

***UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO***

Facultad de Filosofía y Letras
Letras Modernas, Literatura Italiana

**"Homofilia o amistad en la novela
Fabrizio Lupo de Carlo Coccioli."**

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS,
LITERATURA ITALIANA.

P R E S E N T A

MIGUEL ÁNGEL CARVAJAL REJÓN.

ASESOR: PH. DR. PAOLO PAGLIAI



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

II

A mi madre Addina.
Al indeleble recuerdo de mi padre Benjamín.

Al de mis tíos Héctor Rejón y Francisco Carbajal M.
A mis queridas tías Olda Rejón y Berta Estrada.

A todos aquellos varones anónimos que siguiendo literalmente el precepto de "amaos los unos a los otros...", sucumbieron amando otro cuerpo viril también segado por el VIH. A su diezmada carnalidad, con grande y profundo respeto.

III

No pudiendo olvidar el apoyo generoso de algunas personas, me permito reconocer aquí la contribución directa o indirecta que tuvieron para hacer posible este quizá limitado esfuerzo teórico, orientado para comprender tan sólo alguna pertinencia literaria y social sobre la "trasgresión" amorosa masculina, la cual ha sido descontextualizada, estereotipada y hasta sistemática e inútilmente minimizada...

Mi más sincero agradecimiento a mis primos:

Rubén Mena y esposa
Antonietta Cassani,
Francisco Rejón Salas,
Cosuelo Carbajal Estrada

A mis queridos amigos:

Antonio Peconi
Giorgio Bizzotto
Victor Manuel Contreras
Ramón Kuri Camacho
Gilles Poirer
Antonio Ciampi
Marjam Mozetich
Pierre Chénier
Donato Santeramo
José Luis García Sierra
Eduardo Pereira
Hugo Rangel
Victor Sánchez
Oscar Tobar
Jorge Martínez
Ricardo Montoya

A mis queridas amigas:

Ivonne Muñoz
Inés Benvenuti
Ángeles Solano
Esther Gagné
Irka Mateo
Lupita Navarro
Mary García
Elisa Girón
Margarita Ramos
Susan Anderson
Rosa Martha Vázquez
Susie Veroff
Kay Palpallatok
Laura Longhino

A la sorprendente quebequense:

Aria Lavallée

A la ausencia lacerante de dos íntimos:

Fabio Pellegrini
Nazim Paul

"Lo que he hecho es mostrar que es posible que la forma en que comenzó el universo esté determinada por las leyes de la ciencia. En ese caso, no sería necesario apelar a Dios para decidir cómo comenzó el universo. Esto no prueba que no exista Dios, sólo que Dios no es necesario".

Stephen W. Hawking.

Índice

PREFACIO. (páginas 5 - 6)

INTRODUCCIÓN. (páginas 7 -17)

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

1. 1 Avances para la elección del marco teórico. (páginas 19-26)

CAPÍTULO II

CARLO COCCIOLI, INDIVIDUO.

2. 1 A su polémica historia de vida o su historia polémica debida a... (páginas 27-29)

2. 2 La diversidad y simultaneidad de sus mundos. (páginas 30-32)

2. 3 El porqué Carlo Coccioli fue quien fue. (páginas 32-39)

2. 4 Las 18 conversaciones de Carlo Coccioli con G. Abramson. (páginas 39-42)

CAPÍTULO III

6 FACETAS DE CARLO COCCIOLI. (páginas 43-48)

3. 1 Faceta A

La provocación. (páginas 48-53)

3. 2 Faceta B

El histrionismo coccioliano. (páginas 53-60)

3. 3 Faceta C

La versatilidad coccioliana. (páginas 60-63)

3. 4 Faceta D

La premura del viaje, el vuelo de la imaginación. (páginas 63-69)

3. 5 Faceta E

Renovarse o partir. (páginas 70-74)

3. 6 Faceta F

No era de aquí, tampoco de allá. (páginas 74-80)

CAPÍTULO IV

CARLO COCCIOLI, NARRADOR. (páginas 81-87)

4. 1 Como autor y como personaje. (páginas 88-96)

4. 2 El inefable móvil homosexual en algunos escritores italianos. (páginas 96-101)

4. 3 Carlo Coccioli, narrador *espacial*. (páginas 101-105)

4. 4 El protagonismo de Carlo Coccioli como personaje-autor. (páginas 105-108)

4. 5 Carlo Coccioli se propuso... (páginas 108-112)

CAPÍTULO V

LA NOVELA FABRIZIO LUPO

5. 1 Generalidades sobre la novelística. (páginas 113-114)

5. 2 El ingenioso artificio de la trama inicial. (páginas 115-116)

- 5. 3 Breve reseña y algunos pormenores de la novela *Fabrizio Lupo*. (páginas 117-119)
- 5. 4 Itinerario internacional de la novela. (páginas 119-121)
- 5. 5 La *diversidad revelada* como proceso previo a la asimilación de la homosexualidad asumida. (páginas 121-124)
- 5.6 Aplicación de algunos principios de narratología a la novela. (páginas 124-139)
- 5.7 La *novela de tesis* y la novela *Fabrizio Lupo*. (páginas 140-145)
- 5.8 El *documental de testimonio* en la poética del *Fabrizio Lupo*. (páginas 145-155)
- 5.9 Algunas citas textuales de relevancia en la novela. (páginas 155-161)
- 5.10 Ficha técnica del libro. (páginas 161-164)

CAPÍTULO VI

TRASGRESIÓN Y MARGINALIDAD. (páginas 165-167)

- 6. 1 Marginación y marginado. (páginas 167-178)
- 6. 2 La trasgresión homosexual. (páginas 179-183)
- 6. 3 La percepción de la homosexualidad. (páginas 183-201)
- 6. 4 Sobre el sexo y la Ideología. (páginas 201-206)
- 6. 5 Algo sobre el biopoder según Michel Foucault. (páginas 206-242)

CAPÍTULO VII

LA INTERTEXTUALIDAD. (páginas 243-244)

- 7. 1 Intertextualidad de por medio. (páginas 244-250)
- 7. 2 *Neoplatonismo* en "*Fabrizio Lupo*". (páginas 250-255)
- 7. 3 La literatura reivindicadora arábigo francesa y la narrativa ejemplarizante, dos inspiraciones con un cometido. (páginas 255-259)
- 7. 4 El *Corazón* de Edmondo De Amicis y el *Fabrizio Lupo*. (páginas 259-260)
- 7. 5 El *bildungsroman* y otras formas narrativas del romanticismo alemán presentes en la novela de Carlo Coccioli. (páginas 260-264)
- 7. 6 Particularidades sobre *una ficción dentro de otra* y la presencia de la *antinovela* en la *Segunda Parte* del *Fabrizio Lupo*. (páginas 264-276)
- 7. 7 El *neobarroco* y la novela *Fabrizio Lupo*. (páginas 276-286)
- 7. 8 Efectos de la novela *Fabrizio Lupo* en México y en otras partes. (páginas 287-298)

HIPÓTESIS. (páginas 299-314)

CONCLUSIONES. (páginas 315-334)

EPÍLOGO. (páginas 335-338)

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA. (páginas 339-340)

ANEXOS, LISTA. (páginas 341-356)

PREFACIO.

Coccioli dijo alguna vez:

"Si pudiera hablar con algún representante de Dios
le preguntaría: ¿por qué nací de este modo?"

El autor que aquí me ocupa, fue objeto de una muy cuestionada celebridad, la cual prácticamente desapareció después de su deceso en agosto 2003,¹ sus méritos literarios desgraciadamente fueron escatimados aún por la misma crítica literaria de su país de origen, y esto, quizás por muchas razones, pero también por otras tantas complejas sinrazones, posiblemente generadas por las fobias y filias del propio comportamiento de Carlo Coccioli. Razones y sinrazones se tratarán de abordar a través de esta embrionaria exploración de su persona y de su quehacer; esta pesquisa estará indisolublemente relacionada con la novela que aquí nos ocupa, la cual es una narración clave dentro de su vasta producción. La novela *Fabrizio Lupo* es una piedra miliar, o si se quiere, un referente socio-escritural cardinal en el contexto general de la poética "coccioliana".²

Escoger un tema de tesis sobre la narrativa que gira en torno de un comportamiento trasgresor, resultó ser un azaroso cometido, merced al cual se tuvo que pasar por un largo periodo de fluctuaciones sobre la elección de un marco teórico, pero antes de llegar a una elección que finalmente resultó ser una exploración preliminar sobre el controvertido tema de la existencia y reconocimiento de una pretendida *expresión literaria homosexual*, al través de una propuesta comedidamente "ejemplarizante" como la de la novela de Carlo Coccioli.

El debatido autor y una novela suya, fueron los objetivos de esta tesis que requirieron de mucho tiempo para poder asimilar mejor las innumerables lecturas en pro y en contra, pero también, se requirió de tiempo extra para poder fijar de una buena vez los límites de una pesquisa que se alargaba cada vez más, pues a falta de suficiente documentación hemerográfica y de otros recursos se tuvo que dedicar largas sesiones para hurgar en Internet hipertextos y otros documentos similares.³ Ante semejante cuadro, la presencia y orientación diligente de mi director de tesis el Ph. Dr. Paolo Pagliai, fue de gran ayuda; por lo tanto, agradezco las sabias y oportunas

¹ Carlo Coccioli nace en Livorno, Italia en 1920 y muere en la Cd. de México en 2003.

² Me permito hacer de su apellido el adjetivo *coccioliano* para poder resumir con él el peculiar modo de ser, actuar y pensar del autor, parece que esta libertad de adjetivación o verbalización de su apellido fue una *licenza poética* muy recurrente entre CC y amigos cercanos, según lo recientemente aseverado por el Dr. Eugenio Medina Ramírez, con quien todo gesto de osadía escritural de aquella época, era festivamente designado con el verbo "*coccioliar*", además de otros términos derivados del apellido de Carlo.

³ Debo aclarar que en esta ocasión el Internet pudo colmar satisfactoriamente el incomprensible hueco en Bibliotecas y similares de un escritor internacional harto conocido entre los años 50-80 y que ahora ha sido prácticamente olvidado. En efecto, parte de la información general sobre el contexto histórico o del cotidiano "*spicciolo*" italiano de su época, fue recabado de los medios informáticos.

indicaciones que en su momento me brindara. Merced a esto, y después de haber hecho parte del recorrido documental, se llegó al punto crucial de intitular la tesis como: “*Homofilia o amistad en la novela Fabrizio Lupo de Carlo Coccioli.*” Debo reconocer que en dicho título no se enuncian otros tópicos que emergieron durante la pesquisa. Por ejemplo, y entre otros: el carácter abiertamente *confesional* de la narrativa coccioliana, o bien el de la *diversidad revelada* a ambos protagonistas durante el desarrollo del testimonio de Fabrizio, además, el de la accidentada *función aleccionadora* o didascálica de la novela, que a fin de cuentas, desemboca en dos opciones o estrategias reactivas puestas en juego *volente o nolentemente* (queriendo y no) por el propio autor desde el inicio del libro, esto es: o *la militancia* o la *sensibilización* como consecuentes reacciones a la lectura de una obra pretendidamente reivindicadora de la causa homosexual masculina. Se trata de dos patrones de impacto sociológico sobre el lector, lo cual no fue otra cosa que la reacción premeditadamente esperada por el propio autor que admitió con esto la incorporación del binomio *militancia-sensibilización* (activo-pasivo) como efectos “connaturales” de la motivación inicial de esta novela, calculadamente ambigua y a la vez, paradójicamente moralizadora. Cabe mencionarse la imperiosa necesidad de considerar el impacto de la novela en países como México, considerando que esta novela fuera percibida como un “*best seller*” sobre un tema considerado tabú⁴ en los años 60’s y dada la cantidad enorme de traducciones y de ediciones, legales y no, que giraron internacionalmente. Es de esperarse que la novela traducida al castellano, haya generado en torno a sí una serie de expectativas muy encontradas entre la población abierta, pero también entre la comunidad o enclave homosexual que leyó el libro. Por otro lado, me permití hacer una serie de consideraciones sobre la vida de Coccioli en México (casi 51 años de estancia) porque su caso no solamente lo permite, sino lo exige, esto es que después de su llegada a México, Coccioli mantuvo una comunicación muy profunda y emotiva con el país y con muchos mexicanos (de todos los estratos) pero al mismo tiempo, se debe reconocer que paradójicamente Coccioli estrechó más sus relaciones editoriales con Francia, mucho más que con Italia y México. Lo cierto es que, la mayoría de los libros escritos y publicados en francés por Coccioli (a partir de 1953), los escribió justamente viviendo en México. Por lo tanto, es normal que al hablar de Carlo Coccioli, no se pueda hacer una omisión tajante del medio ambiente mexicano ni del parisino. Por otra parte, la novela “*Fabrizio Lupo*” fue publicada en Italia muy tardíamente (26 años después de la primera edición francesa), de hecho no fue hasta 1978, en una primera edición de Rusconi. Este hecho obra en contra de la posibilidad de haber obtenido el mismo resultado de la edición castellana o la francesa, pues muchas de las situaciones dramáticas relatadas en la trama, ya habían sido drásticamente superadas por los posibles destinatarios italianos.

⁴ *Tabú.* (Del polinesio *tabú*, lo prohibido) m. || 1. Condición de las personas, instituciones y cosas a las que no es lícito interpelar o mencionar. || 2. Prohibición de comer o tocar algún objeto, impuesta a sus adeptos por algunas religiones de la Polinesia. Tabú, es por extensión la prohibición de un tema, persona o tipo de conducta. En los tabúes religiosos el tema prohibido se considera sucio o sagrado y el *tabú* se impone para protegerse contra su poder destructivo o nulificador. Las prohibiciones relativas al incesto y al matrimonio dentro de un mismo grupo familiar son ejemplos de tabúes de conducta, así como los comportamientos considerados trasgresores de la heterosexualidad propuesta como el canon imprescindible y necesario para la supervivencia humana. Muchos tabúes no son totalmente de índole religiosa, sino más bien sociales, como en el caso de las diferencias y prejuicios antepuestos entre las clases o las castas o también: la distancia social y de contacto que se guarda ante comportamientos de sexualidad opuesta al paradigma reproductor de la especie.

INTRODUCCIÓN

"En las novelas cuento mi vida, en los ensayos, intento comprenderla".

Albert Memmi, novelista tunecino.

En la novela *Fabrizio Lupo* se ofrece un retrato “hablado” y luego “trascrito” de un caso de homosexualidad masculina narrado en primera persona, siguiendo sus varios tiempos y aspectos. Pero antes de comenzar, me permito exponer una especie de introducción sobre el mismo término de introducción:

Esto es que: introducir (del latín *introducĕre*) quiere decir: 1. Conducir a alguien al interior de un lugar. 2. Meter o hacer entrar algo en otra cosa 3. Hacer que alguien sea recibido o admitido en un lugar, o granjearle el trato, la amistad, la gracia, etc., de otra persona. Esta acepción se deriva quizá del inglés "to introduce" 4. Entrar en un lugar. Forma pronominal (introducirse) 5. Hacer figurar a un personaje en una obra de creación. 6. Establecer, poner en uso. 7. Atraer (acarrear) Ejemplo: Introducir el desorden, la discordia. 8. En forma pronominal (introducirse) Dicho de una persona: Meterse en lo que no le toca. 9. Producirse (explicarse, darse a entender)⁵

Ahora bien, espero que esta tesis como un esfuerzo teórico de escudriñamiento preliminar, pueda "introducirse" paulatinamente en el ánimo de los lectores, y esto de ser posible, bajo las nueve acepciones del término. De no ser así, bastarían las acepciones 1, 4, 6 y 9.

Como sucede en todas las exploraciones: a veces se transitará por senderos tortuosos y difíciles de recorrer y de abarcar, pero a fin de cuentas este resultó ser el sendero más realista para poder afrontar el espinoso desafío que representaba la compleja literatura italiana de la posguerra, coyuntura fundacional que todavía se debate entre el recuerdo indeleble del absurdo descomunal de una masacre inútil o el de su arbitrario olvido. Fue precisamente la presencia de esta brutal crisis bélica, generada por el conflicto geopolítico de intereses, lo que señaló la estruendosa caída y la casi desaparición de los cánones y paradigmas de la cultura de Occidente, y que sin la menor duda, todavía mantiene resonancias “decadentistas” muy presentes. Es precisamente este hecho perturbador lo que hizo difícil en esta tesis un recorrido “objetivo” y lineal, exento de pasiones hacia el comportamiento sempiternamente reactivo del autor y hacia el sesgo discontinuo de sus explicables contradicciones. Pero a cambio, no dejó de ser profundamente emocionante (y por supuesto apasionante) el abordaje de uno de tantos escritores, si se quiere trasgresores y de su narrativa arduamente cuestionadora como uno de tantos pensadores de aquella malograda generación de literatos europeos a menudo víctimas involuntarias de sus pasiones y quizás también víctimas de sus compasiones. Carlo Coccioli, como veremos, no fue la excepción de serenidad y

⁵ *Diccionario Multimedia de Consulta*, Microsoft Encarta, 2005, Microsoft Corporation.

compostura ante el marasmo de la crisis, y por ello, habrá que darle gracias a su porfiada esencia reactiva, tan apasionada y un tanto compasiva, eternamente contraria a la norma del aburrimiento más convencional, como aquel de las burocracias intelectivas ante un oficio “peligroso”, temido y por ello controlado por las sempiternas instituciones de gobierno (como él diría por las *gentes de orden*); gracias pues a su atormentado pero beligerante “oficio de vivir” y de *sobrevivir* las crisis, sin olvidar su controvertido aporte a lo que se puede llamar una *expresión peculiar* de la *literatura homosexual de la derecha italiana*, un verdadero extremista dentro de la propia convencionalidad itálica, lo cual lo hizo doblemente marginal.

Se entenderá por *expresión literaria homosexual*, de una manera quizás esquemática pero funcional: a toda aquella obra escrita que trate el tópico de la homosexualidad y de sus praxis dentro de un discurso que obedezca a una preceptiva literaria en cuanto a su forma. Bajo esta perspectiva demasiado ordinaria,⁶ se incluiría toda producción escrita en cualquier idioma, esto es: cualquier texto bajo la forma de: cuento, novela, ensayo, poesía, teatro y hasta música, que trate el tema de una manera directa o bien haciendo referencia indirecta sobre el asunto; esto es que: el sujeto en cuestión esté implícita o explícitamente contenido en el texto que narra, luego entonces, esto será considerado de la incumbencia de “lo homosexual” excluyendo, desde luego, a cualquier libelo o panfleto condenatorio portador de mensajes homófobos o estigmatizantes en contra de la homosexualidad masculina o femenina y de sus praxis.

Pasando a otra cosa, en la novela *Fabrizio Lupo*, como se expresa en el título de esta tesis: “*Homofilia o amistad en la novela Fabrizio Lupo*” se pueden identificar a primera vista dos grandes espacios de interacción afectiva masculina pretendidamente homosexual entre Fabrizio y Laurent, los dos protagonistas principales, esto es que: por un lado está el escenario de la praxis de una emotividad identificada con una *entrañable amistad*⁷ (nacida simplemente de la empatía entre dos personas del mismo sexo) y por otro lado, está el atribulado espacio consecuentemente trasgresor de la praxis afectiva de la homofilia masculina. El primer escenario es el que propone insistentemente Laurent, quien antepondrá, desde el inicio hasta casi el final de la novela, una impostación presuntamente *más masculina o viril*⁸ a la urgida solicitación, cada vez más

⁶ Admitamos el carácter restrictivo del concepto, pues no se toma en cuenta la orientación sexual del autor, ni tampoco se considera a todo aquel (emisor o destinatario) que no sea homosexual; en todo caso, no se excluye la paradoja de aquellos escritores o lectores que no siendo homosexuales, escriban o lean sobre el tema...

⁷ Es interesante ver lo que para Aristóteles es la amistad, según él, la amistad crea el vínculo social, y la más auténtica es la que se funda en la igualdad. Se considera al amigo como otro *uno-mismo* y es porque nos amamos a nosotros mismos, por lo que podemos hacer el bien a nuestro alrededor identificándonos con el prójimo o más propiamente dicho con el *semejante*. Si la virtud lleva a la acción, el placer la consume: Aristóteles consigue así conciliar en la acción las virtudes y el placer. Sin embargo, la felicidad de los sabios se halla en otro lugar: en el placer puro que ofrece la contemplación de lo divino y en la búsqueda de la inmortalidad. Curiosamente concluirá diciendo que: *los demás, se limitarán a la política para vivir bien en la ciudad*.

⁸ Como la que a menudo presenta el cineasta Jean-Pierre Melville (1917-1973), seudónimo de Jean Pierre Grumbach, director de cine francés, quien trabajó a menudo un mundo poblado sólo por hombres hiperviriles de todos los medios, que interactuaban bajo pruebas terribles a la solidaridad masculina. Es considerado como el precursor de la *nouvelle vague*, sus películas de la década de 1960 despliegan una mitología de la amistad viril entre los gánsteres o entre los que pertenecieron a la resistencia de la II Guerra Mundial (de los que formó parte) Tras crear su propia productora, Melville rodó películas al margen del *establishment*, por ejemplo: *Le silence de la mer* (1947), *Los chicos terribles* (1949) y, ya en plena *nouvelle vague*: *Deux hommes dans Manhattan* (1958) *El confidente* (1962), *Hasta el último aliento* (1965), *El*

resueltamente homosexual del protagonista que le da nombre a la novela. La urgente *pre-tensión* de este último es llevada paulatinamente a los límites melodramáticos de una marcada obsesión de poseer a toda costa al otro, todo ello en nombre del Amor, con mayúscula inicial, como insiste vehementemente el autor.

En este orden de ideas, Fabrizio se enamora más de la idea de la posesión amorosa que del objeto de amor, en efecto, se enamora del amor. Por el contrario, Laurent, como objeto de amor, se resiste y ofrece a cambio, durante buena parte de la novela, una cuidadosa distancia, cercana a la evasión para no caer en *el juego de roles* impuesto por FL, pues lo considera degradante. Por otro lado, la lejanía entre ambos (uno en París, el otro en Florencia) agudizará la manipulación a *distancia* del desapego amoroso del francés Laurent con el esforzado italiano Fabrizio, desde luego, todo a través de una copiosa correspondencia.

De cualquier forma, la novela antepone dos intenciones o expectativas opuestas en la futura relación. Por lo tanto, a todo lo largo de la novela se resiente el continuo contrapunteo de estas dos posiciones – tanto que acabará siendo una desconcertada relación homosexual –Ahora bien, la expectativa amorosa de Laurent es la de una especie de complicidad o *camaradería permisiva*, como las que a menudo se dan entre jóvenes individuos ante circunstancias ambientales de desamparo extremo que son generadoras de profundas empatías espontáneas, relacionadas con una estricta lucha por la supervivencia,⁹ comportamientos que no necesariamente desembocan en consuetudinarias praxis homoeróticas entre los implicados, son por así decirlo filias temporales.

Es claro que desde el principio, las expectativas de Fabrizio irán más bien por el lado de la homofilia, este sentimiento se irá paulatina, y si se quiere, *homosexualmente* perfilando conforme se avanza en la novela (me refiero en particular a la trama de la *Primera y Tercera Parte* del libro) en donde el develamiento de un sentimiento profundo aflorará contradictoriamente en el ánimo alternadamente místico y/o carnal de Fabrizio. Pero al fin, la experiencia desembocará en una muy peculiar rutina mística, una patente *revelación* para él pero no para la contraparte, a la vez que se impondrá como escenario común un desgastante cotejo emocional del cual, a fin de cuentas, ninguno saldrá indemne. Esta pernicioso ambivalencia evasiva entre los protagonistas, impone a CC¹⁰ el desplegar una notable exploración psicológica de sentimientos y estados de ánimo límite, en efecto, condicionamientos que un homosexual de aquel tiempo (1950)¹¹ hubiese podido enfrentar y tratar de resolver en cuanto a sentimientos de culpa, de incertidumbre religiosa y sobre todo de crueles constataciones sobre la frágil condición humana. En suma, el autor aborda brillantemente los pormenores de una inexorable crisis existencial compartida. Todo lo anterior es comunicado “oralmente” y en primera persona, pues se trata de una larga serie de respuestas a entrevistas aplicadas por el propio autor a Fabrizio Lupo; además de una gran cantidad de cartas

silencio de un hombre (Le samouraï, 1967), El ejército de las sombras (1969), y El círculo rojo (1970)

⁹ Como es el caso de experiencias extremas de confinamientos en donde la disponibilidad de las mujeres es difícil o imposible, como es el caso de ambientes hiper-masculinos como los de milicias en campaña, colonias carcelarias, marineros en altamar, exploradores, etc.

