberto Flores Alavez

Con tintes revueltianos¹ y un homoerotismo que recuerda a *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, *Beso negro* (1992) de Gilberto Flores Alavez es una novela-testimonio en la que el narrador-testigo se niega a testificar sobre su propia historia y en su lugar escribe un relato entre lo ficcional y lo real, entre lo individual y lo colectivo. Publicada en 1992 en la colección de testimonio de la editorial Posada, el libro de Flores Alavez es engañoso. Apelando al amarillismo como posible estrategia de venta, la cuarta de forros advierte al posible lector que la “novela prohibida” es “el valiente registro [...] basado en las experiencias que su autor [...] se vio obligado a testificar a lo largo de once años de reclusión dentro del sistema carcelario mexicano”. Más que un registro, sin embargo, es una novela acerca del espacio carcelario y de los cuerpos que lo habitan. La trama gira en torno a un grupo de reclusos, sus vidas y una fuga que reorganiza las estructuras de poder del reclusorio imaginado. A su vez, está acompañada por una serie de paratextos –testimonios de notarios y reclusos, copias de documentos legales y un testamento– que remiten a la experiencia vivida por el propio autor tras ser acusado y condenado por el asesinato de sus abuelos, devolviéndole al texto su carácter testimonial.

Así pues, propongo leer esta negativa a testificar como una estrategia de supervivencia que responde a la propia experiencia del autor de ser interpelado –tanto por su familia, como por la Defensa y los lectores potenciales– como un “enfermo mental” con inclinaciones homoeróticas. Planteo, además, que los rasgos estéticos del libro son estrategias cuasi-cuir para narrar la intimidad de experiencias corporales límite –un cuerpo privado de libertad, cuirizado y patologizado– ante una esfera pública que lo examina con minucia. Con dichas estrategias me refiero a instancias donde el autor, de forma deliberada, busca contrarrestar el daño causado por la heteronorma sin necesariamente querer o abogar por un mundo cuir. De manera similar a los métodos de supervivencia utilizados por grupos minoritarios que José Muñoz llamó procesos de desidentificación en *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics* (1999), las estrategias cuasi-cuir en *Beso negro* sugieren un modo de negociar con las estructuras de poder que no opta por la asimilación ni se le opone estrictamente, sino que se desidentifica de estas para recombinar la relación entre discurso, poder y corporalidad.

1. José Revueltas es quizá uno de los autores más estudiados en relación con la literatura carcelaria en México. Según Aurelia Gómez Unamuno (2020), esto se debe a que, por un lado y desde el comienzo de su obra, Revueltas intentó desmitificar la distancia moral entre el preso político y el preso común (p. 260); por el otro, su apuesta literaria se concentra en “una biopolítica del poder” y en “personajes que se encuentran al filo de lo social” (p. 265). La biopolítica del poder, así como la relación entre preso político y común, están presentes en *Beso negro*.

Llamo a estas estrategias cuasi-cuir porque, aunque surgen de la necesidad de un cuerpo marcado como disidente de sobrevivir en un mundo normado que busca hacer de su intimidad un espectáculo, operan de manera diferente a los procesos minoritarios estudiados por Muñoz (1999), quien entendió la desidentificación como una estrategia de supervivencia y una forma de hacer política frecuentemente utilizada por cuerpoxs queer/cuir racializadxs, aquellxs que son rechazadxs por no ajustarse a la norma ciudadana en el contexto geopolítico específico de los Estados Unidos. La experiencia de Flores Alavez no pudo ser distinta, dado que pertenecía a una clase social altamente privilegiada que, además, tenía fuertes lazos con el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el cual dominó a la nación mexicana a lo largo del siglo XX. Aunado a esto, y como explico más adelante, Flores Alavez utiliza la desidentificación no por su carácter utópico –rasgo que para Muñoz es indispensable para entender lo cuir como praxis política de sujetos minoritarios–, sino porque puede alterar la percepción del tiempo hasta lograr desasociar lo cuir de cualquier práctica política. En su lugar, lo cuir aparece como una intimidad privada, un problema de personalidad que puede “arreglarse” a través de la manipulación discursiva.

Antes de desarrollar estas ideas, es relevante mencionar el contexto en el que Flores Alavez ingresó al Reclusorio Oriente de la Ciudad de México en la madrugada del jueves 12 de octubre de 1978. De entrada, se le acusó del asesinato a sangre fría de Gilberto Flores Muñoz, el entonces director de la Comisión Nacional de la Industria Azucarera, y de la escritora mexicana Asunción Izquierdo Albiñana,² por medio de una serie de pruebas circunstanciales. Desde el inicio, su defensa se volvió un gran circo mediático que terminó por obsesionar a la sociedad mexicana de la época, como bien señaló Vicente Leñero en su crónica periodística *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz* –publicada en 1985–, libro en el que relata y reconstruye los hechos verificables del caso. Además de las pruebas circunstanciales, los rumores sobre una posible enfermedad mental no diagnosticada y una sexualidad fuera de los parámetros de la heteronorma terminaron por completar el perfil criminal de Flores Alavez. También fue su “problema” de personalidad lo que sugirió el posible móvil del crimen: la homofobia y la violencia del abuelo, o una disputa por la herencia que ocasionaría un episodio psicótico que culminaría con el asesinato de los abuelos.

Sea como fuere el caso, estas circunstancias fueron explotadas por la prensa amarillista, el Estado y la propia Defensa, quienes utilizaron la supuesta enfermedad mental como principal estrategia para que el acusado saliera de

2. Para conocer más sobre la vida de Asunción Izquierdo Albiñana, consultar el episodio “Hablemos de... Asunción Izquierdo Albiñana”, podcast producido por *Hablemos Escritoras* (Dennstedt). Sobre el pensamiento transicional de Izquierdo Albiñana se recomienda revisar el texto de Emily Hind (2019).

la cárcel. No obstante, y como sugirió Leñero (2020), las múltiples irregularidades señalaron la posible inocencia del nieto, al tiempo que develaron la corrupción del sistema judicial mexicano en un momento de supuesta apertura democrática y de los procesos de renovación del sistema penitenciario.³ Cabe resaltar que es difícil representar un episodio lleno de conjeturas, prejuicios y rumores en términos exclusivamente ficcionales o verídicos, aunque todos los datos referidos en el presente artículo sobre el asesinato de los Flores Muñoz son hechos verificables y tomados de la investigación realizada por Leñero. Sin embargo, lo verificable no está exento de manipulaciones ideológicas y a veces es complicado distinguir entre lo corroborado y el chisme.

Me parece que es importante reconocer en ello los posibles problemas éticos, sobre todo a la hora de escribir sobre la experiencia de cuerpos disidentes que han sido marcados como tal por cuestiones ideológicas y/o médicas. Si me refiero a Flores Alavez como un cuerpo cuir es porque el discurso dominante –la familia, el Estado y la prensa– lo construyen y reconstruyen de ese modo; y, en lugar de posicionarse frente a este discurso que lo patologiza, el autor escribió una novela que trata sobre la construcción discursiva de las subjetividades cuir puestas al límite, apoyando dicha ficción con documentos reales, acto que desestabiliza deliberadamente la ficcionalización del sujeto tanto en el texto como de su propia persona. El libro es un ejemplo de cómo esta ficcionalización y su constante repetición performativa termina por construir la identidad del propio sujeto (Butler, 2006). Además, el hecho de que haya un proceso ficcional en la construcción de la identidad no hace que esta sea menos real ni mucho menos borra sus condiciones materiales, después de todo, Flores Alavez experimentó las consecuencias del fallo de la Defensa y los 11 años en prisión auspiciados por la homofobia del Estado.

Lo que en principio pudiera parecer un problema metodológico –cómo abordar un texto que busca dar testimonio y pruebas de una ficcionalización con consecuencias tangibles– en realidad es una posibilidad crítica que plantea la relación entre discurso, corporalidad y experiencias límite como un problema que no se puede representar ni a través del lenguaje ni de la testificación. Por ello, la clave de lectura que propongo para *Beso negro* es pensar los límites de la novela-testimonio como un género que, si bien puede considerar que la verdad implica siempre un proceso de

3. Con la apertura democrática en México me refiero principalmente a la reforma política de 1977, la cual fue promovida por Jesús Reyes Heróles. En cuanto a la renovación del sistema penitenciario, en 1966 se inauguró el Centro Penitenciario del Estado de México. Entre 1971 y 1976 se comenzó la reforma a nivel federal con apoyo del entonces presidente de la república, Luis Echeverría (Sánchez Galindo, 2017, p. 541). Si bien la reforma penitenciaria empezó con Echeverría, una de las resoluciones políticas del sexenio de José López Portillo (1976-1982) fue dar por terminado el problema de los presos políticos en 1978 mediante la Ley de Amnistía, lo que constituye otro rasgo de apertura democrática. Sin embargo, la censura y la represión continuaron durante todo su sexenio (Gómez Unamuno, 2020, p. 315). Para conocer más sobre la historia del sistema penitenciario en México, consultar: Sánchez Galindo, 2017.

ficcionalización, no toma en cuenta la irrepresentabilidad de habitar un cuerpo cuir que –irónicamente– es obligado a representarse como tal en la esfera pública. La respuesta que Flores Alavez propone ante esta limitante es la desidentificación como una estrategia cuasi-cuir de supervivencia, haciendo de *Beso negro* un texto importante para entender los procesos de visibilización y resistencia de la historia cultural cuir de México.

Un “problema de personalidad”: breves notas sobre el caso Flores Alavez

Antes de comenzar con el análisis de la novela-testimonio, y siguiendo la investigación de Leñero (2020), encuentro pertinente resumir el perfil de Flores Alavez difundido por la prensa y hacer un breve recuento del crimen para establecer tanto la pauta de mi propia lectura como las condiciones materiales en las que escribió *Beso negro*.

Flores Alavez nació en la Ciudad de México el 7 de agosto de 1958. En varias ocasiones, Leñero (2020) señaló que, desde su nacimiento, Flores Alavez fue la adoración de sus abuelos no solo por ser el primer nieto, sino también porque podía prolongar la estirpe política y social de la familia. Así, los abuelos rápidamente se preocuparon por la educación y la formación de “Quile” –apodo cariñoso con el que llamaban a su nieto–; también complacían todos sus caprichos, desde un automóvil Dodge a los 11 años y un Porsche importado a los 18, hasta viajes a Europa con 12 años y cursos de esquí acuático en Estados Unidos (Leñero, 2020, p. 183). Sin embargo, a pesar de la presencia de los abuelos y de sus preferencias por una educación laica, su madre logró imponerle una visión religiosa, por lo cual decidió que sus hijos se educaran dentro de la religión católica.

Conocido en aquella época como un colegio excesivamente conservador, manejado por los Legionarios de Cristo, el Colegio Irlandés fue el centro de estudio de la burguesía y de los millonarios mexicanos. Allí fue donde “Quile” pasó 10 años formándose hasta matricularse en la Universidad Anáhuac –también dirigida por los Legionarios– para estudiar derecho, aun cuando su abuelo insistía en la “fuerza de su poder político” como único requisito para convertirlo en el diputado más joven de México (Leñero, 2020, p. 185). Al momento de su reclusión, Flores Alavez tenía la intención de inscribirse en la UNAM para tratar de satisfacer al abuelo. Es importante mencionar que la relación entre ellos era bastante frágil, en parte, por sus diferencias ideológicas y religiosas. Además, según Leñero (2020), en 1973 “Quile” se enteró de que el abuelo tenía otra mujer y una hija en Nayarit, así que decidió contárselo a Izquierdo Albiñana, quien se separó temporalmente del marido y luego se reconcilió con él (p. 186).

Este episodio marcó una contraposición entre el mundo infiel del abuelo y las exigencias morales y familiares de la religión católica de Flores Alavez, quien después de lo ocurrido ingresó al Centro de Reflexión de Estudios Lerma (CREL)⁴ y consideró el sacerdocio (Leñero, 2020, p. 188) como posible escapatoria de los pecados familiares. Es así como sus fuertes convicciones religiosas y la disputa con su abuelo marcaron una importante influencia en su vida, además de que constituyeron el punto de partida de las diversas investigaciones acerca de la muerte de los Flores Muñoz, quienes fueron asesinados en su residencia el 6 de octubre de 1978. De forma rápida, “Quile” fue acusado del crimen e ingresó al reclusorio seis días después del suceso, tras supuestamente confesar el doble homicidio. La confesión resulta sospechosa y los motivos del crimen no fueron del todo claros. El argumento central de la Procuraduría fue que el nieto, en un arranque de locura, los asesinó por una disputa familiar en la que se implicaba la herencia.

Cabe señalar que no me interesa conjeturar sobre la inocencia de Flores Alavez quien, décadas después de obtener su libertad, logró que el gobierno mexicano expidiera una carta de no antecedentes penales que legalmente avaló su condena como injusta (Treviño Meixueiro, 2016). Más bien pretendo resaltar que las inconsistencias de la investigación, así como la homofobia institucional y familiar, revelan al menos otros dos posibles móviles que complican el papel de Flores Alavez como autor material e intelectual del delito. El primer móvil es de índole política y tiene que ver tanto con la gestión de la producción azucarera como con la expropiación de algunos ingenios azucareros por parte de Flores Muñoz (Gómez Unamuno, 2008, p. 73). Según esta teoría, Flores Alavez fue un simple “chivo expiatorio” utilizado por el Estado, elegido por las disputas ideológicas con su abuelo y por su personalidad “rarita”. El segundo móvil es un rumor que corría en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el cual afirmaba que “Quile” sostenía una relación sentimental con Hugo Margain Charles, profesor de esa universidad e hijo de un embajador mexicano. Al enterarse, el abuelo mandó a golpear al profesor y este resultó asesinado el 31 de agosto de 1978, caso que nunca fue esclarecido.⁵ Coludido con el padre de Hugo y buscando venganza, Flores Alavez asesinó a sus abuelos. (Gómez Unamuno, 2008, p. 73)

4. El CREL es una agrupación religiosa que surgió a partir de 1968 gracias al trabajo de los Legionarios de Cristo, quienes buscaban formar jóvenes laicos y auténticos cristianos, a fin de impulsarlos a vivir como Cristo. Actualmente, estos centros se conocen como Centros de Reflexión, Evangelización y Liderazgo, los cuales, aunque tienen relación con los Legionarios, están establecidos bajo los Estatutos del Regnum Christi, quienes tienen autonomía de gobierno desde el 2012 (Estatutos, 2019, p. 3).

5. No fue la primera vez que se acusó a Flores Muñoz de asesinato; también, en varias ocasiones, estuvo involucrado en expropiación de tierras. Cuando era gobernador de Nayarit, Crispín Durán Zamorano, mejor conocido como “El Prieto Crispín”, fue asesinado porque representaba un peligro para el gobierno de la época, tanto por su militancia en el Partido Popular Socialista (PPS) como por apoyar el reparto agrario promovido por Lázaro Cárdenas. (Cervantes Rivera, 2021)

La prensa de aquella época reportó el asesinato de los Flores Muñoz como un secuestro fallido realizado por la Liga Comunista 23 de septiembre (*El País*, 1978; *El Universal*, 1978);⁶ sin embargo, estos móviles no explican por qué asesinaron también a Izquierdo Albiñana, sobre todo si las víctimas dormían en habitaciones separadas. Hay otro rumor que sugiere a la abuela como coautora intelectual del asesinato, quien supuestamente convenció al nieto de matar al abuelo, ya sea por la homofobia, la violencia doméstica, la herencia o una combinación de todas las anteriores.⁷ Sin importar la veracidad de los móviles, lo que estos tienen en común es la referencia a la personalidad de un muchacho de 20 años que se sale de los patrones de la heteronorma y, por tanto, puede habitar fácilmente un cuerpo patologizado con todo lo que ello implica ante la ley. Es más, desde las primeras declaraciones, el padre de “Quile” y su abogado lo declararon como enfermo mental, no como un delincuente:

El abogado Aguilar y Quevedo declaró que la defensa que llevará del caso se basará en “el hecho notorio admitido por la autoridad y que resulta obvio de que el joven Flores Alavez es paciente de enfermedad mental y por tanto no se trata de un delincuente”. (Medina cit. en Leñero, 2020, p. 484)

Pese a esto, cuando se comenzó a descubrir la posible inocencia del nieto, el tema de la enfermedad mental siguió siendo parte de la Defensa⁸, que argumentó que, debido a esta condición de su cliente, la Procuraduría tenía la obligación de suspender el proceso penal y abrir un procedimiento especial para “inimputables por enfermedad mental” (Leñero, 2020, p. 485). A estas alturas, la enfermedad no era solo una conjetura, sino que se demostraba según múltiples investigaciones neurológicas y psiquiátricas realizadas de forma independiente tanto por la Defensa como por la Procuraduría.

Si bien mis conocimientos psicológicos no son los adecuados para determinar la efectividad de los diagnósticos médicos, sí es evidente que Flores Alavez fue sometido a tratamientos poco éticos —por ejemplo, la

6. Para ver más sobre el caso, consultar *Fuerte es el silencio* (1980), de Elena Poniatowska, y *México armado* (2011), de Laura Castellanos.

7. Este rumor es quizá el menos creíble. En 1961, Izquierdo Albiñana publicó *Los extraordinarios*, novela finalista del premio Seix Barral que narra la historia de Jacinto, un muchacho pobre de San Luis Potosí que decide robar y asesinar a una mujer rica. Además de estar basada en el caso de Mercedes Cassola, una mujer asesinada a finales de los 50, cuyo caso nunca fue esclarecido, la novela también cuenta la historia de Tezozomoc, un patriarca corrupto con una sed de poder extrema que hace eco en las formas de gobierno priistas, especialmente en el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines. El rumor de la posible coautoría intelectual de Izquierdo Albiñana se alimenta de las semejanzas entre el asesinato ficcional en *Los extraordinarios* y el propio asesinato de la escritora. Curiosamente, esta no fue la única vez de esta coincidencia siniestra. En *Cena de cenizas* (1975), una novela sobre el 68, se habla del asesinato de la pareja de uno de los personajes por su homosexualidad. Este asesinato ficticio también involucra a gente ubicada en el poder y el gobierno.

8. Para ver más detalles de la Defensa y las supuestas injusticias del caso, consultar: Aguilar y Quevedo y Vela Treviño, 1982.

administración del llamado “suero de la verdad” en marzo de 1979 (Leñero, 2020, p. 486)—, y que el diagnóstico como persona anómala se basó en pruebas psicométricas y proyectivas en un momento donde la homosexualidad, al igual que otras sexualidades disidentes, eran consideradas como desajustes psicológicos y síntomas de enfermedades mentales. De hecho, la Procuraduría no aceptó el caso de “Quile” como inimputable porque neurológicamente no había ningún problema, además de que sus síntomas de psicosis no correspondían a las anomalías citadas por el Artículo 68 del Código Penal (Leñero, 2020, p. 492). Sea cual fuera el caso, dicha enfermedad mental fue relacionada con un problema de personalidad que no se puede desasociar de la patologización de la homosexualidad ni del contexto en el que creció el autor.

Durante sus 11 años de prisión, Flores Alavez fue sometido a un tratamiento médico, estudió teatro, participó en los talleres de la dramaturgia mexicana Nancy Cárdenas,⁹ hizo fisiculturismo y trabajó dentro del penal, haciéndose cargo de la administración de las unidades para la visita íntima.

El desarrollo educativo y laboral, así como la atención médica, fueron algunas de las innovaciones implementadas en la cárcel durante aquella época, reformas que impulsaron la escritura carcelaria, la cual se volvió un tema recurrente porque dichas reformas condicionaron los modos de escribir. Un ejemplo de ello son las innovaciones del nuevo sistema, que incluían el aprovechamiento del centro como institución de estudios al facilitar talleres de creación literaria y el establecimiento de un sistema de publicaciones (Sánchez Galindo, 2017, p. 540). Por eso, en ese momento se disparó la producción de la literatura carcelaria y los testimonios de presos políticos, entre ellos *Beso negro*, que, si bien fue publicado un par de años después de que el autor saliera de la cárcel, está determinado por aquellos años en prisión.

Dar testimonio de este episodio requirió, inevitablemente, que Flores Alavez hablara acerca de su intimidad y de las experiencias corporales límite sufridas, especialmente las que dan cuenta de la relación entre injusticia, enfermedad y su posible disidencia sexual. El problema está en que nombrar esa experiencia, incluso para refutarla, es correr el riesgo de caer en la reiteración del sujeto como un cuerpo cuir; es decir, hablar de su diagnóstico requiere ponerle nombre y, al hacerlo, podría reafirmarse el discurso del que se quiere escapar.

9. Además de dramaturga y escritora, Nancy Cárdenas es considerada una de las pioneras en el movimiento de liberación LGBTQ en México, junto con Carlos Monsiváis y Luis González de Alba. Este último estuvo preso en Lecumberri y escribió una memoria sobre su estancia en la cárcel, titulada *Los días y los años* (1971) que, si bien apunta poco a cuestiones de sexualidad disidente, funciona como un testimonio sobre el ambiente de los presos políticos. Queda pendiente un estudio comparativo entre este texto y *Beso negro*, el cual podría iluminar los procesos de memoria de los cuerpos disidentes en la literatura carcelaria mexicana.

Siguiendo las ideas de John Beverley expuestas en *Testimonio. On the Politics of Truth* (2004), considero que el carácter testimonial de *Beso negro* demanda una respuesta activa del lector, pues se le invita a reaccionar ante las injusticias y la corrupción del sistema penitenciario mexicano no para reivindicar la vida de un individuo —en este caso, la del propio Flores Alavez—, sino para reconocer que las prisiones son resultado de los problemas sistémicos del Estado. A lo que quiero llegar es que, aunque Flores Alavez no habla sobre su caso, la tarea del lector es pensar en qué estrategias utilizó para sugerirlo y resistirse a la identificación como un cuerpo-otro o disidente; o sea, la cuestión es si el autor puede desidentificarse del discurso que lo construye como un cuerpo cuir sin dar testimonio de dicha construcción.

Desidentificación cuasi-cuir: auto-ficción psicométrica para narrar la intimidad

Dividido en varias secciones, *Beso negro* es un texto ficcional elaborado a partir de 120 entrevistas que el propio autor realizó durante sus 11 años de prisión, apoyándose en un cuestionario jurídico-criminológico que elaboró con la asesoría de un criminólogo. Narrada en tercera persona y utilizando diversos recursos teatrales como el diálogo, la novela se enfoca en la historia de tres reclusos: la Bárbara, el Rejas y Alfonso de Souberville, mejor conocido como el Príncipe, un muchacho de clase alta que es sentenciado a prisión por los crímenes del padre, un político que lavaba dinero para el narcotráfico y que termina suicidándose. Por su parte, los otros dos presos controlan el reclusorio y, además, ejercen una reproducción binaria de género que crea un modelo de masculinidad hegemónica,¹⁰ la cual no es representada como tal, pero garantiza el poder de dichos reclusos.¹¹

En el caso de la Bárbara, se trata de un personaje cuya identidad de género se presenta como relacional. Dentro del penal, su performance de género es afeminado —usa vestidos, lápiz labial y el coqueteo como forma de control—, aunque también reproduce el ideal de macho —musculoso, serio, varonil y lejano (Flores Alavez, 1992, p. 20)— para controlar a los reos. Este performance cambia cuando tiene visita familiar, pues abandona los vestidos y se centra en la reproducción de

10. Tomo el concepto de masculinidad hegemónica planteado por R.W. Connell para referirme a una compleja jerarquía de género que permite la presencia de masculinidades plurales, la cual garantiza los procesos de dominación no solo entre lo femenino y lo masculino, sino también entre la propia masculinidad. Para ver más, consultar el texto de Connell y Messerschmidt, 2005.

11. El espacio carcelario como un laboratorio de reproducción de la masculinidad en la literatura latinoamericana es analizado con más detalle por Joey Whitfield en *Prison Writing of Latin America* (2018), donde sugiere que las relaciones entre prisioneros deben explicarse como el resultado de la hipermasculinidad obligatoria de las instituciones que reproducen modelos patriarcales como la prisión. (Whitfield, 2018, p. 82)

la masculinidad hegemónica.¹² De otro lado, el Rejas es un personaje reservado, musculoso y con cicatrices en la cara, quien no necesita reiterar su performance de género para mantener el poder. Su pasado violento le permite representar una masculinidad hegemónica sin necesariamente encarnarla, porque su cuerpo racializado y su condición de clase lo sitúan en el margen de lo hegemónico. Además, hay un aspecto que lo distingue del resto de los reos: está en la cárcel porque él mismo confesó asesinar a ocho mujeres sin motivo aparente.

La historia narrada comienza con el ritual del beso negro que la Bárbara utiliza para controlar a los reclusos: la víctima –usualmente un personaje descrito como masculino y activo– es atada y expuesta para recibir lamidas en el orificio anal, acto sexual que simboliza un pacto entre los involucrados. En este caso, la víctima es el Príncipe, quien está recién ingresado, y por el acuerdo simbólico se le obliga a entregarse a la Bárbara; en esta oportunidad, el Rejas detiene el ritual, lo cual genera una fuerte rivalidad entre los personajes. Mientras tanto, la Comisión de Derechos Humanos está investigando los procesos del reclusorio en busca de mejorar la atención psiquiátrica de los reos. Así es como el doctor Medel se involucra en el caso del Rejas, a quien le aplica diferentes pruebas psicológicas para determinar el mejor camino para su rehabilitación. Luego de esto, argumenta que la enfermedad mental del recluso lo hace inimputable ante la ley.