¹⁰ A partir de este Capítulo, cuando el nombre del autor se requiera repetidas veces, me voy a permitir utilizar intercalándolas las iniciales del mismo. Por consiguiente, CC significará Carlo Coccioli. Lo mismo me permitiré con Fabrizio Lupo con las iniciales FL, pero cuando se trate del libro, no se recurrirá a esto, pues el nombre de la novela aparecerá siempre en obligatorias cursivas. Por lo tanto, con el ánimo de ser más sintéticamente explícito, me permitiré serlo alternadamente a lo largo la tesis.

¹¹ La relación virtual si se quiere de Fabrizio Lupo con Carlo Coccioli dura del 4 de enero hasta el 4 de marzo del mismo año, o sean 2 meses: en poco menos que 60 días se desarrolla la historia contenida en la novela.

enviadas a Laurent, las cuales fueron recabadas, ordenadas, transcritas y luego insertadas en el texto de la novela por el propio Carlo Coccioli, quien diligente y sin más ni más, se permite desde el inicio de la novela, sumarse a los protagonistas de la narración.

Los alcances narratológicos de esta lograda astucia de Coccioli y el fuerte traslape autobiográfico de la propia *historia de vida* del autor vertida en la trama, serán una parte sustancial del contexto de la misma.

La gran novedad de este libro, asienta Piero Crida¹² “*es que se toma a esta historia de homofilia como un acto de Amor con mayúscula, porque se hace de manera explícita en lo que toca a los sentimientos y emociones de los protagonistas.*” Esta modalidad, según Carlo Coccioli y Piero Crida (prologuista de la edición italiana), no se había propuesto como tal en la narrativa italiana, ni tampoco se había hecho algo tan manifiestamente homofílico en la novelística marginal ni oficial de los sentimientos amorosos de otros países de Occidente. Aceptando que lo anterior podría refinarse o ponderarse mucho más,¹³ no sólo para restarle o darle la razón a Coccioli, es menester aclarar que lo aseverado por él, correspondía más bien a lo que acontecía en el contexto literario italiano de entonces; pero aunque así hubiese sido, no había razón para excederse y pontificarse, pues a muchos esto les pareció un inútil exceso de Coccioli.¹⁴ Para aclarar y explorar un poco más estos excesos cocciolianos,¹⁵ me permitiré citar y comentar sucintamente algunas partes del prefacio a la edición en castellano, elaborado para aquella edición por el propio Carlo Coccioli.

¹² Según este fragmento: contenido en su diminuto prólogo y nota en la cubierta y en la contraportada de la primera edición italiana de Rusconi de 1978. Se hace notar que esta edición fue la que se usó para esta tesis: Carlo Coccioli, “*Fabrizio Lupo*”, Ed. Rusconi, Milano, 1978, 476 pp.

¹³ A título de aclaración: ¿y qué con André Gide, Jean Cocteau, Jean Genet, Thomas Mann, Walt Whitman, Oscar Wilde y otros tantos? Y en México: Salvador Novo, Miguel Barbachano Ponce, José Ceballos Maldonado, Luis Zapata, José Joaquín Blanco, etc. que cubren casi 69 años con obra abiertamente homosexual periodo que se inicia con una obra autobiográfica de Salvador Novo, escrita aproximadamente entre 1933-1938, *La estatua de sal*, hasta algunas notables novelas mexicanas aparecidas ya en el siglo XXI (entre otras: *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata y *Piedra caliente* de Jorge Arturo Ojeda (del 2002) así como tantos otros escritores “explícitos” sobre el tema; vamos, se trata de casi 70 años de narrativa sobre la homosexualidad en México. Si bien, Coccioli se considera un vanguardista, parece que lo hace muy a la ligera en el multicitado prefacio del *Fabrizio Lupo* de la edición mexicana en castellano. Estamos hablando del año de 1952, cuando en efecto, Carlo Coccioli tenía muy poco tiempo de haberse establecido en la Cd. de México...

¹⁴ Cabe mencionarse como antecedente un referente europeo infaltable, la novela *Maurice* (escrita entre 1913 y 1914) y otra más *La vida futura* (1924, libro de cuentos, escrito por el autor a muy temprana edad) tratan ambos de la homosexualidad, pero no se publicaron hasta después de la muerte del autor en 1971. Se trata de Edward Morgan Forster (1879-1970), célebre novelista y ensayista inglés cuyas novelas, escritas en un estilo caracterizado por su concisión y fluidez, exploran las actitudes que crean barreras entre las personas. Nació en Londres el 1 de enero de 1879 y estudió en el King's College de la Universidad de Cambridge, donde lo eligieron para formar parte de un reconocido grupo británico de debate, ‘*Los apóstoles*’, en el que conoció a miembros del que sería el *Grupo londinense de Bloomsbury*, al cual pertenecieron personajes de la talla de Virginia Woolf y su esposo, Leonard Sidney Woolf, los críticos de arte Roger Fry y Clive Bell, el economista John Maynard Keynes, el biógrafo Lytton Strachey, el crítico literario Desmond MacCarthy y los pintores Vanessa Bell y Duncan Grant.

¹⁵ Insisto, me permito hacer de su apellido un adjetivo para poder resumir en él, el peculiar modo de ser, actuar y pensar del autor, tal y como ya se advirtió desde la página 4 de esta tesis.

En el prefacio a la edición castellana en donde Coccioli se explaya hablando sobre sí mismo y sobre el libro, logra comunicar cosas muy interesantes, aunque también algunas obviedades, por ejemplo: nos explica que la novela no es una obra fácil y que: “aceptarla, comprenderla, e incluso leerla tan sólo, son actos a los cuales no puede llegar sino aquel que lo quiera de una manera conciente”, esto es obvio tratándose de este tipo de texto tan focalizado sobre el sujeto homosexualidad, pero enseguida nos revela algo más interesante: — *Yo mismo no decidí la publicación de mi novela sin antes haber vacilado mucho y sin haberme planteado durante largo tiempo y con crudeza lo relativo a su “necesidad” y su “oportunidad” —*

Me parece que la *necesidad* de publicarla está arteramente inserta e instrumentada en el comportamiento del propio protagonista, dado que Fabrizio Lupo declara ansiosamente la vehemente necesidad de rendir *su testimonio*, de ser escuchado por alguien que él mismo ha buscado, en efecto, él está prácticamente protagonizando a *un personaje en busca de un autor*. *Pero por lo visto en la Segunda Parte: él mismo es también un autor en busca de otro*. Efectivamente el montaje de *la entrevista* (Coccioli-Lupo) nos habla muy claramente de esta, si se quiere “*urgencia pirandelliana*” de Fabrizio Lupo, de un apresuramiento nacido de la particular circunstancia de encontrarse a punto de suicidarse. Es él quien interpela y pide insistentemente al autor (Carlo Coccioli) el escucharle y transcribirle, antes de perecer. Esta premura testimonial pone en claro que la “*necesidad de publicar la novela*” está implícita en la razón de ser del propio protagonista, razón que está proyectada como un paso importante para el logro de su desesperada determinación autodestructiva, y es el propio protagonista quien desde el principio de la novela lo anuncia, incluso llega a interactuar *virtualmente* “dentro de la novela” con su autor, quien es conmovido por esta peculiar determinación suicida.

En cuanto a lo *oportuno* que fuese para Coccioli el escribir esta novela, él mismo tiene la respuesta de su inminencia, en virtud a una cuestión extratextual, salida de una apremio casi íntimo, pues la historia de Fabrizio Lupo es asaz autobiográfica y, además, tiene una función altamente catártica gracias al momento en que Coccioli decide escribirla (fines de los 40’s) En este orden de ideas, FL resulta ser el *alter ego* del propio escritor y Laurent lo es de un tal Michel Brittman, un avispado intelectual franco-judío conocido por el propio CC en París y con el cual mantuvo una discreta pero azarosa relación amorosa, y a quien indirectamente Coccioli dedica la novela, esto no lo confiesa nunca, no habló jamás de ello, pero sí lo dejó entrever en algunas ocasiones con cierta discreta amargura. Por ejemplo, en su volumen del *Itinerario en el caos* aparecen dos fotografías de este nebuloso personaje, la primera en la página 23 en donde CC escribe de propio “puño y letra” (al calce de la fotografía) una especie de enigma, una pregunta veladamente ilustrativa de su situación de resentido despecho: “*Saura-t-il et voudra-t-il se reconnaître?*”(¿*Sabrá y querrá reconocerse?*) Y la otra, menos alusiva en la página 156, en donde bajo un pequeño letrero manuscrito por CC diciendo *Karma*, aparece la foto de Michel Brittman esquiando con el siguiente lacónico texto al calce: M. B. “*Sports d’hiver sur les Alpes*” (ver ANEXO I, al final de la tesis)

Por otra parte, en cuanto a la crítica literaria europea dirigida a su novela, Coccioli vuelve a insistir con gran brío sobre los méritos de su propuesta, en esta parte se echará mano del controvertido *prefacio* que CC adjuntara a la edición castellana de 1953, dada su enorme y polémica importancia:

“La crítica en lengua francesa, desde la más grave y docta a la más avanzada, ha puesto en evidencia cómo la novedad del presente libro reside en que, por primera vez, el “fenómeno” homosexual está considerado como un hecho sentimental. Creo que esta

opinión es exacta. Pensaba yo, en efecto, que sobrepasando el intelectualismo de Gide, los mitos poéticos de Cocteau y el erotismo de Genet, se podía – se debía – aplicar al homosexualismo otro método: el mismo que ha permitido al amor heterosexual liberarse de la absurda red de convenciones en que, hasta hace unos cincuenta años, lo mantenían prisionero las gentes “de orden”. Por el amor todo se explica y se justifica y se purifica. El lenguaje del amor es universalmente comprensible; en presencia del amor los ciegos ven y los cojos caminan.” (Prefacio a la edición castellana, p. 10)

Luego, comentará con cierta soltura, algo sobre la reacción de sus numerosos lectores:

“Centenares y centenares de cartas que constituyen el más extraordinario de los documentos, el más conmovedor, el más delicado, y ciertamente uno de los que más honran al hombre. Lágrimas y risas, esperanzas y atroces desilusiones, ahora un temor y más tarde una sensación de seguridad exaltada: he aquí la materia ardiente de que están tejidas las misivas que sigo recibiendo. Y en el fondo de cada una de ellas, escritas por manos distintas (estudiantes, sacerdotes, profesores de universidad, artistas, militares, burgueses, artesanos), no hay sino el eco de esta insensata e increíble palabra: *amor, amor, amor*. Tales gentes, que sólo tienen sed y hambre de amor, creen haber encontrado en *Fabrizio Lupo* un intérprete, un mensajero y además, y sobre todo, es un sortilegio que les ayuda a atraer sobre ellos ese amor verdadero, el único que podrá explicarlos y justificarlos ¹⁶ He dicho: ese amor verdadero. ¿Y quién osará arrojar la primera piedra contra los que creen aún en la verdad del amor?” (Prefacio a la edición castellana, p. 10)

Evidentemente que nadie la lanzaría, pero Coccioli hace mención de su particular manera de ver ese *amor verdadero* en función de su propia experiencia, que es la que nos transmite en la novela, donde en efecto, no se podría haber esperado otra cosa dado el carácter terminantemente intimista de la trama. Por otro lado, llama la atención la última parte del párrafo, en donde textualmente dice: “Tales gentes, que sólo tienen sed y hambre de amor, creen haber encontrado en *FL* un intérprete, un mensajero y además, y sobre todo, es un sortilegio que les ayuda a atraer” sobre sí ese amor verdadero, el único que podrá *explicarlos* y *justificarlos*. Estos dos términos son los que vehiculan un *cometido teleológico* ¹⁷ muy importante en la novela, precisamente en el contexto de la potencialidad sociológica que puede activar la expresión literaria homosexual sobre el comportamiento de un destinatario idóneo. Cuando habla de *explicarlos* se refiere a la *función esclarecedora* que puede asumir la novela en la comunidad o enclave homosexual, y por otro lado

¹⁶ El subrayado es mío, nótese la intensión del autor de utilizar a la novela con la finalidad *aleccionadora* de *explicar* y de *justificar* entre los lectores destinatarios, la legitimidad de la homosexualidad y de sus praxis.

¹⁷ Se hace mención del término en función del significado del concepto de *Teleología*, (del griego *telos*, 'fin' y *logos*, 'discurso'), en filosofía, es la disciplina o doctrina que trata de explicar el universo desde el punto de vista de causas finales. Se basa en la proposición de que el universo tiene una intención y un propósito. En la filosofía aristotélica, la explicación, o justificación, de un fenómeno o proceso debe buscarse no sólo en el propósito inmediato o en su origen, sino también en la causa final, es decir, la razón por la que el fenómeno existe o fue creado. En la teología cristiana, la teleología representa un argumento básico para fundamentar la existencia de Dios, en donde el orden y la eficacia del mundo natural no parecen ser accidentales. Si el mundo creado es inteligente, luego entonces debe existir un último creador. Los teleologistas se oponen a las interpretaciones mecanicistas del universo que cuentan en exclusiva con el desarrollo orgánico o la causalidad natural. El fuerte impacto de las teorías de la evolución de Charles Darwin, que mantenían que las especies evolucionan por *selección natural*, redujeron en gran medida la influencia de los argumentos teleológicos tradicionales que, sin embargo, fueron defendidos vehementemente durante el apogeo del *sentimiento creacionista* muy en boga a principios de la década de los 80's.

habla, de *justificarlos*; Coccioli se refiere a la función de reconocer y *legitimar* la praxis homosexual en el marco jurídico y moral de la sociedad en la que están insertas “tales gentes”. La acotación anterior tiene que ver con la respuesta o impulso (activo-pasivo) que pudo suscitar la lectura de esta novela. Esto es: un *comportamiento reactivo* dual sobre la *homofobia* y la *estigmatización* ideológica asestada sistemáticamente por la gran sociedad. Se hablará entonces del *activismo o militancia* pero también del *pacifismo sobre el rol de la sensibilización*, ambos instrumentados en pro de los derechos civiles de los homosexuales en las sociedades modernas.

Ahora bien, retomando aún el *prefacio* en cuestión, ¹⁸ Coccioli acierta formular una perspicaz y fabricada observación, diciendo:

“Pero, a los oídos de algunos, acaso éstas no sean más que palabras. Permítaseme una observación de orden más positivo. Se me dice que la civilización ibérica y las civilizaciones que de ella proceden, o en las que aquella ha influido a través de su historia secular, presentan formas particulares y específicamente adversas a la condición humana o al estado psico-físico, si se prefiere, lo que *Fabrizio Lupo* representa. Sólo lo creería en el caso de que se quisiera ver en *Fabrizio Lupo* una reacción al *ultraje monstruoso*, con ese sentido de virilidad triunfante e imperante que sin duda se encuentra en la base de la mentalidad latino-ibérica; pero ¿y si por el contrario, no se pudiera ni se debiera ver en *Fabrizio Lupo* tal *ultraje*? ¹⁹ He aquí la cuestión que la mayor parte de los documentos que poseo me autorizan a proponer a la atención de quienes lean este libro. Sin pretender generalizar de modo excesivo —ya que los casos son numerosos y la palabra homosexual me parece estar muy lejos de poseer un significado preciso, tanto en el lenguaje corriente como en el científico— séame permitido decir que *Fabrizio Lupo* y *Lorenzo*, los personajes de este libro, son y siguen siendo hombres: hombres en la más completa acepción del término, física o psicológica y espiritual; hombres con la fuerza, la violencia, el valor, la voluntad y la nobleza que constituyen el patrimonio del hombre. Por consiguiente, los citados personajes no pretenden justificar ni perversiones morales ni inversiones patológicas. Este es otro problema.”(Prefacio a la edición castellana, pp. 10-11)

Es de llamar la atención el uso de ciertas palabras que utiliza Carlo Coccioli, por ejemplo, cuando escribe en algunos párrafos atrás: “[...] un sortilegio ²⁰ que les ayuda a atraer sobre ellos ese *amor verdadero*, el único que podrá *explicarlos* y *justificarlos*” Hablando de los destinatarios de la comunidad homosexual, propone que a través de “ese amor verdadero” ellos se “explican” y “justifican” su condición (lectores homosexuales) de tal suerte que ambos verbos, expresan todo

¹⁸ La mayoría de las palabras en cursivas que se encuentren en las citas textuales de estos párrafos son mías, se hace con el propósito de hacer resaltar lo desmedido de algunos términos y afirmaciones de Coccioli.

¹⁹ Las cursivas de este párrafo son mías, para indicar que el *ultraje* correspondería quizás, en palabras más cabales, al término más moderno de *homofobia*.

²⁰ Dado que CC concibió mucho de su narrativa en francés me parece legítimo apelar aquí al significado de esta palabra en dicha lengua: *sortilège*; n. m. du 1213; lat. médiév. *sortilegium*, du lat. *sortilegus* « qui lit le sort », « devin ». Aussi: 1. artifice de sorcier. 2. charme, incantation, sort. *Sortilège malfaisant*. 3. maléfice. *Soumettre par un sortilège*. 4. ensorceler. « *L'Enfant et les sortilèges* », *fantaisie lyrique de Colette, musique de Ravel*. Action, influence qui semble magique. « *Il se sentait délivré d'elle, de ses sortilèges* » (M. du Gard.) Ahora bien, me parece que este término pone en relieve la insistencia de CC por descontextualizar la experiencia homoerótica, y llevarla, sin más ni más al plano teológico de una experiencia *mágico-religiosa*.

un programa axiológico de actos, medidas y preceptos quasi-logísticas ²¹ por consumarse, acciones demasiado complejas, es cierto, pero que por el momento, bastaría asentir que una novela permite al lector, en última instancia, el identificarse o no con el o los personajes y sus circunstancias, en fin... Luego aparece otro problema cuando CC habla a del *monstruoso ultraje* en el párrafo anterior, pues el autor va demasiado lejos, previniendo a aquellos “latinos” que al seguir a pie juntillas los estereotipos del *machismo dominante*, no dejan de ser lo que son, no obstante se oculten *pulcra y convencionalmente* detrás de la misma culpa que ruidosamente denigran por sus aspectos más epidérmicos y superficiales.

Luego prosigue señalando que:

“Hay todavía en *Fabrizio Lupo* otro aspecto digno de ser considerado con la mayor atención, que ha provocado muchas y muy amplias reacciones en Francia (otra novedad de este libro, que la crítica ha patentizado): es el hecho de que Fabrizio Lupo sea católico, es decir, adscrito a una iglesia —y, por consiguiente, a una (forma) marca de moral rígida y predeterminada — en el seno de la cual ha nacido y en el seno de la cual también se quiere permanecer. En otras palabras: el drama de un hombre que se siente justificado ante Dios, pero no ante la iglesia que él cree legítima representante de Dios y con la cual, a causa de esto, querría no encontrarse en oposición. El alcance de este drama, que puede llegar a marcar fatalmente toda una existencia, es proporcional — no hay ni que decirlo — a la mayor o menor intensidad de la exigencia religiosa del individuo.” (Prefacio a la edición castellana, p. 11)

En efecto, las exigencias religiosas de la mayoría de los homosexuales actuales de este país ²² y por supuesto de Italia, *ya no son después de los 70's un imperativo “existencial” en el desempeño habitual de su cotidiano*, gracias a los cambios educativos y a la difusión de una moderna cultura urbana laica más o menos difundida en todo Occidente.

Y casi al final de este revelador documento, CC propone:

“Creo que sería interesante para el lector latinoamericano (es decir, para un lector tradicionalmente rodeado por una atmósfera católica, tanto si la acepta como si la rechaza) conocer las opiniones que los portavoces del catolicismo francés han emitido acerca de las conclusiones a las que FL está *obligado a llegar*. No puedo hacer sino resumirlas aquí en la pregunta que Fabrizio Lupo, católico, no se cansa de dirigir a la Iglesia a la cual pertenece: "Dado que, por una parte soy irreparablemente homosexual, y por otra irreparablemente refractario a la vida monástica, ¿en qué orden humano y espiritual se me concede que viva?" Acerca de lo "irreparablemente" de Fabrizio Lupo, no creo que se

²¹ Un programa *axiológico* en el sentido que se le da al término de origen griego: *axios*, ‘lo que es valioso o estimable’, y *logos*, ‘ciencia’, teoría del valor o de lo que se considera valioso. La axiología no sólo trata de los valores positivos, sino también de los valores y actos negativos. La investigación de una teoría de los valores ha encontrado una aplicación especial en la ética y en la estética, ámbitos donde el concepto de valor posee una relevancia específica en los actos que suscita. Y por otro lado logístico en el sentido de que la *Logística*, es en la disciplina estratégica, el conjunto de operaciones desarrolladas en apoyo de las unidades de combate. Este término está íntimamente ligado al proceder necesario (algoritmo) para lograr, en orden, ciertos objetivos. *En este caso: los de conquistar la legitimización jurídica y moral de la homosexualidad a través de una militancia estratégicamente predeterminada.*

²² Hablo, desde luego, del México urbano, lo cual lo mismo da hablar de la Italia urbana de nuestros días.

pueda admitir discusión alguna: una copiosa literatura médica prueba que no basta con querer no ser homosexual para dejar de serlo, y una secular práctica católica prueba que no se puede imponer la total represión de la carne a quien no ha nacido para santo. En esta pregunta que Fabrizio Lupo no se cansa de dirigir con corazón dócil y libre de orgullo, se encuentra, a mi juicio, toda la esencia católica de mi libro.” (Prefacio a la edición castellana, pp. 11-12)

Siguiendo la dinámica de las *palabras mayores* cocciolianas, CC nos habla de las conclusiones a las que el protagonista *estaba obligado a llegar*, lo cual es, desde luego, un cuestionamiento muy *candente* para todo aquel homosexual que sea un fiel observador de la preceptiva católica, y para el cual el carácter de las objeciones seguirá estando siempre, dentro de la dinámica impuesta por la propia *ideología católica dominante*. Donde las objeciones sin respuesta están dentro de la lógica de la tutela impositiva de la religión católica más tradicional. Por eso mismo, resultaba inútil y ocioso proponerla como aliada y esperar respuesta alguna que no sea la de haberse incurrido en grave pecado mortal. Por otro lado, es verdaderamente espantoso el dar por sentado, y en la misma pregunta lo está, que como opción alterna de uno que se sabe estar en esta “*nefanda falta*”, esté además pensando en la peregrina idea de llevar una vida monástica en vez de asumir responsablemente la propia diversidad. El efecto, se trata de la criminal y sórdida práctica que ha acompañado a semejante evasión monacal, es la enorme cantidad de actos de pedofilia y de abusos innumbrables que han perpetrado clérigos y oficiantes de numerosas religiones judeocristianas en los recintos y en los retiros dedicados supuestamente a la perfección de su vocación didáctica o confesional.

Ya hacia el final de este Prefacio, CC pone en tela de juicio otras opiniones de filiación católica sobre la novela que aquí nos ocupa, en todo caso, opina que:

“[...] ya que no se pueden considerar racionalmente como respuestas las varias opiniones que a título personal han sido y continúan siendo emitidas por los muchos representantes católicos que han tenido conocimiento de mi libro, hay que decir que la pregunta de Fabrizio Lupo ha quedado hasta hoy sin respuesta ²³ (con lo cual, ciertamente, no se elude ni su urgencia ni su vehemencia)” (Prefacio a la edición castellana, p. 12)

En efecto, ni urgencia ni vehemencia, sólo la evasión y “extrañamiento”, pues las iglesias ante semejante problema, enmudecen. Por último, CC señala que antes de terminar con el prefacio, debería:

“[...] de decir algunas palabras sobre la fisonomía de esta novela, que con tan gran simpatía y con tan profunda comprensión del texto ha traducido Aurelio Garzón del Camino. Mucho se ha escrito, en efecto, sobre la técnica que he adoptado, y especialmente se fija la atención en la *Segunda Parte*, que constituye, dentro de la novela, la "novela" de Fabrizio Lupo, a saber: la larga serie de páginas dominadas por la misteriosa figura del Mancebo. Al hablar de técnica, se ha querido indicar no sólo el tipo de redacción empleado por mí (o, por decir mejor, los tipos de redacción), sino más aún las sombras que envuelven episodios y personajes, y el simbolismo no siempre de fácil interpretación que tales episodios y tales personajes encierran.” (Prefacio a la edición castellana, p. 12)

²³ Aquí Carlo Coccioli hace referencia a la época que correspondería a la primera mitad de los años 50. Por lo tanto, la problemática homosexual es evidente que ya habría cambiado bastante hoy en día... Así es de que estas reflexiones fuertemente puritanas, parecen estar hoy por hoy, bastante fuera de época.

Lo anterior confirma la intención deliberada de CC de abordar el asunto de la novela bajo el influjo de una poética difícil, casi hermética. Cabría preguntarse si esta estrategia era la más adecuada en un libro que pretendía ser una referencia para *explicar* y *justificar* (por lo menos en lo expuesto al principio de este prefacio) la homosexualidad de los lectores aludidos, afirmándose como un testimonio documental o una penosa confesión revelada sobre las incidencias de un amor difícil y desgraciado, y por lo que aparece en el desenlace, hasta proscrito en su más apremiante concreción por el mismísimo Dios, quien operará su autoridad a través del inesperado *deus ex machina* del macabro final de la novela.

En el último párrafo,²⁴ CC trata de explicar el hermetismo deliberado de su narrativa, refiriéndose por supuesto al *Segunda Parte*, enseguida explica, en pocas palabras, su posición:

“Por lo que a mí respecta, me parece inútil advertir que esas dificultades, esas sombras, ese aparente juego en el discurso y más allá del discurso, ese incesante recurrir a imágenes; en suma, ese incesante y quizá *monótono retraerse detrás de un lenguaje oscuro* —presencia constante, casi vociforme, del mito — lo he querido de manera consciente y, al quererlo, *he tratado de prever, y por lo tanto de regular, los efectos de orden espiritual que todo ello habría podido provocar en el ánimo del lector.* (Nadie se asombre de que hable tan frecuentemente del lector, de mi lector: dado mi sentido de la literatura como mensaje, no puedo prescindir, cuando escribo, de la idea de que mis palabras van dirigidas a algo que es vivo, que es verdadero, que es determinado. *Toda literatura cuya finalidad reside en sí misma y se reduzca a un monólogo sin eco y sin consecuencias es a mi juicio un vano funambulismo totalmente ajeno a la función del arte. No: no lamento en absoluto – y sería superfluo consignar aquí los motivos – que en esa parte central de mi libro,*²⁵ *quizá para mí la más importante, sea tal que desaliente a los lectores menos pacientes y experimentados; no lamento en absoluto que varios lectores, como ellos mismos me han confesado, hayan sencillamente dividido el volumen en tres partes, con objeto de poder unir la primera con la tercera y eliminar la segunda, tan incomprensible y, en su opinión, tan inútil a los probables fines de la obra.* No lo lamento porque yo sé que no pocos de esos lectores, no menos sinceros que expeditivos, se han sentido impulsados a acudir de nuevo a esa segunda parte cuando, por el concurso de acontecimientos genuinamente personales, han visto y sentido finalmente en *Fabrizio Lupo* no ya una expresión formal más o menos válida, sino el testimonio, el símbolo y casi el presagio de los ecos felices o dolorosos de su corazón. La "novela" de "*Fabrizio Lupo*", esos 200 párrafos *que en mi opinión deberían reflejar más indirecta que directamente el mundo en el cual un homosexual puede vivir* (el mundo del espíritu y de la fantasía, el mundo de la sensibilidad y del sexo, el mundo social y cotidiano), no se puede leer en verdad, es decir no se puede penetrar, sino cuando se tiene el corazón macerado, o herido, o exaltado, o envilecido, o glorificado, por las innumerables aventuras que constituyen el amor.” (Prefacio a la edición castellana, pp. 12-13)

Finalmente, con lo anterior CC deja entrever las razones por las cuales en los 200 párrafos de la *Segunda Parte* (o sea la novela concebida e inserta por Fabrizio Lupo) recurra a una

²⁴ Todas las palabras en cursiva de esta parte del capítulo son mías. Esto se hace con el propósito de resaltar lo ilustrativo de algunos términos, juicios o propuestas utilizadas por Coccioli.

²⁵ Se refiere, como ya se advirtió, a la *Segunda Parte* dado que la novela está compuesta por 3 partes, ésta correspondería a la desconcertante, aunque amena parte central.

descripción *indirecta* del mundo de la homosexualidad y de sus praxis, dado que de todas maneras, según él, dicho mundo es impenetrable a todos aquellos que no han pasado por el trance del amor. Esta manera evasiva también se presenta en el testimonio de Fabrizio Lupo (*Primera y Tercera Partes*); en todo caso, es muy aventurado presuponer la impenetrabilidad manipulada del texto cuando, en efecto, él no hace otra cosa que saltarse los aspectos explícitos del acontecer homosexual (que van, finalmente implícitos en esta particular praxis erótica), tratando *indirectamente* el acontecer de un mundo en el cual un homosexual *podría haber vivido su diversidad* en función de las praxis de aquellos años, que íntimamente hablando, no habrán sido muy diferentes a los de otras épocas. Se hace referencia a “todo aquello”, a los actos, entendiéndose por estos a la concreción carnal de dos hombres que se aman, se penetran, se entrelazan, se estrechan, en suma: que fornican; aspectos que CC evade tan insistentemente en casi todo lo largo de la novela, influido quizás por un *perbenismo* (convencional) absolutamente *demodé*, en donde toda referencia altisonante, del uso del cuerpo y de los apetitos carnales de los protagonistas "en situación" son mitigados, evadiendo así el núcleo de su razón de vivir o de morir, lo cual para la obstinada moralina coccioliana le llevaría al descrédito, a lo inmoral y lo impropio, a lo único que groseramente se le concede a la trasgresión homosexual, la sucia indecencia, en fin CC en este aspecto, lo medio explica él mismo: pareciendo estar más preocupado por reflejar *lo indirecto*, que lo que según él es impenetrable, aquello que sólo: *un corazón macerado, herido, envilecido o glorificado sabe* y que gracias a innumerables aventuras amorosas, puede adivinarse o penetrarse, en efecto, lo que él como escritor, no reflejó en el cuerpo narrativo de la novela, esto es que “*il non detto*” (lo no-dicho) toma la dimensión de un “presagio” en la mente arrebatada o delirante del lector experimentado en aquellos menesteres que él tan subrepticamente insinúa eludiéndolos; el destinatario entonces será transportado a deducir o leer entre líneas lo que el escritor toscano quiso y no decir, tratándose ni más ni menos del, según sus palabras, *mundo del espíritu y de la fantasía, el mundo de la sensibilidad y del sexo (sic), el mundo social y cotidiano*. En fin, todo un desafío...

Aquí se concluye esta introducción, pero el impacto de lo arriba dicho por Coccioli deja una impronta difícil de olvidar, una huella que después se retomará una y otra vez, pues en ella el autor desplegará una determinada estrategia extratextual, o más bien: *postextual*, esto es, lo que él esperó que pasara después de la lectura de su peculiar novela, lo cual tomará diferentes e inesperados sesgos que serán abordados más adelante.

Capítulo I

Marco teórico

1.1 Avances para la elección del marco teórico.

Le secret du grand romancier n'est pas dans
la domination des situations, mais bien dans
la multiplicité de ses possibilités, de ses
complicités intimes.

Albert Camus (lettre à Ch. Du Bois, automne 1920)

“Todo lector es el elegido de un libro”.

Edmond Jabès (1912-1991)

La elección del marco teórico de esta tesis fue por definición la de un marco teórico señaladamente ecléctico y exploratorio, pero con una filiación patentemente sociológica²⁶ lo cual resultó inevitable, dado que el *tópico* de la tesis era un sujeto multivariado que comportaba ribetes que desbordaban lo meramente literario, pues se trataba de una novela que hablaba de un comportamiento tradicionalmente considerado como altamente trasgresor, por lo tanto marginal. Además, con la lectura de la novela, el autor pretende transformar la marginación históricamente impuesta a la trasgresión que representa la expresión homosexual.

Ante semejante orden de ideas, se presupone la persistencia insidiosa de un complejo tejido ideológico de resistencias y de violencia simbólica organizada en torno a los aparatos ideológicos del Estado AIE,²⁷ además de otros insidiosos pero aparentemente pacíficos “poderes”

²⁶ Se hace notar que este enfoque podría caber dentro de un enfoque *socio literario*, semejante a la propuesta del crítico latinoamericano Ariel Dorfman. Quien en sus primeros artículos de crítica literaria, incluyó una reflexión acerca del contexto social Iberoamericano, de acuerdo con esta estrategia, en el volumen *Imaginación y violencia en América Latina* (1970), analizó diversos aspectos de la obra de autores como Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier y José María Arguedas, en relación con los problemas de la violencia, el neocolonialismo y el subdesarrollo.

En su análisis de la cultura de masas, además de aplicar los métodos de la crítica literaria, recurrió al análisis político y a la sociología. Su ensayo más conocido, *Para leer al Pato Donald* (1971), escrito en colaboración con Armand Mattelart, abordaba la ideología imperialista que promueven los cómics editados por la compañía Disney. Con el mismo criterio, Dorfman estudió la cultura popular generada por el capitalismo en *Supermán y sus amigos del alma* (1974), escrito junto a Manuel Jofré; *La última aventura del Llanero solitario* (1979), *Reader's nuestro que estás en la tierra* (1980) y *Patos, elefantes y héroes: la infancia como subdesarrollo* (1985)

²⁷ Según Louis Althusser: en su pequeño opúsculo *La ideología como arma de la revolución* (de la Editorial Siglo XXI, México, 1991, pp. 151) nos explica qué cosa sean los aparatos ideológicos de Estado (AIE), comienza por advertir que no se deben confundir con el propio aparato (represivo), que es el Estado mismo, explica que: “[...] en la teoría marxista el aparato de Estado (AE) comprende: el gobierno, la administración,

estudiados por Michel Foucault en sus estudios sobre el *biopoder*,²⁸ dentro del cual se encajan una serie de posicionamientos sociales, políticos, religiosos, médicos, psicológicos, etc. que han

el ejército, la policía, los tribunales, las prisiones, etc., que constituyen lo que llamaremos *el aparato represivo de Estado* en sí. Represivo significa que: el aparato de Estado en cuestión, funciona a través de la imposición, comprendiendo también la violencia simbólica, no necesariamente coercitiva en términos físicos pues la represión administrativa, por ejemplo, puede revestir formas de coerción no física, sin dejar de ser violencia, con esto se puede encontrar un parangón con el otro concepto sociológico (en efecto, convergente) que abordará el problema más adelante, el del biopoder del importante teórico francés de la trasgresión homosexual, Michel Foucault. Ahora bien, continúa explicado: se pueden designar “con el nombre de aparatos ideológicos del Estado, cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas.” Acto seguido, Althusser propone: “una lista empírica de ellas, [...] por el momento se consideran como aparatos ideológicos de Estado las instituciones siguientes: los AIE religiosos (el sistema de las distintas Iglesias), los AIE escolares (el sistema de las distintas “Escuelas”, públicas y privadas), el AIE familiar, AIE jurídico, AIE político (el sistema político del cual forman parte los distintos partidos), AIE sindical, AIE de información (prensa, radio, TV, etc.), y los AIE culturales (literatura, artes, deportes, etc.) En un primer momento podemos observar que, en efecto, existe un aparato (represivo) de Estado, y es también cierto que exista una pluralidad de aparatos ideológicos de Estado. Suponiendo que exista la unidad que constituye esta pluralidad de AIE en un cuerpo no visible inmediatamente. En un segundo momento, podemos comprobar que mientras que el aparato (represivo) de Estado (unificado) pertenece enteramente al dominio público, la mayor parte de los aparatos ideológicos de Estado (en su aparente dispersión) provienen en cambio del dominio privado. Son privadas las Iglesias, los partidos, los sindicatos, las familias, algunas escuelas, la mayoría de los diarios, las familias, las instituciones culturales, etc. Dejemos de lado, por ahora, nuestra primera observación. Pero será necesario tomar en cuenta la segunda y preguntarnos con qué derecho podemos considerar como aparatos ideológicos de Estado instituciones que en su mayoría no poseen carácter público sino que son simplemente privadas. Gramsci, como marxista consciente, ya había previsto esta objeción. *Pues la distinción entre lo público y lo privado es una distinción interna del derecho burgués, válida en los dominios (subordinados) donde el derecho burgués ejerce sus “poderes”. No alcanza al dominio del Estado, pues éste está “más allá del Derecho”: el Estado, que no es otra cosa que el Estado de la clase dominante, no es ni público ni privado; por el contrario, es la condición de toda distinción entre público y privado.*

Ahora bien, digamos lo mismo partiendo esta vez de nuestros aparatos ideológicos de Estado. *Poco importa si las instituciones que los materializan son “públicas” o “privadas”; lo que importa es su funcionamiento.* Las instituciones privadas pueden “funcionar” perfectamente como aparatos ideológicos de Estado. Para demostrarlo bastaría analizar un poco más cualquiera de los AIE. Pero vayamos a lo esencial. Hay una diferencia fundamental entre los AIE y el aparato (represivo) de Estado: *el aparato represivo de Estado “funciona mediante la violencia”, en tanto que los AIE funcionan mediante la ideología.*

Afinando esta distinción, podemos ser más precisos y decir que todo aparato de Estado, sea represivo o simplemente ideológico, “funciona” a la vez mediante la *violencia* y la *ideología*, pero con una diferencia muy importante que impide confundir los aparatos ideológicos de Estado con el aparato (represivo) de Estado, dado que el aparato (represivo) de Estado, por su cuenta, funciona masivamente con la represión (incluso física), como forma predominante, y sólo secundariamente con la ideología, en efecto, no existen aparatos puramente represivos. Ejemplos: el ejército y la policía utilizan también la ideología, tanto para asegurar su propia cohesión y reproducción, como por los “valores” que ambos proponen hacia fuera. “De la misma manera, pero a la inversa, se debe decir que, por su propia cuenta, los aparatos ideológicos de Estado funcionan masivamente con la ideología como forma predominante, pero utilizan secundariamente, y en situaciones límite, una represión muy atenuada, disimulada, es decir, simbólica (pues no existe aparato puramente ideológico.) De esa manera la *escuela* y las *iglesias* “adiestran” con métodos apropiados (sanciones, exclusiones, selección facciosa, etc.) y no sólo a sus oficinantes, sino a toda su grey. También a las familias y también al propio aparato cultural de Estado (la censura, por mencionar sólo una de tantas formas), etcétera.” Tal y como asevera Louis Althusser.

²⁸ Este importante concepto será explicado más adelante, en la parte 6.5 del Capítulo VI, en cuyo título se menciona y aborda esta original aportación foucaultiana.

tratado de justificar la manipulación de la marginación y la estigmatización de la diversidad sexual masculina.

En efecto, lo anterior propone un análisis que vaya mucho más allá de lo que se pueda considerar como una materia propiamente literaria. En la novela de Carlo Coccioli, se expone al lector el complejo de sentimientos y emociones que se vivieron en la relación homoerótica durante la posguerra europea.

Evidentemente la percepción de aquella *praxis homosexual* era muy diversa de la de nuestros días, debido en gran medida a la intensidad y persistencia de una estigmatización históricamente determinada que había sido sistemáticamente propinada a la más mínima expresión de una cultura homosexual (o si se prefiere, a una sub-cultura) por los aparatos ideológicos del Estado. En este caso particular, se explora el impacto inhibitorio del aparato religioso católico, y por lo cual se trata de explorar críticamente aquellos efectos “ideologizados” contenidos en el esquema pretendidamente *liberatorio* y *aleccionador* propuesto por el autor.

Carlo Coccioli, como se verá, no logra superar los límites impuestos por el catolicismo (de sus reglas del juego) de aquello que se considera como una imperdonable *trasgresión* de lo que se podría llamar el *canon* de la sempiterna relación heterosexual.

Es claro que todo lo anterior hizo pensar en una serie de inevitables implicaciones sociológicas en el sujeto y el objeto que en su momento originaran la novela.

Por otro lado, me propuse seguir el binomio *forma-contenido* muy a "*grosso modo*" como un primer paso totalizador sobre el tema. Posteriormente, se optó por recurrir a explorar un marco teórico de filiación literaria en cuanto a los *aspectos meramente formales* de la narración (en el Capítulo V, parte 5.6). Pero también se optó pertinazmente de abordar con una indagación de inequívoca filiación *sociológica*, aquella parte de los *contenidos* vertidos en esta peculiar novela.

De cualquier manera, se tuvo especial cuidado en profundizar más sobre aquellos contenidos trasgresores de esta expresión literaria marginal. Con respecto a esto último, se tomaron muy en cuenta algunas notables experiencias sociológico-literarias en el vasto acervo teórico de la crítica literaria contemporánea.

A título de ejemplo: se tomó muy en cuenta la propuesta teórica de la *carnavalización* que aborda más bien aspectos de contenido literario, y que fuera instituida como un recurso de análisis literario ahora reconocido desde 1928 por el pensador ruso Mijaíl Bajtín, quien aplicó por así decirlo: una *transposición del carnaval a la literatura*. En efecto, con este original enfoque (un ingenioso recurso etno-sociológico como ya se vio) se pone en relieve, de manera por demás original, la importancia de los contenidos de lo popular, lo cómico y lo grotesco en el análisis literario, esto gracias a un concepto o evento integrador que les es afín, el aparente desorden de la informalidad carnavalesca y su supuesta falta de seriedad.

Ahora bien, pasemos a dar un rápido vistazo a algunos aspectos interesantes de este original enfoque. La teoría *literario carnavalesca* de Bajtín se encuentra aplicada y expuesta en el libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, en el cual se estudió sociológicamente a los personajes y las situaciones escatológicas (trasgresoras de una determinada

preceptiva renacentista) abordadas por el escritor francés François Rabelais ²⁹ particularmente considerado, entre otras cosas, como un literato *altamente trasgresor*. En este autor fundamental para la lengua y la literatura francesa, la teoría de la *carnavalización* proponía a Bajtín partir de un principio teórico interdisciplinario (o sea de un marco teórico) en el campo de su peculiar visión de la creación literaria, por lo tanto, se interpela a la historia, la literatura, la musicología, la antropología y, desde luego, a la sociología ³⁰ para entender la dinámica y el sentido puestos en juego por el punzante autor francés.

De cualquier manera quede asentado que Bajtín, en 1936 había publicado una de sus obras más importantes, *Problemas de la poética de Dostoievski*, donde describe el aspecto dialógico (polifónico) de las novelas de este autor.

Años después culminará la brillante redacción de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941), y es aquí donde introducirá su idea de *la novela como vehículo de expresión de la cultura popular bufa y su interesante concepción de la creación literaria como ejercicio carnavalesco, como rechazo de la norma y de lo establecido, a través de un lenguaje unívoco y como una feliz celebración de la ambivalencia de la ironía. El discurso carnavalesco es para Rabelais el único capaz de dar cuenta de la multiplicidad de la realidad.*

²⁹ Se trata de la edición moderna de *Gargantúa y Pantagruel*, libro que tuvo un largo historial de ediciones y de escándalo. Iniciándose con *Pantagruel* en 1532, en donde narra la vida de un joven gigante dotado de una fuerza increíble y un apetito voraz. Esta peculiar obra tiene su origen en un texto anónimo de la época titulado *Las grandes e inestimables crónicas del gran gigante Gargantúa*.

En 1534 Rabelais publicó *La vida inestimable del gran Gargantúa, la historia del padre de Pantagruel*. Estos dos libros, publicados bajo el seudónimo de *Alcofribas Nasier*, tuvieron un éxito prodigioso, si bien fueron condenados por la Sorbona por obscenos y heréticos. François Rabelais a través de su obra tremendamente satírica, donde se subraya ante todo la libertad individual y el entusiasmo por el conocimiento y la vida, expresa con vigor el humanismo renacentista.

Publicó entre otras primicias bibliográficas una reedición de los *Aforismos del médico de la antigüedad griega, Hipócrates*. Al mismo tiempo expresó su sentido del humor escribiendo almanaques populares sobre Astrología. Tras realizar dos viajes a Italia, Rabelais residió y dio clases en Montpellier.

En 1540 se trasladó a París, allí escribió el tercer libro de la serie. Francisco I, que leyó los dos primeros libros, quedó tan complacido que concedió a Rabelais el permiso para la publicación del *Libro tercero*, que vio la luz en 1546. *El Libro cuarto* se publicó hasta 1552. En 1547 murió repentinamente Francisco I y de inmediato se produjo una reacción en contra de la libertad de expresión. Consecuentemente, Rabelais huyó a Metz y más tarde a Roma. A continuación fue nombrado coadjutor de Meudon, donde pasó tranquilamente el resto de su vida. En *Pantagruel* y *Gargantúa* el humor se mezcla con la *sátira social y política* y con la *sabiduría pedagógica*.

Rabelais no era ni un bufón borrachín ni un filósofo, como cuentan algunas leyendas, sino un ser jovial y crítico, producto acabado de una época plagada de *crisis* que, como el escritor inglés del siglo XVIII Jonathan Swift, expresó en tono satírico las recargadas preocupaciones políticas y filosóficas de sus contemporáneos.

Por último, gracias a su espíritu humanista, sus acres críticas a la superstición y su confianza en la naturaleza, se le relaciona con Erasmo de Rotterdam en su escalarecedor texto del *Elogio a la Locura*.

³⁰ La frontera entre ambas disciplinas “sociales” es, hoy por hoy, muy frágil, sin embargo, se puede hablar de una disciplina llamada *antropología social* pero todavía no se puede preconizar con éxito la *co-existencia pacífica* de una virtual *sociología antropológica*, si se toman en cuenta las rivalidades surgidas de dos enfoques que abordan un mismo objeto de estudio.

Gracias a ese enfoque se pudo señalar la importancia sociológica del aporte literario de Rabelais a la literatura y a la fundación de la Lengua francesa dado que: sus cinco libros, los más famosos: *Pantagruel* (1532) y *Gargantúa* (1534), *no son otra cosa que la transposición de extravagantes historias épicas de gigantes utilizadas para personificar la libertad y la potencialidad del humanismo, que se proponía lograr el desarrollo completo del cuerpo y de la mente en un contexto sociocultural de “crisis profunda”*.

Paradójicamente, el autor ahí recomendaba optar por una particular e incendiaria “moralidad”, que él llamaba “pantagruelismo”, se trata de una moral dedicada a satisfacer todo lo que requería la naturaleza humana, como una manera de aceptar racionalmente la realidad. Rabelais proyecta así un realismo, originado en la alegoría propuesta en *Le Roman de la rose*³¹, que reaparece en el siglo XVII en las comedias del dramaturgo Molière (Jean Baptiste Poquelin); es evidente que Rabelais es uno de los escritores en prosa más importantes de Francia, destacó por su vitalidad e ingenio y desde luego por su fe ilimitada en el potencial social del espíritu humano y, desde luego, puso en evidencia los recurrentes contenidos sociológicos en toda expresión literaria, y todo ello al margen de la *ingerencia divina en los asuntos del ejercicio y de la gestión del cotidiano humano*, tratado como un evento escuetamente carnal y terreno, en consecuencia, inserto dentro del principio renacentista *del hombre como la medida de todas las cosas* (y con esto va implícito un principio *avant la lettre* de la ergonomía contemporánea)

En efecto, siendo así, conviene aclarar que dicho principio no era sólo un principio surgido del Renacimiento pues su origen se remonta a Protágoras y su escuela (aprox. del 480 al 411 a.C.); este concepto es muy recurrente en la historia del pensamiento crítico Occidental que se refiere a las cosas humanas.³² Los frutos de la teoría sociológica o antropológico-social resultan también

³¹ Se trata de una obra de carácter didáctico-alegórico en el pleno del siglo XIII, el *Roman de la Rose*, es una obra de unos 22.000 versos en la que la rosa simboliza el amor y la amada; el deseo del poeta es entrar en el jardín y conquistarla. Los primeros 4.000 versos los compuso Guillaume de Lorris, y Jean de Meun (o Meung; entre 1240 y 1305) escribió más tarde el resto del poema.

La influencia de este texto se extendió por toda Europa hasta el siglo XVII. La obra poética fue influida por la poesía árabe y por los ritos precristianos, esta modalidad se cultivó en la corte de los condes de Toulouse y de Leonor de Aquitania como una poesía trovadoresca que instauró una concepción nueva del amor basada en el sistema de valores feudal (amor cortés)

La poesía de los trovadores provenzales hizo su aparición a principios del siglo XII y tuvo en la figura de Guillermo de Aquitania su primer gran representante. Esta poesía alcanzó su plenitud expresiva en los poetas Bertran de Born, Arnaut Daniel y Guiraut de Bornelh.