La historia termina con una huida. En principio, el Rejas ayuda al Príncipe a escaparse –luego de confesarle el móvil de sus crímenes– porque ha sido víctima de la corrupción de su padre y del sistema. No obstante, al momento de la fuga, el Príncipe le dice al Rejas que es él quien saldrá de prisión, dado que ya está curado y no volverá a matar a nadie, así que este último escapa. Mientras, el Príncipe se queda en el penal asumiendo la identidad del Rejas, para lo cual se quema las huellas digitales y se corta la cara. Nadie sospecha del cambio de identidad hasta que el doctor Medel lo descubre. Este llega al penal para contarle al director la verdadera identidad de los fugados, pero llega demasiado tarde: el Príncipe ha asesinado a una mujer en el cuarto de visitas y, así, completa su transformación en el Rejas. Meses más tarde, la Bárbara regresa voluntariamente al penal motivada por la presencia del Príncipe, solo para darse cuenta de que tristemente ya no es aquel muchacho que la obsesionaba.

12. Por cuestiones de espacio, la representación de las mujeres y de lo femenino en la novela queda fuera de este trabajo. Siendo que la novela se desarrolla en una prisión de hombres, no sorprende que los personajes femeninos –tanto las mujeres como los sujetos pasivos o afeminados– sean secundarios; además, su representación es violenta y refuerza tanto el binarismo de género como la norma patriarcal. Sin embargo, me gustaría señalar que, a diferencia de otras narrativas carcelarias –como *Hombres sin mujer* (1937), de Carlos Montenegro, o *Antes que anochezca* (2006), de Reinaldo Arenas–, en *Beso negro* no se reproduce la idea de que algo tan pequeño como permitir a los hombres la convivencia con mujeres de manera regular tenga un efecto “positivo” en la sexualidad “aberrante” de los presos. Tampoco se reproduce la idea de que la sola presencia de mujeres haría de la prisión un lugar tolerable, todo lo contrario: las escenas de crueldad extrema, violación y suicidio ocurren en los cuartos y durante las visitas íntimas. Para ver sobre el papel de las mujeres en la literatura carcelaria de hombres, consultar Whitfield, 2018.

Como ya mencioné, el relato ficcional está enmarcado por el testamento de Asunción Izquierdo Albiñana, una nota del autor y una serie de apéndices que contienen diferentes documentos que no pertenecen al plano de la ficción. Dividido en dos partes, el prólogo comienza con una breve nota de Flores Alavez sobre su condena y que rápidamente cede la palabra a la abuela a través del testamento que escribió cinco meses antes de su muerte. Además de humanizar a Flores Alavez, el documento en cuestión lo señala como el principal heredero de la fortuna de los abuelos; es decir, aunque no prueba su inocencia, sí pone en duda la disputa por la herencia como uno de los principales móviles del crimen. Después del prólogo no se vuelve a mencionar ni el asesinato ni el proceso judicial, sino que este aparece primero en los apéndices del cuestionario jurídico-criminológico desarrollado por Flores Alavez, acompañado de un comentario teórico a cargo del Dr. Marco Antonio Terrazas Moreno, cuya autoridad intelectual es sustentada mediante la inclusión de su currículo y su trayectoria como psicólogo dentro y fuera del sistema penitenciario mexicano.

Los siguientes apéndices son un glosario de términos utilizados en la cárcel, la imagen de la virgen de Guadalupe —que en la novela es un elemento clave para entender la personalidad del Rejas— y los testimonios notariados ofrecidos por personas involucradas directamente en las irregularidades y la corrupción del Reclusorio Preventivo Norte del Distrito Federal. Estos testimonios están acompañados por una breve explicación en la que Flores Alavez (1992) advierte que “la realidad muchas veces supera a la ficción” (Flores Alavez, 1992, p. 199), además de ser una prueba de que el lector no está ante un texto fantasioso o exagerado.

Tomando en cuenta lo hasta ahora expuesto, el relato se encuentra enmarcado por una estrategia narrativa con la que se busca crear una autoficción psicométrica en la que no sea posible determinar la subjetividad del autor ni por su personalidad ni por su corporalidad. Cabe aclarar que cuando hablo de autoficción no me refiero al género literario, sino a los procesos de desidentificación desarrollados a lo largo del texto, los cuales son un modo performativo de reinscribir la experiencia corporal límite en el ámbito público sin asimilar ni reiterar el discurso que lo ha marcado en primera instancia como un cuerpo otro. Al escribir una novela-testimonio que no es su propio testimonio, Flores Alavez se niega a situarse dentro de su propia historia, porque es imposible escapar del discurso dominante que la marca en un inicio. En tal sentido, negarse a testificar es un momento de desidentificación ante la subjetividad construida públicamente desde su reclusión. Con este proceso, el autor se desidentifica como un cuerpo cuir y enfermo.

El cuestionario criminológico y el ejercicio de escritura psicométrica reafirman dicha desidentificación al situar lo cuir no como identidad/intimidad, sino como una consecuencia indeseable de las instituciones. Las pruebas psicométricas son utilizadas para establecer rasgos de la personalidad de los personajes, la cual devela que la “perversidad” y la violencia sexual son síntomas de una institución patriarcal que no se preocupa por la sanidad mental de sus presos. Dicho de otra manera, el cuestionario psicométrico sugiere que estas actitudes son relacionales y la respuesta está en modificar el sistema. En relación con esto se tiene que, ante la falta de investigación criminológica en México¹³ y la carencia de pruebas psicológicas que tengan en cuenta el contexto socio-cultural de quien las toma, Flores Alavez (1992) se apoya en el *Minnesota Multiphasic Personality Inventory* (MMPI) para elaborar un cuestionario de 150 preguntas que se adapta específicamente a la situación del preso mexicano. Aquí un ejemplo azaroso del tipo de preguntas que comprende:

- 76. ¿Qué es la Patria?
- 77. ¿Prefieres trabajar de noche que de día? ¿Por qué?
- 78. ¿Qué tipo de trabajo crees que desempeñas mejor?
- 79. ¿Cuál es la comisión penitenciaria que más te ha agradado?
- 80. ¿Cuál fue tu experiencia al ser detenido?
- 81. ¿Se te torturó, vejó, presionó, persuadió física o mentalmente?
- 82. Describe cómo fue. (Flores Alavez, 1992, p. 178)

Como se puede ver, en las preguntas hay cierta insistencia sobre las instituciones o los discursos que las sostienen —es el caso de la 76 y 79—, los cuales remiten al sistema como parte fundamental del problema. Este fue el primer esfuerzo realizado en México para adaptar un instrumento de medición con fines criminológicos y humanitarios, puesto que el autor lo elaboró con la intención de que fuera utilizado en el futuro para determinar la posible inimputabilidad de algunos presos.¹⁴ La prueba también es un acto de desidentificación, dado que no incluye cómo medirla ni cómo calificarla, de modo que termina por reiterar lo ficcional de toda subjetividad discursiva. Además, con ella no se evita del todo la patologización de los cuerpos disidentes, aunque sí complica la relación entre sexualidad

13. Para ver más sobre el estado de la criminología en México, consultar Santiago Gómez, 2011.

14. Para obtener el grado de maestra en derechos humanos, Treviño Meixueiro (2016) escribió una tesis sobre *Beso negro* donde desarrolló un método de análisis literario en conjunto con Flores Alavez basado en el cuestionario criminológico para analizar la personalidad de los personajes de la novela, a fin de especular acerca de la utilidad del método propuesto por Flores Alavez. Hasta donde sé, este es el único documento donde se estudia la utilidad del cuestionario como posible herramienta de diagnóstico especialmente diseñada para personas privadas de su libertad en México.

y discurso, cuerpo y poder, en tanto señala la importancia del contexto socio-cultural y el papel de las instituciones a la hora de marcar estos cuerpos como enfermos y/o cuir.

Desde mi lectura, Flores Alavez no defiende la disidencia sexual como una forma de vida deseable, pero tampoco la entiende como un síntoma de una enfermedad mental. Esto es otro ejemplo de una desidentificación cuasi-cuir, pues la norma sigue operando en su discurso, pero sin caer en el argumento patológico. A manera de ejemplo, la prueba psicométrica no incluye preguntas sobre la vida sexual de los presos, solo cuestiona a qué edad se tuvo la primera relación sexual y si se han tenido enfermedades venéreas, información que sirve para establecer un historial clínico y no remite a la vida presente de los encuestados. Solamente dos preguntas abren la posibilidad de hablar sobre la sexualidad vivida en el presente: “¿Te masturbas solo o acompañado?, ¿cómo quienes?” y “¿Cuáles eran y son tus diversiones?” (Flores Alavez, 1992, p. 175). La ambigüedad de estos interrogantes previene la posibilidad de patologizar al encuestado por su disidencia sexual, debido a que esta disidencia nunca es nombrada ni asumida como tal.

Nuevamente, la estrategia psicométrica evita que en *Beso negro* se asimile o reproduzca el discurso médico como el instrumento de cambio en la vida de los presos. Si la autoficción ayuda a Flores Alavez a desidentificarse con lo cuir, elaborar una prueba psicométrica que no se puede calificar siguiendo parámetros preestablecidos para escribir una novela-testimonio es otro método de desidentificación que, en este caso, subraya la capacidad de agenciamiento del mismo sujeto, inclusive cuando este está siendo articulado desde los límites. Con su estudio psicológico y el desarrollo teórico-práctico del cuestionario, el autor responde a las ideas normativas que minimizan el poder testimonial de lo autoficcional, ya que la intención no solo es estética, sino también práctica. Así pues, la propuesta psicométrica de la novela tiene una dimensión performativa y citacional que actúa su propio mensaje, de forma que, en relación con lo planteado por Judith Butler (2006), Flores Alavez expresaría: estoy aquí y puedo hablar por mí mismo, pero hay un discurso que me precede y me excede, y por ello me niego a dar testimonio.

Desidentificación testimonial: la escritura carcelaria de “Quile”

Como he sugerido antes, en *Beso negro* hay una tensión entre testimonio y ficción que introduce un elemento de ambigüedad que he llamado desidentificación cuasi-cuir, estrategia que ayuda a nombrar la experiencia de violencia en un entorno todavía amenazante y heteronormativo. A través de la autoficción, Flores Alavez se rehúsa a construir una narrativa que se

sustente en la referencialidad, pero al mismo tiempo argumenta que su novela es un testimonio que asume un contrato de lectura de lo real. Cada elemento que acompaña al texto ficcional rompe con la continuidad de la ficción que remite necesariamente a una doble lectura: tanto a la historia personal del autor como a ese otro mundo carcelario propuesto en el relato. Partiendo de lo anterior, en esta sección me interesa explorar el proceso de desidentificación con el género testimonial en *Beso negro*, en relación con el papel del lector y con la literatura carcelaria en México. Sumado a esto, mientras que el papel del lector ayuda a pensar las limitantes y las posibilidades de la novela en asociación con lo cuir, es indispensable situarla dentro de la literatura carcelaria para entender el género testimonial en la literatura mexicana.

Ante todo, la literatura carcelaria narra el fracaso de los diferentes proyectos políticos latinoamericanos y la permanencia de una maquinaria represiva que se reproduce sin fin.¹⁵ En México, la atención de la crítica literaria se ha centrado en el análisis de los textos literarios y testimoniales producidos por militantes del movimiento armado socialista y del 68 como textos que desestabilizan los discursos oficiales.¹⁶ De acuerdo con Gómez Unamuno (2020), las narrativas carcelarias plasman la experiencia del preso político y la represión del Estado, por tanto, muestran principalmente la necesidad de denunciar el ambiguo estatus jurídico del preso político, la importancia de construir una memoria y un discurso que rectifiquen el debate de la lucha armada (p. 263). Si bien se podría argumentar que *Beso negro* está escrita por un preso político,¹⁷ y que por ello es un testimonio de la reforma penitenciaria que va de la mano con los sucesos del 68, la novela es muy diferente a los textos estudiados por la crítica. Además, en su caso lo personal es algo estructural, pues la posicionalidad del autor —especialmente su relación con el PRI y los Legionarios de Cristo— es opuesta a la subjetividad militante de izquierda.

Adicionalmente, en *Beso negro* se encuentra una insistencia en el carácter ficcional y literario del testimonio que no se ve en otros textos, puesto que la ficcionalización no se “consideró suficientemente seria para abordar los temas urgentes de la lucha armada” (Gómez Unamuno, 2020, p. 236). A diferencia de los textos estudiados por la crítica, Flores Alavez (1992) utiliza la ficción y el capital cultural de Izquierdo Albiñana¹⁸ para distan-

15. Para un panorama general de la literatura carcelaria en Latinoamérica, consultar el texto de Saumell-Muñoz (1993).

16. Por ejemplo, el trabajo de Draper (2018), donde se incluye un capítulo sobre textos carcelarios. También el trabajo de Cabrera López y Estrada (2012), el cual, aunque no se centra en la prisión, da cuenta de los textos de la guerrilla en México.

17. Para ver más sobre el debate en torno a las definiciones de presos políticos y presos comunes en Latinoamérica, consultar el texto de Draper, 2015.

18. Cabe señalar que el capital cultural de Izquierdo Albiñana es prácticamente inexistente, no solo porque escribió en una época donde el espacio intelectual estaba dominado por hombres, sino porque lo hizo bajo diferentes seudónimos que dificultan su reconocimiento como una escritora con una trayectoria clara en la historia de la literatura mexicana.

ciarse de los testimonios de la militancia que no encontraban en la ciudad letrada el camino hacia la lucha. Dice en el prólogo de su novela-testimonio:

Qué mejor que su acallada voz me presente en éste, mi primer libro. Creo que con él se comienzan a cumplir las expectativas de Ana Mairena, seudónimo con el que mi abuela firmaba como escritora: ahora también nos une el mundo de las letras. (Flores Alavez, 1992, p. 11)

Aunque Flores Alavez tenía prohibido leer las novelas de su abuela (Leñero, 2020, p. 184), ambos compartieron el gusto por la literatura, complicidad que lo empujó hacia la escritura. Ahora bien, el género testimonial es “una narrativa claramente argumentativa que busca reconstruir el lugar del testigo o bien legitimar su discurso frente a un público lector que se transforma en una especie de segundo jurado” (Gómez Unamuno, 2020, p. 294). Por su parte, Beverley (2004) ha discutido las implicaciones de pensar el género testimonial como un acto de contar la verdad, pensando el término “testificar” en sus acepciones legales y religiosas:

Testimonio’s ethical and epistemological authority derives from the fact that we are meant to presume that its narrator is someone who has lived in his or her person, or indirectly through the experiences of friends, family, neighbors, or significant others, the events and experiences that he or she narrates. What gives form and meaning to those events, what makes them history, is the relation between the temporal sequence of those events and the sequence of the life of the narrator or narrators, articulated in the verbal structure of the testimonial text. (Beverley, 2004, p. 4)

La cuestión aquí es determinar qué pasa cuando el testimonio no es “claramente” argumentativo y el autor desvía la atención del lector de la verdad a lo ficcional y viceversa, ¿se rompe así la autoridad ética y epistemológica del testimonio? Digamos que cuando el libro se publica bajo la colección de testimonio, las expectativas preexistentes de este género literario sugieren un pacto entre autor y lector –el narrador no es un yo que pueda reconocerse como ficcional– que no se cumple. En principio, la ruptura de este pacto es una forma de supervivencia del propio Flores Alavez y de la articulación de lo cuir como un problema de discurso y personalidad que queda fuera del plano político. Lo interesante está en pensar que, al romper el pacto testimonial y la idea de verdad, la autoridad ético-epistemológica del texto también

cambia, con lo cual se abre la oportunidad de pensar otras posibilidades de solidaridad que no recaigan en nuestra supuesta obligación como lectores de responder o actuar como un segundo jurado ante el género testimonial.

El autor asume que sus lectores están de acuerdo con los valores que sustenta la novela y, al hacerlo, interpela a los lectores potenciales como sujetos que tienen valores normativos; no obstante, como él mismo desarrolla una autoficción donde las dicotomías morales no están explícitamente señaladas ni sustentadas por el carácter testimonial, el lector puede jugar con la propia desidentificación del texto y leer *Beso negro* como una manifestación discursiva del deseo por una solidaridad cuir en el horizonte futuro.

Desidentificación solidaria: homoerotismo y el impulso utópico

Anteriormente mencioné que una diferencia entre los procesos de desidentificación descritos por Muñoz (1999) y los desarrollados por Flores Alavez es la importancia del impulso utópico¹⁹ como un ejercicio político-cuir, considerando que este último planteó que lo cuir está inscrito a una temporalidad que no corresponde ni al presente ni al futuro. Con la intención de reproducir los efectos de la opresión en el espacio carcelario, la trama de *Beso negro* se organiza cronológicamente, pero el autor altera la percepción del tiempo con los paratextos que pertenecen a otras líneas temporales, además de que evita el uso de cualquier tipo de referente temporal que ayude al lector a sentir o percibir el transcurrir del tiempo; es así como la historia puede desarrollarse en unos días, meses o años.

En la novela, la idea de futuro se inscribe a través del Rejas como cuerpo rehabilitado, lo que le permite reinscribirse en la sociedad al asumir una masculinidad hegemónica, situación que su antigua condición económica y racial no le permitía. Pero esto se arregla cuando el Príncipe le hereda el dinero robado por su padre para que pueda comprarse una nueva identidad —el Rejas se opera el rostro—. Por otro lado, el Príncipe no tiene futuro porque nunca podrá acceder fuera del penal a esa masculinidad hegemónica —ficcional o no—, pues no es lo que quiere y se rehúsa a aceptar la idea de que su disidencia sexo-genérica pueda ser manipulada hasta “curarse”. Por ello, utilizando los mismos métodos del doctor Medel, el personaje altera y reconstruye su propia masculinidad para reiterarla y llevarla al extremo, hiperbolización que tiene un efecto paródico. A propósito, la novela termina con la siguiente imagen:

19. Para el propio Muñoz (2009), la función utópica “is enacted by a certain surplus in the work that promises a futurity, something that is not quite here” (p. 7), y es en esta promesa de un futuro no definido que emerge la posibilidad política de lo cuir.

—Usted primero doctor.

Sobre la cama, el cadáver horriblemente ensangrentado de Jacaranda yace desnudo; tiene vacías las cuencas de los ojos.

—¿Qué me decía usted acerca del Rejas? — pregunta con disimulada sorna el funcionario de regreso al edificio principal.

—Nada — contesta Medel.

Al pasar junto a uno de los botes de basura dispuestos en la explanada, el criminólogo arroja un grueso expediente. (Flores Alavez, 1992, p. 165)

El doctor Medel se da cuenta de que todo su trabajo en el penal no vale la pena. El experimento del Príncipe le demuestra que su línea de investigación no tiene en cuenta la materialidad de los cuerpos y dónde están situados. El Príncipe logra “curar” al Rejas poniendo atención a las condiciones que lo llevaron a cometer los crímenes de odio contra ocho mujeres, no a su personalidad “desviada”, como Medel propone. Por último, el Príncipe demuestra que cualquier tratamiento psicométrico que se enfoque en la personalidad sin considerar lo material —en este caso, el confinamiento y las dinámicas de la prisión— perpetúa el ciclo de violencia y previene cualquier tipo de “cura”.

Para concluir, me gustaría exponer otra posibilidad interpretativa que parte de mi desidentificación como lectora de lo que me parecen son los valores morales del autor. En primera instancia, entiendo que el homoerotismo presente a lo largo de la novela —especialmente entre el Rejas y el Príncipe, así como la Bárbara, en menor medida— puede leerse como un exceso que contiene un impulso utópico: el Príncipe renuncia a su futuro y a su libertad para que el Rejas pueda disfrutar de una vida lejos de la cárcel; la Bárbara hace lo mismo para estar cerca del Príncipe, y este se niega a vivir una vida sin las posibilidades homoeróticas de la prisión. En este orden, los personajes no tienen un futuro porque para ellos el homoerotismo simplemente es una forma de ejercer poder. Finalmente, la Bárbara se da cuenta de su error cuando es demasiado tarde:

Contra su vieja costumbre, cierra la reja de su celda. Parado frente al espejo, mira un rostro cansado y amargo que por primera vez no le gusta. No tienen conciencia del tiempo que pasa así, viendo cómo sus ojos enrojecen y destilan lágrimas de abatimiento, de decepción, de rabia, de impotencia...

Como si fuera a maquillarlos para que vuelvan a ser como antes, toma el estilete.

Su mano no tiembla cuando se saca un ojo.

Afuera llueve discretamente, sin convicción. Nadie hace caso: afuera es algo que sucede en otro mundo, en otro nivel de realidad. (Flores, 1992, p. 172)

Aunque el final de la novela recuerda al lector que el impulso utópico de lo cuir no puede suceder dentro de la cárcel, la historia del Rejas permite leer el exceso de lo erótico como una forma de solidaridad que puede abrir el espacio para un futuro diferente.

Además del exceso erótico, he sugerido que la autoficción y las otras estrategias cuasi-cuir en *Beso negro* requieren la participación del lector, quien debe armar el rompecabezas propuesto por el texto para percibir las injusticias tanto del sistema penitenciario como las infringidas en el caso Flores Alavez. Una vez que el lector descubre qué tienen en común el testamento, la historia del Rejas y los testimonios notariados de los presos, puede cumplir con el pacto testimonial del que habló Beverley (2004) e indignarse ante las injusticias; sin embargo, los procesos de desidentificación hacen que las piezas no encajen perfectamente.

A manera de ejemplo, el lector no sabe muy bien qué función cumple en la novela el testamento de Asunción Izquierdo, a menos que decida investigar sobre el caso y descubra la relevancia del documento en la defensa de Flores Alavez. En tal sentido, la novela invita a que el lector haga su propia investigación y, al hacerlo, se corre el riesgo de que este rompa el pacto testimonial y abrace la posibilidad de una solidaridad mucho más compleja políticamente, la cual se desidentifica con la posicionalidad del narrador-testigo y aun así busca crear lazos que reactiven el quehacer político que la novela sugiere, pero desviándose de la ruta sugerida.

Por lo demás, cabe preguntarse ¿cómo sentir empatía por Flores Alavez cuando se está en desacuerdo con su visión del mundo y de lo cuir?, ¿cómo reconciliar un texto que critica la patologización de las sexualidades disidentes y, a su vez, borra las posibilidades políticas de lo cuir? Aunque no tengo respuestas tangibles a estas cuestiones, me parece que lo que está en juego no son las respuestas, sino articular preguntas —como sugiere el autor con su cuestionario criminológico— que tengan en cuenta las contradicciones como punto de partida para ejercer una solidaridad desde la desidentificación.

Referencias

- Aguilar y Quevedo, A. y Vela Treviño, S. (1982). *Y se hizo injusticia: el caso Flores Alavez*. México: Federación Editorial Mexicana.
- Beverley, J. (2004). *Testimonio. On the politics of Truth*. London: University of Minnesota Press.
- Butler, J. (2006). *Gender Trouble*. Nueva York y Londres: Routledge Classics.
- Cabrera López, P. y Estrada, A. T. (2012). *Con las armas de la ficción: el imaginario novelesco de la guerrilla en México. I*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castellanos, L. *México armado* (2011). México: Ediciones Era.
- Cervantes Rivera, G. (6 de julio de 2021). El Prieto Crispín merece un monumento en Tuxpan. *Nayarit Altivo.com.mx*. <http://www.nayaritaltivo.com.mx/nota.php?id=10275>
- Connell, R. W. y Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*. 19(6), 829-859. https://www.academia.edu/19714204/Hegemonic_Masculinity_Rethinking_the_Concept_R_W_Connell_and_James_W_Messerschmidt
- Draper, S. (2015). Against Depoliticization: Prison-Museums, Escape Memories, and the Place of Rights. *Memory Studies*. 8(1), 62-74.
- Draper, S. (2018). *1968 Mexico. Constellations of Freedom and Democracy*. Durham and London: Duke University Press.
- Dennstedt, F. (Anfitrión) (2018-presente). Hablemos Escritoras. [Podcast de audio]. <https://www.hablemosescritoras.com/posts/282>
- Estatutos de la Federación Regnum Christi* (2019). <https://www.rcstatutes.org/wp-content/uploads/2019/06/Estatutos-de-la-Federación-Regnum-Christi.pdf>
- Flores Alavez, G. (1992). *Beso negro*. México: Editorial Posada.
- Gómez Unamuno, A. (2008). Encierros del cuerpo y devenires de la letra: los discursos de lo carcelario. *Casa del tiempo*. 4, 71-77. https://scholarship.haverford.edu/spanish_facpubs/55/
- Gómez Unamuno, A. (2020). *Entre fuegos, memoria y violencia de Estado. Los textos literarios y testimoniales del movimiento armado en México*. Raleigh, NC: Editorial A Contracorriente.
- González de Alba, L. (1971). *Los días y los años*. México: Ediciones ERA.
- Hind, E. (2019). ¿Carácter o personalidad? El pensamiento transicional de Asunción Izquierdo Albiñana: *Andréida (El tercer sexo)* y *La selva encantada*. En E. Rashkin y E. Hernández (Coord.). *Luz rebelde. Mujeres y producción en el México posrevolucionario* (157-196). Veracruz: Universidad Veracruzana.