La Corte de Federico II en Sicilia presentó un fenómeno similar en cuanto a las causas y efectos de esta poesía, que desembocará en el *Dolce Stil Nuovo* de Dante, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti y del Petrarca, entre otros (fines del Siglo XIII) La pertinencia de esta obra aquí, radica en la intención didáctica como un cometido implícito en su razón de ser, lo cual la aproxima a la novela que aquí nos ocupa.

³² *Teeteto*, diálogo del periodo de vejez (370-347 a.C.) del filósofo griego Platón en el que éste pretendía responder a la pregunta de qué es la ciencia. Para ello, se sirve de una conversación mantenida por Sócrates, el matemático Teodoro y un joven discípulo de éste, Teeteto, en la que se esboza dicha interrogante. En el *Teeteto*, Platón expone en primer lugar que la ciencia es “la sensación” y completa que tal tesis la sostenía originalmente Protágoras (pues si, como éste afirmaba, “El hombre es la medida de todas las cosas”, la sensación del individuo llevaría a la verdad) Ahora bien, ¿quién era este Protágoras? (Nace en Tracia, en 411 a.C.), filósofo griego, nacido precisamente en Abdera, se estableció en Atenas, donde frecuenta al estadista Pericles, logrando su aprecio más una gran fama como maestro y filósofo. Fue el primer pensador griego en llamarse a sí mismo *sofista* y en instruir a cambio de dinero. Sus obras principales, de las que sólo perduran algunos fragmentos, fueron tituladas *Verdad* y *Sobre los dioses*. El soporte de su reflexión fue la doctrina de que nada es bueno o malo, verdadero o falso de una forma definitiva, y que, además, cada persona es, por

relevantes en la propuesta interdisciplinaria que gira sobre *el concepto de carnavalización*, donde se puede abordar el contenido de cualquier expresión literaria, lo cual ha resultado muy provechoso, sobre todo, porque ha permitido incorporar elementos *reivindicatorios* marginales dentro de un desarrollo de análisis de la narrativa y del ensayo contemporáneo que abordan las posiciones o los temas *más típicamente trasgresores*, donde se tiene, por ejemplo la brillante propuesta del antropólogo brasileño Roberto da Matta, con su original análisis desplegado en la obra *Carnaval, malandros e heróis (Carnaval, malandrines y héroes)*, que se originó a partir de una “desafortunada frase” del general Charles de Gaulle, según la cual — *el Brasil no era un país serio* — Curiosamente, Da Matta no la consideró como una grosera ofensa a su patria, sino como un elogio, porque lleva a comprender de una manera muy inmediata que en Brasil siempre ha existido una *correspondencia complementaria, en efecto, una estrecha relación paradójica entre lo serio y su contrario*, la paradoja se ha incorporado debidamente a la actual cultura brasileña, pues hay un nexo muy profundo entre lo serio y lo cómico, entre lo legal y lo no legal, entre lo formal y lo informal, etc.

Por otro lado, en el paradójico e ingenioso texto “*Carnavalizando Auschwitz*”³³ publicado por el escritor Alfonso Romano de Sant’Anna en el periódico *O Globo* (Río de Janeiro, el 16 de febrero de 1999), en donde queda establecido que *carnavalizar* es exponer “el mundo al revés”, es por supuesto: “*usar la comedia, usar la risa a la inversa para hacer aún más severo y duro lo que se dice o se ironiza.*” Ya que “*El extrañamiento que genera el hecho de representar la tragedia en el escenario de la comedia nos hace percibir más agudamente las cosas*” asevera Sant’Anna en su artículo. Por otro lado, tanto por citar a un clásico en estos menesteres: atendamos las agudas reflexiones de Gérard Genette en su célebre libro *Palimpsestos*,³⁴ en donde asienta que: “la

tanto, su propia autoridad última; esta declaración se basa en su frase: “El hombre es la medida de todas las cosas”. Acusado de impiedad, Protágoras se exilió, pereciendo ahogado en el transcurso de su viaje a Sicilia. Dos célebres diálogos de Platón, *Teeteto* y *Protágoras*, rebatieron las doctrinas de Protágoras

³³ A propósito, otro feliz experimento *carnavalizador* de esta terrible tragedia es el maravilloso filme de Roberto Benigni “*La vita è bella*” en donde lo horrible de la guerra y de Auschwitz es una fabulosa aventura ante los ojos crédulos de un niño.

³⁴ El crítico francés Gérard Genette ha utilizado el término *palimpsesto* para estudiar el fenómeno de la intertextualidad (cada obra literaria remite a otras que la antecedieron o a las contemporáneas con las que coincide o contradice) y el de la parodia. En sus interesantes textos: *Mimológicas* (1976) e *Introducción al architexto* (1979) Genette realizan una descripción estructuralista de los fenómenos de la poética genérica, en tanto que en su ensayo *Palimpsestos* (1982) trata sobre el rol de la *intertextualidad* en la literatura, a través de una tipología de géneros como la imitación, la parodia, etc., que constituyen el “paratexto”. Pero el término *palimpsesto*, es originalmente, un manuscrito de papiro, pergamino, o de cualquier otro material de escritura, que conserva huellas de una escritura anterior, borrada artificialmente, y sobre el que se ha escrito un segundo texto. El término deriva del griego que significa ‘*raspar de nuevo*’.

La escritura de los papiros se podía quitar lavándola, con una esponja, aunque con resultados imperfectos. De cualquier manera, como en los papiros se escribía de un solo lado, se podía utilizar el reverso para un segundo texto. En el caso de los manuscritos de pergamino, sin embargo, hacía falta borrar para volver a usarlos. En la baja Edad Media, aumentó el número de libros europeos y se hizo escaso el material para hacerlos, debido a que el califa musulmán Omar suspendió el suministro de papiros egipcios. Debido a la escasez, los escribas recurrieron al uso de los antiguos manuscritos de autores clásicos. Como el primer escrito se borraba de manera incompleta o se raspaba superficialmente, los modernos investigadores han podido descifrarlo mediante los rayos ultravioleta.

La importancia del palimpsesto, en consecuencia, reside en haber permitido preservar las obras antiguas. Entre los palimpsestos griegos más notables figura el *Codex Nitriensis*, que contiene parte del *Evangelio según San Lucas*, parte de la *Iliada* de Homero y los *Elementos* del matemático griego Euclides, y que fuera utilizado por un monje para copiar un tratado sirio. Entre los palimpsestos latinos más célebres se encuentra

carnavalización está íntimamente ligada a la parodia, que, etimológicamente, remite a la idea del canto que se desarrolla al lado de otro canto en falsete, o sea, el contra canto.” Por lo tanto, este concepto teórico que se articula entre lo que puede ser lo antropológico, lo sociológico o lo literario, ha gozado de gran popularidad y aceptación en el ámbito literario internacional.

Otro relevante ejemplo sobre *la carnavalización en el análisis literario* es el del filósofo español Eugenio Trías, quien relacionó, en su interesante y esclarecedor libro “*Filosofía del carnaval, el tema de la carnavalización con el de la disolución del yo*”. Para este autor, quien rescata aspectos de la filosofía de Friedrich Nietzsche ³⁵ y, de manera implícita, asume como certera la celeberrima conclusión de Rimbaud que dicta: “je c’est un autre” (“yo, es otro él”), de lo cual, se desprende que *las máscaras del yo son manifestaciones inherentes al ser humano, el cual no viene más a ser considerado como una entidad inmutable*. Carnavalizar, en este sentido, implicaría para Trías, avanzar hacia el *reconocimiento de las propias y naturales contradicciones humanas, valiéndose del humor y de la ironía*, con la conciencia de que se es *dividuo (dividido)*, más que *in/dividuo (no dividido)*

Los efectos esclarecedores de esta acotación crítica en la novela de Coccioli son más que evidentes, desde la impostación inicial de las diferentes máscaras que utilizará CC para mimetizar su presencia autoral mezclada con la de personaje dentro de la novela, hasta la evidente carnavalización de aquellos personajes de la “novela inserta” de Fabrizio, que ocupan casi la totalidad de la narración de la *Segunda Parte* del libro.

Por otro lado, queda establecido que la parte de la novela de Coccioli correspondiente a los aspectos de *contenido* serán afrontados desde una perspectiva o marco teórico multidisciplinario, esto es: antropológica, sociológica y, dentro de lo que se pretende, literariamente. En donde el efecto de la *carnavalización* está sobreentendido, en cuanto que hay, en una parte importante de la novela de Coccioli, una sucesión permanente de enmascaramientos que obligan a los personajes a desplegar permanentemente una estrategia de *ocultamiento paródico y en serie* a través de un juego de máscaras impuesto y ejercitado muy "en serio" por el propio autor, donde el protagonista (Fabrizio) y los otros personajes (Laurent, el Mancebo, etc.) son creados y recreados “ficcional y aparentemente” por el mismo protagonista que da el nombre a la novela, lo cual enmascara al único y verdadero confabulador de la ficción, el redivivo e irónico Carlo Coccioli.

Regresando al asunto, como ya se dijo: se tomaron en cuenta dos tipos de marco teórico de referencia, el primero que atendió al aspecto *formal* de la novela y el segundo que se refirió al *contenido* propiamente dicho.

el *Codex Ambrosianus* (siglo IV o V), del autor latino de comedias Plauto, sobre el cual se escribieron fragmentos de la Biblia en el siglo IX. Gracias a su descubrimiento, ha sido posible recuperar un texto de Plauto de unos seis siglos anterior a cualquiera de los manuscritos existentes.

³⁵ Es tan importante esta referencia debido a que en los siglos anteriores a él, la filosofía había sido peligrosa para los filósofos, pero con él resulta peligrosa para todo el mundo. Sin embargo, Nietzsche terminó loco y su locura presagió la demencia colectiva que había de tener consecuencias horribles en Europa durante las dos Guerras de la primera mitad del siglo XX. Su concepto más importante fue el de la *Voluntad de Poder*, en el que vio el impulso básico de todas nuestras acciones, en el cristianismo vio, por el contrario, una sutil perversión de este concepto; de ahí su famoso pronunciamiento, “*Dios ha muerto*”...

Quede asentado que: con lo anterior no se pretende separar tajantemente a la *forma* del *contenido*, a sabiendas de que en la narrativa son dos componentes que no se pueden escindir. Lo que se pretende, en cambio es, dar por sentado, que se trata de dos momentos de un mismo proceso exploratorio durante la lectura y la consecuente decodificación de una historia peculiar, vertida en un texto peculiar, en efecto, una novela homosexual.

Capítulo II

Carlo Coccioli, individuo.

2.1 A su polémica historia de vida o su historia polémica debida a...

“ [...] aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido.
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor;
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido

Calderón de la Barca, *Monólogo*
de *Segismundo*, fragm. de “*La*
vida es sueño.”

La causa de la proverbial inquietud existencial de Carlo Coccioli se podría encontrar en el mismo pasado del autor. Todo parece indicar que la atribulada vida de Carlo Coccioli siempre fue una retahíla de zozobras, quiebras, glorias e inesperados *estatus adquiridos* y *adscritos* desde su más temprana infancia, con todo y los consecuentes infortunios y resabios colonialistas del caso, en suma, los continuos altibajos de la historia familiar, marcaron su memoria y determinaron su habitual inestabilidad.

Para empezar: fue hijo de un sombrío militar, oficial del ejército de ocupación fascista en Libia que llegó a ser general y director de la Escuela Militar además de haber sido un alto efectivo de la marina italiana, Attilio Coccioli, nacido en una población aislada del *Meridione italiano*, en Taranto, Puglia para ser más precisos. Durante su niñez y adolescencia, Carlo recorrió con la familia infinidad de ciudades portuarias italianas, amén de algunas remotas ciudades mediterráneas de la avanzada colonialista italiana en África del Noreste.

Con respecto a su madre, CC encontró en ella por supuesto la contrapartida y complicidad necesarias para su estabilidad, hecho que normalmente se presenta a las personas afectas a su mismo sexo, esto como una salida viable frente a la ausencia o la antipatía paterna, dicho esto y sin el ánimo de remontarnos al socorrido complejo de Edipo freudiano, basta reconocer que este escenario es muy común entre todos aquellos homosexuales que encuentran en la madre un modelo comportamental temporalmente *estabilizador* el cual, tarde o temprano, les llevará a una gran problemática existencial de indefinición y de ansiedad, desgraciadamente Carlo Coccioli no fue la excepción a esta desgarradora fatalidad de indefinición existencial. CC escribe al calce de una fotografía de su madre:

“La sempre *cara Mina* (Anna Duranti) prima ancora che fosse mia madre: dolce, follemente generosa, magari (per difendersi) lievemente cinica; lettrice appassionata di romanzi gialli; e innamorata eternamente, del “suo” Attilio. Sua madre, la figlia dell’ebrea, la bella e “molto nervosa poverina” Ida Duranti, per noi solo *Nonna*.”³⁶

Con relación a su homosexualidad, declaró angustiado: "*Si pudiera hablar con algún representante de Dios le preguntaría: ¿por qué nació de este modo?*", lo dijo en una entrevista en junio de 2001. En otra ocasión, Coccioli señaló que su homosexualidad la reveló a su madre cuando tenía 29 años. Lo comenta así: "*Ella, maravillosa e ingenua, me respondió: Carlo ¿pero entonces esto existe?*". En cambio, hasta casi el final de la vida del padre, Carlo se lo confesó por escrito, le escribió una breve carta de una 15 líneas donde *le manifestó que le dolía su condición de homosexual pero que se mostraba orgulloso por los logros que había alcanzado como escritor.*

Con su madre y sus hermanos, pasó su primera infancia en medio de frecuentes rompimientos y penurias norteafricanas, el pequeño Carlo, fluctuará entre un mundo surgido de una educación colonialista que se obstinaba en descalificar lo arábigo y lo africano y que por otro lado, se postraba ante la necesidad imperiosa de integrarse a toda costa a él (o de regresarse), soportando a duras penas, las inclemencias y las ineluctables nostalgias. Por otra parte, esgrimiendo el sempiterno cristianismo exacerbado y de *maniera* de los europeos en exilio, padecerá hondas heridas difíciles de sanar. Eso sucede durante sus primeros 14 años, vividos en parte sobre las arenas (*lo scattolone di sabbia* o “el baúl de arena”) de la ocupación italiana de la Cirenaica, Libia, Etiopía, Somalia, etc. Para los años 40’s ya vive en la Italia continental, Florencia, Livorno, Roma y finalmente Trieste, donde pasa algún tiempo estudiando *pendularmente* en Nápoles, y por un breve lapso, en Roma.

A los 25 años fue designado *Cavaliere* por el gobierno italiano y laureado también con títulos como el de *Gran Oficial de la República Italiana*, además, es reconocido con el *Gran Premio de la Academia Francesa* (entre otros más) y luego nombrado con el *Título de Caballero de las Artes y las Letras*. Sin embargo, en México nunca pudo obtener la codiciada "*Águila Azteca*", el máximo galardón que otorga el gobierno mexicano a extranjeros eminentes, pero tampoco obtuvo la "beca emérita" asignada a los creadores más destacados. La clave de su marginación entre los medios intelectuales mexicanos, fue que a los pocos años de su llegada, en 1966, se peleó de muerte con la llamada "*mafia de intelectuales*" que a su juicio sojuzgaba el arte nacional, encabezada por el escritor Fernando Benítez y a la que pertenecía una constelación de figuras, entre ellas el premio Nóbel de Literatura: Octavio Paz, pero sobre todo, mostró una gran animadversión en contra de Carlos Fuentes.

Respecto a la escasa documentación consultada sobre algunos aspectos de la vida de Coccioli que no hayan emanado de él, me fue relativamente difícil encontrar una versión alterna, más o menos articulada, sobre lo mucho que se dijo y desdijo de él *entre corrillos y bambalinas*.

Carlo Coccioli, como otras muchas celebridades de la pluma, llegó a considerarse él mismo como un personaje novelístico y como tal, articuló *noveladamente* (y *no veladamente*) el

³⁶ Texto manuscrito de CC sacado de su enorme libro, publicado de manera "*casalinga*" (casera): *Itinerario en el caos*, sacado del ejemplar original correspondiente al # 229 de 500 ejemplares, editados fuera del comercio, en México Distrito Federal, el año 2000, el texto arriba citado aparece en la página 75 de las 300 grandes páginas que lo componen (enormes de 36.0 x 31.5 cm.)

orden, la secuencia, las fechas, los lugares y hasta el desarrollo de los mismos acontecimientos de su cotidiano, faltando flagrantemente a la estricta veracidad en muchos de los textos de sus memorias, sometidas a los caprichos y conveniencias del momento... Pero esto mismo me resultó ser más ilustrativo e “inteligible” para tener una idea más clara de su persona, esto me fue más útil que el recurrir a un recuento fiel de su anárquico y rocambolesco ritmo de vida de ciudadano del mundo, el de un peculiar italiano de ultramar.

Tampoco ha sido el único hombre de letras en proceder así, los escritores, se han divertido en “novelizar” su cotidiano, en trastocar su historia de vida o bien de “ordenar” la debida historia o la más “verdadera” a su juicio, llevando el dominio de su voluntad muy por encima del de su memoria. Lo cual no parece ser tan grave, pues a decir verdad, Coccioli como en el caso del Juan Rulfo *mítico y reinventado en las entrevistas*, me resultó más ameno y “literario” que el *individuo real* y concreto el de todos los días. Un ejemplo de este feliz aunque inmoderado proceder, fue el de Rulfo al “cambiar” continuamente el nombre del lugar de su nacimiento ¿San Gabriel, Apulco, Ciudad Guzmán, Zapotlán, etc.? En efecto, Coccioli lo hace también así con otras incidencias de su vida, que al fin de cuentas, arrojaron inconsistencias de poca monta, lo cual es irrelevante. Pero CC “ficcionalizó” o más bien, *mintió o confabuló literariamente* muy menudo, más de lo que comúnmente se ha aceptado como decoroso. Lo cual generó una cierta incredulidad o bien una especie de “credibilidad flotante” con respecto al mundo que pretendió plasmar en su narrativa; justificado o no, solamente me limito aquí a mencionarlo.

En fin, para mejor documentarme al respecto, bastaron dos fuentes bibliográficas privilegiadas, a las cuales tuve a bien recurrir:

a) El enorme libro, un verdadero *maloppo*³⁷ pletórico de interesantes informaciones de todo tipo, se trata del *Itinerario en el caos*, libro cuya presurosa edición fue casi casera, tal y como CC explica con letras manuscritas en la página 5 de esta rara edición, se trata del “*Itinerario en el caos.*”

b) La interesante e inquisitiva serie de entrevistas de Abramson a Coccioli, reunidas en el también extenso y muy subjetivo libro *¿Por qué yo soy yo?* que en italiano se intituló: *Tutta la verità*, en el que Coccioli da la impresión de haber borrado al entrevistador por completo, o quizás algo peor que eso, proceder no muy ajeno al livornés, tal y como se podrá apreciar más adelante siguiendo un criterio, como se verá, de justificada sospecha.

Por último, la muy vasta y accidentada trayectoria literaria de Carlo Coccioli fue, si no extraordinaria, sí por lo menos bastante *original y atípica* y lo fue gracias a la fuerza de su lúcida y pertinaz curiosidad intelectual, acicateada por la difícil supervivencia en medios uniformemente crispados en donde le tocó vivir, ya sean los duros tiempos europeos de crisis bélica y post bélica, así como los del México sexenal, ambos igualmente devastadores.

³⁷ *Maloppo*: término italiano que alude en jerga estudiantil a un libro o documento de grandes dimensiones

2. 2 La diversidad y simultaneidad de sus mundos.

...Este mundo tiene un rostro:
el nuestro.

Edmond Jabès

La vida del escritor transcurre en un mundo en cambio continuo, su frecuente nomadismo le confiere tanto el gusto por la novedad como el aprecio por la diversidad del paisaje físico y humano que su curiosidad incansablemente busca, explora y asimila. En consecuencia, su multiculturalismo³⁸ no es para Coccioli una elección caprichosa en el desarrollo de su vida, es ante todo, la necesidad periódica de la adaptación, por consiguiente, la simultaneidad cultural y lingüística que le ofrece el momento del viaje será una manera natural de vivir su cotidiano.

Su caso es muy particular en términos sociolingüísticos, dado que los aspectos del aprendizaje y de la exploración apasionada de la *otredad* se llevan a cabo al través de la adquisición de una y otra nueva lengua, esto se mantuvo muy presente desde su más temprana edad, tanto en su entorno familiar, impregnado por la experiencia rocambolesca del colonialismo fascista afro-arábigo del Noreste africano, así como en la accidentada vida periodística y literaria internacional que desarrollará mucho después.

El cosmopolitismo³⁹ coccioliano mueve a pensar en la necesaria puesta en práctica de una estrategia de aprendizaje de diversos lenguajes y de culturas, digamos de manera simultánea y permanente, debido al hecho de haber transitado y de haber recurrido a un sinnúmero de lenguajes, (no sólo de lenguas) y por ello, al haber experimentado de manera espontánea un forzado *adiestramiento sociolingüístico* inducido por las circunstancias, eso hizo que su cotidiano se orientase hacia un multiculturalismo, digamos, siempre alerta y funcional, *configurable* y acorde con paisajes físicos y culturales cambiantes y muy dispares entre sí.

Este difícil y continuo proceso de filiación lingüística intercambiable en la vida del escritor, guarda una gran relación con aspectos del orden comunicativo y existencial, en el sentido de que se trata de una experiencia de aprendizaje forzado que es continuo e irreversible y que ante esta circunstancia, Coccioli ordenará su diaria experiencia en formas de aprendizaje más o menos estratégicamente organizado, pero también intuitivo, siempre en torno a las necesidades más

³⁸ La importancia del fenómeno migratorio va mucho más allá del impacto demográfico del mismo. Gran parte de los cambios sociales más trascendentes de la historia tienen su origen en procesos de emigración. Desde el éxodo rural y el consiguiente proceso de urbanización, por ejemplo, hasta la progresiva conversión de las sociedades desarrolladas en sociedades multiétnicas y multiculturales.

³⁹ El cosmopolitismo coccioliano se revela en su ser, o sea, el ser cosmopolita. Atendiendo al Diccionario de la *Real Academia Española* la palabra *cosmopolita* (Del griego *κοσμοπολιτης*, ciudadano del mundo) Como adjetivo tiene 3 acepciones:

1. adj. Dicho de una persona: Que considera todos los lugares del mundo como patria suya.
2. adj. Que es común a todos los países o a los más de ellos.
3. adj. Dicho de un ser o de una especie animal o vegetal: Aclimatado a todos los países o que puede vivir en todos los climas. Por lo tanto se dice: *el hombre es cosmopolita*. Esta última podría haberle cuadrado más a Carlo Coccioli.

apremiantes de supervivencia. En efecto, poniendo en juego estrategias inmediatas, dado que quien vive como él vivió, se ve sometido a una gran tensión adaptativa, no le quedaba otra opción que la de *aprender* sobre la marcha. Esto hace que se vayan desarrollando en él inesperadas facultades de autodidacta y, desde luego, demandó la puesta en juego de un *camouflage* protector y de una serie de mecanismos de defensa, o si se quiere, de una especie de “*camaleonismo esencial*” relacionado con el simple *oficio de haber vivido ante y entre* lo inesperado.

Por otro lado, la vida del viajero o del emigrante es, ni más ni menos, la puesta en escena de una adaptación que requiere de un probado histrionismo, el más espontáneo y convincente posible. Esta estrategia de vida, demanda un amplio repertorio de actitudes defensivas y ofensivas, pongamos el caso, naturales en un medio extraño y alófono que trata de asimilar obstinadamente al inmigrante, Carlo Coccioli no pudo sustraerse a esta experiencia límite de vida, que es también un poco el riesgo de morir, la de diluirse en la “otredad” circundante, que a fin de cuentas, es moneda corriente en la vida diaria del exiliado y en general de todo inmigrante.