- Leñero, V. (2020). *Asesinato. El doble crimen de los Flores Muñoz*. México: Seix Barral.
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Londres: University of Minnesota Press.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York: New York University Press.
- Poniatowska, E. *Fuerte es el silencio* (1980). México: Ediciones Era.
- Sánchez Galindo, A. (2017). Historia del penitenciarismo en México. En S. García y O. Islas (Coord.). *Evolución del sistema penal en México. Tres cuartos de siglo (535-545)*. México: Instituto Nacional de Ciencias Penales.
- Santiago Gómez, T. (2011). Criminología: limitaciones y rutas a futuro. En D. Ordaz y E. Cunjama (Eds.). *Criminología reflexiva: discusiones acerca de la criminalidad* (21-47). México: Ubijus.
- Saumell-Muñoz, R. (1993). El otro testimonio: literatura carcelaria en América Latina. *Revista Iberoamericana*. 59(164-65), 497-507.
- Treviño Meixueiro, M. (2016). *Beso negro: novela de Gilberto Flores Alavez, analizada bajo el método literario usual y una nueva metodología que surge del trabajo conjunto de Flores Alavez y Mariana Treviño*. [Tesis de maestría, México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México].
- Whitfield, J. (2018). “We Are the Men Without Women”: Hegemonic Masculinity and the Hegemony of the Prison. *Prison Writing of Latin America* (65-106). Nueva York: Bloomsbury Academic.

Escritura geosimbólica en *Vereda del norte* (1937), de José U. Escobar, novela queer de la frontera norte mexicana

Geosymbolic Writing in *Vereda del norte* (1937) by José U. Escobar: A Queer Novel from Mexico's Northern Border

Carlos Urani Montiel*

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

 <https://orcid.org/0000-0003-3914-0740>

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3611>

* Carlos Urani Montiel, Ciudad de México (México). Es Doctor en Estudios Hispánicos por Western University, Ontario, Canadá. Actualmente se desempeña como Profesor-Investigador de Tiempo completo en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Este artículo fue extraído de una investigación más amplia titulada *Cartografía Literaria de Ciudad Juárez* (2019).



Recibido: 9 febrero 2022 * *Aceptado:* 8 enero 2023 * *Publicado:* 24 enero 2023

¿Cómo citar este texto?

Montiel, C. (enero-junio, 2022). Escritura geosimbólica en *Vereda del norte* (1937), de José U. Escobar, novela queer de la frontera norte mexicana. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (35), 140-160. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3611>

Resumen

La novela *Vereda del norte*, del polifacético escritor mexicano José U. Escobar (1889-1958), se mantuvo inédita por más de medio siglo. Compuesta hacia 1937 en Ciudad Juárez y publicada en 2005, es una pieza clave de las letras norfronterizas mexicanas, particularmente, y de la literatura homoerótica latinoamericana, en general. El presente artículo analiza el texto mencionado a partir de cuatro ejes de estudio: los lazos afectivos de la pareja protagónica, los geosímbolos homoeróticos, el posicionamiento político desde la ficción histórica y la tradición de la escritura queer en la zona fronteriza de Ciudad Juárez-El Paso.

Palabras clave: José U. Escobar, *Vereda del norte*, homoerotismo, Revolución mexicana, geosímbolo, frontera, queer

Abstract

The novel by the multifaceted Mexican writer José U. Escobar (1889-1958) remained unpublished for more than half a century. *Vereda del norte*, composed around 1937 in Ciudad Juárez and published in 2005, is a key work of both northern Mexico's border literature and the homoerotic literary tradition of Latin America. This paper analyzes the novel from four aspects: the affective ties of the main couple, the homoerotic geosymbols, the political stance of historical fiction, and the tradition of queer writing in the border area of Ciudad Juárez-El Paso.

Keywords: José U. Escobar, *Vereda del norte*, homoerotism, Mexican Revolution, geosymbol, border, queer

“Una frontera es una línea divisoria, una fina raya a lo largo de un borde empinado. Un territorio fronterizo es un lugar vago e indefinido creado por el residuo emocional de una linde contra natura. Está en un estado constante de transición. Sus habitantes son los prohibidos y los baneados. Ahí viven los atravesados: los bizcos, los perversos, los *queer*, los problemáticos, los chuchos callejeros, los mulatos, los de raza mezclada, los medio muertos; en resumen, quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines de lo ‘normal’”.

Gloria Anzaldúa. *Borderlands/La frontera*. (2016 [1987])

El autor de la pieza en cuestión nació en la frontera, del lado mexicano, el 25 de mayo de 1889, día de San Urbano, ocho meses después de que la villa agrícola de Paso del Norte cambiara su topónimo a Ciudad Juárez. “Atleta, orador, poeta, pintor, revolucionario, pugilista, explorador, profesor, cantante, actor, novelista, historiador, periodista, político; todo esto fue José U. Escobar” (Sánchez, 1997, p. xiii).¹ El perfil público de quien alcanzara la dirección de la Escuela Elemental de Educación Física en la Ciudad de México en 1923 sirve de parámetro en la producción de subjetividades masculinas en su escritura póstuma, la cual decidió no dar a conocer. Su servicio público y magisterio gozaron de plena libertad y fortuna,² no así su obra creativa, como consecuencia de que *Vereda del norte* bosqueja el cuerpo masculino desde una mirada deseante que si bien sugiere e insinúa, también explicita una homosexualidad que hubiera entorpecido la toma de decisiones y el proceder en las distintas esferas sociales del filántropo.³ 68 años transcurrieron para que sus novelas compuestas en la década de 1930 vieran la luz.

De hecho, la novela que se analiza en este artículo estuvo inédita hasta que el historiador Darío Oscar Sánchez le dio el manuscrito autógrafo al escritor y promotor literario José Manuel García-García, que dirigía en Ciudad Juárez durante los primeros años de este siglo la sección cultural “Armario”, de la revista *Semanario*, suplemento en el que la obra en cuestión se publicó por primera vez y por entregas. En 2005, el consejo del Fondo Municipal Editorial Revolvente, coordinado por el mismo José Manuel, la mandó a la stampa en el segundo tomo de la Colección

1. A su santoral se debe la “U” abreviada con la que solía usar su nombre.

2. Con José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública, Escobar impartió clases sobre teoría del deporte, fundó la Alianza Nacional Mexicana de Profesores de Educación Física, de la cual fue secretario, y la revista *Educación Física*, primer órgano de difusión mexicano especializado en el área, dirigida por el propio Escobar. En las páginas de esta publicación mensual aparecieron textos de intelectuales prominentes como Antonio Caso, el Dr. Atl y el poeta Enrique González Martínez. Bajo el lema de “La reconstrucción del espíritu patrio por medio de la juventud”, también se le encomendó a Escobar la organización y la dirección de las Tribus Indígenas Mexicanas, proyecto que emulaba a los Boy Scouts de Norteamérica.

3. De modo similar, la autobiografía secreta de Salvador Novo (1904-1974), *La estatua de sal*, concluida cerca de 1945, sólo salió al público de manera póstuma en 1998. *Juntando mis pasos* (2000), la polémica autobiografía de Elías Nandino, se publicó siete años después de la muerte del poeta.

Precursores.⁴ La editora del texto, la cronista y académica Adriana Candia (2005), advirtió el valor de la obra: “Posiblemente la primera novela mexicana con tema homosexual, y la primera novela juarense de la Revolución” (p. 81).⁵ Al ser una novela pionera de la literatura queer⁶ en Latinoamérica, *Vereda del norte* (1937) merece un estudio a profundidad, ya sea por ser una pieza fundacional de las letras norfronterizas mexicanas o por la tradición homoerótica que inaugura y desde donde debe ser leída.⁷

El presente artículo estudia la novela a partir de cuatro ejes de estudio. En primer término, examino cómo se construyen los vínculos afectivos –adulto/adolescente, maestro/alumno, sacristán/monaguillo– entre Teófilo y Ricardo, los protagonistas de la ficción narrativa. El segundo apartado, el más relevante del trabajo, devela el mecanismo de los geosímbolos homoeróticos y homosexuales al interior de la novela. En tercer lugar, repaso algunas circunstancias históricas para desentrañar cómo la postura política respecto a la Revolución Mexicana del atleta y profesor de educación física arroja otras pistas hacia una interpretación íntegra de la novela.⁸ Por último, presento una reflexión sobre una poética particular cultivada en la frontera Ciudad Juárez-El Paso a través de las generaciones. Esta historiografía literaria queer a nivel regional, además de incorporar las sexualidades marginadas a un nuevo canon, propone una reconfiguración del sujeto fronterizo desde un ámbito ciudadano geolocalizado que supera tanto las soberanías de Estado como las bases patriarcales y heterosexuales de los imaginarios nacionales.⁹

4. En el volumen también se incluyó *El evangelio de Judas de Keryoth*, novela de tema teológico. García-García (2005) detalló en el tercer tomo de la misma colección que *Vereda del norte* se publicó en “Armario”, números del “156 al 163 (del 24 de marzo al 26 de mayo del 2003)” (p. 352).

5. Hay que precisar que *Los de abajo*, del jalisciense Mariano Azuela, se imprimió a finales de 1915 a unos pasos de la frontera en El Segundo Barrio, en El Paso. *Los cuadros y escenas de la Revolución actual*, como reza el subtítulo de la novela por entregas, abordaron el mismo tema bélico, pero en otras latitudes.

6. Uso el término queer tal y como lo introdujo la escritora chicana Gloria Anzaldúa (1987) hace 35 años en su libro seminal para los estudios fronterizos/*border studies* (p. 3). A esta línea de pensamiento se suscribe *Latinoamérica queer* (2016), de Héctor Domínguez-Ruvalcaba, quien, desde la Universidad de Texas en Austin, precisó que los varios intentos de traducir la palabra reflejan una “multiplicidad de posicionamientos: cuir, jotería, putidad, lo marica, teoría torcida” (Domínguez-Ruvalcaba, 2016, p. 16). Estos términos se han propuesto en diversos trabajos críticos que estudian “la región latinoamericana y su diáspora cultural como un territorio de acción y conversación política sobre temas relacionados con las sexualidades transgresoras y las concepciones del cuerpo. (...) Optar por el término *queer* en este trabajo obedece a que es el más comúnmente empleado, lo que indica que en varios ámbitos se ha incorporado al uso corriente de académicos, activistas, artistas, etcétera”. (Domínguez-Ruvalcaba, 2019, pp. 7, 9).

7. Si seguimos la cronología trazada por Víctor Torres (2010), sobresale la década de 1960 por haberse publicado dos textos que “se pueden considerar los pioneros de la narrativa gay mexicana: *El diario de José Toledo* (1964), de Miguel Barbachano Ponce (1930-2020), y *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas* (1964), de Paolo Po (1926-2003), autor cuya verdadera identidad aún se desconoce. (...) Por encima de establecer fechas, lo importante es destacar la publicación de ambas novelas, casi al unísono, dentro del clima nada favorable hacia la homosexualidad y venciendo todos los obstáculos que imponía la industria editorial”. (Torres, 2010, p. 88)

8. En fechas recientes, un par de estudiosos han volcado su atención sobre la obra. A Carlos Montiel (2019), en un artículo de difusión para *SinEmbargo.mx*, le “llama la atención que el vínculo homoerótico en *Vereda del norte* tuviera que esperar casi 80 años para concretarse en otra novela juarense, *Northern lights* de Ángel Valenzuela (2016)” (s.p.). Dos años después, Ernesto Reséndiz Oikión (2021) dictó una conferencia para el Museo de Arte de Ciudad Juárez donde compara la novela de Escobar con la de Valenzuela.

9. El carácter de importación del activismo queer, proveniente de países metropolitanos, “ha sido uno de los principales puntos de rechazo desde los discursos nacionalistas, como las ideologías revolucionarias en México y Cuba, y las dictaduras del Cono Sur del siglo XX. Parece que el conflicto principal al que se enfrenta la modernidad *queer* es este rechazo de la identidad nacional”. (Domínguez-Ruvalcaba, 2019, p. 15)

Monaguillo y Sacristán

La novela *Vereda del norte* se divide en 20 capítulos o secciones, precedidos por un epígrafe perteneciente a los Libros proféticos del Antiguo Testamento, aspecto sobre el que volveré más adelante. La diégesis, ubicada entre 1910 y 1916, es lineal. Las acciones iniciales ocurren en San Francisquito del Oro, “mineral norteño repechado de sol en un anfiteatro de montañas escalonadas de pinos” (Escobar, 2005, p. 113). En este pueblo católico y minero, cercano a Parral y enclavado en la Sierra Tarahumara en el estado de Chihuahua, viven los padres y la hermana menor del protagonista, que es un chico de 14 años, a quien un narrador culto, omnisciente y en tercera persona no pierde de vista, con el fin de transmitir al lector sus andanzas, sueños y vaivenes emocionales.

Dos acontecimientos detonan las acciones, sacudiendo la tranquilidad del joven y de su núcleo socio-familiar. Por un lado, en el aspecto íntimo, “el chamaco Ricardito García” (Escobar, 2005, p. 108) experimenta un despertar sexual, ilustrado de manera gráfica en el cuarto capítulo cuando, después de tomar una siesta, al bajar de la montaña, conoce a “otro caballero de carne y hueso, y de extraña catadura: sombrero tejano, botas mineras y zarape” (p. 130). Se trata de Teófilo Domínguez, un mocetón mayor que él, de diferente clase social, de rostro moreno, ojos brillantados y voz tristoná (p. 137), con quien Ricardito traba una fuerte amistad que culmina en el capítulo 8 con el acto sexual. Por otro lado, las noticias de una revuelta armada llegan a San Francisco, provocando la agitación de los mineros y su posterior adhesión al movimiento.¹⁰ Esto ocurre en el capítulo 10, justo a la mitad de la novela. El clima político desemboca, primero, en la partida de Teófilo y después, tras la muerte en batalla del padre de Ricardo, en la partida del propio protagonista, quien asume la responsabilidad de su familia, por lo que abandona su terruño en pos de fortuna. Ambos se dirigen hacia la frontera norte, Ciudad Juárez, en donde coinciden por una última y trágica vez, sin siquiera mediar palabra.

La vida en torno a la extracción del mineral se plasma a través de la descripción de las faenas cotidianas en La Fábula. “¿La Fábula! ¿No era éste un nombre verdaderamente singular para una mina?” (Escobar, 2005, p. 107). Para Ricardo, acompañar a su padre a las entrañas de las vetas era “una

10. Se trata de la Revolución Mexicana en su etapa inicial, alrededor de 1910. El general Porfirio Díaz asumió la presidencia desde 1877. Bajo el lema de “orden y progreso”, la República intentó incorporarse a la economía mundial como exportadora de materias primas. En este panorama figuran las minas y los bosques de Chihuahua. La protesta contra el régimen porfirista, encabezada por Francisco I. Madero, convocó a una multiplicidad de actores con su propia identidad y memoria regionales. Como describe Siller: “El estallido fue intenso en Chihuahua, que a principios del siglo XX era próspera gracias al desarrollo de los ferrocarriles y a su inserción en la economía mundial. Su rebelión se originó por la asfixia a la que los sometía la élite local y porque la cadena rebelión-negociación-nuevas reglas-rebelión- etcétera, era una tradición a lo largo del siglo anterior”. (2018, p. 27)

aventura de perfiles juliovernescos” (p. 108). Así se va develando, desde el primer capítulo, el carácter del adolescente fusionado con la tierra. El siguiente párrafo delinea con mayor detalle el perfil de quien “sentía la presencia, casi sexual, del secreto de la montaña” (p. 109), así como el tono prosístico más preocupado por agitaciones corpóreas e instantáneas homoeróticas que por cuadros costumbristas o históricos:

Lo llenaba de euforia acercarse a los hombres, darse cuenta de que todavía estaba junto a la humanidad. Parecía que los mineros flotaban, ingravidos, en una ola de negrura, en donde bailaban, formando extrañas constelaciones, las llamas de las linternas. Debajo de cada punto luminoso brillaban dos ojos; el sudor de las frentes relumbraba con resplandores anaranjados; los dientes blancos relampagueaban detrás de las bocas fatigadas. Los hombres, desnudos de medio cuerpo arriba, ya no parecían hombres, el sudor les formaba caminitos sobre los torsos hercúleos cubiertos de polvo. Las piquetas despedían chispas al chocar sobre la piedra. Los mineros cavaban en el sendero nocturno. Ya no eran seres de carne, sino de tierra. (Escobar, 2005, p. 109)

La búsqueda de la identidad sexual, tema dominante en la primera parte de *Vereda del norte*, se construye sin juicios de valor por parte del narrador. Examinar a detalle la articulación del vínculo entre los coprotagonistas cobra sentido, pues sostiene la tensión y los giros de la trama. La intensidad de la relación entre varones crece en la medida en que se conocen, comparten tiempo, se echan de menos y el chico va aprendiendo del mayor acerca de la vida en la sierra; es decir, el deseo entre ambos no es instantáneo ni surge *per se*, sino que gana terreno poco a poco tras la convivencia y la instrucción.¹¹ Incluso, en el primer encuentro, Ricardo siente temor y se muestra cauto:

La aparición del desconocido no es muy tranquilizadora, porque, a semejantes horas y en un paraje tan solitario, todo puede esperarse. Ni modo de dar un rodeo. Toma del suelo una estaca, por las malditas dudas, y echándole valor al paso, tira de frente, procurando que no se le conozca el miedo. (Escobar, 2005, p. 130)

11. En “La sombra de Karmidez” (1921), ensayo literario presentado como el adelanto de una obra mayor, *El David de Miguel Ángel*, que nunca vio la luz, Escobar recrea el vínculo helenístico entre aprendiz y maestro: “Es el hombre en flor de mocedad, educado en el gimnasio, respetuoso con los filósofos, amante de las bellas palabras, equilibrado en todas sus facultades, serio, religioso, que inclina la testa al escuchar las palabras suavilocuas de Sócrates, y abre su alma ingenua para que los ojos del maestro penetren hasta lo más íntimo de su ser”. (1921, p. 218)

Teófilo se esfuerza por tranquilizarlo, aunque le confiesa que ya lo había visto con anterioridad por los mismos parajes: “—pero usted parece que es medio música con los probes” (Escobar, 2005, p. 132). Además, se muestra consciente de la diferencia entre el joven hogareño y los márgenes sociales que habita en las afueras del pueblo. La camaradería surge tras unos cuantos pasos y diálogos: “Cosa rara, la desconfianza se ha deshecho. El muchacho y el mocetón han caminado juntos lo suficiente para poder ser amigos” (p. 133). Ambos se sienten atraídos por sus contrastantes diferencias. Mientras que Teófilo se regocija con la ternura del jovencuelo mimado, Ricardo descubre la naturaleza indómita del serrano, circunscrita a situaciones desafortunadas con visos de injusticia. Teófilo le presume la milpa que siembra junto con su hermano: “Da gusto verla; tapa a un hombre de alta. Hay un vale que dice que es dueño de ese terreno y que nos la va a quitar. ¡Estará por verse! Esa tierra no es de naiden”. (p. 133)

En este sentido, luce errónea la apreciación de Candia (2005) cuando afirma que la búsqueda de la identidad sexual del protagonista se encuentra “más inclinada hacia lo homosexual y reflejada probablemente por eso, como algo oscuro, prohibido, o como una confusión angustiada” (p. 82). Las expectativas del adolescente ante la primera cita son equiparables a la decepción que siente al ver frustrados sus planes: “Es tan imaginativo, y ha pasado la semana enzarzado en un breñal de zozobras. La curiosidad, mezclada con una buena dosis de inquietud, lo traen todo revuelto y desparramado” (Escobar, 2005, p. 135). El sueño sobre Teófilo resulta tan ambivalente que la imagen violenta: “el mocetón lo golpea con la vara que trae en la mano; después le clava en el pecho el cuchillo”, pronto se apacigua: “llega entonces el desconocido, pero ahora viene sonriendo cariñoso, lo toma en brazos y lo saca del subterráneo, se alongan los muchachos tomados de la mano” (p. 138). Si su madre, doña Carmelita, desaprueba que su hijo esté “encantado con ese sinvergüenza”, se debe a que en el pueblo “Se sospecha que los ladrones [de ganado] son los hermanos Domínguez” (p. 157).

Por último, cuando Teófilo le advierte al joven, alrededor de la fogata, antes del temporal, que “es un perdido” y que mejor se vaya, lo dice porque se siente culpable por su pasado como abigeo: “¡Cómo puede un chamaco como tú, ser amigo de un ladrón!” (Escobar, 2005, p. 161).¹² En suma, no se deben confundir las ansias ni los efectos en el ánimo

12. En la escena referida, Teófilo cuenta que: “—Vivíamos allá en el sur. Teníamos una casita. Mi papá y mi mamá se murieron cuando yo era chico. Teníamos una hermana, un día se la llevó un militar y la engañó. Mi hermano lo mató como los hombres, cara a cara y los dos armados. Mi hermano salió huyendo y no quiso dejarme. Yo tampoco lo habría dejado. Si él estaba perdido, yo también tenía que perderme”. (Escobar, 2005, p. 161)

que provoca el ser amado con la angustia, ni mucho menos con dejos de arrepentimiento ante algo que jamás se signa como prohibido en *Vereda del norte*. Algo que sí ocurre, desde una visión machista y homófoba, en *Los 41* (1906), de Eduardo Castrejón, novela que “repite los consabidos estigmas y clichés en torno al homosexual, de forma que se le caracteriza como un invertido, un tercer sexo que asume una identidad femenina”. (Torres, 2010, p. 87)¹³

En *Vereda del norte*, el orgullo homosexual, que presumimos inédito hasta entonces en la literatura latinoamericana, se refrenda con la tradición de referentes gays que desfilan entre sus páginas: el efebo descrito como “Ganímedes vestido de manta” (Escobar, 2005, p. 110); la fábula de Píldes y Orestes en relación con la ternura entre el muchacho y su mejor amigo, su perro Skippy (p. 125);¹⁴ las obras del colombiano José María Vargas Vila que lee “Pepe Sánchez, el romántico del mineral” (p. 150); y otros exponentes del universo queer acordes al espíritu febril de Ricardo: “Ignora el adolescente que Platón, Leonardo y Whitman, reflejaban en los claros cristales de sus almas amantes, la luz que ahora lo inunda”. (p. 155)¹⁵

En el capítulo sexto, cuando por fin la pareja se reencuentra en la milpa de Teófilo, este le da el sobrenombre de “Sacristán” al más joven, “porque te ves muy mustio, muy *moscamuerta* y a la mejor eres una *mulita*” (Escobar, 2005, pp. 145-146). Ricardo no se ofende; “le encanta que lo crean mulita”, y lo previene: “yo también te voy a poner un sobrenombre. (...) —*Monaguillo*. Así los dos tendremos nombres de gente de iglesia”. Y concluye: “—Sale bien. Los sacristanes y los monaguillos siempre se entienden”. La complicidad de los apodos resulta tan juguetona como transgresora, lo cual redundo en las razones por las que Escobar no publicara su obra. De entre los elementos del catolicismo releídos en clave queer destaca la “Parábola de la viña” (Isaías 5: 1-7), que sirve de epígrafe a la novela, puesto que encierra una solicitud para enunciar no la violenta destrucción del viñedo, sino el cántico o relato del “amigo amado”:

13. El afeminado en *Los 41* es “un ser abyecto, cuyas ‘nefandas aberraciones’ representan una amenaza para la moral y las buenas costumbres. Mientras el discurso médico establece que la homosexualidad es una perversión y sugiere que el homosexual lleva los signos de su anomalía en su propio semblante (...), Castrejón postula su propia teoría que coloca el origen de la homosexualidad en el ocio y la riqueza”. (Torres, 2010, p. 87)

14. Reséndiz Oikión (2021) advierte que el lector entendido establecerá las implicaciones del símil con Ganimedes, la figura mitológica del joven copero raptado por Zeus, símbolo de la pederastia. “Ricardito es un Ganimedes mexicano en el trance de convertirse en adulto” (s.p.). Sobre el nombre del *terrier* de Boston, el investigador sugirió que el hipocorístico Pito con el que Ricardo llama a su mascota no es casual.

15. Por las mismas fechas, a mediados de la década de 1930, Salvador Novo dio a conocer en París, en francés, *El tercer Fausto*, un breve diálogo dramático que también recurre a personalidades de la cultura queer para fundamentar la homosexualidad.

Dejádme cantar del amado mío,
 El cántico de mi amigo respecto de su viña:
 Tuvo mi amado una viña en una colina muy feroz;
 Y la cavó, y despedregó,
 Y la plantó de la vid más escogida;
 Y edificó en ella una torre,
 Y también labró a pico un lagar en ella;
 Esperó para que diese uvas;
 Y las dio silvestres. (Escobar, 2005, p. 105)

Como bien señaló Candia (2005), la omisión de versículos evade “el desencanto de la parábola original en donde se dice que se esperaba de los hombres juicio y justicia, pero sólo hubo sangre vertida y rebeliones” (p. 97). Aunque la vileza y el clamor bíblicos sí aquejan al pueblo minero y a Teófilo, el epígrafe subraya el vínculo afectivo por encima de cualquier otro asunto. Con sutileza, mediante insinuaciones, pistas o recursos estilísticos, la voz narrativa es tenaz sobre el homoerotismo y, en el momento cumbre de la relación, el amor homosexual. El lector entendido en los referentes de la cultura gay, así como quien esté atento al funcionamiento y las equivalencias de las metáforas y símiles – tanto religiosos como de la naturaleza que veremos a continuación– no tendrá reparo en discernir lo que ocurre en la cabaña de Teófilo la noche lluviosa en que su sacristán se queda a dormir con él.