Otro aspecto que se puede desprender de lo anterior, es que Carlo Coccioli, trató de mantener un tenaz comportamiento de resistencia rebelde, su asimilación a la “mexicanidad” presentó aristas que fueron más allá de una “fácil y amable” adaptación incondicional, además, él no se sintió muy italiano ni muy europeo que digamos, pero contrariamente se sintió, en los momentos más álgidos de su carrera periodística, como un “ser extraño” al ambiente intelectual mexicano; este “extrañamiento” o resistencia latente o manifiesta adoptó en él un gusto por la contrariedad permanente en aras de la perfección de la forma y del contenido textual y periodístico, lo cual se presentará muy frecuentemente en su quehacer, en sus ensayos y sobre todo en el ejercicio del periodismo de los demás, es decir que: Coccioli mantendrá el prurito de mostrar y demostrar que, de su parte, siempre habrá algo acabado hasta en sus más mínimos detalles, algo cercano al rigor de la “perfección”, por esto mismo, cuestionaba las sacrosantas verdades y normativas perseverantemente violadas por sus colegas mexicanos, ya sea por crasa ignorancia o por liviandad, lo cual CC aprovechará prodigando “lecciones” de preceptiva y de estilo a diestra y siniestra, por igual a legos, medio profanos y a conocedores.⁴⁰ Por ejemplo: insistió en corregir intemperante los errores muy comunes entre sus colegas, sobre el perenne mal uso periodístico del castellano. Haciendo lo propio, con los colegas de lengua escrita italiana, francesa, árabe y hasta hebrea, en esta actividad “*hipercorrectiva*” puso gran empeño y erudición, llegando además de ser reconocido como una autoridad en los medios, como un pertinaz y temible corrector de estilo, haciendo gala de un despiadado *rigorismo formal* en varias lenguas.

La *edición tardía* italiana de la novela que nos ocupa⁴¹, como texto, es una prueba palpable de la excelencia de CC en el uso de la lengua escrita, en donde cumple sobradamente con la calidad formal de la comunicación escrita al través de una cuidadosa competencia lingüística en lengua italiana, lo cual permite a CC la indudable y fluida inteligibilidad de su expresión escrita. Si bien, cercana a una infructuosa erudición, bastante alejada de lo que debería de ser la expresión testimonial, surgida de la “viva voz” del entrevistado FL. Por otro lado, a título de ejemplo: en la novela hay muy pocas expresiones dialectales.

⁴⁰ Lo que podría ser identificado como una actitud muy recurrente entre muchos de los intelectuales extranjeros avecindados en México, quienes, como diría Carlos Monsiváis, venidos a catequizar a indios remisos, este fenómeno muy penetrantemente estudiado por Carlos Monsiváis en uno de sus más brillantes y vitriólicos relatos, en efecto, se hace mención al libro *Nuevo catecismo para indios remisos* de 1982.

⁴¹ Me refiero a la edición de Rusconi de 1978, la primera y tardía edición en lengua italiana, fue precisamente la versión consultada para el desarrollo de esta tesis.

Las diferentes ediciones de la novela en varias lenguas, hicieron que la novela *Fabrizio Lupo* se encontrara catalogada entre los textos más leídos que forjaron la percepción de la homosexualidad iberoamericana en una importante cohorte de lectores interpelados por su contenido, y esto se mantuvo así durante casi tres lustros, entre 1952 y 1968 no solamente en México. Lamentablemente esto no se puede decir de Italia, dado que la versión italiana de la novela, la del editor Rusconi se publicó demasiado tarde ¡hasta 1978, cuando las condiciones dramáticas descritas en el libro ya habían cambiado substancialmente para la mayoría de los potenciales lectores italianos!

Lo anterior puede confirmar que la novela en cuestión, por lo menos en Iberoamérica pudo cumplir con una cierta función homogenizadora sobre la percepción de la condición homosexual de un público americano y no americano indistinto, efecto que fuera previsto de antemano por el autor al decidir traducirla en varias lenguas.

De cualquier forma, la lectura castellana de la novela, pudo suscitar entre los destinatarios una reacción tendiente a generar una mayor toma de conciencia de la condición homosexual, así pues, con ello se consuma una mínima contribución del proyecto narrativo de Coccioli. Lo cual pudo confirmar que la percepción de la homosexualidad entre la diversidad internacional pudo contar ya con una simultaneidad de respuesta entre los destinatarios, esto comenzaba a ser posible ya en el mundo contemporáneo, por ejemplo: la novela *Fabrizio Lupo* fue traducida a siete lenguas diferentes, por lo cual, se puede asegurar que el mensaje de Coccioli pudo ser captado paralelamente casi por siete comunidades lingüísticas muy diferentes y distantes entre sí a lo largo de 20 años aprox. (entre los años 50-70's)

Por otro lado, las griterías y bataholas causadas por su publicación en varios países, llegaron a provocar el escándalo público en lugares muy lejanos entre sí, pero en fechas comunes, dado que la época ⁴² en la que aparece la novela, la temática homosexual era generalmente percibida como algo inmoral y trasgresor de las buenas costumbres de algunos países, Inglaterra entre otros, en un momento dado, se manifestaron contrarios a la venta y difusión de la novela en lugares públicos.

2. 3 El porqué Carlo Coccioli fue quien fue ⁴³

“Nunca se es lo que se es, sólo lo que se está siendo. La existencia es entonces, un largo viaje a lo inédito, lo desconocido...”

Anónimo

⁴² Y que conste aquí no se hace referencia a la tardía publicación italiana de la novela (hasta 1978, son 26 años de retraso) se hace mención de la edición francesa del 1952, de la cual parte la traducción mexicana de 1953 y otras más en inglés y en otros idiomas.

⁴³ Se trata de una paráfrasis del título del revelador libro *¿Por qué yo soy yo?* Como ya se vio, se trata de una serie de 18 pretendidas conversaciones con Gabriel Abramson, libro editado en México por la Editorial Diana en 1995.

En este año de 2006 se cumplen 85 años del nacimiento de Carlo Coccioli, el escritor nace en 1920 en el puerto toscano de Livorno y muere en la ciudad de México el día 5 del mes de agosto 2003. Para el mes de agosto del 2006, se cumplió el tercer año de su muerte y el vigésimo octavo de la publicación italiana de su novela *Fabrizio Lupo*, objeto de esta tesis.

Para 1999, antes del cierre del siglo XX, Coccioli ya había publicado poco más de un centenar de títulos, principalmente novelas traducidas en varios idiomas. Con una regular contribución al acervo novelístico francés e italiano, pero también al castellano, Carlo llevó a término una cierta cantidad de controvertidos libros y ensayos, más algunos pocos libros escritos directamente en castellano. Otros, también conocidos en México, fueron principalmente ediciones de traducciones de libros editados originalmente en francés, lengua que dominó aunque no hubiese sido su lengua madre.

Como ya se dijo, Carlo Coccioli incursionó también en el periodismo, amén de haber tenido una asidua presencia periodística mexicana en los años comprendidos entre 1953 hasta poco antes de su muerte en 2003. Colaboró con la relevante revista de reseña y crítica política *Siempre!* y con algunas otras publicaciones del país y del extranjero, estuvo colaborando a menudo, como corresponsal de importantes publicaciones periódicas francesas e italianas. En el periódico *Excelsior*, escribió durante años una breve pero siempre polémica columna de discusión mordaz que él llamó irónicamente el “*Columpio*”, quizás porque los vaivenes de sus textos a semejanza del columpiarse ideológica e irónicamente, crearon una larga serie de encontradas reacciones entre los numerosos lectores en favor y en contra y quienes infaliblemente le rindieran un apropiado reconocimiento, leyéndole y enviándole asiduamente muchísimas cartas “a la redacción”

Tanto en la novelística, como en el ensayo y en el periodismo, Carlo Coccioli logró despertar la polémica y la animadversión de sus homólogos y sus lectores, en el ríspido ambiente cultural del México de varios sexenios, así como el de algunos *Baroni* (vacas sagradas) de la narrativa italiana durante el mismo periodo. Pero también, Carlo Coccioli atrajo sobre sí la atención de aquellos mexicanos interesados en la literatura de controversia, vista como el ejercicio de la polémica y de la inteligencia crítica pero también como un espacio privilegiado de análisis de las *costumbres*, así como de la *cultura nacional*, dando un vistazo exploratorio e irónico a las tendencias venideras de la sociedad mexicana, que a duras penas se preparaba para el cambio que demandaba la modernidad. Sin embargo, el tono habitual de sus apasionadas arengas, mantuvo a menudo, el inconfundible sello de lo *politically correct*.

Es de esperarse que detrás de aquella trinchera, un tanto ambigua, se haya generado una gran profusión de reacciones en favor y en contra de Carlo Coccioli, lo cual fue atizado por la agudización y la acelerada interacción de crisis y coyunturas políticas escenificadas en nuestro país durante la segunda mitad del siglo XX. Por lo tanto, en un momento dado, Coccioli sin medir los riesgos del contacto con la “*real politik*” mexicana, se hace rodear y frecuenta el entorno institucional politiquero demasiado controvertido, donde cabían todo tipo de ardores desatados entre los cortesanos venales y los temibles caciques tricolores, amén de haber establecido “relaciones precarias” con la temible clase política mexicana, inclusive con sus presidentes y expresidentes.

Desafortunadamente, al final de todo este ajeteo desgastante e inútil, le queda a CC el descrédito de su añeja y temida autoridad crítica como agudo *observador externo* de los intelectuales funcionales y “disfuncionales” incrustados en el sistema político mexicano,

intelectuales con los cuales muy pocas veces socializó, pues CC pasó por instrumentados mutis y ausencias en el accidentado escenario político mexicano e internacional, además de haber cultivado incomprensibles simpatías con lóbregos personajes de la política local: ahogadas todas en abundantes *medias tintas* y *silencios forzados* que le desacreditaron enormemente al interior y exterior de la comunidad de escritores e intelectuales mexicanos de centro y de izquierda, y con los cuales, no tardó en mal enquistarse hasta el fin de sus días (por ejemplo su eterna controversia con Carlos Monsiváis, Fernando Benítez, Octavio Paz, Carlos Fuentes, etc.)

Por otra parte, las desavenencias con algunas compañías editoriales, además de haberse presentado discrepancias muy personales con la crítica literaria nacional e italiana, amén de rencillas justificadas y no con traductores y editores más o menos desleales, todo este ajetreo “editorial” se sumó tumultuosamente generando incontables y muy dañinos efectos en el espíritu hipersensible de Coccioli. Este desventurado “karma” lo arrastrará arduamente tras de sí como un pesado lastre de *fobias* y *filiis* fuera de su control. Pero el consecuente abatimiento no interrumpió jamás su desesperada búsqueda religiosa, hasta que por fin tuvo a bien llegar al remanso espiritual del budismo, en donde Carlo Coccioli encontró el ansiado recoveco de paz interior, después de haberse consumido durante largo tiempo en su dilatado y sigzagueante *turismo religioso*. Llegados a este punto, es necesario revisar otras perspectivas menos radicales, para empezar, tomemos en cuenta lo dicho por Alberto Vital de Juan Rulfo⁴⁴ en el sentido de que: “No se puede emprender una edición crítica si no se ha cavilado a fondo en las motivaciones profundas de un escritor, en los horizontes de expectativas de él y de su época, en las fuerzas subterráneas y las tensiones visibles en cuya intersección se ubican esa vida y esa obra” motivaciones que en el caso de Carlo Coccioli, presentaban un trasfondo inmensamente denso,⁴⁵ producto de la intensa profundidad de los motivos personales que le movieron, motivos surgidos del cotejo entre las expectativas individuales y las colectivas de su época, mismas que se fueron sumando a las fuerzas ocultas y a las tensiones ideológicas visiblemente expresadas en las contradicciones de la dramática transición, primero de la sociedad italiana de la reconstrucción y luego la de la sociedad mexicana en los años 50’s que inicia el salto a la Modernidad en su novel edición primariamente preñada del germen posmodernista.⁴⁶

⁴⁴ En su interesante trabajo: *Notas en torno al rescate crítico de Pedro Páramo*, documento leído en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas. Universidad Nacional Autónoma de México, el 18 de octubre de 2001, pp. 4-5 del formato Adobe (*.fpd) del propio documento.

⁴⁵ Esta densidad será, explorada en parte, en el Capítulo siguiente, en donde se abordarán 6 facetas del peculiar modo de ser de CC.

⁴⁶ *Postmodernismo*, movimiento internacional extensible a todas las artes. Históricamente hace referencia a un periodo muy posterior a los modernismos, y en un sentido amplio, al comprendido entre 1970 y el momento actual. Teóricamente se refiere a una actitud frente a la modernidad y lo moderno. Se trata de un movimiento global presente en casi todas las manifestaciones culturales de hoy. El *postmodernismo* literario tiene su origen en el rechazo de la ficción mimética tradicional, favoreciendo en su lugar el sentido del artificio y la intuición de verdad absoluta y reforzando al mismo tiempo la ‘ficcionalidad’ de la ficción. En la literatura en lengua inglesa, las teorías postmodernistas han sido empleadas a menudo por escritores enfrentados a la experiencia poscolonial, como Salman Rushdie en *Hijos de la medianoche* (1981) El movimiento se acercó también a formas populares como la novela policíaca (*El nombre de la rosa*, 1980, de Umberto Eco), la ciencia-ficción (*Canopus en Argus, archivos*, 1979-1985, de Doris Lessing) y los cuentos de hadas (*Bloody Chamber*, 1979, de Angela Carter)

A propósito del rol determinante de las crisis en la obra de Carlo Coccioli, se puede decir que su obra escrita en castellano,⁴⁷ es algo así como la poética límite de un hombre que aprendió a percibir y a incorporar en una sola masa contradictoria y crítica, tanto los ríos secretos y subterráneos del México profundo así como las aguas revueltas de la Italia marítima con todo y el litoral Afro-Tripolítico que fuera (*la quarta sponda* italiana del expansionismo fascista) y que visto luego a través de la lente mediterránea ciegamente eurocéntrica y a través también del cristal medio oriental (del subyacente residuo judeocristiano) El resultado fue que la visión coccioliana de la vida, incorporada en su peculiar modo de ser, se tornó implacablemente antinómica y pretendidamente unidimensional: gracias a su intransigente proclividad monoteísta, frente a la cual, los hechos históricos, conocidos y registrados por los historiadores aliados, “vencedores” de la contienda, fueron traducidos o reconvertidos a la fe ideologizada de una monocorde cultura postcolonialista de ultramar clamorosamente fallida y eternamente perseguida por complejos de culpa tardíos, implantando ciudadanos periféricos (digamos *d’oltremare*) y ciudadanos resentidos en busca continua de una identidad propia, la que a Coccioli, el errante apátrida, se le escapó viniéndola a buscar en el exilio, para luego instalarse en la ansiada reivindicación metropolitana del cosmopolitismo. Se trata de una búsqueda de identidad errática y melodramática,⁴⁸ que en Carlo Coccioli, gracias al recuerdo primigenio y deformador de un colonialismo multiforme que le impidiera de mil maneras, y contra su voluntad, la potestad de poder ser humanitariamente útil en aquel periodo vergonzante para los europeos anticolonialistas, quienes como CC, pretendieron rehuir el juicio tajante de la historia, optando por emigrar a las metrópolis medianamente colonizadas de América (*fare l’America*), a lugares inesperados como al México *exótico* y estereotipadamente *salvaje* que percibiera a su llegada.

Siguiendo la huella al escritor tunecino Albert Memmi, se puede aseverar que: los intelectuales anticolonialistas a quienes no les quedó otra cosa que anteponer ante sí y los estragos del colonialismo una persistente *conciencia crítica necesaria para resolver las urgentes luchas de liberación*, los cuales optaron por este posicionamiento vital que se pudo observar también entre aquellos pocos “colonizadores” que decidieron quedarse y asimilarse, en vez del concurrido intento de olvidarse levantando velas, anteponiendo la distancia de por medio, para borrar de un plumazo, todo lo sucedido.⁴⁹ La auténtica poética de la atribulada búsqueda de identidad existencial emprendida por Coccioli, surge de los afanes casi heroicos de un individuo por cuyas venas corren los mitos arcanos de una recurrentemente fustigada comunidad de origen bíblico, flagelada e invariablemente errabunda. De quienes con el pasar de los años, además de haber sobrevivido a una generación condicionada por la desesperación y por el desahucio bélico, quienes

⁴⁷ Que en narrativa es muy poca, se hace notar que la mayor de las veces CC seguirá escribiendo en francés, prueba de ello son casi todos los libros escritos en francés sobre la historia de México, se hace notar que la serie de publicaciones “étnicas” fueron editados originalmente en Francia: los referentes a Cuauhtémoc y Moctezuma (y no *Montezuma*, ortografía errada que obsesivamente adoptó CC) sin embargo, el grueso de su intensa *labor periodística* a partir de los años 1955 a 1990, fue escrita directamente en castellano.

⁴⁸ Problemática muy atinadamente estudiada por el escritor tunecino Albert Memmi (1920 -) en sus agudas observaciones plasmadas en sus novelas *Retrato del colonizado*, *El hombre dominado*, *La estatua de sal* y *El desierto*.

⁴⁹ El colonialismo europeo de África y Medio Oriente, está a punto de cobrar en algunas ciudades europeas de Francia, Bélgica, Holanda, etc. la deuda que esta ceguera no les permitió acoger apropiadamente, en casa, el producto demográfico de su incesante intromisión colonialista. Por ejemplo, el maltrato urbano perpetrado en contra de los *pie-noir* argelinos, cobra ahora víctimas parisinas y del Midi. Enarbolando aquella incapacidad de no querer asumir compromisos metropolitanos con los colonizados emigrados a las periferias urbanas de algunos países de la flamante Comunidad Europea, Italia por desgracia puede estar comprendida en esta lamentable serie de futuros acontecimientos reivindicatorios.

parecen no haber asimilado lo ilegítimo y aventurado de instalarse violentamente en tierras ajenas. Pero es este desfachatado modo de ser y de estar en el mundo de quienes gracias a la dramática muerte nietzscheana de Dios y de la misericordia humanitaria, operan una maquinaria infernal de sojuzgamientos y de homogenización cultural encubiertamente impuesta, ante la cual los *libre pensadores* sobrevivientes han resentido aquel enorme hueco existencial y místico en el pensamiento europeo desde los brutales embates de la Primera Guerra Mundial.⁵⁰ En efecto, es de este vacío existencial de donde Coccioli alimentó su sed insaciable de paz y tranquilidad interior, diciendo y repitiéndose infructuosamente: “Dio per me *significa qualcosa* che non mi ha mai lasciato e che non mi lascia vivere tranquillo.”⁵¹

De cualquier forma, todo parece indicar que si habláramos en términos de Immanuel Kant, diríamos que Carlo Coccioli percibió, o más bien, padeció la *cosa en sí* o el *noúmeno incognoscible*⁵² de su época, o sea: la afirmación empirista de que las cosas en sí mismas —es decir, las cosas tal y como existen fuera de la experiencia humana— constituyen la “cosa en sí”; en este caso, *la crisis* europea debida al brutal atropello bélico, o sea la crisis y sus fatídicas consecuencias, vistas como efectos de una contradicción cíclica más allá de las voluntades de paz, o sea *la crisis como algo inmutable y propio de un sistema en decadencia*, como se diría, del capitalismo, o como se le quiera llamar. Es esta gran conflagración recurrente la que pesó sobre el desánimo de muchas inteligencias victimizadas de la generación de CC, atropelladas por el impulso destructivo e irracional que sin membrete ni bandera alguna arrolló indiscriminadamente todo lo que encontró a su paso, pues puso en marcha el exterminio colectivo, el declive fatal e

⁵⁰ En su forma más radical y, muchas veces rechazada, se hace referencia al *solipsismo* que parte de un punto de vista que afirma que la realidad se deriva de la actividad de la propia mente y que nada existe fuera de uno mismo. Sin embargo, de una forma habitual, el idealismo semítico reconoce por lo menos el mundo externo o natural, y evita afirmar que éste puede reducirse al mero hecho de pensar. Sin embargo, para los idealistas en general, la mente actúa y es, de hecho, capaz de hacer existir cosas que de otro modo no serían posibles como la ley, la religión, el arte o las matemáticas. Sus afirmaciones son más radicales al afirmar que los objetos percibidos por una persona se ven afectados hasta cierto punto por la actividad mental: si un estudio sobre el mundo real pretende ser científico es básico tener en cuenta este hecho.

⁵¹ El subrayado es mío.

⁵² El filósofo alemán Immanuel Kant construyó un amplio sistema de filosofía que se sitúa entre los mayores logros intelectuales de la cultura occidental. Kant combinó el principio empirista de que todo conocimiento tiene su fuente en la experiencia con la creencia racionalista en el conocimiento conseguido por la deducción. Sugirió que, aunque el contenido de la experiencia ha de ser descubierto a través de la propia experiencia, la mente impone forma y orden en todas sus experiencias y esta forma y orden pueden ser descubiertos a priori, es decir, mediante la reflexión. Su afirmación de que causalidad, sustancia, espacio y tiempo, formas de la intuición pura, son modelos impuestos por la mente en función de su experiencia lo cual dio soporte al idealismo heredado de Leibniz y Berkeley, pero su filosofía también constituyó una crítica al idealismo al estar de acuerdo con la afirmación empirista de que las cosas en sí mismas —es decir, las cosas tal y como existen fuera de la experiencia humana— constituyen la “cosa en sí” (*noumeno* incognoscible) Por lo tanto Kant limitó el conocimiento al “mundo de los fenómenos” de la experiencia, manteniendo que las creencias sobre el alma, el cosmos y Dios (el “mundo de los nombres” que trascienden la experiencia humana) son asuntos de fe antes que resultar propios del conocimiento científico. En sus ideas religiosas, que tuvieron un efecto profundo en la teología protestante, hizo hincapié en la conciencia individual y describió a Dios sobre todo como un ideal ético. En el pensamiento político y social, Kant fue una figura de primer orden del movimiento en favor de la razón y la libertad contra la tradición y la autoridad. Sus principales obras corresponden a la denominada fase crítica de su pensamiento, especialmente: la *Crítica de la razón pura* (1781), la *Crítica de la razón práctica* (1788) y la *Crítica del juicio* (1790)

injustificable de la masacre del propio género humano (siguiendo puntualmente la curva de Gauss) como un organismo en su último estadio, tal y como sucede con la misma muerte física de un propio cuerpo ya decrepito, que nace, se reproduce y desaparece. Como si se tratara del ser social ya decadente que vive su último estadio y cuyos efectos padecen todos aquellos individuos convertidos en eternos “objetores” de la Cultura y de la Historia, *incluidos aquellos objetores* como Coccioli para quienes Dios en este estado de cosas, “significa qualcosa” como él mismo asevera. Pero que siguiendo la teología judeocristiana más puntual y conservadora: Dios no significa nada de éso, en efecto solamente *es*, luego entonces, el *Absoluto siendo* lo que es, no es, y no puede ser en ningún caso una “*cosa*”.

Ahora bien, con respecto a la obsesiva sed de Dios de Coccioli, cabría mencionarse un pequeño diálogo sostenido con el sobrino del propio Carlo Coccioli, quien vino a la Ciudad de México para la inauguración del espacio cultural la *Casa de Coccioli* de la colonia del Valle (mes de abril del 2006) En este breve pero sustancioso intercambio de impresiones conmigo, Marco Coccioli, asintió que el principal problema existencial de su tío siempre fue el de su difícil relación con un Dios inasible, esta incontrolable obsesión, abrigaba prácticamente todo el espectro de sus flaquezas, entre otras, la de su atribulada homosexualidad.

Retomando el tema de la crisis bélica, es preciso señalar los perniciosos efectos sobre el ánimo de CC que provocaron la fallida y descocada campaña colonialista de Mussolini en África y la consecuente ocupación aliada del Continente Africano, los cuales fueron también productos nefandos de la repartición geopolítica de la posguerra. Ambas empresas occidentales resultaron sumamente perniciosas, las cuales han sido arteramente insufladas del olvido en el que, hoy por hoy, han constituido un firmamento impreciso de amnesias compartidas, esto es, un *continuum* ahistórico de hipocresías y de culpabilidades diplomáticas más o menos asumidas por la Europa de nuestros días. En todo caso, es probable que el exilio coccioliano tuviera que ver mucho con esto, CC no huyó sólo de Italia, huyó de su pasado y de un presente representado por una Europa imperialista que había olvidado sus seculares culpas colonialistas, sin haberlas expiado.

Lo más interesante de lo anterior es que CC llega a padecer también en tierras mexicanas los efectos de esta especie de *física social* dramáticamente desplegada en la descomposición de la geopolítica mundial después de dos guerras europeas. Con respecto a la cultura y a la literatura local que encontrara CC a su llegada a las tierras de América, las condiciones humanas y políticas no fueron muy diferentes de aquello que Coccioli había dejado atrás. Por ejemplo: Coccioli se percató bien pronto del hecho lamentable de que la *retórica oficial mexicana* había subordinado para sí prácticamente todo el espectro histórico del país, tal y como lo habían hecho los apólogos de los residuos del colonialismo fascistoide europeo. Pongamos *el caso local* del avasallamiento de la cruenta gesta colonial y de la subsecuente heroica resistencia indígena mexicana, el de los movimientos de la Independencia, de la Reforma y de la cruenta gesta revolucionaria de 1910, e incluso, los esbirros vencedores que quisieron apropiarse hasta de lo que de ella se derivó como secundario, la *revuelta Cristera del Bajío*, todo esto contó con la versión falseada de una habilidosa “*crónica oficial*” sanfedista, arreglada y compuesta, de tal suerte que la narrativa mexicana más comprometida con la objetividad histórica, tuvo en todo esto un enemigo muy difícil de vencer, el conservadurismo voraz que tomó mil caretas, que usurpó y que llevó a muchos novohispanos hasta al mismo vacío existencial y a la orfandad cósmica, tan temidas por Coccioli. Esto resultó muy desolador para las expectativas americanas de CC al venir a “*fare l’America*” esto es: de quien venía con el propósito de cultivar con entusiasmo la verdad y en ella depositar su fe en el Absoluto, *arando en las nuevas tierras de cultivo americanas*. Pero como ya de dijo, se topó con los mismos arreos y resultados tristemente conocidos.

Es posible que la reacción más inmediata de CC ante aquellos pocos escritores *mexicanos comprometidos* que ya existían durante su arribo haya sido recíprocamente traumática y de mutua desconfianza, por eso hubieron quienes se mostraron recelosos de su turbadora presencia, entre otros: Fernando Benítez, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, José Revueltas, y otros más alarmados por la vehemente urgencia religiosa de Coccioli. Es posible que este contacto de dos tensiones hubiese sido la mejor oportunidad para Coccioli para responder a la crisis existencial que arrastró con gran fatiga hasta estas tierras del Anáhuac (recuérdese la respuesta opuesta de Tina Modotti, entre otros europeos avecindados en México en aquellos años 40's); en efecto, CC pudo responder de otra manera, en vez de haber levantado un cerco y dedicarse a continuar su azarosa y particular búsqueda del Absoluto,⁵³ el del dios monoteísta, el de la omnipresencia que advirtió tras las hipnóticas plegarias coránicas de los habitantes del desierto líbico de su más temprana niñez, la presencia monoteísta y omnívora semita⁵⁴ que nunca dejó de determinar su peculiar manera de ser.

Por supuesto, la dimensión física y mítica mexicana era muy diferente de la de su niñez, a fin de cuentas, el semidesierto mexicano estaba habitado tan sólo por polvo y vientos, lo que es lo mismo que por la nada o bien: imaginariamente por las presencias fantasmales de campesinos en revuelta como los personajes cristeros de Juan Rulfo, esta dimensión mítica ya comenzaba a ser reivindicada por los propios escritores mexicanos, y entre ellos CC no era otro que un extraño. La llamada por él *mafia de escritores mexicanos* encabezada por Fernando Benítez, ya habían tomado la iniciativa de contar literariamente la gesta revolucionaria a su manera, en efecto, con un tono hartamente melancólico pero propio, pero también en un tono recargado y gritón a punta de excesos y

⁵³ En teología y en metafísica el término *absoluto* hace referencia de forma habitual a Dios. Según el filósofo holandés Baruch Spinoza, Dios es lo Absoluto, es decir, lo ilimitado, porque, según este autor, nada puede limitar a Dios. Todas las demás cosas existen gracias a esta sustancia absoluta e infinita. El filósofo alemán Immanuel Kant define lo Absoluto como lo que abarca todo y afirma que el conocimiento científico de ese Absoluto es imposible. Esa misma concepción fue adoptada por los filósofos británicos Herbert Spencer y Sir William Hamilton. El Absoluto figura como un concepto central en las filosofías idealistas alemanas del siglo XIX. Concretamente el filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel considera el Absoluto como un proceso que realiza el espíritu a través de la racionalidad pues sólo mediante el uso de la lógica puede reconocerse la realidad. Sostiene, como también lo hacen los filósofos idealistas británicos Bernard Bosanquet, Francis Herbert Bradley y Thomas Hill Green, que todo conocimiento se realiza de una forma indirecta y parcial, de lo que resulta un conocimiento limitado del Absoluto. El filósofo idealista estadounidense Josiah Royce identifica el Absoluto con lo que llama *comunidad cósmica*; su sistema filosófico es conocido como idealismo absoluto.

⁵⁴ *Semitas*, término utilizado por primera vez hacia finales del siglo XVIII para denominar aquellos pueblos citados en la Biblia (Gén. 10, 21-32) descendientes de Sem, hijo mayor del patriarca bíblico Noé. La palabra 'semita', desde entonces, hace referencia a los pueblos de lengua semítica, tales como los habitantes de Aram, Asiria, Babilonia, Canaán (incluidos los hebreos) y Fenicia. Los actuales hablantes semíticos son los árabes y los judíos, particularmente los ciudadanos de Israel. A los pueblos semíticos se les ha atribuido la invención del alfabeto. Las tres religiones monoteístas más importantes (Cristianismo, Islam y Judaísmo) se desarrollaron entre ellos. Se desconoce la patria original de los semitas. Algunos estudiosos la localizan al suroeste de Asia, y otros en Arabia. Las pruebas arqueológicas indican que los pueblos de habla semítica se dispersaron a través de toda Mesopotamia antes del establecimiento de su cultura urbana, y se cree que oleadas de nómadas semíticos, que comenzaron presumiblemente en tiempos prehistóricos, se extendieron por los desiertos hacia el oeste, en el denominado Creciente Fértil. Actualmente, los hablantes semíticos (principalmente árabes) están concentrados en Oriente Próximo y África del Norte. Sin embargo, su influencia ha sido extendida por los judíos hasta Europa y América, y por los árabes en África, al sur del Sahara y al Este hasta el subcontinente indio.

dentelladas nacionalistas, tal y como era de esperarse. Finalmente algunos consiguieron ir más allá de eso y optaron por *des-cubrir* México *des-escribiéndolo* de las versiones falsas (en forma y contenido), logrando incidir sobre lo que tenía que narrarse y hasta cómo se debía de escribir. Entiéndase por esto, la narrativa brillantemente lacónica de Rulfo, la deslumbrante poesía de Paz, la agudeza e ingenio de Fuentes, la pluralidad tópica de Fernando Benítez, Revueltas, Agustín Yáñez, etc. con quienes, como ya se dijo, Coccioli desgraciadamente tuvo nada o muy poco que ver o compartir.

El comportamiento frenéticamente reactivo de CC fue la respuesta comportamental más recurrente de su persona, la inmediatez de sus respuestas ante un medio ambiente inesperado, a veces negativo y otras no tanto, fue en él algo muy común, esta rapidez de respuesta es posiblemente la clave más útil para comprender mejor su peculiar explosividad, una particular manera de ser apasionado pero también, en su caso, una manera contradictoria y perennemente motivada por la pasión y por la compasión ante la otredad.

2.4 Las 18 conversaciones de Carlo Coccioli con G. Abramson.

“Varios libros míos no han salido en italiano. No ha salido en italiano *Le bal des égarés*, no ha salido en italiano *Un suicide*, no ha salido en italiano *Ambroise*, no ha salido en italiano *Soleil*, no ha salido en italiano *Los fanáticos*, obra teatral, ni *El esperado*, otra obra teatral, ni *Los sexenios felices*... Es una de las curiosidades de mi ser literario.”

Carlo Coccioli en *¿Por qué yo soy yo?* (pág. 23)

Me permito señalar la excepcionalidad de un recurso testimonial de primera mano, se trata de las 18 conversaciones sostenidas entre Coccioli y el pretendido periodista y escritor chileno Gabriel Abramson,⁵⁵ se trata del libro *¿Por qué yo soy yo?* o bien en italiano *Tutta la verità*,⁵⁶ en el cual hay datos muy interesantes sobre el medio ambiente y la vida profesional, familiar y sentimental del escritor, amén de referencias de primera mano sobre la novela “*Fabrizio Lupo*”. Este testimonio autobiográfico y aquel otro reunido en un caótico acervo de informaciones e inquisiciones cocciolianas, atesoradas en el enorme volumen: *Itinerario en el caos*, en donde se suman todas o casi todas, dando como resultado una gran variedad de informaciones autobiográficas *a flor de piel* que resultaron grandemente provechosas para obtener una imagen fuera del circuito de sus numerosas “auto entrevistas”.

⁵⁵ Al cual quise localizar o tener noticias de él por todos los medios posibles, sin ningún éxito, hasta el punto de preguntarme si de veras existió el autor o si las extrañas vicisitudes que acompañaron la “confección” de este libro fueron tales como para desaparecer sin dejar huella alguna...

⁵⁶ Los títulos cambian según la lengua de la edición sobre un título cualquier de CC, no se traducen literalmente. Esta práctica fue muy utilizada por Carlo Coccioli. En todo caso, este libro que originalmente iba a ser el material de una serie radiofónica, luego se convierte en el citado libro producto de 18 conversaciones, después de una serie de extrañas vicisitudes editoriales y de interrelación con Coccioli.

Ahora bien, para tener una idea más o menos clara de Coccioli como persona y no como personaje, consideré pertinente incluir en la tesis algo sobre algunos aspectos de su vida interior que tuvieron mucho que ver con la novela que nos ocupa. Se trata de algunas incidencias que consideré, en su momento bastante útiles, una de ellas es esta larga y espontáneamente íntima serie de 18 reveladoras conversaciones radiofónicas, publicadas como libro.

Se trata del libro *¿Por qué yo soy yo?* hecho pretendidamente en colaboración de Gabriel Abramson, es precisamente esa larga serie de interesantes entrevistas que funcionaron como charlas informales numeradas, las cuales suman justamente 18 conversaciones grabadas en 1993. A fin de cuentas, no son otra cosa que una sola y larga conversación (casi un soliloquio), una especie de confesión a “corazón abierto,” en donde se exponen sin muchos remilgos, datos de la más recóndita intimidad del autor, amén de incidencias curiosas sobre el desarrollo de su muy peculiar cotidiano. A veces da la impresión de ser una especie de “*brain storm*”, un torrente de intuiciones e intimidades, otras veces, parece ser la confesión desprejuiciada de un empedernido pragmático, otras más, parece ser un pretexto ideal urdido para desplegar *impunemente*, un diario íntimo cuidadoso en no excederse. Y por supuesto, es un oportuno *arreglo de cuentas* de un letrado ya cansado y senil, colocado en su respectivo nicho gracias a méritos y deméritos propios, en efecto, más allá del bien y del mal.

Como en las buenas entrevistas, la voz del entrevistador se funde empeñosa detrás de las mismas respuestas del entrevistado. En suma, el interlocutor casi desaparece dejando discurrir a sus anchas al entrevistado, en fin, la omnipresencia habilidosa de Carlo Coccioli se impone... Por todo lo anterior, el valor testimonial unilateralmente expuesto en este libro, se redobla, pues es más que evidente que ofrece una nítida imagen del ser y del sentir del entrevistado. De cualquier forma, cuando Coccioli se lo permite, Abramson mantiene, no obstante el peso específico de su entrevistado, el tono mesurado e intangible de su presencia, casi una forzada invisibilidad que seguramente tuvo que superar no pocos escollos, el principal: la caprichosa volubilidad e histrionismo del entrevistado.

De cualquier forma, nos encontramos ante un documento emocionante por su esforzada voluntad de sinceridad (la del entrevistado, no la del entrevistador); además, no falta de juicio autocrítico; plétórico de curiosidades metafísicas y de perplejidades, de respuestas holgadamente lanzadas al abanico abierto del cosmos, amén de paradojas sobre lo trascendental, pero también sobre lo banal: un documento primordialmente literario que nos habla de un arduo “oficio de escribir y de vivir” (de un arduo vivir escribiendo y escribir viviendo) mismo que Coccioli zanjó con muchas, muchísimas, quizá demasiadas experiencias de vida y con otros tantos buenos y malos oficios que la vida le ofreció.

De este libro, el mismo Abramson diría que:

“[...] se debe tener presente que estas *Conversaciones* no son reseñas literarias sino mucho más: son el intento de describir al mundo a través del retrato de un escritor trilingüe, uno de los más significantes de nuestro tiempo y sin embargo fuertemente controvertido, bien anclado en los variados y fascinantes “mundos” con que ha tenido contacto en el curso de su vida personal, y con particular atención a su insólito itinerario hacia alguna forma de Verdad.”

Con este interesante libro, también testimonial, sumado a una lectura atenta de su obra, que no sólo es vasta, sino terriblemente compleja, dispersa e híbrida se puede explorar con relativo

éxito el propio mito que se tejió alrededor del autor, pero también ahí se puede constatar hasta qué punto el Coccioli mítico corresponde con el que tanto se dijo o desdijo. Es claro que la dificultad de entender a Coccioli cabalmente fue y seguirá siendo un desafío a la inteligencia y a la indagación curiosa de todos aquellos que lo tuvieron cerca. Por otro lado, Carlo Coccioli tenía una enorme afición por desconcertar a los que se interesaban intelectualmente por él y por su obra, y a menudo inducía polémicas artificiosas y gratuitas para apurar las acostumbradas objeciones en vorágine de su retórica improvisada, siempre brillante, pero también, hábiles *puestas en escena* simplemente urdidas para retar, lucirse y muy posiblemente hasta para divertirse a costa de los demás.

Por otra parte, CC declara en la pequeña nota introductoria del libro, que la reproducción de las 18 conversaciones, pretendía ser copia fiel de *lo hablado* (otra vez la sempiterna oralidad coccioliana) con el escritor chileno Gabriel Abramson y que ello había representado para ambos un largo trabajo, difícil y hartamente cansado, “tanto más por cuanto él *solo* podía hacerlo” aquí la falta del acento en la palabra *solo*, permite abrir un gran espacio a la suspicacia, en el sentido de que si hubiese sido un adverbio, equivalente a *solamente*, el contexto de exclusividad quedaría reforzado porque solamente él podría haberlo hecho. Pero si se descodifica la palabra como el adjetivo calificativo de su persona, sin acento (tal y como aparece en el texto) el sentido cambia diametralmente, pues da lugar a la sospecha de que la serie de conversaciones supuestamente “radiofónicas”, pudieron haber sido tramadas, formuladas y editadas por *él solo o solito*, sin el concurso del evanescente entrevistador Abramson, tal y como se comprobó a través de diferentes personas tratadas por CC durante los años de la “confección” de este libro (entre otras personas, el Dr. Eugenio Medina R.)

Luego CC advertirá muy orgullosamente que este libro “lo hizo” en *sus* tres idiomas: castellano, francés e italiano, con el resultado previsible de que al final se nos presenten tres versiones bastante distintas entre sí, gracias a los retoques de última hora;⁵⁷ por cierto, el editor italiano, forzó obcecadamente a CC para que le diera un texto notablemente más breve de lo que algún día le presentó; y por eso CC decidió contentarle cortando audaz y casi ferozmente algunas partes. A lo cual agrega muy diplomáticamente: “los libros tienen sus hados; quizá éste tenga más hados que otros”.

En efecto, creo que así lo fue, si entendemos al término *hado* como la palabra proveniente del latín *fatum* que puede representar: aquella fuerza del destino desconocida que, según algunos, obra irresistiblemente aún sobre los dioses, los hombres y los sucesos. Por otro lado, *hado* puede ser también: el encadenamiento fatal de los sucesos.

Casi enseguida CC continúa diciendo que pudo contar con la asistencia de Manuel Arbolí a quien da las gracias por la primera transcripción del libro en castellano (lo cual quiere decir que las conversaciones se sostuvieron supuestamente en una lengua que no era el castellano, fueron en italiano), transcripción que fuera entresacada de (auto) grabaciones; y agrega que: mentiría si dijera haber quedado satisfecho. Acto seguido CC dice algo muy interesante, lo cito textualmente:

⁵⁷ Esta manía del “retoque” fue muy utilizada por CC, hasta el punto que: dos ediciones en dos lenguas diferentes de una sola obra, habrían sido muy diferentes en forma y contenido, hasta el punto de que después de los retoques ya se les consideraba como dos obras independientes, como *dos variaciones diferentes sobre un solo tema*.

“Es imposible que el lector de la presente versión no advierta en ella deficiencias y torpezas y aparentes arbitrariedades de todo género: variantes en la escritura de nombres y denominaciones, uso probablemente voluble de mayúsculas y minúsculas, citas latinas tal vez enriquecidas por acentos destinados a facilitar su pronunciación [...]”

Y concluye así, lo cito:

“Dígase en suma el lector que éste es un libro hecho a mano, con *estro*, a la manera antigua, uno de los últimos de su especie; la única intervención moderna ha sido la grabadora y una máquina de escribir; memoria de escritor, pues, agujoneada por Gabriel Abramson a quien agradezco infinitamente; memoria puesta en el papel por mis manos; ¡y jamás ha intervenido aquí una computadora! Dígase para acabar al lector lo que, para aliviar el peso de sus imperfecciones, se repite el autor desde su infancia marcada por el islamismo: sólo Dios es perfecto.”

De cualquier manera, el libro es hartamente interesante y sobre todo, mantiene en pie esa especie de *urgida sinceridad* que Carlo Coccioli adoptó en la última etapa de su existencia. Lo cual, como se verá más adelante, tuvo una gran importancia en cuanto a la documentación cualitativa sobre los inesperados caminos que condujeron la historia de su azarosa vida. Por cierto, atendiendo a su aseveración islámica de que “sólo Dios es perfecto”, su justificación de su debilidad por la ficción ahí es perfecta, o casi...

Capítulo III

6 facetas de Carlo Coccioli.

Al igual que no podemos en absoluto representarnos objetos espaciales fuera del espacio, ni temporales fuera del tiempo, tampoco podemos representarnos objeto *alguno* fuera de la posibilidad de su conexión con otros.

Wittgenstein del *Tractatus logico-philosophicus*

Una de las formas de captar una personalidad tan contrastada como la de CC es la que se deja entrever cuando el autor reacciona ante situaciones límite, estos reactivos, si se quiere conductuales, se reflejan desde luego en su narrativa y dejan tras de sí, la impronta original de su peculiar manera de ser y de escribir, por lo menos en esta novela. Las facetas aquí presentadas son las actitudes más recurrentes de CC ante situaciones de la vida cotidiana que son reveladoras de grandes intensidades y de inesperados conflictos anclados en su más esencial manera de comportarse

Me permití abordar algunas reacciones muy representativas *del modo de ser coccioliano*. Con respecto a estos comportamientos, se puede adelantar de manera muy esquemática que: uno de los conceptos más importantes en la teoría de Karl Gustav Jung⁵⁸ que versa sobre este sujeto, es el reconocimiento de la existencia de dos tipos básicos y opuestos de personalidad reactiva, esto cuando es vista como una *actitud mental* y como una *función psíquica dominante*: manifestados a través de *la extroversión* y *la introversión*. Lo cual lo hace apuntar que cuando la libido⁵⁹ y el

⁵⁸ Carl Gustav Jung (1875-1961), psiquiatra y psicoanalista suizo, fundador de la corriente llamada de la escuela *analítica de la psicología*. Jung, llevó a cabo una variación sobre la fórmula de Sigmund Freud y del psicoanálisis, interpretando los problemas mentales como un modo patológico de procurar la autorrealización personal y espiritual. Gracias a él el psicoanálisis considera al artista como un individuo en el que sus propias contradicciones se puede encontrar el espíritu de una época. De cualquier manera, en psicología, las teorías sobre la psique humana de Sigmund Freud y de Carl Gustav Jung deben mucho a la obra de Federico Nietzsche, además de que, a partir de su idea de la *recurrencia cíclica de los acontecimientos*, el filósofo de la historia Oswald Spengler (1918-1922), formuló los principios sobre el determinismo histórico expresado en su obra *La decadencia de Occidente*, en donde se expone una peculiar teoría según la cual la civilización de Europa occidental vivía su definitivo ocaso. Al amparo de dicha afirmación, y en el contexto histórico del periodo de entreguerras, su pensamiento sufrió polémicas interpretaciones y sirvió de tesis argumental para aquellos que defendían posiciones políticas totalitarias. Estos desarrollos filosóficos refuerzan los estudios de psicología e historia que combinados con la concepción de Nietzsche del artista como un crítico radical de la sociedad, influyeron en los movimientos literarios más importantes de finales del siglo XIX y principios del XX: que desembocaron en el naturalismo, el expresionismo y en el teatro épico moderno.

⁵⁹ Entendiéndose como *libido* (del latín libido, placer o lujuria), en teoría psicoanalítica, como la energía del *ello* y como parte principal de la mente inconsciente responsable de los actos creativos, el yo, se contrapondría al ello, ahora bien: en la teoría del psicoanálisis, el *yo* es el término que designa la parte central de la estructura de la personalidad, es una de las tres instancias del aparato psíquico, junto al *ello* y el

interés general de un individuo dado, se vuelven hacia las personas y los objetos del mundo exterior, entonces se dice que la persona en cuestión es extrovertida: cuando se da la tendencia contraria, y la libido y los intereses se centran en el propio individuo, se hablará entonces de personalidad introversa. En una persona completamente normal esas dos tendencias se alternan sin que ninguna de ellas predomine sobre la otra.

Ahora bien, la alternancia introversión–extroversión, se presentó muy frecuentemente activa en la vida del autor, pues en efecto, la tendencia íntima de CC se inclinó más bien por el lado de la introversión. Por lo tanto, su homosexualidad se exteriorizó muy veladamente ante los ojos relativamente sorprendidos de los demás.

La idea de tomar en cuenta a la actitud o la reacción como un indicador del modo de ser proyectivo de un individuo, parte de la idea de que se considera la actitud como la forma de motivación social que predispone la acción de un individuo hacia determinados objetivos o metas. El talante de una actitud designa la orientación de las disposiciones más profundas del ser humano ante un objeto determinado. En efecto, existen actitudes personales relacionadas únicamente con el individuo y actitudes sociales que inciden sobre un grupo de personas. Carlo Coccioli siempre fluctuó entre estos dos polos de atracción opuestos: o la *individualidad* o lo *colectivo*. Predominando en él, por lo general lo primero.

Por otro lado, es importante considerar que: a lo largo de la vida, las personas adquieren experiencia y forman una red u organización de individuos que comparten creencias características y propias de su enclave o condición (para el caso presente, la *condición homosexual*), entendiendo por creencia la predisposición a la acción.⁶⁰ Ahora bien, la reacción engloba un conjunto de creencias, todas ellas relacionadas entre sí y organizadas en torno a un objeto o situación emotiva compartida. Las formas que cada persona tiene de reaccionar ante cualquier situación son muy numerosas, pero son las formas más comunes y uniformes las que revelan una actitud determinada,⁶¹ que circunscribe un comportamiento colectivo que se diferencia de los demás.

superyó. La formación del *yo* comienza con el nacimiento, en el primer encuentro con el mundo externo. El *yo*, ateniéndose al principio de realidad, trata de ajustar las pulsiones del *ello* (dominado por el principio de placer) a las exigencias del *superyó* (dominado por el deber moral). Su papel, por tanto, es interceder entre los impulsos y deseos instintivos, por un lado, y las presiones morales, por otro, fuerzas a menudo inconscientes, y entre éstas y las exigencias del medio social. Retomando el término de la *libido*, según la teoría de Sigmund Freud, la *libido* es algo parecido al instinto sexual. De donde se desprende que la *creación artística es una expresión recanalizada del instinto sexual, o sea una sublimación* gracias a la acción del *yo* que sirve para controlar el comportamiento, conteniendo las exigencias del *ello*. Contrariamente a Carl Jung, quien rechazó la base sexual de la libido, en la creencia de que la fuerza que nos impulsa a actuar (incluso artísticamente) es meramente la expresión del instinto de supervivencia, el cual fue muy importante en la vida de CC.

⁶⁰ El descubrimiento de que las actitudes siguen a las conductas, y viceversa, emerge de la suposición, ampliamente demostrada, de que los individuos desean salvaguardar la consistencia lógica en sus puntos de vista sobre ellos mismos y sobre su entorno. Algunas teorías sobre la “consistencia cognitiva” han llegado a ser importantes en el pensamiento psicossociológico, al subrayar la idea de que los individuos optan por pensar que sus acciones son coherentes con sus creencias, y que si descubren inconsistencia entre ambas, se da la “*disonancia cognitiva*, la cual tratan de someter —lógicamente, modificando las creencias antes que las acciones —.