Geosímbolos homoeróticos

La trama, como se ha dicho, se desarrolla en cuatro localidades: San Francisco del Oro y la sierra boscosa, durante la primera parte, y Chihuahua capital y Ciudad Juárez, en la segunda. Cada uno de estos espacios simboliza un nivel de pureza, por lo que a medida que la pareja se aparta de los escenarios naturales su sufrimiento se intensifica. El capítulo 15, el más breve de todos, con apenas tres párrafos, abre con un cuadro sobre un doble ecosistema en pugna: “Noble y fraternal tierra del norte. Hecha de contraste y de sorpresa, de esperanza y austeridad. Plana y recia en la llanura. Sinuosa y erecta en la montaña. Quemada y muerta en el desierto. Húmeda y rumorosa en la serranía”. (Escobar, 2005, p. 181)

En *Vereda del norte*, los paisajes cooperan en la caracterización de sus actores y detonan emociones en quienes los experimentan a través de geosímbolos específicos: la montaña –con la tierra como metonimia– y el bosque –con la flora, la fauna y la tormenta–. Ambos confluyen de

manera causal en la relación amorosa. La identificación de dichos geosímbolos devela la sensualidad y el detalle con los que se esbozan los parajes naturales. Los boquetes en la tierra, por ejemplo, se taladran “en la férrea carne de la montaña” (Escobar, 2005, p. 107); los montes se perforan para dejar entrar a sus vientres a los mineros, descritos como figuras hercúleas. Paisaje y cuerpo se fusionan de tal manera que el vínculo adquiere una importancia capital en la escritura de José U. Escobar.¹⁶

Desde la geografía humana, un geosímbolo se entiende “como un lugar, un itinerario, una zona que, por razones religiosas, políticas o culturales, adquiere a los ojos de determinados pueblos y etnias una dimensión simbólica que refuerza su identidad” (Bonnemaison, 1981, p. 256).¹⁷ El concepto permite profundizar el rol de lo simbólico en el espacio, suponiendo que la trabazón emocional de quienes interactúan con estos marcadores adquiere mayor relieve cuando se encarnan parajes concretos –montaña y bosque, en este caso–. En su expresión más fuerte, un espacio geosimbólico cargado de afectividad y significados “se convierte en un territorio-santuario, es decir un espacio de comunión con un conjunto de signos y valores” (p. 257).

Veamos cómo funcionan los geosímbolos en *Vereda del norte*. La exuberante naturaleza enmarca el primer encuentro: Ricardo acude a cortar leña “en lo más fragoso del monte”, en lo escarpado donde “Todo es claro y luminoso” y el aire requiebra la mañana “suspirando entre los pinares”. La interacción corporal se enciende: “El sol y el aire acarician el torso desnudo del adolescente; los músculos nuevos juegan bajo la piel dorada como el trigo maduro” (Escobar, 2005, pp. 127-128).¹⁸ Con la carga completa de leña, echa a volar la imaginación antes de caer dormido: “Ve lánguidamente las nubes; las viajeras celestes van cobrando la figura de las muchachas que vio el otro día bañándose en el río” (p. 129). Despierta, el tiempo apremia. Ricardo corta camino hasta alcanzar “la colina donde crecen los doce pinos gigantes. El muchacho los ha bautizado con el romántico nombre de Los Caballeros de la Montaña” (p. 130). Entre esta arboleda distingue la figura del desconocido. “Kilómetro y medio de vereda entre los pinos, constituyen una buena base para la amistad. Los pinos son árboles esencialmente sociables; siempre crecen en grupo, rectos, como buenos moralistas, pero en comunidad. Destilan amistad y resina”. (pp. 133-134)

16. En la revista *Tihui*, órgano difusor de las Tribus Indígenas Mexicanas, Escobar (1926) convocó a la masculinidad incipiente: “Ser hombre es despojarse del egoísmo, realizar acciones desinteresadas. Ser hombre es escalar cumbres espirituales, tan altas (más altas que *las más empinadas montañas*) (...). Ser hombre es ser sencillo, ser formal, ser caballero, ser amable, ser bondadoso. Si quieres seguir esta ruta de sacrificio, de disciplina, de autoeducación, de dominio de ti mismo, ven a alinearte con los exploradores, que te recibirán con los brazos abiertos, como a un nuevo hermano”. (p. 13)

17. Las traducciones son mías.

18. En otro texto, Escobar mencionaba que: “Los poetas, los escultores, los filósofos harán del joven heroico, sencillo, modesto y temperante un motivo de inspiración. El espectáculo más grato que el pueblo griego puede ofrecer a los ojos radiantes de los dioses es el cuadro de la juventud sobria y floreciente”. (Escobar, 1921, p. 217)

Para el segundo encuentro, la flora y la fauna del bosque ratifican su función geosimbólica. Ricardo descubre a su amigo trepado a un madroño, desde donde Teófilo juega a imitar el canto de los pájaros: “—Mire, así grita el pitorreal... [carpintero] así platican las golondrinas (...) así lloran los tecolotes” (Escobar, 2005, p. 144). Al adolescente le encanta el prodigio. “Es una amistad formada en la copa de un árbol. Sombra azulosa embebida en resinas...” (p. 145). Cuando Ricardo simula ir a una fiesta y pasar la noche en casa de un amigo, se avecina una tormenta. Teófilo mitiga las ansias de la sorpresiva vista y le advierte: “—Sacristán. Sacristancito. Qué has venido a quedarte conmigo, a dormir, aquí en el bosque. Tú no sabes lo que estás haciendo” (p. 159). El erotismo crece con la admonición:

—¿Ves aquel nubarrón que se levanta sobre los picos de la sierra? Pronto llegará el aguacero. Va a llover como en el diluvio. Las tempestades son fuertes por acá. (...)

—Pero ahora vas a ver lo que es bueno. Pasaremos la noche los dos solitos en la choza. No tengas miedo. Las tempestades no hacen nada. (...)

Otra tormenta peor está desencadenada en el alma del muchacho, que permanece en silencio. (p. 160)

Mientras están en la choza, acurrucados, comienza la precipitación. Ante el vendaval, “viven un momento de zozobra”; se sienten “Prisioneros del bosque negro y de las montañas fantásticas y de los cielos enloquecidos, poblados por espíritus infernales, rodeados por fuerzas gigantescas, de energías inexorables y desconocidas”. Hallan alivio en la mutua confianza, en “el consuelo borroso del calor humano (...) en medio de las montañas llenas de enigmas, y de fuerzas cósmicas desencadenadas. Calor de humanidad. Presencia inefable de otro ser humano. Teófilo pasa su mano sobre los cabellos de su compañero” (p. 164). El bosque revelado por los relámpagos atestigua el acto carnal.

En suma, el lazo homosexual no solo se construye a través de juegos de palabras, referencias de variada índole e insinuaciones en la interlocución, sino que también los paisajes a punto del desborde corresponden con el despertar sexual del protagonista, quien gustaba de aclarar sus emociones mediante el sonido de la naturaleza, en particular de su “dulce maestro: la montaña” (Escobar, 2005, p. 177), donde percibía una melodía similar a la que vibraba en su solitario corazón, hasta que encontró a su par. Tan pronto la pareja se aleja de los paisajes naturales y abiertos, la operabilidad de los geosímbolos cesa y los capítulos se vuelven parcos. En las ciudades—Chihuahua y Ciudad Juárez— la alegría campirana se convierte en nostalgia y se pinta de tragedia.

Agitación revolucionaria: del mineral al paredón

Durante los días posteriores a la noche en la cabaña presenciamos a un Ricardo atribulado y entristecido, sus ojos “están ahora más hundidos. Casi no se distinguen sus pupilas entre las grandes pestañas. Se ha puesto un poco pálido” (Escobar, 2005, p. 166). Doña Carmelita se muestra preocupada por la salud de su pequeño y acude al consejo de Casimira:

una criada vieja que fue nana de Ricardo, [quien] tiene mejor psicología. —Es que ya comienzan a gustarle las muchachas. ¡Quién sabe en qué andaré metido! Hay que cuidarlo porque, no ofendiendo a su merced, los muchachos se vuelven el diablo. (Escobar, 2005, p. 166)

Lo que en verdad lo acongoja es la injusticia que atormenta a los desposeídos: “Su mamá es injusta. Es buena; pero es injusta. Ha dicho cosas terribles de Teófilo, cuando ella no sabe” (Escobar, 2005, p. 166). Ocurre, entonces, un resquebrajamiento en el seno familiar, por lo que “siente miedo y remordimiento cuando le dan buena comida o cuando lo acaricia su mamá; su mamá que es tan dulce para él y tan dura para el otro pobre” (p. 167). A la mitad de la novela, en el capítulo décimo, atestiguamos que San Francisquito del Oro no era ajeno a las tribulaciones regionales. A sus cantinas y tendajos llegan ejemplares del periódico *Regeneración*: “Lo escribían en el extranjero unos hombres que deben haber sido nobles y valerosos” (p. 169).¹⁹ La lectura de las proclamas de los hermanos Flores Magón, así como de *La sucesión presidencial*, de Madero, conduce a los mineros a una toma de conciencia bien meditada y, posteriormente, a las armas. “Permanecen hasta las altas horas de la noche leyendo el libro [de Francisco I. Madero] que, en un lenguaje sincero y humilde, pero tembloroso de realidad, habla a las almas indignadas de los desheredados”. (p. 170)²⁰

19. Publicación de carácter anarquista y de oposición al régimen porfirista. Sus editores, Práxedes Guerrero, y los hermanos Ricardo y Enrique Flores Magón, se dirigían a los obreros, a la clase trabajadora que surgió con el avance de la industrialización en el país. “El horror a la Revolución” (1910), artículo publicado en Los Angeles, arenga a los lectores a tomar las armas, poniendo especial atención a un gremio: “El dueño de una mina no se preocupa porque el lugar del trabajo ofrezca riesgos para la vida de los obreros; no hace las obras necesarias para que el trabajo se efectúe en la mina en condiciones de seguridad que garanticen la vida de los mineros. Por eso se desploman las minas, ocurren explosiones, los obreros se desprenden de los elevadores y hay otros muchos siniestros. El capitalista tendría que ganar menos si protegiese la vida de sus operarios, y prefiere que éstos reventen en una catástrofe; que las viudas y los huérfanos perezcan de hambre o se prostituyan para poder vivir, a gastar algunas sumas en favor de los que con su trabajo lo enriquecen, de los que con su sacrificio lo hacen feliz”. (Flores Magón, 1910, s.p.)

20. Francisco Madero, descendiente de una acaudalada familia del norte de México, “acaudilló un movimiento de protesta para modernizar la política acorde a los tiempos que transcurrían” (Siller, 2018). Comenzó su campaña electoral a la presidencia en abril de 1910, “luego, formó clubes y a la usanza moderna hizo giras electorales, hasta que reveló la intolerancia política del régimen cuando se le encarceló en el mes de junio y escapó hacia la frontera norteamericana. Poco después desde San Antonio, Texas, con el Plan de San Luis, hizo un llamado a la guerra civil”. (p. 27)

Don Leónidas Araujo, el más propagandista y con “madera de apóstol”, “comenzó a publicar semanalmente un periodiquito, escrito a máquina (en el pueblo no había imprenta) rotulado *La voz del norte*” (Escobar, 2005, p. 171), donde se arremolinaban “hermosas palabras: Patria, Humanidad, Sufragio, Justicia, Democracia, Luz y Reivindicación Social”. El papá de Ricardo, don Julio García, se despide del muchacho dejándolo a cargo de su madre y de su pequeña hermana: “Nosotros tenemos que sacrificarnos y que ser valientes. Sé valiente tú también, hijito” (p. 172). Los serranos se enfilan a la revuelta en su momento seminal. “—Los revolucionarios han recibido mucho armamento de la frontera. —Ahora van para Casas Grandes. Los manda Pascual Orozco”, pero más diestros con el pico y pala que con el fusil mueren en su primera contienda, “derrotados en el rancho de Las Escobas y en Cerro Prieto, donde los federales fusilaron a los prisioneros” (p. 173). Hacia fines de 1910, el maderismo cobró bríos en Chihuahua, incluso algunas “amargas derrotas”, como las denominó Pedro Siller (2003), contribuyeron a “inflamar los ánimos de los serranos” (p. 52) y granjearse la simpatía popular. Una de ellas, registró el historiador:

fue en Cerro Prieto, el domingo 11 de diciembre de 1910. Allí el principal jefe militar, Pascual Orozco, enfrentó con trescientos rebeldes al general Juan José Navarro, que tenía alrededor de mil soldados. Aunque las bajas fueron pocas en ambos bandos, Navarro consiguió muchos prisioneros y quiso dar un fuerte escarmiento a los rebeldes. Mandó rematar a los heridos con el uso de bayoneta, y a varios de ellos ordenó quemarlos vivos. Entre ellos a dos de los parientes más queridos de Orozco (...). Algunas mujeres del pueblo, de las que se sabía eran parientes o simpatizantes de los insurrectos, ordenó Navarro cintarearlas en público. Entre las víctimas inocentes, “pacíficos” como les llamaban, fusilaron a 22 personas, entre ellas tres ancianos mayores de ochenta años. (Siller, 2003, pp. 52-53)

La mención en *Vereda del norte* a Pascual Orozco (1882-1915) conlleva una postura a favor de la memoria del general chihuahuense.²¹ Orozco creyó que la Toma de Ciudad Juárez, del 11 al 13 de marzo de 1911, se consumaría con el fusilamiento de Navarro, quien entregó la plaza a las fuerzas maderistas. Sin embargo, dicho ajusticiamiento no ocurrió; por el contrario, se pensó que Orozco solo buscaba venganza por lo ocurrido

21. Además de haber nacido en la sierra, en San Isidro —municipio de Guerrero—, también estaba vinculado a la minería “como transportista de metales”. (Siller, 2003, p. 46)

en Cerro Prieto. Madero optó por perdonarle la vida al experimentado general porfirista, a quien se le trató con todos los honores del rival vencido. Orozco se volvió en contra de su antiguo cabecilla, proclamado presidente de México tras la dimisión de Porfirio Díaz, liderando una de tantas facciones –la del Plan de la Empacadora– de los muchos bandos perdedores. A todos estos primeros caudillos “la historiografía oficial –que sólo enaltece a los ganadores– los injurió hasta el cansancio, o en el mejor de los casos simplemente los ignoró”. (Siller, 2003, p. 19)

En las entrevistas hechas por el biógrafo de José U. Escobar, algunos “afirman que fue secretario particular de Pascual Orozco, aunque no lo podemos confirmar. (...) Lo que sí sabemos es que el 25 de junio de 1911 firmó, en la capital de Chihuahua, un manifiesto que apoyaba su candidatura” como gobernador del Estado (Sánchez, 1997, p. xix). La gesta del caudillo lo llevó a su asesinato en pleno exilio en 1915 en la zona texana de Sierra Blanca, acusado de haber robado ganado a un terrateniente norteamericano.²² En el sepelio, en El Paso, Escobar pronunció la oración fúnebre, transcrita por el historiador Juan Amaya (1946): las “palabras de lágrimas dichas ante los restos del General” y sus compañeros, “hermanos de dolor y de destierro”, sollozan ante quien “Era apenas ayer el gentil guerrillero de la *montaña*”. (pp. 451-456)

De vuelta a la novela, una vez que la mamá de Ricardo confirma que su marido “Murió como un héroe (...) acribillado a balazos en los peñascos de Cerro Prieto” (Escobar, 2005, p. 174), el joven experimenta una extraña sensación de equilibrio: “se siente satisfecho de su dolor”. Cuando va a ver a Teófilo –porque hay que recalcar que después de la noche juntos se siguen frecuentando– “se siente más igual. (...) Ahora la vida lo ha estrujado” (p. 175) y necesita consuelo, pero Teófilo “ha principado a mostrarse taciturno y raro”. Pasan horas en silencio, tumbados a la sombra de los encinos. Ricardo no sabe a qué atribuir el cambio repentino, e idea suposiciones:

Pero las palabras toman repentinamente la forma del destino.

—¿Sabes compita, que ya muy pronto tendremos que separarnos?

—¿Por qué?

—Nos vamos a ir para el norte. Mi hermano ha vendido la milpa y vamos a llevar unas cabezas de ganado. Después

22. Aún existe controversia sobre el asesinato de Orozco el 30 de agosto de 1915: “Las declaraciones publicadas por el Departamento de Estado de los Estados Unidos y la prensa norteamericana eran poco convincentes: se decía que Orozco había hecho una incursión en la hacienda Love, había atacado a los trabajadores, robado caballos y ganado, y se agregaba que había muerto en una ‘pelea limpia’ en la que el grupo de la policía había actuado en ‘defensa propia’”. (Meyer, 1984, p. 160)

nos meteremos en la bola. A ver a cómo nos toca. Si tú quisieras, podrías unirme con nosotros.

Ricardo siente el deseo de seguir el ejemplo de su padre, de morirse como su papá, si fuera necesario. (Escobar, 2005, p. 175)

No obstante, asume la responsabilidad de su familia como un acto de madurez inusitada hasta ese momento (capítulo 12). “—¡Adiós, Sacristán! / —¡Adiós, Monaguillo! (...)” (Escobar, 2005, p. 176). Sin el sustento diario, la familia de Ricardo se ve forzada a emigrar a la capital del Estado, donde supuestamente unos familiares los iban a auxiliar. La dura estancia en la ciudad de Chihuahua (capítulo 17), en la que el joven trabaja “a destajo durante varios meses”, le sirve para comprobar que puede ganarse la vida, por lo que deciden partir en uno de los “trenes de refugiados que huyen hacia el norte. ¿Por qué no irse con ellos también? Allá podrá trabajar. No faltará en qué”. Una vaga esperanza lo visita: “—Y puede que por allá (...) la silueta de una figura que se pierde entre las nieblas en el camino del norte, vaga en su fantasía”. (p. 185)

La representación de una ciudad cosmopolita y transfronteriza, diametralmente opuesta a la vida apacible, básica y casi bucólica de la sierra, ocupa los tres últimos capítulos, cuando la familia llega a la frontera a través de las vías ferroviarias que atraviesan el desierto. La descripción de un ecosistema contrastante anticipa el reencuentro funesto de la pareja: “Imagina Ricardo que desde las ventanillas del tren podrá encontrar lo que busca en el camino del norte. Lo examina todo, pero nada. Arenales estériles. Médanos fulvos. Sedientos. Sinuosidades azules de montañas lejanas. Ya están cerca de Ciudad Juárez” (p. 187). Tan pronto salen de la estación de pasajeros, madre e hijos “van a parar a una casa vieja, de dos pisos, llena de anuncios de una cervecería. Aquello es el hotel. Abajo hay un restaurante de chinos” (p. 187) al que Ricardo acude a probar su nuevo estatus de hombre productivo. Ahí escucha a unos soldados que leen en voz alta el periódico: “*Próximamente serán ajusticiados los hermanos Teófilo y Bernabé Domínguez*”, responsables de haber asesinado a un “*ranchero norteamericano que trató de penetrar a la fuerza en la milpa de los mexicanos, en busca de vacas que se le habían perdido en una lechería del otro lado del río*”. (pp. 189-190)

La noticia sobre la pena capital hiela al joven. Vale notar la similitud de las causas de esta condena con las que se elucubrarón en torno a la muerte de Pascual Orozco. La última escena, en el panteón municipal, es de gran patetismo. La ejecución de los hermanos comienza desde la salida de la

cárcel en plena madrugada hasta que el cortejo arriba al paredón, todo bajo la mirada “de un muchacho lloroso y desesperado”. Ricardo intenta acercarse, rompiendo el cerco, pero “de un empujón lo separa un soldado”:

— ¡Monaguillo! ¡Monaguillo!

Teófilo reconoce aquella voz. Es la voz de su muchacho, de su angelito. Vuelve el rostro, se detiene un instante, sus ojos se llenan de lágrimas. Sonríe tristemente, como diciendo: “¡Ya lo ves! Ahora ya nada tiene remedio”. Y le dice adiós con la mano. (Escobar, 2005, pp. 193-194)

Los Domínguez muestran valentía; no aceptan ser vendados y el mayor prorrumpen en insultos contra los gringos: “Varios yanquis curiosos o sedientos de venganza han ido a presenciar la ejecución. Se trata de un espectáculo único para tan cristianas criaturas” (Escobar, 2005, p. 194)²³. Teófilo y su hermano reciben las descargas “llenos de serenidad” (p. 195); en cambio, “Ricardo, casi enloquecido, oprime los hierros de la puerta hasta hacerse sangrar las manos. (...) Nunca olvidará este momento” (p. 196). La novela cierra con las íntimas exequias del muchacho sobre la tumba de su amado (p. 197). El ambiente fúnebre, propio de una ciudad que ha sufrido varias batallas a lo largo de su historia, se funde con el dolor de Ricardo.

Reflexiones finales. Juárez con jota

Ernesto Reséndiz Oikión (2021) ensalzó la estampa y porte de José U. Escobar, quien, a pesar de haber vivido en la más plena libertad homosexual, manteniendo relaciones amorosas, afectivas y sexuales con jóvenes, quedó invisibilizado en la historia de la cultura gay mexicana: “Su salud se vio mermada, pese a su ánimo de patriarca fundador. Sus amigos recuerdan que era cantante de ópera y perdió la voz; era orador y perdió el habla; era un atleta y quedó parálítico” (s.p). Esta decaída corrió en paralelo a su estatus social durante sus últimos años en la capital chihuahuense, en donde “Murió el 15 de agosto de 1958, en medio de una aguda precariedad económica, a causa de una trombosis cerebral después de haber padecido arteriosclerosis por varios años”. (Sánchez, 1997, p. 33)

23. El “incidente novelado”, según Darío Sánchez (1997), “se basa en hechos reales acontecidos del 22 al 25 de enero de 1916, cuando los hermanos Bernardo y Teodoro Durán fueron fusilados en el cementerio de Cd. Juárez, para calmar los enconos de norteamericanos y mexicanos enfrascados en cruentas pugnas derivadas del asesinato perpetrado por villistas en contra de 15 trabajadores norteamericanos de la Compañía Minera de Cusihiuriachic cerca del poblado de Santa Isabel –hoy Ángel Trias–” (p. 27). El historiador chicano David Dorado Romo (2017) recrea el “admirable dramatismo” con que una banda tocó *Aida*, de Giuseppe Verdi, mientras sucedía una ejecución. La serie fotográfica *Triple ejecución en México* de 1916 testimonia la solemnidad de estos espectáculos, así como la multitud que acudía a presenciarlos. (pp. 224-227)

En la conferencia “Fronteras del deseo: mapa de la literatura LGBT del norte de México” (2021), Reséndiz Oikión trajo a cuento una biografía novelada sobre el poeta homosexual colombiano Porfirio Barba Jacob (1883-1942). Entre las páginas de *El mensajero* (1991), de Fernando Vallejo, aparece “José U. Escobar, ‘el maestro’, [quien] presidía una especie de Academia griega de bellos muchachos, en la que se ‘cultivaba el cuerpo a la vez que el espíritu’” (Vallejo, 2008, p. 204). Así se evoca a “ese Sócrates calvo y cabezón que había fundado las Tribus de Exploradores Mexicanos”.²⁴

Cabe mencionar que en la reconstrucción y el entramado de cualquier historiografía literaria regional resulta de particular interés identificar los contrapesos en torno a los discursos validados por instituciones académicas o gubernamentales a través de premios o estímulos a la creación, reconocimientos por trayectoria, incluidos los póstumos, o programas editoriales. Si bien el Fondo Municipal Editorial Revolvente publicó *Vereda del norte* y otras voces contemporáneas a Escobar, el proyecto no tuvo continuidad en la siguiente administración (2007-2010). Actualmente, el libro editado por Adriana Candia está agotado y no forma parte de los programas de literatura de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.²⁵

¿Hasta qué punto la literatura de renombre local, aquella que cuenta con proyección nacional e internacional, refleja la ideología dominante de la sociedad que la auspicia y de la que abreva? En Ciudad Juárez existe una tradición escritural que ha ganado terreno bajo el amparo de fondos y cargos públicos, coediciones institucionales y dictámenes o deliberaciones a modo.²⁶ La narradora Rosario Sanmiguel (1994) radiografió el panorama de la literatura juarense a finales del siglo pasado, el cual aún pervive a través de sus principales impulsores, salidos del Taller Literario del Museo de Arte del INBA:

A pesar de que resulta riesgoso tratar a estos talleristas como grupo, hay algunos aspectos (además de la obvia coetaneidad) que en mayor o menor grado todos compartieron, principalmente

24. El retrato concuerda con la pintura hecha por Aarón Piña Mora, quien inmortalizó a Escobar en los murales del Palacio de Gobierno de Chihuahua. En una de las esquinas de la planta baja “se puede distinguir su cara redonda de tez blanca, calvo y de ojos color café”. (Sánchez, 1997, p. 30)

25. Durante mayo y junio de 2020, el proyecto *Cartografía Literaria de Ciudad Juárez* (Juariter Literario en Facebook) publicó en YouTube una ruta literaria virtual: la serie de cápsulas que conforman *Huellas de La Toma* recrea la batalla de 1911 que precedió a la Revolución mexicana. La “Parada 9: *Vereda del norte*” (<https://youtu.be/x5FCbXBaE3Y>), a cargo de la estudiante Pamela Torres, se ocupa de la novela en cuestión, ilustrando con fotografías de época algunos pasajes o sitios aludidos en la ficción.