⁶¹ El concepto de *actitud* es básico en dos campos: en *psicología social* y en la *teoría de la personalidad*. A finales de la década de 1920, el psicólogo estadounidense Gordon W. Allport se interesó por la investigación de las actitudes sociales, pero no fue hasta la década de 1940, con la publicación de *El miedo a la libertad* (1941) de Erich Fromm, cuando este concepto empezó a cobrar importancia en la teoría de la personalidad.

Es necesario aclarar que las actitudes suelen considerarse como *predisposiciones aprendidas que ejercen una influencia y que consisten en la respuesta dirigida hacia determinados objetos, personas o grupos*. Las actitudes son normalmente consideradas como productos comportamentales de la socialización y, por tanto, se presentan como algo modificable y potencialmente adaptable al medio ambiente. Debido a que la conducta de una persona hacia los demás, suele estar asociada a las actitudes que mantiene con ellos, el escudriñamiento sobre cómo se forman se organizan y se modifican las actitudes en la mente, este ha sido un tema de enorme importancia y de muy difícil esclarecimiento pues hay muchos enfoques al respecto. Lo que más interesa aquí es establecer que la faceta es para los términos de esta tesis: la parte más visible del complejo de actitudes y de sus efectos y que mueven a una persona a responder de una determinada manera a su entorno, la faceta será ante todo un efecto conductual ostensible y no una causa.

A través de la investigación empírica, los psicólogos sociales intentan vislumbrar las condiciones bajo las cuales las personas descubren lo que ellos identifican como una *disonancia*, una manera destemplada de responder al entorno y la que se pretenderá dominar mediante el cambio de actitudes de principio. Los estudios que apoyan *la teoría de la disonancia* vaticinan que: las actitudes de un individuo hacia un grupo social, pueden mudar si se induce a aquél a transformar su conducta hacia el propio grupo; el cambio de actitudes personifica los esfuerzos que el individuo realiza para que sus ideas sobre ese grupo concuerden con el modo en que se ha comportado con sus miembros. Esta opción no fue jamás resuelta por CC pues él insistió en incorporar una dimensión casi mesiánica en su comportamiento, lo cual descontextualizó y anuló la posibilidad de un manejo “humano” de su medio y de su comportamiento. Llegados a este punto, se debe precisar que las implicaciones estrictamente psicológicas (freudianas o cualquier otro tipo o derivado) del tema de tesis no fueron los aspectos que más interesaron a esta investigación, salvo el caso de lo arriba asentado, que se orientó a los aspectos, si se quiere más epidérmicos de la proyección de las reacciones *cocciolianas* observadas en su comportamiento homosexual, amén de que esta modalidad comportamental está también plasmada en su narrativa, tal y como se verá más adelante cuando se aborden los componentes ideológicos del enfoque coccioliano de la *praxis homosexual* expresada en las novela. Sin embargo, Coccioli también sabe ser extrovertido y hasta un consumado histrión (como se verá más adelante) En otro orden de ideas: cabe señalar la potencial importancia de las implicaciones cocciolianas entre la *sensación* versus la *intuición* o el *sentimiento* versus el *pensamiento*, esto quede como tema que será abordado en otra pesquisa y momento. Por ahora me limito señalar que no se irá más allá de lo arriba apuntado con respecto a algunas reacciones muy recurrentes de la personalidad coccioliana, más algunas concomitancias comportamentales señaladas por Jung,⁶² quien en efecto tuvo a bien ofrecer un punto de vista muy

Por lo tanto, la actitud social es compartida y favorece los intereses sociales por encima de los individuales.

⁶² Jung realizó una variación sobre la obra de Sigmund Freud y el psicoanálisis, interpretando los problemas mentales como un modo patológico de procurar la autorrealización personal y espiritual. Durante algún tiempo fue colaborador de Freud, pero con la publicación de *Transformaciones y símbolos de la libido* (1912), se separó del maestro y de su interpretación sexual de la libido, en donde establece un estrecho paralelismo entre los mitos arcaicos y las fantasías psicóticas, explicando las motivaciones humanas en términos de energía creativa, dando una gran relevancia a los artistas y creativos. Dos años después, abandonó la presidencia de la Sociedad Internacional Psicoanalítica para fundar un movimiento denominado *Psicología analítica*. Durante los últimos 50 años de su vida, Jung se dedicó a desarrollar sus teorías. En 1921 publicó otra de sus principales obras, *Tipos psicológicos*, donde trata la relación entre lo consciente y lo inconsciente proponiendo la distinción de tipos de personalidad *extrovertida-introvertida*, que pasará a la posteridad como uno de sus más grandes aportaciones. Posteriormente, hizo una distinción entre el *inconsciente individual* y el *inconsciente colectivo*, que, según él, contenía sentimientos, pensamientos y

peculiar hacia la compleja personalidad de los artistas creadores, de paso se aclara que: habiendo fijado los límites anteriores, se prefirió recurrir más al término menos psicológico de *faceta* en vez del de *actitud o de rasgo de personalidad*.

Ahora veamos lo que se puede entender por *faceta* en francés, en castellano y en italiano; en donde me permití subrayar, en los respectivos textos tomados del Vocabulario; todo aquello que podría ser útil para comprender mejor las seis reacciones más vistosamente desplegadas por el autor (vistas como *facetas*) que finalmente se decidieron indicar para tener una imagen de su peculiar e inesperado comportamiento, estas *facetas* son: *la provocación, el histrionismo, la versatilidad, la imaginación desbordada*, la evasión o *el desarraigo* que se reflejan en la idea obsesiva de renovarse o partir, y por último: *el extrañamiento*, una especie de reacción insistente de sentirse un perpetuo extranjero.

Francés :

Facette [n. f.]

1589 fasette; XIII^e « petit visage »; de face.

Une des petites faces d'un corps qui en a beaucoup. Corps à facettes égales, isoédrique. Tailler à facettes un diamant, un brillant, un cristal. « Une pierre précieuse à mille facettes » (Musset) —Fig. À facettes : à plusieurs aspects. « Tout est à facettes, tout est vrai, c'est le monde » (M^{me} de Sévigné) Personnage à facettes, divers, difficile à déchiffrer.

Zoologie: *Les yeux à facettes des insectes*, composés de nombreux petits yeux rudimentaires formant chacun une lentille *ommatidie*.

Anat. Petite surface plane (d'un os, d'une dent) *Facette articulaire*.

Castellano:

Faceta (del fr. «facette»)

1 f. Cada una de las caras de un cristal o de una piedra tallada.

recuerdos que condicionaban a cada sujeto (desde su nacimiento, y no por influencia cultural aprendida), incluso en su forma de simbolizar los sueños. El *inconsciente colectivo*, es en psicología junguiana: el fondo compartido de recuerdos, ideas y modos de pensamiento. Tiene su origen en la experiencia vital de nuestros ancestros y en la de la raza humana en general. El inconsciente colectivo coexiste con el inconsciente personal, que almacena el material de la experiencia individual y ha de contemplarse como un inmenso granero de la más antigua sabiduría. Las experiencias primarias están representadas en el inconsciente colectivo por arquetipos, símbolos o personificaciones que aparecen en los sueños, y son elementos comunes a todas las culturas en los mitos, las leyendas y en la literatura religiosa. Algunos ejemplos de arquetipos son la serpiente, la esfinge, la Gran Madre, el ánima (que representa la naturaleza femenina) y el Mandala, entre otros. El *inconsciente colectivo* contendría entonces “*arquetipos*”, imágenes primitivas, primordiales, a las que se recurre en situaciones como la confrontación con la muerte, o la elección de un cambio importante y que se manifiestan en los elementos culturales como la religión, los mitos, los cuentos de hadas, y otras leyendas populares. El enfoque terapéutico de Jung se dirigía a reconciliar los distintos estados de la personalidad, que él no sólo dividía en *extroversión* versus *introversión*, sino entre *sensación* versus *intuición* o *sentimiento* versus *pensamiento*. Comprendiendo cómo se integra el inconsciente personal con el colectivo, el paciente alcanzaría un estado de individualización, o totalidad en sí mismo. Por último, Jung escribió numerosas obras, en especial sobre los métodos analíticos y las relaciones entre psicoterapia y creencias religiosas.

2 Cada uno de los distintos aspectos que presenta un asunto. Cada uno de los aspectos de la vida o de la personalidad de alguien.

Italiano.

No existe el término exacto para expresar el significado figurado (de la acepción 2 del castellano) de la palabra castiza *faceta*; sin embargo, hay muchas referencias que lo aluden, como en francés y en castellano: la cara, el rostro, lo frontal, el hecho de reflejar en la cara las actitudes que todo mundo trata de esconder, sublimar, matizar, enmascarar, blandir, etc. Ahora bien, a cambio veamos de donde deriva el sustantivo en italiano:

Faccias: f.inf. morfol. pl. definizione Parte anteriore del cranio umano, dalla sommità della fronte all'estremità del mento, nella quale sono localizzate le orbite, le fosse nasali e la bocca: esempio *faccia* tonda, allungata, magra, grassa, angolosa; *faccia* pallida, rossa, paonazza, colorita, abbronzata. Fraseologia: mostrare la faccia, apparire in pubblico, offrirsi alle critiche. Avere la faccia di dire, di fare qualcosa, averne il coraggio. Guardare bene in faccia qualcuno, trattarlo con franchezza. Avere due facce, essere falso, subdolo. Avere una faccia da funerale, essere triste. Essere senza faccia, essere sfacciato, impudente. Fare una faccia, fare una brutta figura. Non guardare in faccia nessuno, essere imparziale. Perdere la faccia, fare una brutta figura. Salvare la faccia, salvare le apparenze. Voltar faccia, cambiare improvvisamente opinione. A faccia a faccia, di fronte o molto vicino. In faccia, di faccia, sulla faccia, davanti. fig.fraseologia: Dire le cose in faccia, parlare chiaramente. Ridere in faccia a qualcuno, esprimergli disprezzo o incredulità. Gettare in faccia a qualcuno i favori fatti, rinfacciarglieli.liv. espr. scherz.fraseologia Viva la faccia sua!, esclamazione diretta a qualcuno che non ha pudore. Alla faccia di chi ci vuole male, a suo dispetto. Alla faccia tua!, a tuo dispetto. Definizione: espressione, aspetto, apparenza. Esempi: una faccia simpatica, antipatica, sincera, misteriosa; avere la faccia turbata, serena, triste. Fig. Fraseologia: faccia di bronzo, faccia tosta, chi è imprudente. Cambiar faccia, cambiare espressione. Fare la faccia feroce, assumere un'espressione minacciosa. definizione: Lato, parte esterna o anteriore. Esempi: la faccia di una parete, di un muro; le due facce di una moneta; le due facce di un foglio; una stoffa a due facce. Fig. Fraseologia: Le mille facce di un problema, i suoi diversi aspetti, accezione. Parte, lato rivolto verso chi guarda, esempi: la faccia del Sole, della Luna. Fig. Fraseologia: l'altra faccia della Luna, di qualcosa, il lato nascosto, misterioso, sgradevole e simili, ambito uso mat. definizione Ciascuno dei piani che individuano la superficie di un poliedro o di un cristallo. Ambito di uso in miner. Definizione: faccia fondamentale, piano che, in un cristallo taglia tutti e tre gli assi cristallografici di riferimento. Alterato DIMINUT. Faccetta (V.); faccina. ACCR. Facciona; faccione, m. PEGG. Facciaccia. Etimologia: dal lat. volg. *facia* (m), per il cl. *facie* (m), 'figura, aspetto', da *facere*, 'fare'.Sinonimi s.f.: viso, volto, fisionomia, sembiante.

Por lo que se ve, de manera muy general, en las tres lenguas neolatinas: el término *faceta* está muy ligado a lo que un individuo puede decir o esconder a través del reflejo o lo que se deja ver de su cara; por lo tanto, además de reflejar una interioridad, es una estrategia comunicativa, es en efecto lo que puede ser reflejado *cara a cara o a distancia*, dependiendo también del ángulo desde donde se le mire.

Por ejemplo: las posiciones que se activan ante la lucha por la supervivencia, lo cual reviste, antes que nada, un espectro multivariado de actos reflejos o reflejados como las múltiples facetas de una piedra preciosa ya pulida, de donde también se puede desprender la idea de que las facetas son diferentes reflejos de la luz de un material ya cristalizado... Pero no son solamente eso: para poder ser consideradas como tales, las facetas, verbigracia las caras de una piedra preciosa o semipreciosa, deben de ser trabajadas por un artífice. Sin embargo, si esto se extrapola al comportamiento humano: las cosas no pueden ser estrictamente iguales, obviamente, mas no se puede negar que las facetas que puede una persona presentar, consiguen dar la nota característica de sus reacciones habituales, y también pueden arrojar luz sobre un comportamiento alterno, esto mismo se consideró cuando alguna vez se habló de la personalidad multifacética de CC... En este orden de ideas, algunas de *las facetas* serían los indicadores o también aquellos dispositivos reactivadores de una interioridad. En efecto, se trata de manifestaciones de un comportamiento reactivo en un tiempo y un espacio determinado por el propio temperamento coccioliano y, desde luego, por las circunstancias. No hay que olvidar que la faceta o cubre la luz o las sombras que le circundan.

De cualquier manera, entiéndase que en este contexto, si se quiere un tanto alegórico, las facetas del escritor son aquí estrategias comportamentales que no serán consideradas como *causas*, sino como *efectos*, son las formas peculiares de reaccionar de un individuo *en sí y para sí*. Son en efecto, las características proyectivas que pueden servir para distinguirlo y diferenciarlo de otros literatos aparentemente semejantes. En fin, son algunos aspectos que no siendo los únicos que esgrimió el autor, sí pueden definir una forma de ser, una personalidad, en efecto, coccioliana...

3.1 Faceta A

La provocación.

Le monde ne sera sauvé, s'il peut
l'être, que par des insoumis.

Albert Camus (*Journal*, 24 février 1946)

La exaltada búsqueda de Carlo Coccioli del *Absoluto*, era de por sí una trasgresión a la norma, una provocación, una alteración del orden del día (atendiendo al tiempo y espacio bélicos de la época) si tomamos en cuenta el escepticismo generalizado en torno a la cultura europea de posguerra: cuando precisamente el desencanto se estaba materializado en el ateísmo y en el nihilismo existencialistas, caos que ya formaba parte integral de la tremenda heredad de llagas de guerra, y donde entre las lesiones más persistentemente dolorosas para los creyentes occidentales fueron: *la muerte de Dios y la pérdida de la fe en él* como fuente inspiradora de paz y concordia, como se sabe, estos temas ya habían sido explorados por *la crítica existencialista del Siglo XIX* que

presidió, entre otros, Sören Kierkegaard⁶³ y que posteriormente completará Nietzsche⁶⁴ con una perspectiva definitivamente atea; por cierto, Nietzsche no conoció el trabajo de Kierkegaard, —lo cual no hubiese podido jamás cambiar su radicalismo ateo, pero sí lo hubiese quizás matizado—, lo importante de esto es que todo este movimiento de crítica filosófica a la metafísica, llevó al pensamiento existencialista ulterior hacia una crítica feroz de las suposiciones teístas y a su marcada popularidad y difusión.

En oposición a Kierkegaard, cuyo ataque a la moral religiosa convencional le llevó a un final paradójico al defender un cristianismo más radical e independiente, Nietzsche anunció clamorosamente, en *La gaya ciencia* (1882) que “Dios ya había muerto” y rechazó toda la tradición moral judeocristiana en favor de sus heroicos ideales, que en el fondo, eran puntualmente paganos. Es preciso decir que el artífice de la muerte inminente de la perspectiva teológica en el horizonte histórico moderno de Occidente, tiene en Nietzsche al principal artífice del existencialismo, pero en una forma más definitiva y moderna que la de Kierkegaard, en efecto, surge otro importante pensador como consecuencia directa de la Segunda Guerra, se trata del gran filósofo francés Jean Paul Sartre,⁶⁵ no sin antes haberse pasado por otros grandes filósofos de la crisis como Heidegger, quien al igual que Pascal y el antes mencionado Kierkegaard, reaccionaron contra el intento de fundamentar la filosofía sobre una base consecuentemente racionalista, en este caso, la *fenomenología* del filósofo alemán Edmund Husserl.

En efecto, Heidegger, es autor de una de las obras más representativas del existencialismo, *El ser y el tiempo* (1927), en donde afirmaba que la humanidad se localiza en medio de un mundo *incomprensible e indiferente*. Los seres humanos *no pueden esperar comprender por qué están*

⁶³ El filósofo danés del siglo XIX, Sören Kierkegaard, el primer escritor que se calificó de *existencialista*, quien se proponía la realización máxima de todo ser humano como: “el encontrar una verdad que sea auténtica para mí... la idea por la que pueda vivir o morir”. Otros escritores existencialistas hicieron suya la propuesta de Kierkegaard en el sentido de que el individuo ha de elegir el camino propio sin la ayuda de modelos universales y objetivos. En contra de la idea tradicional de que la elección moral implicaba un juicio objetivo sobre el bien y el mal, los existencialistas han afirmado que *no se puede encontrar ninguna base objetiva, racional, para defender las decisiones morales*. También durante el siglo XIX, el filósofo alemán Friedrich Nietzsche sostuvo que el individuo tiene que decidir qué situaciones deben ser consideradas como morales.

⁶⁴ En los siglos anteriores a él, la filosofía había sido peligrosa para los filósofos, pero con él resulta peligrosa para todo el mundo. Nietzsche terminó loco y su locura presagió la demencia colectiva que había de tener consecuencias horribles en Europa durante la primera mitad del siglo XX. La suya es una filosofía descarnada y relativista expuesta por medio de aforismos plenos de una penetrante visión psicológica, no un sistema filosófico, pero sí una brillante exposición, persuasiva e incisiva como ninguna otra antes o después de él. Su concepto más importante es el de la *Voluntad de Poder*, en el que vio el impulso básico de todas nuestras acciones; en el cristianismo vio, por contrario, una sutil perversión de este concepto; de ahí su famoso pronunciamiento, “Dios ha muerto”.

⁶⁵ Jean Paul Sartre (1905-1986), fue quien utilizó el término existencialismo explorado por Kierkegaard para definir y calificar su propia filosofía emanada de la propia crisis inmediatamente después de la Segunda Guerra. Sartre se convirtió en el gran difusor del movimiento a escala internacional una vez finalizada la II Guerra Mundial. El pensamiento de Sartre, impregnado de ateísmo y pesimismo de una forma explícita, argumentaba que los seres humanos necesitan una base racional para sus vidas pero son incapaces de conseguirla y, por ello, su existencia es *“pasión inútil”*. *No obstante, insistió en que el existencialismo es una forma de humanitarismo y resaltó la libertad, la elección y la responsabilidad humanas*. Con gran refinamiento literario, intentó reconciliar esos conceptos existencialistas con un análisis marxista de la sociedad y de la historia. Sartre fue autor de otra de las obras claves en la historia del existencialismo, *El ser y la nada* (1943)

aquí; en su lugar, cada individuo ha de elegir una meta y seguirla con apasionada convicción, consciente de la certidumbre de la muerte y del sinsentido (*non sense*) último de la vida propia. Heidegger contribuyó grandemente al pensamiento existencialista al poner el énfasis en el ser, la ontología y en el lenguaje.⁶⁶ Todo parece indicar que CC tuvo mucha influencia de estos grandes autores europeos.

Con respecto al *existencialismo incipiente del siglo XIX*, todos los existencialistas siguieron a Kierkegaard al resaltar la jerarquía dinamizadora de la acción individual, la que se lanza apasionada al decidir sobre *la moral y la verdad*, creo firmemente que este móvil fue el que estimuló a CC escribir esta novela. Se ha insistido, con gran energía, en considerar que la experiencia personal y la actuación según las propias convicciones, constituyen los factores esenciales para llegar a la ansiada verdad. Luego entonces, la comprensión de una situación por parte de alguien que está comprometido o implicado en esa situación, está más justificada que la del observador indiferente, que permanece supuestamente como un observador más fríamente objetivo. Lo anterior tiene que ver mucho con la autoridad que se le pueda conceder a Coccioli como homosexual que escribe sobre homosexualidad, lo cual no puede ser una garantía de acuerdo con los móviles reivindicadores perseguidos por el autor, tal y como se verá al final de esta tesis. Sin embargo, este énfasis puesto en la perspectiva pragmática del *agente individual*, hizo que los existencialistas se convirtiesen en suspicaces permanentes respecto al razonamiento sistemático. Este desplazamiento del discurso existencialista hacia un espacio autoral no convencional hizo que Kierkegaard, Nietzsche y otros, fueran, de un modo intencional, filósofos no sistemáticos en la exposición de sus brillantes aportaciones y por eso optaron por expresarse mediante aforismos, diálogos, parábolas y otras formas literarias, como el propio Nietzsche. Sin embargo, es menester aclarar que, a pesar de su *posición antirracionalista* de partida, no se podría jamás afirmar que los existencialistas hubiesen sido irracionales en el sentido de negar toda validez al pensamiento racional.

Posteriormente el existencialismo francés, ya en el pleno de la reconstrucción europea posbélica, atrajo a sus filas una gran parte de los mejores individuos de la intelectualidad de aquella *sociedad civil* brutalmente postrada y descreída,⁶⁷ la cual ya sin paradigmas posibles que apelaran al clero (ni a su dios ni a sus instituciones derivadas) como los medios idóneos para alcanzar el bien común, entonces se les consideraron justificadamente, como los cómplices más falaces de la barbarie del impasse bélico inmediato anterior.

⁶⁶ El filósofo alemán Martin Heidegger influyó mucho en los movimientos filosóficos modernos de la fenomenología y el existencialismo. Según Heidegger, *la humanidad ha entrado en crisis por tener un enfoque limitado y tecnológico del mundo e ignorar la gran cuestión de la existencia. Las personas, si desean vivir de un modo auténtico, deben ampliar sus perspectivas. En vez de dar por supuesta su existencia, deberían verse a sí mismos como parte de un "Ser" (término de Heidegger para aquello que subyace en toda existencia)*

⁶⁷ A pesar de que el pensamiento existencialista englobaba el ateísmo absoluto de Nietzsche y Sartre y el agnosticismo de Heidegger, su origen en las meditaciones religiosas de Pascal y Kierkegaard hizo presagiar su gran influencia en la Teología del siglo XX. El filósofo alemán Karl Jaspers, aunque rechazó las doctrinas religiosas ortodoxas, no se puede soslayar su *influencia* en la teología moderna con su preocupación por la trascendencia y los límites de la experiencia humana. Los teólogos protestantes alemanes Paul Johannes Tillich y Rudolf Bultmann, el teólogo católico francés Gabriel Marcel, el filósofo ruso Nikolái Alexándrovich Berdiáiev y el filósofo judío Martin Buber heredaron muchas de las inquietudes de Kierkegaard, en particular respecto a la creencia de que un sentido personal de la autenticidad y del compromiso resulta esencial para la fe religiosa.

De cualquier forma, Coccioli en esta novela, se suma muy tíbicamente a *la intelligenza italiana* especialmente de izquierda que pone en tela de juicio las instituciones religiosas incrustadas en el *Humanismo burgués*. De facto, fueron los de la *sinistra* quienes trataron de poner en tela de juicio las devaluadas prácticas rituales y de culto del clero en turno, amén de las instituciones políticas y culturales, heredadas del pasado. Coccioli en esta novela, no las rechaza categóricamente, tal y como nunca logrará hacerlo con el horizonte teológico que sobrevoló siempre alrededor de su vida, su corazón y su cabeza, y que da prueba de ello en esta novela paradójicamente reivindicadora de una inclusión también religiosa.

De hecho, la perspectiva existencial de CC se pudo circunscribir más dentro del existencialismo no ateo, lo que lo aproximó considerablemente a la corriente *Ottocentesca* de Kierkegaard y posteriormente le permitió empatarse con la de Martin Buber (1878- 1965) quien le reconciliará filosóficamente con la vetusta teología hebraica, Buber es celebrado y reconocido por su teoría de la *filosofía del diálogo*. Una especie de existencialismo religioso basado en la distinción entre las relaciones directas o “*mutuas*” (a las que llamó “*la relación yo-tú*” o *diálogo*) en las que cada persona confirma a la otra como valor único y las relaciones indirectas o utilitarias (a las que llamó “*yo-él*” o *monólogo*), en las que cada persona conoce y utiliza a los demás, pero no los ve ni los valora en realidad por sí mismos. Al utilizar esta distinción dual entre “*diálogo*” y “*monólogo*” a la religión, concluyó afirmando que *en la religión esto significaba hablar con Dios, y no sobre Dios*. Esto no es simple monoteísmo, sino *el diálogo entre el hombre y Dios que es la esencia del judaísmo toráhico más férvido*. Con este enfoque, el hombre obtiene la conciencia y la certidumbre de ser conducido directamente por Dios en cada encuentro, siempre y cuando se insista el estar abierto a esos signos y dispuesto a responder con todo su ser. *La filosofía del diálogo* de Martin Buber, ha tenido mucha autoridad entre pensadores de todos los credos religiosos, incluidos algunos teólogos protestantes y otros más del amplio espectro de sectas y denominaciones que pululan en Norteamérica.