26. Menciono un caso reciente. *Ciudad negra: antología de poetas de Ciudad Juárez 1980-2013* apareció en 2018 bajo los sellos editoriales de la UACJ y Bonobos. Jorge Humberto Chávez, quien dirigió en la frontera el Taller Literario del Museo de Arte del INBA durante la década de los 90 y fue director local del Instituto Chihuahuense de Cultura (ICHICULT), antologó a 13 escritores –12 hombres heterosexuales y una sola mujer–. En esos más de 30 años que el libro promete se ignoran deliberadamente los versos de Carmen Amato, Arminé Arjona, Micaela Solís, Susana Chávez Castillo, entre tantos otros. Para leer más sobre la controversia, véase el artículo de opinión de Antonio Rubio (2018).

los poetas, que eran la mayoría, y que los distingue como una generación de poetas *naive* convencidos de su condición de malditos. La fascinación por la inagotable vida nocturna de la ciudad, el descubrimiento de las putas, la desfachatez y la insolencia los hizo suponerse únicos. El machismo llevado a un extremo en ocasiones sospechoso y siempre insultante, que mantuvo a raya a algunas jóvenes que quisieron integrarse al taller, y que los animaba a prenderse botones en la camisa con la leyenda “Sin una gota de semen hasta la tumba”. Esta comunidad de vivencias desarrolla una sensibilidad que posteriormente se mostrara en algunos de sus libros. (Sanmiguel, 1994, p. 55)

Más allá del fulgor heterosexual y de una misoginia e indolencia ante las víctimas de feminicidio, de crímenes de odio cometidos contra lesbianas, gays, bis y trans, de desaparición forzada o vinculadas al trasiego de estupefacientes, resuenan voces listas para ser estudiadas en conjunto gracias a su disidencia sexoafectiva, sexualidades minoritarias y diversas que se posicionan de manera particular desde planteamientos eróticos, identitarios, estéticos y políticos. La pareja protagónica de *Vereda del norte* desarrolla un vínculo que sobrepasa la amistad, en complicidad y bajo el auspicio de un narrador en tercera persona sin prejuicios ni descalificaciones. La escritura geosimbólica es un recurso compositivo a través del cual los personajes encarnan los elementos esenciales del bosque y la montaña. Los paisajes en la novela tienden puentes hacia otras imágenes y constructos de las diversidades sexogenéricas en la literatura. En este sentido, estamos ante un *bildungsroman* queer, una novela de formación y aprendizaje centrada en la búsqueda de identidad homosexual de un adolescente. Un autodescubrimiento digno y con orgullo; un viaje hacia la aceptación.²⁷

Así, su aventura se transforma de manera súbita a través de diferentes pérdidas –incluida la del ser amado– en una adultez sumamente violenta. Un movimiento armado provocado por la injusticia social se superpone de manera trágica al amor entre Ricardo y Teófilo. Cuando el sonido de las fábricas suena en la frontera:

El horizonte que sirve de fondo al paredón del patíbulo va poco a poco cambiando de color, de gris acerado que es, se tiñe de rojo en el oriente, como si un pincel empapado de sangre pasara por el cielo. (Escobar, 2005, p. 194)

27. Salvando las distancias, encuentro más de una conexión entre *Vereda del norte* y la novela gráfica *Heartstopper* (2018), de Alice Oseman, recientemente adaptada como serie para la pantalla chica.

Solo en Teófilo y en su hermano perduran las “dulces palabras” que intercambian antes de ser abatidos, cual mártires de una lucha ajena, de la que salen derrotados de manera funesta.²⁸ *Vereda del norte* no pertenece a la literatura de la Revolución mexicana solo por las fechas representadas, o por retratar –en segundo plano– a los alzados, sino por contener indicios que, al tiempo de reivindicar a Pascual Orozco como uno de sus protagonistas, ponen en tela de juicio el movimiento bélico más importante de la historia moderna de México. Más bien, esta novela, compuesta hacia 1937, se encuentra en la vanguardia de un conjunto de obras literarias escritas en la región de Ciudad Juárez-El Paso y ligadas por la desobediencia de género, raza y disidencia sexual. Sobre esta delgada línea edificada como una tradición, fragmentaria, dispersa e interrumpida, pero tradición al fin, descansan suficientes exponentes, algunos más transgresores o experimentales que otros, con los que es posible trazar una historia de la literatura –tanto regional, en primera instancia, como en una escala nacional y latinoamericana– de la que se desprenden formas de ser y actuar desde perfiles queer, asentados en ambos lados de la frontera (Montiel, 2019).²⁹

Si *México se escribe con J*, como anuncia la antología pionera en estudios queer de Michael Schuessler y Miguel Capistrán (2010), Juaritos –hipocorístico de la urbe– no precisa de la falta ortográfica y Juanga –hipocorístico del famoso cantante Juan Gabriel, el divo de Juárez, hijo predilecto de la frontera– da fe de ello. La historia de la cultura queer/cuir³⁰ en la frontera norte –incluida la gay y todo tipo de disidencia sexual– espera paciente para ser escrita. En última instancia, este artículo pretende ser un eslabón a la hora de urdir una historia literaria regional –en el septentrión mexicano– que sirva de retruécano al canon autoritario, homófobo, machista. Desde el campo de los estudios literarios, la investigación ha aportado un sustento analítico, contextual y conceptual a favor de la lucha contra la inequidad, la discriminación y la estigmatización motivadas por visiones hegemónicas puestas en crisis en la última década.³¹ La pareja

28. Cabe recordar al respecto lo planteado por Anzaldúa: “Los gringos del suroeste de Estados Unidos consideran a los habitantes de las tierras fronterizas transgresores, extranjeros –tanto si tienen *documents* como si no, tanto si son Chicanos como si son Indios o Negros–. Prohibida la entrada, los *trespassers* serán violados, mutilados, estrangulados, atacados con gas, *shot*”. (2016, p. 42)

29. Enlisto, a continuación, algunas de estas piezas: *The Rain God: A Desert Tale* (1984), novela de Arturo Islas; *Nanas para dormir a Jonás* (2009), poemario de Arturo Ramírez Lara; *Los días y el polvo* (2011), novela corta de Diego Ordaz; *Everything begins & ends at the Kentucky Club* (2012), cuentario de Benjamin Alire Sáenz; *Northern lights o Hacia las luces del norte* (2015), novela de Ángel Valenzuela; *Cuentos únicos y secundarios* (2017), relatos de César Graciano; así como la obra en general de la chicana Alicia Gaspar de Alba.

30. Sayak Valencia (2015) expone de manera sagaz “que las multitudes *queer* y sus acciones directas e incluso teóricas trascienden la geopolítica del norte en la que se inscriben y activan de manera colectiva la desobediencia crítica del *tercer mundo estadounidense* frente a las formas subalternizantes del poder hegemónico; creando una coyuntura del desplazamiento geopolítico y epistémico de lo *queer* a lo *cuir*, puesto que la tercermundización –como categoría de enunciación de los procesos de subalternización glocal– teje redes de intercambio y diálogo posible con el sur”. (p. 28)

31. La introducción de Rodrigo Parrini y Alejandro Brito (2014) a *La memoria y el deseo: estudios gay y queer en México* suena profética: “Es raro encontrar en México una revista académica consolidada que dedique un número monográfico a la diversidad sexual, a los homosexuales o lesbianas, a las personas trans, a las teorías queer. Los prejuicios son muchos y para la academia dominante estos temas son poco serios, menores o innecesarios. Tardará en salir el sol sobre estos oscuros cielos editoriales y burocráticos”. (p. 9)

protagónica de *Vereda del norte* antecede y forma parte de una estirpe de personajes seducidos por estilos de vida, elecciones y decisiones ejercidas para colmar deseos, disfrutar su intimidad e intercambiar humores y afecto sin reparar en la heteronorma.

Referencias

- Amaya, J. (1946). *Madero y los auténticos revolucionarios de 1910, hasta la decena trágica y fin del general Pascual Orozco*. México: s.n.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La frontera: The New mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La frontera*. C. Valle, Trad.. Madrid: Capitán Swing.
- Bonnemaïson, J. (1981). Voyage autour du territoire. *Espace géographique*, 4, 249-262.
- Candia, A. (2005). *Vereda del norte* de José U. Escobar: revolución y homosexualidad. En J. U. Escobar. *El evangelio de Judas de Keryoth; Vereda del norte (dos novelas inéditas de 1937)* (79-101). Ciudad Juárez: Gobierno Municipal.
- Domínguez-Ruvalcaba, H. (2019). *Latinoamérica queer: cuerpo y política queer en América Latina*. S. Verjovsky, Trad. México: Ariel.
- Dorado Romo, D. (2017). *Historias desconocidas de la revolución mexicana en El Paso y Ciudad Juárez 1893-1923*. México: Era.
- Escobar, J. U. (1921). La sombra de Karmidez. *México moderno*, 1(10), 216-219.
- Escobar, J. U. (1926). Vivac. *Tihui*, 1, 13.
- Escobar, J. U. (2005). *El evangelio de Judas de Keryoth; Vereda del norte (dos novelas inéditas de 1937)*. Ciudad Juárez: Gobierno Municipal.
- Flores Magón, R. (17 de diciembre de 1910). El horror a la Revolución. *Memoria política de México*. S.l.: Instituto Nacional de Estudios Políticos. <https://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1910EHR.html>
- García-García, J. M. (2005). Epílogo: el proyecto Escobar (contextos y textos). En R. Escobar. *Don Rómulo Escobar: artículos y ensayos (1896-1946)* (237-359). Ciudad Juárez: Gobierno Municipal.
- Meyer, M. (1984). *El rebelde del norte: Pascual Orozco y la Revolución*. México: UNAM.
- Montiel, C. U. (29 de junio de 2019). Vereda hacia el camino boreal. *SinEmbargo.mx*. <https://www.sinembargo.mx/29-06-2019/3601990>

- Parrini, R. y Brito, A. (2014). Introducción. En R. Parrini y A. Brito (Eds.). *La memoria y el deseo: estudios gay y queer en México* (7-21). México: UNAM.
- Reséndiz Oikión, E. (23 de junio de 2021). Fronteras del deseo: mapa de la literatura LGBT del norte de México. *Museo de Arte de Ciudad Juárez*. https://fb.watch/ggfNTwX_Q5/
- Rubio, A. (2018). *Ciudad negra*: antología imprecisa de poetas del Taller Literario del INBA en Ciudad Juárez (1988-2013). *La Santa Crítica*. <https://lasantacritica.com/general/ciudad-negra-antologia-imprecisa-de-poetas-del-taller-literario-del-inba-en-ciudad-juarez-1988-2013/>
- Sánchez, D. O. (1997). José U. Escobar: la inquietud errante. En J. U. Escobar. *Siete viajeros y unas apostillas, Ciudad Juárez, Paso del Norte, cuatro siglos* (13-37). Ciudad Juárez: Gobierno Municipal.
- Sanmiguel, R. (1994). Travesía fugaz: el desarrollo literario en Juárez. *Cultura Norte*, 32, 54-59.
- Siller, P. (2003). *1911: la batalla de Ciudad Juárez I: la historia*. Ciudad Juárez: Cuadro por Cuadro, Imagen y Palabra.
- Siller, P. (2018). Muy breve noticia de la Revolución mexicana. *Cuadernos Fronterizos*, 16(5), 27-30.
- Torres, V. F. (2010). Del escarnio a la celebración: narrativa mexicana del siglo XX. En M. K. Schuessler y M. Capistrán (Eds.). *México se escribe con J: una historia de la cultura gay* (86-100). México: Planeta.
- Valencia, S. (2015). Del *queer* al *cuir*: *ostranénie* geopolítica y epistémica desde el sur glocal. En F. Lanuza y R. Carrasco (Eds.). *Queer & cuir: políticas de lo irreal* (19-37). Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Vallejo, F. (2008). *Barba Jacob, el mensajero*. Bogotá: Alfaguara.

Error de archivo:

Los procesos de escritura
en “Cuenta perdida” de
Salvador Novo y Lola Beltrán

Errors in the Archive:

The Writing Process of
Salvador Novo and Lola
Beltrán’s “Cuenta Perdida”

Jairo Antonio Hoyos*

University of Puget Sound

 <https://orcid.org/0000-0003-1022-2136>

César Cañedo**

Universidad Nacional Autónoma de México

 <https://orcid.org/0000-0002-6744-0903>

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3612>

* Profesor Asistente del Departamento de Estudios Hispánicos en University of Puget Sound. Se especializa en el estudio del arte, la literatura y la cultura mexicana de principios del siglo XX. Otro de sus campos de investigación se ubica en las manifestaciones culturales de las comunidades latinas y latinoamericanas en los Estados Unidos. Su investigación hace énfasis en las conexiones entre ciencia, estética y sexualidad.

** Profesor de Tiempo Completo en el área de Literatura del Centro de Enseñanza para Extranjeros, UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Profesor a nivel de licenciatura y posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM. Se especializa en las literaturas queer/cuir, masculinidades, literatura mexicana de los siglos XIX y XX. Actualmente, es miembro del proyecto de investigación de carácter internacional “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, del cual este trabajo es un resultado.



Recibido: 9 febrero 2022 * *Aceptado:* 8 enero 2023 * *Publicado:* 24 enero 2023

¿Cómo citar este texto?

Hoyos, J. A. y Cañedo, C. (enero-junio, 2022). Error de archivo: los procesos de escritura en “Cuenta perdida” de Salvador Novo y Lola Beltrán. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (35), 161-173.
Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3612>

Resumen

Los cientos de cajas, folios, fotografías, cartas, retratos y, en ocasiones, excéntricos objetos del archivo de un escritor figuran en una zona novedosa para la investigación literaria. En este ensayo analizamos, a través de cartas, artículos y borradores, el proceso de escritura de “Cuenta perdida”, de Salvador Novo (1904-1974), canción hecha famosa en la voz de la intérprete ranchera Lola Beltrán (1932-1996). El archivo de Novo nos permite proponer nuevas interpretaciones de aquella insigne canción ranchera en la que, mediante su proceso de escritura, crea un amor errante que inserta la presencia de la homosexualidad en la música popular mexicana.

Palabras clave: Salvador Novo, “Cuenta perdida”, afeminamiento, escritura, archivos, homosexualidad

Abstract

In the case of a writer’s archive, the hundred boxes of folios, photographs, letters, portraits—and even unconventional objects—can constitute a novel research space for literary scholars. In this essay, we analyze the writing process of Salvador Novo’s song “Cuenta perdida,” made famous by the ranchero singer Lola Beltrán. Taking into account the archival documents of Salvador Novo, we propose a new interpretation for this famous song: Novo’s writing creates an errant love that inserts the presence of homosexuality in Mexican mainstream music.

Keywords: Salvador Novo, “Cuenta perdida”, effeminacy, writing, archives, homosexuality

Nos volvemos a encontrar después de tanto
que tu imagen

Salvador Novo, *folio 92 (sin título)*.

Cada archivo propone sus propias sendas, cada sendero traza recorridos que solo en pocas ocasiones dibujan un itinerario. El vaivén investigativo erra entre los documentos caóticos de cada escritor. Los cientos de cajas, los miles de folios, las fotografías, las cartas, las pelucas, los retratos y los artículos de naturaleza excéntrica exponen ese ambiente imprevisible e inesperado para cualquier investigación. Este carácter imprevisible expone, a su vez, el encanto y el tedio de las colecciones documentales. El archivo de Salvador Novo está ubicado en la Ciudad de México, y forma parte de la colección del Centro de Estudios de Historia de México (CEHM) de la fundación CARSO. Dicha colección está formada por aproximadamente 102 cajas que contienen documentos fechados desde 1920.

Este archivo se encuentra dividido en tres partes: las secciones Antonio López Mancera, Salvador López Antuñano y Salvador Novo. Su contenido incluye documentos, impresos, retratos, recortes, fotografías, apuntes, manuscritos, diarios, cartas y objetos personales, por ejemplo, anillos, chalecos, películas, casetes y seis peluquines. Así que el archivo de Novo no solo contiene documentos escritos, sino también material audiovisual y objetos personales que ofrecen una visión panorámica acerca del escritor y de su vida cotidiana por medio de la materialidad. La riqueza historiográfica de este archivo lo convierte en un sitio fundamental para el estudio tanto de la historia cultural y cotidiana de México, como de la investigación literaria y biográfica sobre Salvador Novo.¹

Dentro de este vasto archivo, el errar investigativo, en tanto equivocación y desvío, es un elemento fundamental para el análisis de la obra de Novo. El leer y releer, el conocer y reconocer, el inferir y rectificar se convierten en actividades ineludibles de la lectura detenida del investigador. Una primera interpretación se transforma luego por el descubrimiento de otro documento, de una relación que hasta ese momento estaba ausente. La equivocación y la enmienda plantean el hábito del archivo. En palabras de Pierre-Marc de Biasi (2004), “this back-and-forth play in the research is a permanent characteristic of textual genetics, which presupposes at all

1. El archivo del CEHM no ha sido investigado en abundancia; uno de los estudios más completos es el capítulo “Salvador Novo y su estatua”, incluido en el libro *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina* (2014), de Javier Guerrero.

times the possibility of systematic recourse to verification and retroactive correction” (p. 44). A propósito, este ensayo surge de un error de lectura, de una afortunada equivocación, de una rectificación en la ruta al adentrarse en los archivos de Salvador Novo.

El folio 92 es un texto manuscrito sin título, perteneciente al legajo 3 en la caja número 7 del fondo DCXX-I de la sección López Mancera. Este escrito fue catalogado junto con 39 poemas mecanografiados y 12 mecanuscritos. Además, este legajo incluye varias versiones de los sonetos eróticos del autor publicados para sus amigos en formato de plaquette en 1954.² En nuestras primeras lecturas, el texto de Novo mantenía una relación con sus sonetos satíricos y su poesía erótica, especialmente con el soneto XVIII que aparece en su libro *La estatua de sal* (1998): “Nos volvemos a ver. Año tras año/ soñé con encontrarte en mi camino/ ¡Sol de mis ojos, luz de mi destino!/ ¿No quisieras, mi bien, tomar un baño?” (p. 140).

En esta primera hipótesis establecíamos que el folio 92 podría ser un pretexto de ese poema, un primer borrador solitario que carecía de múltiples etapas intermedias de escritura que explicarían las enormes diferencias entre ambos textos, en los que se erguía una brecha infranqueable que impedía establecer un posible dossier genético. Sin embargo, después de múltiples lecturas, el escrito fue convirtiéndose en una melodía cuya familiaridad empezó a afectar nuestra propia metodología de investigación, por lo que decidimos abandonar por un momento el estudio de las drásticas diferencias entre las dos posibles versiones del poema XVIII. Entonces, indagamos por algunas posibles referencias hechas por Salvador Novo a estos escritos en sus artículos de *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz II* (1998), que fueron recopilados en los tomos correspondientes al sexenio (1964-1970) de ese mandato.

Este desvío en nuestra metodología de investigación nos llevó a visitar la entrada correspondiente al 2 de septiembre de 1970, donde Salvador Novo describe en detalle un proyecto urbanístico del arquitecto Roberto Álvarez Espinosa en la plaza central, El Zócalo, de la Ciudad de México. Para concluir la entrada, el autor critica el carácter monotemático de su propio texto y decide romper este monotematismo contándonos uno de los hechos más memorables de esa semana: el haber conocido a María Lucila Beltrán Ruiz (1932-1996) y “haber presenciado su entusiasta *mise en scène* de la canción que con letra mía y música de Eduardo de Flórez, debe haber

2. Estos textos fueron reeditados en 1986 y posteriormente fueron incluidos como anexo en la edición de *La estatua de sal*, editada por Carlos Monsiváis en 1998.

grabado al día siguiente” (Novo, 1998, p. 614). Más conocida como Lola “La Grande”, María Lucila Beltrán Ruiz fue la cantante que interpretó la emblemática canción cuyo borrador es el folio 92. A partir de su análisis, es posible elucidar el proceso de escritura de una de las canciones más representativas de la música mexicana, aquella melodía titulada “Cuenta perdida”.

Cabe señalar que la incursión de Salvador Novo en la composición musical no se reduce a la canción que escribió para Lola Beltrán, sino que también tuvo colaboraciones musicales con Arno Fuchs y Rafael Hernández, las cuales proponen un práctica escritural y artística que no le es desconocida, aunque sí poco frecuente. De hecho, el 22 de octubre de 1970, Novo expresó con entusiasmo su intención de colaborar con José José, el ídolo musical de la época. El periodista A. Catani (1970), posiblemente Alberto Catani, relata esta escena de la siguiente manera: “Luego nos hizo escuchar la poesía y la música que el maestro Novo considera puede irle de maravilla al cantante de Moda, José José” (Catani, 1970) A pesar de estas otras colaboraciones musicales, “Cuenta perdida” es, sin lugar a dudas, la contribución más importante de Novo a la música mexicana. Como lugar de génesis de esta emblemática canción, el folio 92 es un manuscrito de gran valor documental tanto para la multifacética trayectoria artística del autor como para la historia cultural de México.

El archivo Novo no ofrece este documento en aislamiento. Otros objetos relacionados con el folio 92 son: una carta de Lola Beltrán escrita en una hoja de Western Airlines que está fechada en septiembre de 1970 –las hojas de la carta están impresas con fotografías de diversos lugares turísticos de México–; un mecanuscrito titulado “Cuenta perdida” que no contiene ningún indicio de datación; un recorte de un artículo periodístico titulado “Salvador Novo también escribe canciones para José José; Lola Beltrán le grabó ‘Cuenta perdida’” de A. Catani, con una anotación que hace referencia al periódico “*El Herald*”, fechado a mano el 22 de octubre de 1970 con tinta roja; y el disco *Llanto y coraje*, de Lola Beltrán, producido por RCA Records.

El folio 92, el mecanuscrito y el artículo ayudan a reconstruir un posible y excéntrico proceso de escritura de “Cuenta perdida”. Mientras el manuscrito y el mecanuscrito ofrecen testimonios directos del autor, las variantes consignadas en el artículo periodístico están mediadas por la escritura del reportero A. Catani. Además, la carta de Lola Beltrán a Novo y la referencia contenida en *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz II* (1998) ofrecen indicios que permiten delimitar mejor la historia del proceso de escritura.

Los documentos del archivo Novo exponen tres versiones de “Cuenta perdida”, las cuales se pueden organizar cronológicamente de la siguiente manera: la primera es el manuscrito del folio 92, la segunda es el mecanuscrito y la tercera es el artículo periodístico. Para comenzar nuestro análisis, a continuación incluimos una transcripción diplomática del folio 92:

Nos volvemos a encontrar después de tanto tiempo
que tu imagen

que al mirarte me dio un vuelco el corazón.

Si tu imagen se ha borrado con mi llanto

¿cómo el llanto no ha apagado mi pasión?

¿que volvamos a empezar? ¿que te perdone?

¿qué no miras que soy otro, y otra tú?

Si te acepto es porque quiero que me abone

la desgraciada vida

la cuenta ya perdida

de lo que me devuelve ^{en trizas} tu muerta juventud

que dejamos pendiente ^{saldada} con nuestra juventud

que no supo cobrarnos (Novo, folio 92, manuscrito)

CUENTA PERDIDA

Música de EDUARDO FLOREZ

Letra de SALVADOR NOVO

Nos volvemos a encontrar después de tánto [sic],

que al mirarte me dio un vuelco el corazón.

Si tu imagen se ha borrado con mi llanto

¿cómo el llanto no apagara mi pasión?

¿Que volvamos a empezar? ¿Que te perdone?

¿Qué no miras que soy otro, y otra tú?

Si te acepto, es porque quiero que me abone

la desgracia vida

la cuenta ya perdida

que no alcanzó a pagarse con nuestra juventud. (Novo, Cuenta Perdida, mecanuscrito)

Entre la versión manuscrita del folio 92 y la versión mecanuscrita encontramos algunas diferencias: cambios mínimos en la puntuación; la variación del tiempo verbal en la línea cinco del presente perfecto al subjuntivo; la elección de la palabra “pagarse” en lugar de las palabras “pendiente” o “saldada” que están en el manuscrito; y la supresión de dos oraciones completas, una oración tachada y la frase final: “que no supo cobrarnos”. El mecanuscrito ofrece un cambio drástico de escritura en la última frase de “Cuenta perdida”: “La desgraciada vida/ la cuenta ya perdida/ *que no alcanzó a pagarse con nuestra juventud*” (el énfasis es nuestro). Los cambios entre ambas versiones exponen un proceso de escritura que intenta condensar la tensión entre el recuerdo del pasado amoroso y la experiencia presente de resentimiento de los otros amantes, una actitud que tal vez puede ligarse con la adultez-vejez de Novo, cuya mirada sobre las materias amorosas difiere de la de su juventud, por ejemplo, en relación con su poemario *Nuevo amor* (1934).

La primera tachadura del manuscrito —en el que el momento central es el instante del encuentro— insinúa un primer rasgo de esta historia de desamor. El tachar “~~que tu imagen~~” borra la figuración del pasado e instaura la importancia del volver a verse, de reencontrarse. La incertidumbre del momento, el cambio drástico y la inestabilidad del sujeto que enuncia se corroboran a través del uso de oraciones interrogativas y de estructuras sintácticas condicionales.

Las tachaduras en las últimas líneas recalcan un doble proceso de escritura: de un lado, la tensa relación entre la imagen del pasado y la experiencia del presente; de otro, en el caso del manuscrito, la compleja descripción de la relación entre tiempo, experiencia, recuerdo y amor. La tachadura de la frase “~~De lo que devuelve~~ ^{en trizas} ~~tu muerta juventud~~” sugiere el carácter fragmentario y nostálgico del sujeto hablante; la cuenta perdida del sujeto con su propio pasado. Mientras que el recuerdo es imagen de deuda y ruina, la experiencia del encuentro oscila entre una deuda que influye el presente —“pendiente”— o una que se manifiesta como resuelta y acabada en el pasado —“saldada”—.

Esta tensión entre pasado y presente aumenta cuando leemos la línea final que se presenta de manera un tanto incongruente con respecto al ritmo y a la trama de la historia, pero resulta pertinente para abordar el tema del reencuentro y de la deuda entre los amantes: “que no supo cobrarnos”. La relación entre el recuerdo resentido del pasado y la experiencia inusitada del presente se muestra a través de las oscilaciones en la descripción de la deuda amorosa de los amantes en el folio 92. La escritura errante es un

trazo escritural que se equivoca y divaga, que deambula por diferentes opciones semánticas que todavía no han sido definidas por el escritor. En este instante de escritura, el poema busca su forma, el escritor cincela y traza posibilidades que todavía señalan un momento de duda. Es así como las últimas líneas del folio 92 exponen un proceso de escritura marcado por la tensión entre la certeza y la incertidumbre.

Por su parte, Daniel Balderston (2014) se refiere a este particular momento cuando analiza la segunda versión de “A Francisco López Merino”, de Jorge Luis Borges. En ambos casos, y reconociendo las particularidades de cada escritura, es posible decir que “el poema está tomando forma, pero todavía de modo incierto” (Balderston, 2014, p. 87). El amor perdido en Novo y la muerte del amigo en Borges producen una escritura de incertidumbre, un acto de escribir errante que, aunque divaga, aspira a la precisión semántica. En este particular proceso de escritura, el mecanuscrito ofrece una etapa de mayor condensación y exactitud semántica en las últimas líneas. La oscilación y la tachadura entre las palabras “pendiente” y “saldada”, así como la frase final escrita en el manuscrito, se transforman en una sola línea en el mecanuscrito: “que no alcanzó a pagarse con nuestra juventud”.

Dicha frase condensa las oscilaciones por medio de la elección del verbo “pagar”, el cual instaura una deuda que se cobra de manera insuficiente, un pago exiguo del pasado. El recuerdo y el llanto no alcanzan a saldar la experiencia amorosa dejando en tensión la relación entre el momento pasado y presente. Esta incertidumbre se confirma con el cambio del aspecto verbal de un tiempo perfecto del indicativo –“como el llanto no ha apagado mi pasión”– al pasado del modo subjuntivo –“como el llanto no apagara mi pasión”–. Mientras que el presente perfecto instaura la relación entre un momento en el pasado y su persistencia en el presente, el uso del subjuntivo enfatiza la incertidumbre y la inseguridad del juicio del sujeto hablante. Se puede afirmar entonces que el mecanuscrito ofrece un testimonio más preciso de la ambigüedad entre el pasado y el presente del desamor de los amantes.

En su excepcional análisis genético de *Un cœur simple* de Gustave Flaubert, Raymonde Debray (2004) intenta crear un registro ambiguo que no define de manera precisa la escena de la muerte de Felicité. En ese escenario de lectura, el texto incita al lector a enfrentar las contradicciones propuestas por una escritura ambigua, pero precisa. En el caso del mecanuscrito de Novo, el lector u oyente presencia una relación amorosa que todavía no se ha resuelto, cuyos ecos presenciamos en el momento de lectura o de la interpretación de la canción. Además, las frases interrogativas y los condicionales que no se resuelven confirman el carácter irresoluto de esta historia de amor.

El manuscrito muestra una mayor dispersión del significado; en cambio, el campo semántico del mecanuscrito describe con precisión la historia de los amantes porque asocia de manera más aguda la noción de deuda, de cuenta pendiente, con la de la pérdida amorosa. El verbo “pagar” refuerza la relación entre el amor y el intercambio comercial que sugerían las nociones de abono y deuda que ya estaban presentes en el manuscrito del folio 92. El cobro insuficiente de la juventud presente en el manuscrito —“que dejamos pendiente ^{saldada} con nuestra juventud/que no supo cobrarnos”— se transforma, en el caso del mecanuscrito, en la descripción de una deuda no saldada entre los amantes; aunado a esto, el sujeto de la oración se mueve de la juventud —“que no supo cobrarnos”— a la deuda inconclusa entre los amantes cuya juventud fue un pago insuficiente, una cuenta que ya se ha perdido, pero se renueva en el momento del reencuentro. Precisamente, en ese instante, incluso la vida misma se transforma en deudora: “Si te acepto es porque quiero que me abone/ la desgraciada vida/ la cuenta ya perdida”. En suma, el mecanuscrito ofrece un testimonio de lectura en el que la relación de deuda se transforma en el elemento semántico central en la intención del proceso de escritura.

La primera referencia a las siguientes etapas en el proceso de escritura de “Cuenta perdida” la encontramos en una carta de Lola Beltrán fechada en septiembre de 1970, en la cual le agradece a Salvador Novo su colaboración y comenta lo siguiente acerca de una modificación a la letra de la canción: “Esa cuarteta que se le agregó a ‘Cuenta perdida’ la llevaré más ganada... ganada en arreglo y sobre todo en interpretación; digna de su bello poema” (Beltrán, 1970). Esta referencia es pertinente porque no solo denomina a “Cuenta perdida” como un poema del autor, sino que da testimonio de una adición hecha por él. El objetivo de establecer un género para “Cuenta perdida” es una empresa difícil, si no imposible de realizar, porque los testimonios acerca del texto son contradictorios. En 1970, mientras Lola Beltrán llama “poema” al escrito, Novo se refiere a este como la letra de una composición musical.

Con respecto a la cuarteta adicional, el testimonio de dicha escritura procede de una fuente documental excéntrica que no surge de la escritura directa de Novo, sino que la leemos en la transcripción textual de algunas declaraciones del autor sobre sus colaboraciones musicales durante ese año. En el artículo de Catani (1970), Salvador Novo comenta sus colaboraciones musicales con Lola Beltrán y hace referencia tanto a “Cuenta perdida” como a una futura colaboración con la intérprete —en este caso, por medio de una adaptación del poema “Angelillo y Adela”, dedicado a Federico García Lorca—. Adicionalmente, Catani transcribe un testimonio de “Cuenta perdida” en dos fragmentos. La transcripción del primero es la siguiente:

Nos volvemos a encontrar después de tanto, que al mirarte me dio un vuelco el corazón. Si tu imagen se ha borrado con mi llanto, ¿cómo el llanto no apagara mi pasión? ¿qué volvamos a empezar? ¿qué te perdone? ¿qué no miras que soy otra, y otro tú? Si te acepto es porque quiero que me abone la desgraciada vida, la que me abrió esta herida, la cuenta ya olvidada, la cuenta ya perdida, que no alcanzó a pagarse con nuestra juventud. (Catani, 1970)

El testimonio del artículo acerca de esta primera parte ofrece algunos cambios importantes, a saber, la adición de la afección física en el cuerpo de la amante –“la herida”–; la aparición de la noción de olvido en la descripción de la relación entre el pasado y el presente de los amantes; y el cambio de género en la frase “que soy otra, y otro tú”. Las dos primeras series de cambio –la herida y el olvido– complejizan la relación amorosa. La tensión entre resentimiento y sentimiento amoroso se refuerza no solo por la presencia física del cuerpo, sino también por la tensión entre el deseo del abono –la deseada restitución fallida– y el olvido de una cuenta que ya está perdida y superada. Además, se resalta el cambio en los amantes, que ahora son “otros” como consecuencia del pasar del tiempo. El último cambio en la letra permite destacar una característica de esta composición en todas sus etapas de escritura. Se trata de la ausencia casi absoluta de elementos o marcas de género en la descripción de esta historia amorosa. De hecho, la única marca genérica está en la frase “que soy otra, y otro tú”. Esta ausencia hace énfasis en la experiencia de la relación y no en las categorías de género que podrían marcar la historia de los amantes.

Curiosamente, así como sucede en el poemario de Novo *Nuevo amor* (1934), la canción abre el espacio para un amor sin género, cuyo secreto está en esa ausencia de marcas y designios. Asimismo, es relevante contrastar el tono predominante de ausencia amorosa, del amado contemplado, ido o por irse –sin marcas de género– en la mayoría de poemas de *Nuevo amor*, con una canción de muchos años después. En la canción la ausencia se vive sin el peso lírico de la juventud y puede ser una transacción o una imposibilidad: “¿que volvamos a empezar?, ¿que te perdone?, ¿qué no miras que soy otra, y otro tú?”. Mientras que el tiempo mismo abona en la experiencia del yo lírico que ya no ruega ni es doliente, como lo era el joven Novo, desde la voz poética del lamento: “Lloro porque eres tú para mi duelo/ y ya te pertenezco en el pasado” (Novo, 2004, p. 93), versos que cierran uno de los poemas sin título del poemario mencionado. Este pasado queda saldado en el presente de la canción a favor de la transformación en otro, en otra voz.

El amor sin género es uno cifrado en la retórica del secreto, como lo entendió Balderston para la poesía de Novo, Villaurrutia y otros autores del grupo Contemporáneos (Balderston, 2015, p. 51), respecto al silenciamiento de la homosexualidad. También es posible interpretar un afeminamiento en esta disolución del género en el amor, como una estrategia que Novo empleó para el yo lírico, por ejemplo, en el famoso “Romance de Angelillo y Adela”, cuya referencia, desde la retórica del secreto, es a Novo como Adela y a Federico García Lorca como Angelillo, como se muestra en el análisis de James Valender (1996) sobre el diálogo epistolar entre ambos, donde queda en evidencia el afeminamiento del yo en la escritura de Novo. Otro nivel de afeminamiento, en el caso específico de esta canción, está posibilitado por el hecho de que Novo escribe una letra para ser interpretada por una mujer, Lola Beltrán, con lo que se da una identificación del yo lírico homosexual y la expresión amorosa femenina desde la interpretación musical.

Ahora bien, el autor aludió a la brevedad de la composición afirmando que esto exigía la inclusión de la nueva cuarteta a la que hace referencia Lola Beltrán en su carta: “Nuestra historia terminó, nada me debes. Fue el encuentro de dos seres, nada más. Y los soles que alumbraban mi ventura con el tiempo los he visto naufragar” (Novo, cit. en Beltrán, 1970). El autor añadió la oración “volvamos a empezar” para cerrar la cuarteta y retomar el estribillo de la composición. Esta cuarteta agrega otra capa de complejidad a la descripción de la historia de amor de los amantes e intenta clausurar el escrito restándole importancia a la deuda y a la situación inacabada de los amantes. No obstante, teniendo en cuenta el conjunto total de la composición, la cuarteta aumenta la tensión entre el olvido del sentimiento de amor y la presencia resentida de la deuda entre los amantes.

Siguiendo con la retórica del secreto, podemos observar que en la poesía de Novo existe la presencia metafórica del sol masculino, el sol como hombres, amantes y muchachos, cuerpos jóvenes deseados y deseantes. Por ejemplo, el poema “Sol”, incluido en *XX poemas* (1925), hace una descripción críptica de un joven que deambula por la ciudad, sin importarle la escuela, y que llega con sangre —¿anal o por peleas callejeras-amaratorias?— a su cama: “Este muchacho sol/ -ni parece aún ciudadano- [...] y ya que llega al sucio lecho/llena las sábanas de sangre/como las chicas/ pero su hemorragia es nasal)”. (Novo, 2004, p. 40)

También se encuentra la temática del amante paradójicamente ausente en su presencia, de *Nuevo amor*, que cierra uno de sus poemas con los rayos del sol amante que secan la simiente, el semen: “Mi ofrenda es toda tuya en la

simiente/que secaron los rayos de tus soles” (Novo, 1934, p. 96). Además, la inclusión del amor-sol como naufragio emparenta la canción con gran parte de la producción artística e intelectual de Salvador Novo a través de la temática marítima, desde la primera frase de *Return Ticket* (1928), pasando por las referencias al mar en *Canto a Teresa: un esquema de hidrografía poética* (1934) y *Seamen Rhymes* (1934). Los soles-amores han naufragado con el paso del tiempo, en el sentido también de envejecer, código cifrado de peso y horror, para el secreto de homosexualidad que guardaba Novo.

El proceso de escritura de “Cuenta perdida” guarda testimonio de la complejidad en la elección de las palabras por parte del autor, para describir la tensión de una historia de amor y desamor. Más allá del texto terminado, los documentos del archivo permiten intuir el ir y venir en la intención de la escritura de los diversos testimonios que relatan la historia de un amor hiriente pero necesario. El errante proceso escritural describe la relación entre pasado y presente, entre deuda y pago, entre juventud perdida y vejez que deja de sufrir la ausencia, así como entre sentimiento y resentimiento como un estado nunca resuelto o acabado, una cuenta perdida que regresa del olvido cuando los amantes se encuentran desencontrándose. Hasta este momento, no hemos podido acceder al disco *Llanto y coraje*, aunque una versión disponible en YouTube permite sugerir de manera provisoria que esta cuarteta fue incluida en la grabación final del disco de Lola Beltrán en 1971. En interpretaciones posteriores de la canción, Lola Beltrán varía la última cuarteta: “Nuestra historia terminó, nada *te* debo. Fue la historia de dos seres nada más” (Beltrán, 2015; el énfasis es nuestro). La variación, en este caso realizada por la intérprete y no por Salvador Novo, reabre una historia de amor y desamor en la que no es posible saber quién es el deudor y quién el acreedor. Finalmente, queremos hacer notar que mientras Beltrán eligió “historia”, Novo escogió la palabra “encuentro”, cuyo peso también está cifrado en la homosexualidad, pues, simbólicamente, no hay tiempo para las historias homosexuales, sino solo para los encuentros. En síntesis, este ensayo brinda un primer rastreo, un trazo provisional del proceso de escritura de “Cuenta perdida”. Dentro de ese deambular de la escritura y el archivo, el ensayo se emparenta con la historia de amor, con marcas ocultas de afeminamiento y con el código homoerótico de la canción. El investigador y el archivo, al igual que los amantes, deben revivir cada momento hiriente y necesario de lectura y reescritura, revivir el diagrama de una historia, acaso amorosa, que fue aquel “encuentro de dos seres, nada más”.

Referencias

- Balderston, D. (2014). Palabras rechazadas: Borges y la tachadura. *Revista Iberoamericana*, 246(80), 81-93.
- Balderston, D. (2015). *Los caminos del afecto*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Beltrán, L. (1970). *Carta a Salvador Novo*. Archivo López Antuñano. Fondo DCXX-2. (Folio 11, Legajo 2, Caja 20). Ciudad de México: Centro de Estudios de Historia de México.
- Beltrán, L. (3 de agosto de 2015). *Cuenta Perdida* [Archivo de Vídeo]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=iNuZF9Wbnso>
- Catani, A. (1970). *Salvador Novo también escribe canciones para José José; Lola Beltrán le grabó 'Cuenta perdida'*. Archivo López Antuñano. Fondo DCXX-2. CEHM. (Folio 6, legajo 11, Caja 58). Ciudad de México: Centro de Estudios de Historia de México [Conservación: recorte de periódico].
- De Biasi, P. (2004). Toward a Science of literature: Manuscript analysis and the Genesis of the Work. En J. Deppman, D. Ferrer y M. Groden. (Comp.). *Genetic Criticism. Text and Avant-textes* (pp. 36-68). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Debray, R. (2004). Flaubert's "A Simple Heart," or How to Make an Ending: A Study of the Manuscripts. En J. Deppman, D. Ferrer y M. Groden. (Comp.). *Genetic Criticism. Text and Avant-textes* (pp. 69-95). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Guerrero, J. (2014) *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Novo, S. (1970). *Cuenta perdida*. Archivo López Mancera. Fondo DCXX-1. (Folio 5, Legajo 3, Caja 10). Ciudad de México: Centro de Estudios de Historia de México [Mecanuscrito].
- Novo, S. (1970). Folio 92. Archivo López Mancera. Fondo DCXX-1. (Folio 92, Legajo 3, Caja 7). Ciudad de México: Centro de Estudios de Historia de México [Manuscrito].
- Novo, S. (1998). *La estatua de sal*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Novo, S. (1998). *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz II*. México: CONACULTA.
- Novo, S. (1934). *Nuevo amor*. México: University of New Mexico Press.
- Novo, S. (2004). *Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valender, J. (1996). Cartas de Salvador Novo a Federico García Lorca. *Cuadernos Americanos*, 548, 7-20.

ENTREVISTAS

Habana año cero, el Período Especial y la literatura cubana post-soviética: Un diálogo con Karla Suárez

Lis García-Arango*

Universidad de Concepción

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6305-4530>

René Camilo García-Rivera**

Universidad de Concepción

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0238-1711>

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3613>

En una de las pausas de la pandemia, en esas breves brechas donde suspenden las restricciones al ocio y la movilidad, dialogamos en Lisboa con la escritora cubana Karla Suárez (*La Habana*, 1969), una de las voces representativas de la narrativa insular contemporánea, quien cuenta en su haber con las novelas *Silencios* (Lengua de trapo, 1999), *La viajera* (Roca Editorial, 2005), *Habana año cero* (Quetzal Editores, 2011) y *El hijo del héroe* (Editorial Comba, 2017). En 2019, Karla Suárez recibió el Premio Iberoamericano Julio Cortázar por el cuento “El pañuelo”. La crítica ha caracterizado su

* Lis García-Arango. Doctora en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, Chile (2021) y Licenciada en Periodismo en la Universidad de La Habana, Cuba (2012). E-mail: lisigaar@gmail.com

** René Camilo García-Rivera (La Habana, 1992). Graduado de Periodismo en la Universidad de La Habana (2016). En 2021 obtuvo el título de Doctor en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, Chile, con la tesis titulada “La condición humana en el Período Especial: antropogénesis en la narrativa cubana de los noventa”. Ha desarrollado una línea de investigación sobre el contexto social, cultural e histórico de la realidad cubana de los años noventa. Como resultado de sus investigaciones, en publicó el libro *Naufragios de fin de siglo. Relatos, crónicas y entrevistas sobre el Período Especial en Cuba* (2019). E-mail: laletincomoda@gmail.com



Recibido: 14 febrero 2022 * Aceptado: 21 octubre 2022 * Publicado: 24 enero 2023

¿Cómo citar este texto?

García-Arango, L. y García-Rivera, R. C. (ene.-jun., 2022). *Habana año cero, el período especial y la literatura cubana post-soviética: un diálogo con Karla Suárez*. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (35), 175-182. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl.35.2022.3613>

prosa como “clara y venturosa” (2018, s.p.) —al decir de Francisco Solano en el diario español *El País*—. Por su parte, la investigadora Luisa Campuzano (2013) consideró que la autora “aporta a la novelística cubana postsoviética un nuevo decir” (s.p.), y enfatizó la “efectividad expresiva, la gran economía de medios, la moderación y la distancia” presentes en su estilo.

La autora Karla Suárez —quien desde 1998 reside en Europa, primero en Roma, luego en París y finalmente en Lisboa— arribó a nuestra cita en bicicleta. Desde su experiencia en los años 90 —confesó—, mantiene el hábito ciclista. Nos sentamos en una pequeña terraza de la avenida Fontes Pereira de Melo, a la altura de la Plaza Duque de Saldanha. Durante una hora conversamos sobre el proceso creativo de sus novelas, la temática del Período Especial, y el vigor de la literatura cubana post-soviética.

“En aquel tiempo nos reuníamos los amigos, hablábamos y escribíamos. Nos leíamos los cuentos en esos años que no había ni papel. La realidad siempre ofrece cosas maravillosas para la literatura”, dijo la escritora al rememorar sus inicios.

La crítica sitúa a Suárez en la llamada generación de *Los Novísimos*, el grupo de jóvenes narradores que revitaliza las letras cubanas tras la caída del Muro de Berlín. Esta resulta ser la primera generación de escritores nacidos tras el triunfo socialista de enero de 1959. Quienes la conforman se caracterizan por el afán renovador de los estilos y temas narrativos, así como la ruptura con el canon literario de la revolución cubana. Entre sus principales exponentes se encuentran: Ena Lucía Portela, Ronaldo Menéndez, Zoé Valdés, Daína Chaviano, Raúl Aguilar, Antonio José Ponte, entre otros.

Los cambios en Europa del Este repercutieron profundamente en la realidad cubana. Tras el colapso del bloque socialista europeo y la Unión Soviética, la economía insular padeció una espiral decreciente hasta 1994. Eufemísticamente, el gobierno denomina a esta etapa como “Período Especial en tiempos de paz”. Este trance sorprendió a Suárez recién graduada de Ingeniería eléctrica.

“Cuando empecé la carrera en 1987, era un mundo. Cuando terminé, en 1992, ya era otro mundo”, resumió la autora. “Yo tenía unos planes de futuro, ideas de qué hacer una vez graduada; pero con mi primer salario, que era de 198 pesos, solo me pude comprar una caja de cigarrillos”, contó.

Además de los estudios de ingeniería, Suárez cursó el nivel elemental de música en el conservatorio Alejandro García Caturla, donde se especializó

en guitarra clásica. Ambas formaciones plasman su huella en el estilo narrativo de la autora. Así lo comprobamos en la lectura de *Habana año cero*, novela recientemente traducida al inglés (2021) por la editorial británica Charco Press y motivo central de esta entrevista. Cabe destacar que la racionalidad del libro, construido con la precisión de un artefacto ingenieril, emula la sincronía de una orquesta sinfónica. Los movimientos de cada personaje tributan al ritmo del relato, al suspenso de un misterio con dotes de metáfora —la búsqueda de los planos originales del teléfono, invento del visionario italiano Antonio Meucci—.

La trama de *Habana año cero* (2016) transcurre durante el momento más tenso de la crisis de los años 90. Al comienzo de la novela, Suárez explica que “Todo ocurrió en 1993, año cero en Cuba. El año de los apagones interminables, cuando La Habana se llenó de bicicletas y las despensas se quedaron vacías. No había nada. Cero transporte. Cero carne. Cero esperanza”, (Suárez, 2016, p. 11).

Más adelante en la novela, se encuentra una de las descripciones más vívidas de la literatura del Período Especial, pues en ella se resume la realidad cubana de la siguiente manera:

Creo que en este país todo el mundo recuerda 1993, porque fue el año más difícil del llamado Período Especial. La crisis económica llegó a su tope. [...] Vivir en La Habana era como estar dentro de una serie matemática que no converge a nada. Una sucesión de minutos que no iba a ninguna parte. Como si todas las mañanas despertaras en el mismo día, un día que se ramificaba y se volvía pequeñas porciones que repetían el todo. (Suárez, 2016, pp. 22-23)

Aunque los hechos de la trama se remontan a los primeros momentos de la década de los 90, Suárez escribió la novela veinte años después. Entre el bullicio del moderno barrio Lisboeta, le preguntamos:

—¿A qué se debe el desfase entre los sucesos narrados y la publicación del libro?

“Yo creo que para narrar hace falta distancia. Cuando uno está viviendo las cosas está demasiado ocupado, te faltan elementos de comprensión; cuando terminan, ya conoces las causas y consecuencias de ciertos procesos, tienes más información y puedes construir el escenario mucho

mejor y más auténtico. El año 93 fue muy difícil para los cubanos, y yo no tenía deseos de tratar la realidad que me tocaba desde que abría los ojos hasta que me acostaba. Entonces escribía cuentos de otros asuntos, como una fuga, porque la literatura también sirve para eso.

En ese tiempo, los cambios pasaban muy de prisa, más rápido que la capacidad que uno tiene para asimilarlos. Y pienso que cuando escribo directamente lo que estoy viviendo le falta elaboración, porque eso no es literatura, sino más bien descarga emocional; o sea, yo tengo un montón de borradores, de relatos que cuentan lo que estaba pasando en aquellos años, pero nunca los voy a publicar porque no son buenos. Quizás de ahí pueda retomar algunas historias y personajes para reelaborarlos, pero para hacer literatura hace falta digerir la experiencia que vivimos. Si hubiese escrito la novela en el 93, seguramente habría sido diferente, tal vez ni con el mismo título. Se supone que Julia está contando la historia porque ella es Licenciada en Matemática, ella tiene un pensamiento racional y analiza las situaciones más fríamente”.

—Esa actitud, madurar la experiencia para iniciar el proceso creativo, difiere de la norma de los escritores cubanos post-soviéticos, pues la mayoría prefirió abordar los temas “en caliente”. Escasean los textos como Habana año cero, que abordan el Período Especial desde una perspectiva mucho más reflexiva.

“Hace más de 20 años que no vivo en Cuba, pero yo quería contar esas historias. Me interesaba volver sobre el año 93 porque fue el momento cuando se partió la sociedad; comenzó la doble economía, la circulación del dólar y el país tocó fondo. Era una deuda para mí. Ahora, para escribir la novela me pasó algo complicado: me enfrenté a la ausencia de recuerdos; tenía que construir el encuentro entre dos personajes y no se me ocurría el lugar. Yo intentaba recordar a dónde íbamos, si los teatros, los cines y las peñas estaban cerrados. Le pregunté a mi hermana y le dije: ‘Chica, para mí que yo estoy perdiendo la memoria y no me acuerdo lo que hacíamos en el año 93’. Y ella me dijo ‘Nada, no hacíamos nada’. Esa sensación intento representarla en la vida de los personajes, la noción de habitar un día que se repite una y otra vez.

A pesar del vacío de recuerdos estimulé la memoria con distintas técnicas: vi en *YouTube* programas de la televisión de la época; ahí se te reactiva algo en el cerebro, porque mientras miras el video es como si te transportaras en el tiempo. También escuché la música de aquellos años y conversé con muchos amigos, con gente que vivimos aquella experiencia; además,

hice una investigación bibliográfica para abordar la historia de Antonio Meucci, el olvidado inventor del teléfono en La Habana del siglo XIX”.

—*La búsqueda del documento de Meucci, como dice la protagonista Julia, resulta un pretexto para eludir el vacío existencial del año 93, un motivo al cual aferrarse para no enloquecer.*

“Eso pasa en todas las crisis, lo hemos vivido ahora con el COVID. La gente pedía opciones culturales, porque eso te mantiene sano. En los 90 se deprimieron un montón de gente, tal y como le pasó a Euclides [uno de los personajes de *Habana año cero*]. Él se deprimió luego de jubilarse y de que sus hijos abandonaran el país, por eso tiene que aferrarse a algo, a un sueño, a una ilusión. Los sueños mueven montañas, y eso le ocurre a él y al resto de los personajes. Todos se obsesionan con el documento y, mientras más difícil se pone la situación, más se empeñan en la búsqueda. El manuscrito de Meucci es una tabla de salvación para ellos; se vuelve importante en la medida que no hay más motivos en sus vidas, que habitan ese vacío del que hablábamos antes”.

—*En Habana año cero, la construcción de los personajes remite reiteradamente a rasgos animales. A Julia se le compara con una abeja, de Margarita se dice que es una mariposa y Leonardo se cataloga como una rata o una serpiente. ¿Estos paralelismos ocurren de manera fortuita o premeditada?*

“En realidad no lo había pensado para cada personaje, excepto con Margarita, que también empieza con “m”, igual que mariposa. Ella está lejísimo, en Brasil, pero su presencia revolotea a lo largo de la trama. En los otros casos ocurre de manera fortuita; se da por la relación conflictiva que se genera, por ejemplo, entre Ángel y Leonardo. Ángel intenta despreciar a Leonardo, minimizarlo, y no sabe qué hacer, entonces decide animalizarlo a través del lenguaje; pero en el fondo, el propio Ángel aparece disminuido, pues mientras critica a su rival está comiendo una col de tal forma que parece otro animal.

Al final me parece un resultado inherente de la propia crisis. Las situaciones límites, como las que se narran en la trama y la que vivimos en el año 93, saca lo mejor y lo peor de cada persona. Pierdes muchas cosas y en algún sentido te animalizas, porque empiezas a priorizar los instintos básicos. Como dice Julia, solo quedaba soñar, hacer el amor y reír”.

—*Uno de los símiles recurrentes en la literatura del Periodo Especial consiste en representar la realidad cubana como un “zoológico”. En Habana año cero, Julia, la narradora, afirma:*

Pero ella era extranjera, claro. Vivía en una ciudad que quedaba a diez centímetros de la ciudad en que vivíamos nosotros, porque aunque ocuparan el mismo espacio, su Habana y la nuestra no era la misma. Éramos especies distintas en el mismo zoológico. Ella de las especies exóticas, esas ante las cuales la gente se detiene. Nosotros, de los que siempre están y ya nadie mira, los que reciben las cáscaras de los plátanos que la exótica recibe. (Suárez, 2016, pp. 85-86)

A partir de esta cita de su novela, ¿qué elementos del zoológico identifican los narradores en la realidad cubana para acudir reiteradamente a este recurso?

“Cuando uno escribe una novela hay muchas cosas que no piensa, simplemente salen, como si ya estuvieran incorporadas por el escritor. En este caso, a mí me resultaba simpático establecer el juego entre la realidad del resto de los personajes y la turista italiana. Evidentemente, los cubanos y los extranjeros éramos especies distintas. En los 90, cuando comenzó la dolarización, casi todos los espacios de ocio pasaron al área del turismo: los cabarets, los bares, la playa de Varadero. De pronto, no podías entrar a los lugares donde antes ibas, es como si hubieran cerrado el país, pero a ti te hubiesen dejado dentro; estabas segregado en tu propia casa, sin margen de movimiento. El turista podía venir, verte, tomarse un ron bueno contigo, y luego volvía a irse; pero nosotros teníamos que quedarnos encerrados en aquella realidad. Era una sensación muy desagradable y muy humillante. Y luego empezó lo del turismo sexual europeo, la prostitución; pasaban cosas que nunca antes habíamos visto. Era como si nos hubiesen robado el país”.

—Los personajes de Habana año cero parecen modelados a partir de la crisis del Período Especial: sus actitudes, aspiraciones y reflexiones atañen directamente a los códigos de la época. En ese sentido, ¿aspiró a privilegiar la similitud con la vida real o la creación de personalidades ficticias?

“El arte refleja una parte de la realidad, de lo que pasa por la mente y los ojos del escritor. Una novela es solo un fragmento de realidad que te hace pensar. Quizás no conoces a alguien exactamente como los personajes, pero lees el texto y la situación se te hace familiar. En el caso de *Habana año cero*, una novela muy vinculada con el contexto histórico, me interesa que los personajes sean arquetipos, me complace que la gente los lea y le recuerde a fulano o mengano, porque eso aporta verosimilitud al relato. Tanto Ángel como Leonardo, o Julia y Euclides, representan un tipo de

persona de aquella época; yo misma puedo ser como Leonardo, porque igual andaba en bicicleta todo el tiempo y la llevaba conmigo siempre. También me gusta que tengan muchos matices, porque pueden remitir a otras personas de la vida real.

En la novela no pude retratar a toda la sociedad cubana de la época, porque es imposible, pero sí me interesó que el texto reflejara la historia y las personas se identificaran. Igualmente, pienso que para entender la experiencia del Período Especial hay que leer a autores diferentes. Tendrías que leer varios relatos para construir una imagen más precisa de aquellos años, entrecruzar los mundos literarios de diversos libros”.

—*En la lectura de Habana año cero pueden establecerse algunos atisbos autoficcionales entre la autora y la narradora: ambas son mujeres jóvenes, escritoras, de carreras afines, que afrontan problemas similares. ¿Cómo Karla Suárez superó la crisis del Período Especial?*

“Yo soy una persona muy positiva; no me gusta que la realidad me aplaste y trato de adaptarme. La vida siempre sigue y lo único que no tiene solución es la muerte. En aquellos años yo escribía muchísimo, aunque no publicaba porque no había papel. Los autores de mi edad nos reuníamos a leer, a conversar, nos leíamos los cuentos unos a otros. Eso te hacía sonreír y pensar que mañana sería otro día. En ese sentido, el 93 fue un año muy creativo, porque te refugiabas en la imaginación para salir de la crisis. También yo era muy joven, y ciertos problemas cotidianos recaían sobre mis padres: la comida, por ejemplo, que era la mayor preocupación. Entonces uno podía salir, pasar tiempo con los amigos, socializar, montar bicicleta”.

Esta conversación con Karla Suárez y el acercamiento a su arista personal ilustran algunas de las pautas para trascender la evocación descriptiva del Período Especial –carencia recurrente en la literatura cubana post-soviética–. Entre los mayores méritos de *Habana año cero* destacamos su capacidad reflexiva sobre las épocas de crisis, una experiencia universal en las sociedades humanas. Las conclusiones del texto, enunciadas desde una perspectiva racional, explican muchos de los conflictos sociales, psicológicos y de convivencia en el mundo contemporáneo. Julia, la calculadora profesora de matemáticas que narra y protagoniza la novela, expresa su hipótesis de la siguiente manera:

Lo que estudiamos aquel día desarrollaba la idea de que en la sociedad las emociones negativas se propagan con un crecimiento fractal. Es como si se fueran ramificando,

reproduciéndose a sí mismas y creciendo y creciendo. [...] En eso nos habíamos convertido. En cada uno de nosotros estaba el malestar de la sociedad y cada uno lo iba reproduciendo. (Suárez, 2016, p. 233)

Referencias

- Campuzano, L. (2013). Narradoras cubanas de hoy: un mapa de bolsillo. Sobre su obra en la narrativa cubana. *otroLunes: Revista Hispanoamericana de Cultura*, 7(27), may. Recuperado de <http://otrolunes.com/27/unos-escriben/narradoras-cubanas-de-hoy-un-mapa-de-bolsillo/>
- Solano, F. (2018). Aglomeración. *Babelia. El País*, ene., 22. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/01/16/babelia/1516125686_436543.html
- Suárez, K. (2016). *Habana año cero*. La Habana: Ediciones Unión.

RESEÑAS


Piensa críticamente o muere:

La transformación de la universidad y la mercantilización del saber

rodríguez freire, raúl (2018). *La condición intelectual. Informe para una academia*. Santiago de Chile: Ediciones Mimesis.

Wayleen Arrieta Ariza

Universidad de Cartagena/Oberlin College

 <https://orcid.org/0000-0002-6215-7957>

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..35.2022.3614>

La condición intelectual. Informe para una academia, de raúl rodríguez freire –en minúsculas, respetando la ortografía adoptada por el autor– está concebido a partir de una dualidad complementaria entre forma y contenido. En cuanto a la forma, el libro está diseñado al estilo de una plataforma digital, al estilo de las redes sociales, con cambios en su tipografía, logos de redes sociales, notas y acápites de textos literarios que complementan las tesis de los apartados. En su contenido, el libro está conformado por seis capítulos que se subdividen



Recibido: 18 julio 2022 * Aceptado: 18 diciembre 2022 * Publicado: 24 enero 2023

¿Cómo citar este texto?

Arrieta Ariza, W. (ene.-jun., 2022). Piensa críticamente o muere: la transformación de la universidad y la mercantilización del saber. Reseña de raúl rodríguez freire (2018). *La condición intelectual. Informe para una academia*. Santiago de Chile: Ediciones Mimesis. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (35), 184-187 Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..35.2022.3614>

en 33 apartados, en los que se presenta un cuestionamiento de la producción académica y/o intelectual en las universidades, la cual se encuentra atravesada por un modelo económico capitalista que deja de lado el saber y privilegia la búsqueda de reconocimiento y la calidad de la universidad/empresa, así como del intelectual/emprendedor capitalista.

Todo lo contrario, se manifiesta en la composición visual que ofrece el libro que, al enunciarse como una compilación de ensayos que deja de lado la inmediatez del *paper*, estaría presentando un nuevo formato que, si bien se alimenta de las redes sociales, en tanto espacio más recurrente de nuestra cotidianidad, también las critica. De este modo, presenta un recordatorio de que, a pesar de estar inmersos en el sistema capitalista, es posible conseguir una escritura y, por tanto, una crítica que no esté dominada por los estándares y reglas de indexación establecidos en la producción y evaluación de la escritura académica actual.

El primer capítulo del libro está dedicado al análisis del modelo neoliberal de la universidad actual, que se ocupa de valorizar el trabajo académico a través del índice h y otras herramientas métricas. Ese sistema de medición, vinculado a indicadores que cuantifican el impacto académico según la cantidad de citas que recibe un trabajo, revela la supeditación del trabajo del intelectual o investigador universitario a estándares de calidad que lo llevan a competir por tener prestigio, sin necesariamente privilegiar el contenido y la calidad de sus textos. Al consistir en una colección de ensayos, el libro enuncia una crítica de la cultura del *paper* y, en lo que corresponde con este capítulo, al *fast paper* como un sistema de producción académica estandarizada que no privilegia el conocimiento, sino la cantidad de publicaciones realizadas en el menor tiempo posible. Este sistema constituye un “ciclo de la reproducción intelectual” (rodríguez freire, 2018, p. 13) que consiste en que entre más se publique mayor será la remuneración o se tendrán más posibilidades financieras para repetir este ciclo. Este fenómeno traería consigo la reducción de la rigurosidad y la mercantilización del saber, de manera que los intelectuales autodenominados académicos se transforman en trabajadores o empresarios, siendo la universidad una empresa que pasa de ser “individual y estática” a un “campus global” dedicado a la comercialización del producto que ofrecen los intelectuales, artistas y escritores, a fin de aumentar su capital humano.

El segundo capítulo parte de una relectura del clásico ensayo “El autor como productor” (1934), de Walter Benjamin, con el fin de entender las condiciones en las que escribimos, los medios de producción y las denominaciones que reciben los intelectuales. A partir de esto, se comprende que

la venta del trabajo como mercancía conlleva a considerar al académico como un trabajador o productor y, posteriormente, como “emprendedor”, debido a su actividad de promoción de su producto en el mercado.

En la misma línea del anterior, el tercer capítulo aborda la distinción entre trabajo productivo e improductivo enunciada por Karl Marx, desplazando esa distinción al contexto de la economía en la universidad. El trabajo improductivo es aquel que “[...] No se cambia por capital, sino que se cambia directamente por un ingreso, es decir, por el salario o la ganancia...” (rodríguez freire, 2018, p. 70). En cambio, el trabajo productivo, además de generar un producto, debe dar ganancias al capitalista. Más adelante en este capítulo, rodríguez freire pone en perspectiva las condiciones del trabajo material e inmaterial, los cuales determinan el valor del mismo no por su valor de uso, sino por la cantidad de tiempo invertido en la realización del trabajo.

En el cuarto capítulo, rodríguez freire plantea una reflexión en torno a la condición intelectual, en especial acerca de los distanciamientos de los intelectuales con el saber. Allí se detallan las restricciones que se ponen al público para acceder al saber, creando una imagen de “celebridades”, no ante los lectores especializados, sino frente a un público o consumidores que contribuyen al mantenimiento de su marca.

En el quinto capítulo, se cuestiona el papel de la bibliografía como forma de normalización de la escritura. La propia bibliografía del libro se presenta de una forma distinta. Primeramente, se incluye en dicho capítulo y no al final del libro como es usual. De igual modo, el autor realiza comentarios acerca de los libros, los autores y las citas documentados durante todo el libro.

Finalmente, el capítulo seis —más breve que los anteriores— conjuga elementos narrativos con las conclusiones y agradecimientos del libro. Esta sección apuesta por un futuro que provenga de las humanidades, en tanto reflexivas y tramitadoras de un saber para todos, sin distinciones y pretensiones de poder de quien lo distribuya.

La condición intelectual. Informe para una academia asume una postura que busca salvaguardar el saber. En primer lugar, el texto causa una impresión visual vanguardista, basada en el juego de las formas y su enunciación como ensayo, lo que se muestra en la atención hacia los detalles como los íconos y acápites de textos literarios que complementan los planteamientos de cada capítulo. Así mismo, cabe resaltar el rechazo a las tipografías convencionales, imitando una fuente que se asemeja a la de una

máquina de escribir, lo que remite a los inicios del escritor moderno que se asocia con la introducción de la máquina de escribir como herramienta de trabajo. Sin embargo, a través de su formato, el libro recuerda que, aunque recuerda una tecnología del siglo XIX, también se alimenta de medios actuales, sin relegar su trabajo al poder o los usos hegemónicos actuales.

raúl rodríguez freire presenta en este libro un intelectual que, en tanto emprendedor, vende un producto, pero que no se desprende de todo su capital humano, cayendo en la mercantilización absoluta de su cuerpo o en la insustancialidad de lo que mercantiliza. Considero que es necesario vender el trabajo mediante plataformas que estén pensadas globalmente para realizar intercambios académicos y culturales. Pero mientras esto se produce es posible recibir beneficios financieros, sin necesidad de deformar la profesión con la devaluación del trabajo y la falta de ética profesional impuesta por el sistema de “celebridades académicas”. Dicho lo anterior, insisto en la necesidad de crear espacios en los que se pueda acceder al conocimiento y así pensar que en el mañana la exigencia “publica y promúevete o muere” se vea reemplazada por una nueva consigna que rijan la praxis académica: “piensa críticamente o muere”.

A nuestros colaboradores

Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica

ISSN 2390-0644 (versión digital)

Enfoque y alcance

Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica es una publicación científica arbitrada y dirigida a estudiantes y docentes de pregrado y posgrado así como a investigadores cuyo objeto de estudio se relaciona con las literaturas del Caribe e Hispanoamérica. Consideramos las literaturas del Caribe e Hispanoamérica como un conjunto de manifestaciones estéticas asociadas a géneros “canónicos” y no “canónicos” y escritas en lenguas “oficiales” y creoles e indígenas del Caribe insular y continental y de Hispanoamérica. Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica tiene periodicidad semestral y es editada por la Maestría en Literatura Hispanoamericana y del Caribe de la Universidad del Atlántico y el Programa de Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena y por los grupos de investigación CEILIKA y GILKARÍ que soportan estos programas.

Tipos de artículos

Con el fin de cumplir con los criterios de calidad científica requeridos por el Comité Editorial de *la revista Cuadernos de Literatura*, los artículos pueden ser:

Artículo de investigación científica y tecnológica. Documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos de investigación terminados.

La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

Artículo de reflexión. Documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.

Artículo de revisión. Documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

Artículo corto. Documento breve que presenta resultados originales preliminares o parciales de una investigación científica o tecnológica, que por lo general requieren de una pronta difusión.

Reporte de caso. Documento que presenta los resultados de un estudio sobre una situación particular con el fin de dar a conocer las experiencias técnicas y metodológicas consideradas en un caso específico. Incluye una revisión sistemática comentada de la literatura sobre casos análogos.

Revisión de tema. Documento resultado de la revisión crítica de la literatura sobre un tema en particular.

Reseña. Escrito breve que informa y a la vez valora una obra o un producto cultural; su característica fundamental radica en describir y emitir un juicio valorativo a favor o en contra.

Cartas al editor. Posiciones críticas, analíticas o interpretativas sobre los documentos publicados en la revista, que a juicio del Comité editorial constituyen un aporte importante a la discusión del tema por parte de la comunidad científica de referencia.

Editorial. Documento escrito por el editor, un miembro del comité editorial o un investigador invitado sobre orientaciones en el dominio temático de la revista.

Traducción. Traducciones de textos clásicos o de actualidad o transcripciones de documentos históricos o de interés particular en el dominio de publicación de la revista.

Si el artículo no corresponde a ninguna de las categorías establecidas por la revista o no se ajusta a los requisitos de presentación formal, será devuelto a su autor, quien podrá volver a remitirlo al editor(a) cuando llene los requisitos. El Comité editorial otorga prelación a la publicación de artículos de investigación.

Proceso editorial: Los manuscritos enviados por los autores son revisados por el Comité editorial y en un período no superior a 25 días se estará informando los resultados de esta evaluación; si la respuesta es afirmativa, son sometidos a un proceso de revisión por dos pares o árbitros, ajenos al Comité editorial, expertos en la materia.

Proceso de evaluación por pares

El proceso de evaluación de artículos en *Cuadernos de Literatura*, consta de tres etapas:

Evaluación preliminar. Corresponde a la primera etapa del proceso de evaluación, donde se realiza una revisión de la calidad editorial del artículo, por parte del equipo editorial, en la que se observa su estructura, verificando que cumpla con las normas de presentación de artículos de la revista y con las normas APA – Sexta edición.

Arbitraje. Corresponde a la segunda etapa del proceso; en esta se evalúa la calidad científica del artículo por medio de árbitros o pares expertos. Seguidamente todos los artículos se revisarán anónimamente siguiendo un procedimiento de doble ciego.

Los criterios a tener en cuenta por los pares para la evaluación del artículo son:

La relación (pertinencia) del artículo con la revista; Aspectos formales del artículo; Aspectos de contenido o de fondo del artículo, los cuales tiene 20 días para enviar la evaluación en el formato correspondiente.

El dictamen de los árbitros será definitivo para la aceptación o no de los artículos postulados, si el o los árbitros sugieren no publicar el artículo será automáticamente rechazado, pero si por el contrario el o los árbitros sugieren que el artículo se debe publicar, pero con correcciones, al autor le será enviado tanto el artículo que el par evaluó como sus anotaciones para corrección; el autor enviará nuevamente el artículo acatando las sugerencias del o los árbitros.

Evaluación Final. Corresponde la última fase del proceso de evaluación. El Comité editorial es el encargado de dicha evaluación, y teniendo en cuenta la verificación realizada por los autores en relación a las sugerencias de los pares, decidirá sobre la publicación o no del artículo. La aceptación final del artículo dependerá de que el o los autores consideren y respondan integralmente sobre las sugerencias o modificaciones que los árbitros propongan al mismo en un plazo no mayor a 25 días después de su notificación, reservándose *Cuadernos de Literatura* el derecho de introducir las modificaciones de forma necesaria para adaptar el texto a las normas de la publicación, sin que ello implique alterar en absoluto los contenidos de los mismos, que son responsabilidad de los autores.

Declaración de principios éticos

La revista acoge como fundamentación ética y de buenas prácticas editoriales los *Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing*, publicados en junio de 2015 por el Committee on Publication Ethics (COPE; disponible en: <http://publicationethics.org/>. Consultado 23 de mayo de 2017), que establecen en relación a la autoría y contribuciones que “un autor debe asumir la responsabilidad de al menos una de las partes que componen la obra; debería poder identificar a los responsables de cada una de las demás partes, y sería deseable que confiara en la capacidad y en la integridad de aquellos con quienes comparte la autoría”. Por tal razón la revista *Cuadernos de Literatura* solicita a todos los autores la descripción de sus aportes en el manuscrito enviado para publicación.

Declaración de conflictos de interés

Los autores que postulan artículos a la revista *Cuadernos de Literatura*, deben garantizar que sus procedimientos y metodologías se ajustan a los códigos éticos internacionales de investigación científica en literatura y/o cultura del Caribe e Hispanoamérica y la temática que esté manejando la revista en el momento de la publicación de cada convocatoria. Dicha garantía constará por escrito en el formato de cesión de derechos patrimoniales de autor y declaración de conflictos de interés, los cuales se solicitarán al envío del artículo para su revisión preliminar, haciendo plenamente responsable al o los autores de las violaciones éticas en las que hayan podido incurrir dentro de la investigación de donde deriva el artículo.

Del mismo modo el autor está obligado a informar los conflictos de interés que pueda tener su trabajo en caso de que los tenga. La persona que haga el envío del manuscrito para publicación será identificado como el garante del trabajo en su totalidad y con él se establecerán las comunicaciones relacionadas con el proceso de edición.

Cuadernos de Literatura rechazará todos aquellos artículos que implícita o explícitamente contengan experiencias, métodos, procedimientos o cualquier otra actividad que sigan prácticas poco éticas, discriminatorias, ofensivas, agresivas, etcétera.

Política Anti-Plagio

Cuadernos de Literatura se rige por la normativa de la Organización mundial de propiedad intelectual, la cual rige para Colombia a través de la Decisión 351 de 1993 de la Comisión del Acuerdo de Cartagena y la Ley 23 de 1982. Por esta razón todos los artículos presentados a la revista serán sometidos a verificación con *software* antiplagio.

Envío de textos

La revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* recibe todas las publicaciones mediante el registro de los autores en la plataforma Open Journal System, consultar link: http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/about/submissions.

Los artículos enviados no pueden presentarse simultáneamente a ninguna otra publicación y deben ser inéditos. Solo se admitirá una colaboración por autor y su recepción no implica su publicación. Cada propuesta contendrá tres archivos:

- 1) Artículo.
- 2) Hoja de Vida: nombre completo, filiación institucional, correo electrónico, último grado obtenido, título de la investigación de la cual se deriva, grupo y líneas de investigación, cargo actual y últimas publicaciones.
- 3) Declaración de responsabilidad y cláusula de cesión.

Lineamientos generales

- Todo artículo (crítica, análisis, reseña u otro) debe versar sobre literatura y/o cultura del Caribe e Hispanoamérica.
- Debe ser inédito y no estar en proceso de evaluación por parte de ninguna otra publicación.

Especificaciones

Los trabajos deberán enviarse al Comité editorial de la revista, en físico y/o por correo electrónico.

Redacción

1. El trabajo debe ser digitado a doble espacio, en papel tamaño carta, preferiblemente en Word; el tamaño de los caracteres es de 12 puntos y el tipo de fuente deberá ser Times New Roman.
2. La extensión de los artículos no excederá las ocho mil (8000) palabras o veinticinco (25) cuartillas, incluyendo las citas y el resumen. En cuanto a las reseñas, estas no deben sobrepasar las cinco (5) cuartillas y deben también atender a las especificaciones antes mencionadas.
3. Debe anexarse el título del artículo en inglés, y el resumen en español y en inglés, en máximo cien (100) palabras, en el que se especifique el tema, el objetivo, la metodología, la hipótesis central y las conclusiones del texto.

4. Debe incluirse, en archivo aparte, una síntesis del *curriculum vitae* del autor con los siguientes datos: nombres y apellidos completos, ciudad y país de nacimiento, último título académico, institución donde trabaja o a la que está vinculado, cargo que desempeña, título de la investigación de la cual proviene el artículo, cuando sea el caso, y las referencias bibliográficas de sus últimas dos publicaciones.
5. Al final del texto, en orden alfabético, debe relacionarse la bibliografía citada, según las especificaciones de las Normas APA.

Referencias y citas en el texto

- Un trabajo por un autor:
Pérez (2004) comparó la literatura colombiana
En un estudio sobre la literatura colombiana (Pérez, 2004)
- Un trabajo por múltiples autores:
Si un trabajo es de dos autores, se deben citar ambos en todas las ocasiones.
Si el trabajo es de tres, cuatro o cinco autores, se deben citar todos la primera vez y luego citar solo al primero seguido de “et al.” (en tipo normal y terminado en punto) y el año.
- En caso de que el trabajo citado sea el mismo, si la cita aparece en el mismo párrafo en que figura el año de publicación, se debe omitir el año, así:
 - Primera cita: Wassersteil, Zapulla, Rosen, Gerstman y Rock (1994) encontraron...
 - Siguiendo citas en otros párrafos: Wassersteil et al. (1994) encontraron...
 - Siguiendo citas en el mismo párrafo: Primera cita: Wassersteil et al. encontraron...
 - Si un trabajo es de seis o más autores, se cita solo el primero, seguido de “et al.” en todas las ocasiones. En la lista de referencias se citarán todos ellos.
- Textos clásicos: Si un trabajo no tiene fecha de publicación, citar en el texto el nombre del autor, seguido de s.f. (por “sin fecha”). Cuando la fecha de publicación es inaplicable, como sucede con textos antiguos, se debe citar el año de la traducción utilizada, precedida de trad., o el año de la publicación original, que se debe incluir en la cita:
 - (Aristóteles, trad. 1931)
 - James (1890/1983)

- No es preciso incluir en la lista de referencia citas de los trabajos clásicos mayores, tales como la Biblia, o de autores clásicos griegos y romanos. En este caso, se debe citar en el texto el capítulo y el número, en lugar de la página.
- Partes específicas de una fuente o “citas textuales”:
 - Se debe indicar la página, capítulo, figura o tabla. Incluir siempre el número de página en las citas literales. La cita debe encerrarse entre comillas si va dentro del cuerpo del trabajo (dejando el punto que finaliza la oración por fuera).
 - Si la cita tiene menos de cuarenta (40) palabras, debe ir seguida del texto, con comillas: “A Dominica de Orellana le gustaba caminar en los atardeceres, después de esa lluvia que parece estar ahí sin estruendo ni tiempo, elemento de un paisaje originario anterior a los navegantes y descubridores” (Burgos, 2013, p.134).
 - Si la cita tiene más de cuarenta (40) palabras, debe ir con sangría y fuente tamaño 11, sin comillas: A Dominica de Orellana le gustaba caminar en los atardeceres, después de esa lluvia que parece estar ahí sin estruendo ni tiempo, elemento de un paisaje originario anterior a los navegantes y descubridores. Se deja llevar por sus pasos. No establece una ruta. Un día una calle. Otro una playa. Alguna vez una plaza. O merodea el embarcadero del puerto. Se devuelve al colegio de la Compañía y entra con sigilo para no llamar la atención del portero. (Burgos, 2013, p.134)

Referencias bibliográficas (a pie de página o al final del texto)

Libros

Apellido del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación). *Título de la obra*. (Edición). Ciudad: Editorial.

Nota: La edición se señala solo a partir de la segunda. Si se trata de la primera edición, después del título se coloca un punto.

- Rojas Herazo, H. (1976). *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Colcultura.

Cuando se cita el capítulo de un libro, que hace parte de una compilación, se cita –en primer lugar– el autor del capítulo y el título del mismo; seguidamente el compilador o editor, título del libro, las páginas del capítulo entre paréntesis, lugar de edición y editorial, igual que en la referencia de cualquier otro libro:

- Bartolomé, A. (1978). Estudios de las variables en la investigación en educación. En J. Arnau. (Comp.). *Métodos de investigación en las Ciencias Humanas* (103-138). Barcelona: Omega.

Artículos de revista

Apellido del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación), Título del artículo. *Nombre de la revista completo, volumen* (número), página inicial-página final.

- Gutiérrez Calvo, M. y Eysenck, M. (1995). Sesgo interpretativo en la ansiedad de evaluación. *Ansiedad y estrés*, 1(1), 5-20.

Referencias de sitios Web

Apellido del autor, Inicial del nombre. (Año de publicación, mes). Título del artículo. Nombre de la página web, volumen (número). Recuperado de (enlace)

- Ragusa, S. (2007, julio-octubre). La narratología filmica o el lenguaje audiovisual en Amada hija. *Espéculo*, 36. Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/amahija.html>

Las referencias bibliográficas deben presentarse ordenadas alfabéticamente por el apellido del autor, o del primer autor en el caso de tratarse de un texto escrito por varias personas. Si se citan varias obras de un mismo autor, estas se organizarán según el año de publicación.

CESIÓN DE DERECHOS

_____ (ciudad), _____ (días/mes/año)

Señores

Revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*

Universidad del Atlántico/Universidad de Cartagena

E.S.D.

ASUNTO: Carta de originalidad y aceptación de publicación

Cordial saludo.

Por medio de la presente me permito manifestar mi acuerdo para participar en el proceso de publicación de la revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* de la Universidad del Atlántico/Universidad de Cartagena (Colombia).

El artículo se titula: _____

_____ y el mismo es inédito, por lo cual no ha sido publicado ni puesto en consideración en otros medios editoriales.

El artículo es resultado de desarrollo de la investigación o proyecto: _____ (opcional).

El objeto principal del artículo es: _____.

El tipo de artículo es: Investigación _____ Reflexión _____ Revisión _____

Reitero que he leído y acepto los términos de participación establecidos en el documento “A nuestros colaboradores” publicado en la revista y/o “Acerca de la revista”, publicado en la página web institucional.

Acepto igualmente los términos de la licencia de Creative Commons de Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional¹, que permite Compartir, copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato, Adaptar, remezclar, transformar y crear a partir del material para cualquier propósito, incluso comercialmente.

Finalmente, autorizo a la revista *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica* a publicar mi artículo y manifiesto mi acuerdo con la política *open access* de la revista.

Atentamente,

(Nombre completo del autor - firmar y escanear)

Dirección:

Celular:

Correo electrónico:

Filiación Institucional:

¹ En caso de no aceptar esta licencia, ingrese a la siguiente página web y escoja la de su preferencia: <http://creativecommons.org/choose/>

To Our Collaborators

Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica
ISSN 2390-0644 (online version)

Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica is a scientific and peerreviewed magazine that aims to publish articles, working papers and research reports of professors and students of literature and of national and international researchers interested in the literatures and cultures of The Caribbean and Spanish America. This magazine is issued every six months and is edited by the Master program in Spanish American and Caribbean Literature of Universidad del Atlántico and CEILIKA y GILKARÍ, the research groups that support this program.

Types of articles

These are the articles that the Editorial Committee of revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* accepts for publication:

Technological and scientific research article. Document that presents in a detailed way original results of finished research projects. The structure commonly used in this type of article has four sections: introduction, methods, results and conclusions.

Reflection article. Document that presents results of finished research about a specific topic and using original sources from an analytic, interpretative or critical stance.

Literature reviews. Document that results from finished research and organizes and analyzes the results of published or non-published research about a field in technology or science. It intends to account for current trends and developments. It presents a careful literature review of at least 50 references.

Short article. Brief document that describes original preliminary or partial results of technological or scientific research that require prompt circulation.

Case report. Document that discusses the results of a study about a particular situation that intends to expose methodological or technical experiences employed in a case study. It includes a systematic and annotated review of the literature of analogous research.

Revision of a topic. Document that results from a critical view of the literature of a specific topic.

Review. brief paper that informs and evaluates a literary work or any other cultural product. It describes and judges the value of that work or product.

Letters to the editor. Critical, analytical or interpretative views about the documents published by the magazine that the Editorial Committee deems as a substantial contribution to the discussion of the topic of those documents within the scientific tradition to which they belong.

Editorial. Document written by the editor of the magazine, a member of the Editorial Committee or a guest research about guidelines related to the topic of the magazine.

Translations. The magazine accepts translations of classical or contemporary works of literature as well as transcripts of historical documents or of particular scope of interest of the magazine.

If the article does not meet any of the categories described above or does not meet the formal standards for publication, it will be returned to the authors in order for them to make the due changes and re-submit it. The Editorial Committee gives priority to the publication of research articles.

Editorial Process: The Editorial Committee reviews the papers submitted to the magazine. In no longer than 25 days this committee informs the authors about the result of the evaluation. In case the papers are accepted, they are peer review by experts in the topic of the article that do not belong to the committee.

Peer review process

The process of evaluating articles in *Cuadernos de Literatura* follows three stages:

Preliminary Evaluation: This is the first stage of the process of evaluation. A review of the editorial quality of the article is done in this step. The Editorial Committee of the magazine checks its structure in order to verify that it meets the formal standards of the magazine and APA guidelines– Sixth edition.

Peer review: This is the second stage of the process. Referees, expert researchers, evaluate the scientific quality of the article. Articles are reviewed anonymously following the double-blind procedure.

The criteria that the referees take into account to evaluate the articles are: the relationship (relevance) of the article with the magazine, the formal aspects of the article, and aspects related to its content. Reviews are supposed to be done in 20 days.

The referees concepts will be used to accept or reject articles. If the referees suggest not to publish the article, it will be turned out immediately. In case they suggest that some corrections should be done to the article, it will be returned to the authors for them to do such corrections. The authors will have to re-submit it when they finish correcting it.

Final Evaluation: This is the last stage of the process. The Editorial Committee is in charge of this last evaluation based on the referees suggestions. It will decide whether to publish or not.

This final decision will depend on the way the authors respond to the suggested corrections. The authors will have up to 25 days to do the corrections after they have been notified. *Cuadernos de Literatura* reserves the right to introduce modifications to the articles in order to adapt formal aspects of the texts to publication standards. Modifications to the content of the article will not be introduced by the Editorial Committee.

Declaration of ethical principles

This magazine adopts the ethical principles and good editorial practices expressed in Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing, published in June 2015 by the Committee on Publication Ethics (COPE; retrieved from: <http://publicationethics.org/>. Consulted May 23rd, 2017), that state, regarding authorship and contributions, that “authors should assume the responsibility of at least one of the sections that conform his work, they should be able to identify the person responsible of each of the other sections and it should be desirable that they could trust the skills and the integrity of those with whom they share authorship”. Hence, *Cuadernos de Literatura* requests authors to provide the details of the authorship in the documents they submit to our magazine.

Declaration of conflict of interests

The authors who submit articles to *Cuadernos de Literatura* have to guarantee that their research techniques and methods meet international scientific ethical codes when they do research about Caribbean and Spanish American literature and culture. Such guarantee will be stated in the format of economic rights waiver and in the declaration of conflict of interests which are requested at the moment of the article’s preliminary review, thus making authors wholly responsible for ethical violations they could have made within the investigation

from which the article is derived. Likewise, authors who submit the article will be identified as the guarantor of the work and all communication about the review process will be established with him/her.

Cuadernos de Literatura will turn out articles that implicitly or explicitly contain experiences, methods, techniques or any other activity based on non-ethical, discriminatory, offensive, or aggressive practices.

Anti-Plagiarism policy

Cuadernos de Literatura follows the policy on intellectual property established by the Intellectual Property World Organization which was adopted in Colombia by the Bill 351 passed by the Cartagena Commission of Agreement in 1993 and the Bill 23 passed in 1982. Consequently, articles submitted to our magazine will be checked using an anti-plagiarism software.

Submission of texts

Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica receives all publications via authors' registration in the Open Journal System platform. Submissions can not be sent simultaneously to any other journal and must not have been published before. Our journal only accepts one submission per author and its reception does not imply it is going to be published. Each proposal will have three files:

- 1) Article.
- 2) Resume: full name, institutional affiliation, e-mail, last degree obtained, title of the investigation from which it derives, group and lines of investigation, present job and last publications.
- 3) Declaration of responsibility and copyright transfer.

General guidelines

- All articles (scientific research article, analysis article, book reviews, etc.) has to be about literature or culture of the Caribbean or Spanish America.
- All articles must not have been published before and must not be in anevaluation process in any other sort of publication.

Specifications

Articles should be submitted to the Editorial Committee of the magazine via e-mail or to our website after authors have registered in the OJS.

Writing guidelines

1. Articles have to be double spaced, in letter size paper. They should be in Word Processor and have to be typed in Times New Roman 12 font.
2. Articles cannot exceed 8000 words or 25 pages including references and abstract. Reviews cannot exceed 5 pages and must comply with the previous specifications.
3. Articles must have the title of the article in English and an abstract both in Spanish and English which should be about 100 words. The abstract must specify the topic, the objective, the methods, the hypothesis and the conclusions of the article.
4. A resume of the author has to be submitted in a separate file. It should include the following: full name of the author, city and country of birth, last degree obtained, institutional affiliation, job title, title of the research from which the article is derived if applicable, and bibliographic references.
5. At the end of the text, the author must include a list of references following APA guidelines.

References and in-text citations

- A work by a single author:
Pérez (2004) compared Colombian literature...
In a study about Colombian literature (Pérez, 2004)...
- A work by several authors:
If you are citing a work by two authors, you have to include both every time you cite their work.
If you are citing a work by three, four, or five authors, you have to cite all of the the first time and then just cite the first one followed by “et al.” (in the usual Font and ending in a period) and the year.
- In case the work is cited twice, if the reference is in the same paragraph in which the year was included, you have to omit the year like this:
 - First citation: Wassersteil, Zapulla, Rosen, Gerstman y Rock (1994) affirm...
 - Following citations in other paragraphs: Wassersteil et al. (1994) argue...
 - Following citations in the same paragraph: second citation: Wassersteil et al. state...
- If you are citing a work by 6 or more authors, you cite just the first one followed by “et al” every time you cite them. In the list of references, you have to include all the names.

- Ancient texts: If a work does not have a date of publication, you have to reference in the text the name of the author followed by n.d. (for no date). When the date is not applicable, as in ancient texts, you have to reference the year of the translation used, preceded by trans., or the year of the original publication in the reference:
 - (Aristoteles, trans. 1931)
 - James (1890/1983)
- You do not have to include in the list of references citations of major classical works such as The Bible or Greek and Roman classical authors.
In this case, you have to cite in the text the chapter and the number instead of the page.
- Specific parts of a reference or quotations:
- You have to indicate the number of the page, the chapter, the figure or table. You have to include always the number of the pages in quotations.
- Short quotations (no longer than four lines or 40 words) have to be in question marks. The period goes after the closing quotation mark: “A Dominica de Orellana le gustaba caminar en los atardeceres, después de esa lluvia que parece estar ahí sin estruendo ni tiempo, elemento de un paisaje originario anterior a los navegantes y descubridores” (Burgos, 2013, p.134).
- If the quotation has more than 40 words it has to be indented and in 11 font without quotation marks: A Dominica de Orellana le gustaba caminar en los atardeceres, después de esa lluvia que parece estar ahí sin estruendo ni tiempo, elemento de un paisaje originario anterior a los navegantes y descubridores. Se deja llevar por sus pasos. No establece una ruta. Un día una calle. Otro una playa. Alguna vez una plaza. O merodea el embarcadero del puerto. Se devuelve al colegio de la Compañía y entra con sigilo para no llamar la atención del portero. (Burgos, 2013, p.134)

References (footnotes or list of references)

Books

Author's last name, name initial. (Year of publication). *Book title*. (Edition).
City: Publishing house.

Note: The edition is written only after the first one. If it is the first edition, you use a period after the title of the book.

- Rojas Herazo, H. (1976). *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Colcultura.

When you reference the chapter of a book that makes part of a compilation, you first cite the author of the chapter and the title; next the editor, the title of the book, the pages of the chapter in parenthesis, the place of the edition and the publishing house the same way you do it with any book.

- Bartolomé, A. (1978). Estudios de las variables en la investigación en educación. In J. Arnau. (Ed.). *Métodos de investigación en las Ciencias Humanas* (103-138). Barcelona: Omega.

Magazine articles

Last name of the author, Name initial. (Year of publication. Article title. *Complete name of the magazine, volume* (issue number), initial page – last page.

- Gutiérrez Calvo, M. & Eysenck, M. (1995). Sesgo interpretativo en la ansiedad de evaluación. *Ansiedad y estrés*, 1(1), 5-20.

Online sources

Last name of the author, Name initial. (Year of publication, month). Article title. Name of web page, volumen (issue number). Retrieved from (link).

- Ragusa, S. (2007, July-October). La narratología fílmica o el lenguaje audiovisual en Amada hija. *Espéculo*, 36. Retrieved from: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/amahija.html>

References have to be in alphabetical order by the author's last name, or the first author's last name in case the article has been written by several authors. If several works of the same author are cited, these have to be organized based on the year of publication.

CESSION OF RIGHTS

_____ (city), _____ (day/month/year)

Dear Sir or Madam

Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica
Universidad del Atlántico/Universidad de Cartagena

SUBJECT: Letter of originality and acceptance of publication

I hereby agree to participate in the process of publication of Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica a magazine edited by Universidad del Atlántico/Universidad de Cartagena (Colombia).

The article title is: _____
_____. It is an unpublished text, which means it has never been published or submitted for publication to other type of publications.

The article is the result of the following research or Project:
_____ (optional).

The main objective of the article is: _____.

The type of investigation is: Research _____ Reflection _____
Review _____

I acknowledge I have read and accepted the terms of participation established in the document called “To our collaborators” published in the magazine and/or “about the magazine” published on the institutional web page.

I also accept the terms of the license by Creative Commons of Attribution- Sharing Equal 4.0 International, that allows to cooperate, copy and

redistribute the material in any other media or format, to adapt – mix and transform, and to create based on the material for any purpose including its trading.

Finally, I authorize Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica to publish my article and agree with the policy open access followed by this magazine.

Sincerely,

(Full name of the author – sign and scan)

Address:

Cell phone number:

E-mail:

Institutional affiliation

MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE

CÓDIGO SNIES No. 90995

Presentación

La Maestría en Literatura Hispanoamericana y del Caribe busca fortalecer la investigación en el área cultural de América Latina y del Caribe, además del conocimiento literario, y permite la formación de un grupo de intelectuales investigadores capaces de abordar la producción literaria y cultural hispanoamericana y del Caribe a través de ensayos, estudios, ediciones críticas y actividades académicas, desde una perspectiva crítica post-colonial, no totalizante ni unidimensional. Este programa se fundamenta, igualmente, en la articulación de los trabajos de los grupos de investigación CEILKA Y GILKARÍ.

Objetivos del programa

- Promover la cualificación de los estudios literarios en la región mediante la actualización en el manejo de conceptos, técnicas y métodos, tanto de la crítica y la teoría literaria canónica como de las propuestas teóricas caribeñas e hispano-americanas emergentes, que faciliten el acercamiento competente a las obras literarias hispanoamericanas y del Caribe.

- Crear el espacio institucional para estimular un ambiente de discusión académica en torno a la literatura Hispanoamericana y del Caribe, que aporte al conocimiento idóneo del entorno sociocultural.

- Desarrollar una metodología para el estudio de las literaturas de Hispanoamérica y el Caribe que responda a sus historias particulares y a sus realidades propias, con el fin de elaborar una historia de estas literaturas.

-Problematizar las relaciones entre las literaturas Hispanoamericana y la literatura del Caribe, teniendo en cuenta las configuraciones sociohistóricas particulares que les dieron origen.

-Formar en el conocimiento y la investigación especializados en el campo de los estudios literarios y culturales, caribeños.

Líneas de investigación

- Literatura comparada de Hispanoamérica y del Caribe.
- Literatura popular y Etnoliteratura Hispanoamericana y del Caribe.
- Narrativa y contextos socioculturales en Hispanoamérica y del Caribe.
- Poesía y contextos socioculturales de Hispanoamérica y del Caribe.
- Teoría, historia y crítica Hispanoamericana y del Caribe.

Dirigido a

Profesionales de Ciencias del Lenguaje con título de Licenciados en Humanidades y Lengua Castellana, Lingüística y Literatura, Español y Literatura, Idiomas Extranjeros, Filología e Idiomas y otros programas en áreas afines a Ciencias Sociales y humanas.

Título que otorga

Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe

Duración y horarios

El programa está diseñado para que los estudiantes puedan completar todos los requisitos de grado en un tiempo de cua-

tro semestres académicos con metodología presencial y disponibilidad de tiempo completo. El horario de los encuentros presenciales se desarrollará semanalmente durante los días viernes (5:30 p.m.-9:30 p.m.) y sábados (8:30 a.m. 12:30 p.m. y 2:30 p.m.- 6:30 p.m.).

Requisitos de inscripción

- Formulario de inscripción diligenciado.
- Certificado original de notas universitarias con promedio igual o superior a 3.5 (tres-cinco).
- Elaboración de un ensayo crítico sobre una obra literaria hispanoamericana y del Caribe (Examen presencial).
- Propuesta de investigación en una de las líneas del programa (extensión equivalente a 2.000 palabras).
- Hoja de vida actualizada.
- Fotocopia autenticada del diploma o acta de grado de pregrado.
- Fotocopia ampliada de cédula de ciudadanía.
- Dos fotos 3X4
- Certificado de afiliación al régimen de seguridad social
- Volante de consignación original y una copia.

Formas de pago

- Consignación Cuenta Corriente No. 026669999075 Banco Davivienda
- Formato de convenios empresariales.
- Pago por cuotas
- Créditos con ICETEX
- Tarjetas débito y crédito

ASPECTOS FINANCIEROS

Costos de inscripción Equivale a 8 SMDLV.

Referencias para diligenciar el volante de consignación del Banco Davivienda:

REF 1: Número de documento de identidad

REF2: 80190022

Costos por semestre

Equivale a 7 SMMLV

Referencias para diligenciar el volante de consignación del Banco Davivienda: REF 1: Número de documento de identidad. REF2: 80370022

Componentes del costo por semestre

Matrícula 2.5 SMMLV

Derechos Académicos 3.0 SMMLV

Costos de Administración 1.5 SMMLV

Descuentos del costo por semestre

Egresados Universidad del Atlántico: 20% del componente de matrícula.

Descuento por Sufragio: 10% del componente de matrícula

Pago extemporáneo del costo por semestre

Adicionar el 20% del valor del componente de matrícula

Mayor Información

Universidad del Atlántico - Departamento de Postgrados

Teléfonos: 319 70 10 Ext. 1050

Kilómetro 7, Antigua Vía a Puerto Colombia

Barranquilla - Colombia

postgrados@mail.uniatlantico.edu.co

mliteraturadelcaribe@mail.uniatlantico.edu.co

<http://www.uniatlantico.edu.co>

CUADERNOS DE LITERATURA DEL *Caribe e Hispanoamérica*

CONTENIDO

Editorial

Transdisciplinariedad, contemporaneidad crítica, impacto académico global
Kevin Sedeño-Guillén 8

Dossier. Masculinidades e intimidades literarias en México durante el siglo XX
Masculinities and Literary Intimacies in 20th century Mexico

Introducción. Masculinidades e intimidades literarias en México durante el siglo XX
Introduction. Masculinities and Literary Intimacies in 20th century Mexico 12
Jairo Antonio Hoyos / César Cañedo

Artículos

La autobiografía de Luis Felipe Fabre: asimilación y contradicción en la identificación homoerótica
The Autobiography of Luis Felipe Fabre: Assimilation and Contradiction in Homoerotic Identification 17
Humberto Guerra

Hombres que la chupan: *El vampiro de la colonia Roma* (1979), masculinidades y vampirismo en América Latina
Men That Suck It: El vampiro de la colonia Roma (1979), masculinity and vampirism in Latin America 29
Santiago Quintero

Luis Zapata fuera de la colonia Roma
Luis Zapata outside the colonia Roma 52
Victor Saúl Villegas Martínez

Racial Amnesia and Queer Identities in Carlos Fuentes's "Chac Mool"
Amnesia racial e identidades cuir en "Chac Mool" de Carlos Fuentes 72
David S. Dalton / Ann González

Propuesta de tradición discursiva de la narrativa de homosexualidad en México
A Proposal for a Discursive Tradition of Homosexuality in the Mexican Narrative 95
Ignacio Torres Valencia

Identificaciones cuasi-cuir y otras estrategias para narrar la intimidad en *Beso negro* (1992), de Gilberto Flores Alavez
Quasi-cuir Disidentifications and Other Strategies to Narrate Intimacy in Beso negro (1992) by Gilberto Flores Alavez 119
Francesca Dennstedt

Escritura geosimbólica en *Vereda del norte* (1937), de José U. Escobar, novela queer de la frontera norte mexicana
Geosymbolic Writing in Vereda del norte (1937) by José U. Escobar: A Queer Novel from Mexico's Northern Border 140
Carlos Urani Montiel

Error de archivo: los procesos de escritura en "Cuenta perdida" de Salvador Novo y Lola Beltrán
Errors in the Archive: The Writing Process of Salvador Novo and Lola Beltrán's "Cuenta perdida" 161
Jairo Antonio Hoyos / César Cañedo

Entrevistas

Habana año cero, el período especial y la literatura cubana post-soviética: un diálogo con Karla Suárez
Lis García-Arango / René Camilo García-Rivera 175

Reseñas

Piensa críticamente o muere: la transformación de la universidad y la mercantilización del saber. Reseña de raúl rodríguez freire (2018). *La condición intelectual. Informe para una academia*. Santiago de Chile: Ediciones Mimesis. 184
Wayleen Arrieta Ariza



UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIONES
EXTENSIÓN Y PROYECCIÓN SOCIAL



Universidad
de Cartagena
Fundada en 1537

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIONES
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS



GRUPO CEILIKA

SEMILLERO DE INVESTIGACIÓN
GELRCAR

SEMILLERO DE ESTUDIOS COLONIALES
Y POSCOLONIALES LATINOAMERICANOS (SECUELA)

BARRANQUILLA - CARTAGENA DE INDIAS, COLOMBIA