Es necesario subrayar que CC *en esta particular novela* no asumió el comportamiento católico tradicional que a menudo se le ha querido dispensar (incluso contra su voluntad) Un detalle me parece decisivo para no aceptarle como tal, Coccioli no hace prácticamente ninguna alusión a la virgen María a todo lo largo del libro,⁶⁸ de tal suerte que no usa uno de los lugares comunes más socorridos de la práctica religiosa católica más típicamente tradicional de Italia. No se aborda en ninguna parte de la narración de *Fabrizio Lupo* el culto mariano, omnipresente en toda la parafernalia católica más representativa, así como en el voluntarismo religioso que propone a la madre de Cristo como fuente inagotable de misericordia, esperanza y mediación religiosa con Dios.

Por lo tanto, Coccioli en esta novela específica, no puede ser comparable a otros escritores patentemente católicos de la posguerra como el caso de Carlo Bo y demás, que incorporaron al muy católico culto mariano en su narrativa. Esto sucedía, en tanto que la izquierda anticatólica de la época se declaraba plenamente seguidora del materialismo histórico, para ello se organizaba y se convertía paulatinamente en un sector muy activo durante la renovación cultural italiana de la

⁶⁸ La novela *Fabrizio Lupo* describe un mundo poblado sólo por hombres, la presencia femenina en la historia es casi nula, esto sucede en el mundo terrenal de la trama pero también sucede en el mundo metafísico al cual CC se remite a menudo. El tratamiento ditirámico de la *Signora Carmela* y de sus damiselas, las supuestas “*tre sorelle*”: Fiorella, Buba y Lia, quienes no son otra cosa que viñetas desdibujadas y caricaturescas, (citadas en la *Segunda Parte* de la novela) lo anterior es bastante ilustrativo de esta especie de umbral de *misoginia* que prevalece en el universo coccioliano descrito en esta novela.

reconstrucción. La posición de los escritores comprometidos con el ala izquierdista italiana arremeten como bloque (no obstante su evidente heterogeneidad) y se compactan en torno a una especie de “*rendición de cuentas*” o de denuncia moral en contra de la grave ambigüedad e insensibilidad de la Iglesia Católica *durante los tiempos de guerra*. En cambio, Carlo Coccioli en su novela *neo teológica* de “*Il cielo e la terra*”⁶⁹ (muy cercana a la edición francesa del Fabrizio Lupo) no se sale, en efecto, de la categoría estricta de lo que se esperaba, ahora sí, de un “escritor católico comprometido”. De todas maneras, con este libro, Coccioli se uniforma y con creces, al clamor del *Vox Populi* antifascista, pero desde una plataforma todavía confesional (no politizada), muy alejada de cierta avanzada como la emprendida por algunos literatos filocomunistas que ya comenzaban a explorar el enorme potencial expresivo del lenguaje cinematográfico neorrealista, desde luego sin olvidar al derrotero fijado por el *verismo* de Giovanni Verga. Coccioli encontrará, tarde o temprano, más de una razón para estar en contra de todos ellos, hasta el punto en que la posición hipercrítica de Coccioli, se tornará más y más inconsecuente y en franca oposición al *humus* intelectual neorrealista italiano de la primera época.⁷⁰ A fin de cuentas, su posición será percibida, por la mayoría, como asaz evasiva y sobre todo como una actitud manifiestamente inconsecuente y provocadora.

Semejante comportamiento, en aquel periodo tan álgido y tan prolífico de efervescentes discusiones de deslinde ideológico, promovidas en gran medida por escritores de la *sinistra*; todo esto resultó demasiado inconveniente para CC, sobre todo, por su notoria ausencia en las polémicas organizadas en torno a revistas literarias⁷¹ en donde cualquier esclarecimiento y posicionamiento fue asimismo considerado como un elemento indispensable para la estrategia cultural y política del restablecimiento literario de la *Intelligenza* italiana de la posguerra.

De la misma manera, la provocación por un lado y la indiferencia total, pasaron a ser dos actitudes alternas muy recurrentes en el comportamiento de Carlo Coccioli tanto en Italia como en México, de hecho, las ejercerá sistemática y alternadamente. Desde luego, en México, bajo muy diferentes modalidades de pragmatismo y de conveniencias de última hora, pero invariablemente

⁶⁹ Edición en italiano de Valecchi Editore de 1950, por cierto, en esta se leía el apellido de Carlo con el acento grave en la primera “o” así: *Còccioli*, grafía insólita en italiano, es posible que esto se debiera más que todo a un inocente *exceso de originalidad* coccioliano, lo cual resulta intrascendente y a la vez ilustrativo.

⁷⁰ Los autores neorrealistas procuraban representar la cruenta realidad de la guerra, la Resistencia italiana al fascismo y la precariedad de la Reconstrucción italiana de la posguerra, con el fin de dar un testimonio artístico de una época que marcó adversamente la vida futura de todo el pueblo italiano. La necesidad inmediata de imaginar historias de vida cotidiana, vividas en primera persona, tanto por los escritores como por los lectores, hizo que el movimiento neorrealista se diera más a la prosa que a la poesía, que se adoptase un lenguaje claro y entendible, y que se rechazase la tradición literaria de la página bien escrita, tan de moda en la década de 1930. Los escritores se fijaban más en la experiencia literaria del *verismo* y en particular en la obra de Giovanni Verga, pero el término *neorrealismo* se basa también en el *realismo del siglo XIX* y el movimiento alemán de la misma tendencia conocida como *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad)

⁷¹ En esa época se produjo en Italia una serie de iniciativas editoriales no estrictamente literarias, sino más bien culturales y de franca apertura a la discusión ideológica en público, como la fundación de revistas de debate para las cuales bastantes escritores italianos trabajaron para influir y definir el nuevo rumbo de la cultura del país. La revista más popular e importante fue *Il Politecnico* de Elio Vittorini (1945-1947), que se abría claramente a tendencias y estilos más realistas aunque provenientes del extranjero. El propio Vittorini fue, junto a Cesare Pavese, uno de los más asiduos colaboradores de la editorial Einaudi de Turín y dirigió una importante colección de narrativa, “*I Gettoni*”, en la que se publicaron numerosos títulos neorrealistas, en este llamado al debate y a la discusión del rol de la creación literaria comprometida, Coccioli permaneció al margen.

con un efecto de rebote, escenificadas por CC para suscitar la polémica en pro del *individualismo* más obstinado (*cioè il ritorno al privato*: o sea, el regreso al individualismo, a lo privado) y, por supuesto, para alimentar su histrionismo y atraer alternadamente la admiración o el repudio, pues en ciertos círculos intelectuales y del poder, una presencia era más apreciada bajo la apariencia engañosa de una oportuna y sabiamente dosificada ausencia.

3.2 Faceta B

El histrionismo coccioliano.

“Totus mundus agit histrionem”

(Todo el mundo se comporta como actor)

Petronio

Frase tallada sobre el frontispicio del teatro londinense “The Globe”

Más allá de lo que se pueda decir del comportamiento *histriónico*: como aquella alteración de la personalidad ⁷² se puede también agregar que este comportamiento puede ser un comportamiento irrefutablemente reactivo ante un medio ambiente agresivo, por demás, muy explicable en Carlo Coccioli después de haber sido considerado durante muchos años como un ser “extraño” y *diverso entre los diversos*, además, que en verdad CC era un espécimen diferente en cuanto a expectativas ideológicas amén de un personaje atípico en muchas otras cosas, él mismo se presentará como tal ante “propios y ajenos”, ⁷³ un verdadero y auténtico *raro espécimen*, una especie de histrión forzado por la celebridad y por las circunstancias, y esto se vino manifestando desde su más temprana edad, por supuesto, como un legítimo mecanismo de defensa frente a medios culturales habitualmente ajenos a él.

La necesidad profunda de contrastar y de luchar enardecidamente por sus ideales y pulsiones más recónditas le llevó a imponer su voz de una manera teatral, en efecto, abiertamente

⁷² Hay muchos tipos de trastornos de la personalidad: la *paranoide*, por ejemplo: es por norma suspicaz y desconfiada; la *histriónica* tiene un comportamiento y una expresión teatral y manipuladora hacia aquellos que conviven con el paciente. Como en la personalidad *narcisista* que puede tener ciertos elementos de la *histriónica*, el sujeto tiende a darse una gran importancia y necesita de una constante atención y admiración por parte de los demás. Se puede decir que: los trastornos de la personalidad suelen ser afecciones duraderas, que se pueden caracterizar por falta de flexibilidad o inadaptación al entorno y que ocasionan frecuentes problemas, generando molestias y daños a la propia persona y a quienes les rodean.

⁷³ Toda vez que en esta tesis se cite este par de palabras en esta expresión, se hará referencia a: los *propios* como a los semejantes u homólogos: individuos que presenten homologías de oficio, nacionalidad, orientación sexual, pertenencia a una misma escuela o estilo, etc. Y *ajenos* la poca o nula coincidencia o donde no haya una analogía relevante entre dos o más personas.

histriónica,⁷⁴ lo que con el tiempo le produjera momentos de exposición pública, descargando así su necesidad periódica de protagonismo, hecho que no le ahorrará desagradables contrapunteos con la clase política mexicana y con algunos literatos de la cohorte de intelectuales de Estado a sueldo, tanto en Italia (como *i baroni universitari*) como (las vacas sagradas académicas) en México; pero esta clase de mercenarios del México sexenal, siempre trataron de encontrar el punto débil en el recatado manejo de su intimidad homosexual, su talón de Aquiles, mismo que Coccioli dispensaba discretamente, a un muy reducido grupo de amigos. La celada de evidenciarlo públicamente, nunca se llevó a cabo, pues la actitud vigilante y desconfiada de Coccioli no se los permitió: y él mismo fue quien desplegando aquel comportamiento “*permaloso, guardigno, assai a distacco...*”⁷⁵ se ahorró la pena de una exposición demasiado pública de su diversidad. Pero a la vez, la cautela extrema de su intimidad le hizo ocultarse hasta el punto de haberse negado a sí mismo el aceptar abiertamente su propia y esencial materia homosexual, la que sin la menor duda, se agitaba en el fondo de su espíritu creador.

En consecuencia, Coccioli comienza a vivir su sexualidad (su culpa, su herida) en medio de un gran aislamiento y por lo que demostró, bajo una incurable tristeza de ánimo,⁷⁶ entre sus vecindados amigos precarios, los marginados de la Ciudad de México que serán quienes le acompañarán —sin *riesgo* aparente— durante un buen trecho de su vida de ciudad, se trataba de jóvenes proletarios, mancebos de origen indígena y campesinos obsequiosos por necesidad o por *filia*, quienes tendrán también acceso a su casa⁷⁷ porque Coccioli siempre antepondrá, entre ellos y su estatuto de escritor consagrado, una razón filantrópica igualadora y a la vez reivindicadora. Así pues, el puente compasivo de una justificación humanitaria se levantará entre ellos y la intimidad de sus obsequiosas atenciones (siempre redentoras) hacia ellos, los jóvenes marginados, los olvidados de la migración rural humillados y dispuestos a todo; en fin, este sentimiento altruista ya se dejaba entrever en alguna parte de la novela que aquí nos ocupa, dado que: en el principio, Fabrizio recurre al propio Coccioli con la idea de confesarle en su propia casa (un refugio) los estragos de su duelo homosexual, y de encontrar un anhelado alivio, desatándose un proceso de abreacción (catarsis), como se diría en psicoanálisis, en efecto, con alguien quien le tenderá una mano tutelar y siempre compasiva para entenderle y seguirle.

En aquella transacción, Coccioli trasladará una parte de su archivo íntimo a la propia historia de la novela, aquella suma de inconveniencias de una experiencia fallida anclada en lo más profundo de su ser. En efecto, ya dentro de la narración (como un personaje más), generará el esperado alivio catártico de Fabrizio (y el propio) al encontrar en la entrevista (la vieja práctica de la confesión) una aceptación medianamente plausible de la inesperada desaparición de Laurent. En

⁷⁴ Según el *Diccionario de la Real Academia Española*: *histrión*. (Del lat. *histrĭo*, *-ōnis*): 1. m. Actor teatral. 2. m. Persona que se expresa con afectación o exageración propia de un actor teatral. 3. m. Hombre que representaba disfrazado en la comedia o tragedia antigua. 4. m. Prestidigitador, acróbata o cualquier otra persona que divertía al público con disfraz.

⁷⁵ Expresiones en lengua italiana que corresponden en castellano a: “desconfiado, previsor, con demasiada distancia...”

⁷⁶ Parece ser que la experiencia amorosa fallida con Michel Brittman le dejó una huella indeleble de incurable tristeza.

⁷⁷ Paradójicamente, a Carlo Coccioli lo frecuentaban en su casa algunas personalidades de rancias familias, intelectuales y aristócratas de la Administración Pública de la camarilla en turno, una elite sin la menor duda, pero también Coccioli abrió las puertas de su casa a una pequeña *corte de los milagros formada por jóvenes proletarios*, muchachos de humilde origen indígena, pero también las abrió a perros callejeros abandonados. Es menester mencionar que a todos los trató con la singular devoción y con la entrega de un amigo, de guía y de un ocasional mentor.

la exploración de sus penas y entresijos, Fabrizio afronta el absurdo duelo de la muerte fulminante de su querido Laurent, — Carlo Coccioli *lo escuchará pacientemente* y transcribirá el testimonio con el fin de sentar un precedente, desde luego entre los lectores, quienes después de haberlo escuchado íntimamente, como quien les habla al oído, podrán proclamar junto con el protagonista la afirmación de que el Amor homoerótico puede ser considerado, de una vez por todas, como un sentimiento además de heroico, como algo digno y legítimo y que hasta se puede escribir con mayúscula inicial—. Pero a la vez, Coccioli verá en la novela que nos ocupa la *catarsis* propia, la evacuación de una terrible carga sentimental, misma que más allá de la posibilidad de una *explicación* y de una *justificación*⁷⁸ dirigida a los destinatarios; Coccioli nos presenta la *catarsis* de una frustración personal que en su consumación (la novela misma) se sublima en un espacio literario pretendidamente reivindicatorio.

En el fondo, Coccioli revive en la novela, las secuelas de un amor precariamente entablado con aquel que diera lugar a un homólogo (o *alter ego* literario) en el propio personaje de Laurent, como él: brillante, judío y apuesto intelectual parisino, esta relación celosamente guardada por Coccioli por años, dio salida a aquel intenso proceder coccioliano de solidaridad categórica que le llevará a prodigar una *compasión desmedida* por aquellos que sufrieron la mácula del desamor y del abandono. Coccioli llevará demasiado lejos esta “compasión reactiva”, como se sabe, prodigándose en su compasión canina, por ejemplo, llegó a niveles de veneración filial realmente vistosos...

Esta serie de estrategias alternas de la sublimación de un pasado amoroso insoportable y tormentoso y luego de su ocultamiento detrás de los personajes de la novela en donde el mismo autor se verá reflejado en su propio *alter ego*, justamente en el personaje de FL. La estrategia es llevada a cabo con gran sigilo y circunspección, tanta que en esta vacilante oscilación de revelar y de ocultar ocultándose, también hace que CC salte por encima aspectos de la intimidad homosexual, y luego de trocarlos por ruegos de candorosa premura, pidiendo ayuda y misericordia ante las mismas puertas de templos e iglesias y con esta evasión melodramática e inútil, se olvida de los elementales trances eróticos propios de las praxis homoeróticas, CC se pierde en este ir y venir piadoso, mostrando y no mostrando, sugiriendo veladamente o bien ocultando algunas marcas o aspectos connaturales a la praxis homoerótica, pues bien, el ajeteo resultante de todo esto, vuelve un tanto tedioso el testimonio. CC evade los mínimos signos escriturales del afán amoroso homosexual, dando la impresión de que con el recurso del *non detto perché sottinteso*, (de lo no dicho porque ya está sobreentendido) se daba por sentado que todo evento carnal ya estaba implícito desde el mismo introito y subtítulo del *Romanzo di Fabrizio Lupo*, y que todo lo pueril de las praxis homoeróticas se dejará a la imaginación del lector, quien sólo verá tramados los efectos melodramáticos del amor entre Fabrizio y Laurent, pero no percibirá nada más que éso.

Aquella falta de actualización homoerótica, desprovistamente vertida en textos moderadamente alusivos, hará que la narración quedará como un documento propio para una historiografía, o quizás como un discreto Diario, o una crónica autobiográfica neutra y aséptica como un *curriculum vitae*. Este testimonio visto bajo una óptica sociológica, se podría ver como una muestra de los efectos de una especie de *auto-censura* operada por el propio autor de la novela y sobrepuesta a los altibajos de una expresión literaria pretendidamente homosexual que se obstina en seguir la ruta de su contrario (el paradigma heterosexual), porque quiere legitimarse como esa expresión, pero que no puede. En algunos de los pasajes íntimos de la novela, CC elucubra más (quizás demasiado) sobre sentimientos y emociones que circulan sobre las acciones de la praxis

⁷⁸ Tal y como lo recomienda a los lectores en el prefacio de la edición castellana.

homoerótica, mucho más que sobre las acciones que definen el "ser homosexual". Por eso mismo, en la *Primera Parte* de la novela no se llegan a producir momentos suficientemente creíbles, pues al autor todo se le va en elucubrar, quizá porque ahí no pasaba absolutamente nada. Esta aproximación crítica sobre el asunto está compartida ampliamente con lo que Carlo Bo comenta, véase este artículo o reseña completa del libro de CC (ver ANEXO II al final de la tesis), en donde se puede leer:

“Il Coccioli parte da un punto nuovo e si preoccupa di sottolineare soprattutto il dato dell'amore, e diciamo subito tra parentesi che la sua confessione ha tutto il disordine e la foga dell'amore e il romanzo vive per due terzi della misura del “diario” e degli appunti occasionali. E c'è una ragione, *il libro infatti manca di azione o per meglio dire tutta l'azione si brucia nella protesta e nella violenza intellettuale con cui lo scrittore accompagna il grido della sua passione*. Forse da un punto di vista esclusivamente letterario, il libro avrebbe guadagnato molto a essere contenuto dei limiti stretti della confessione [...]”⁷⁹

Esta literatura documental será, a pesar de lo arriba asentado por Bo: una recatada expresión de un testimonio cargado de múltiples significados y movido por lesa humanidad, sin duda propensamente melodramática, (quizás demasiado), su valor estará contenido en la respectiva denuncia que arranca de uno de tantos gritos de homosexuales que deciden volcarse en *desgarradoras historias de vida, jirones de existencia, victimismo* y “*reality shows*” *portadores de una cantante y sonante voz autobiográfica que relata las mil y una frustraciones de lo vivido con el cuerpo, el corazón y con el pensamiento*, historias que se quedan a fin de cuentas, en el dato camuflado por el temor y en manos de una inútil factura *perbenista* (harto convencional) de no aceptarse ni presentarse tal y como se es: lo cual es fuente de estrategias narrativas perpetuamente enmascaradas, como en las paráfrasis y parodias, donde el cambio de identidad, de nombre, la indefinición de lugares, de mutaciones de apariencia, de transgéneros, puro travestismo narrativo en suma. Las historias sempiternas de la homosexualidad, como la eterna víctima, reprimida a menudo por los propios homosexuales, de donde surge un vasto repertorio de heridas y golpes que se repite una y otra vez, de los cuales Carlo Coccioli no podía ni pudo ser la excepción.⁸⁰ Lo anterior vale también para intuir que el protagonista de la novela *Fabrizio Lupo* sea, en gran medida, la transposición manifiesta del *alter ego* del propio autor. Por lo consiguiente: el contenido proyectivo y autobiográfico de la novela es altamente comprometedor, en los términos

⁷⁹ Repito, el artículo aparece fotocopiado en el enorme libro de Coccioli “*Itinerario en el caos*”, justamente en la página 82, en este artículo se resume la crítica católica, más o menos genérica, que CC recibiera en Italia. Las palabras en cursiva son mías. (Véase el artículo completo en el ANEXO II, al final de la tesis)

⁸⁰ Un penoso ejemplo del miedo a la condena y al *qué dirán* itálico fue lo que experimentó muy dramáticamente un notable homosexual llamado Torquato Tasso (1544-1595); gran poeta italiano, considerado uno de los más destacados del renacimiento, autor del extenso poema épico *Jerusalén liberada*, y de quien se decía estuvo siempre avergonzado por su diversidad pues era “*fugiasco della propria condizione*” y quien pasara amargos momentos por haberse difundido su identidad, Carlo Coccioli presenta a menudo esta especie de pánico, de un “*furor astratto*” vittoriniano (miedo o angustia hacia *algo*, por razones del todo desconocidas, expresado en la novela “*Conversazione in Sicilia*”) En efecto, CC mantiene una actitud demasiado circunspecta y asustadiza con respecto a su diversidad, lo cual le acercó a un tipo de reacción demasiado aprensiva y enervante, como la de aquel que medra con un “secreto guardado celosamente” que lo convierte en un ser harto furtivo y difícil, lleno de temores y de alardes inesperados de inútil y bravía agresividad defensiva pretendidamente protectora.

dados por su irrefrenable histrionismo de escritor subrepticamente involucrado con la trama, tal y como se irá revelando conforme se avanza en la tesis.

En Carlo Coccioli se pudo encontrar una particularidad más en su proceder narrativo, algo que tenía mucho que ver con su sed de protagonismo, lo cual es común entre aquellos inveterados ánimos de viajero como él mismo, y es que en su frenética exploración del entorno físico e intelectual, siempre pareció dar un mayor peso al propio *recorrido* (al viaje) que a la *llegada* a una meta preconcebida. Por lo tanto, para CC los procedimientos logísticos (algorítmicos) de cómo y por dónde llegar a un destino, están muy por encima del de la consecución final de aquella meta preestablecida. Esta es una constante muy recurrente a todo lo largo de su búsqueda escritural y de sentido. Lo anterior hizo, por ejemplo, que la escritura de esta novela, fuera vivida por Coccioli como una aventura personal única y de un solo sentido, una hazaña teatral de inmediato *performance*,⁸¹ sin otro precedente ni proyección futura posible que la de influir con el sólo gesto en el ánimo del lector, como si se hubiese tratado de un viaje protagónico hacia algo que era de por sí, ocasional y meramente accesorio a una función concientizadora y aleccionadora. Lo verdaderamente substancial lo encontró en el desempeño del camino andado, y no en el destino final, que es para *todo mortal* aquello que ya se sabe o se intuye y que se explora mentalmente de antemano...

Por otro lado, para CC es precisamente *el individuo en abstracto* (y sus méritos) quien a fuerza de dispersarse en el universo, regresa al núcleo esencial, a su individualidad; entendida más

⁸¹ *Performance* (en inglés, ‘representación’), término que describe una práctica artística de origen teatral que consiste en “representar” ante un público y de espontáneo impulso, una obra, o en considerar simplemente el evento que constituye la representación ya como una obra de arte en sí misma. Es, por lo tanto, la realización de una acción en el transcurso de la cual el artista asocia generalmente diferentes formas de expresión, para realizar una puesta en escena en la que a menudo se incluye una parte abreactiva de improvisación. El arte de la performance había sido practicado anteriormente: desde los futuristas, con Marinetti, y después por los dadaístas quienes habían insistido en la implicación física del artista y su relación con el público y donde proclamaban la soberanía del acto creador. Ulteriormente, diversas manifestaciones ligadas a movimientos de vanguardia, tales como Fluxus, las acciones públicas del grupo japonés Gutai, las antropometrías de Yves Klein, el Body Art y, sobre todo, los happenings de John Cage formularon las premisas del arte de la performance. Paralelamente, Allan Kaprow bautiza con el nombre de *happening* a un evento que se organiza una única vez, en general al aire libre, y en el que los participantes ejecutan unas instrucciones desconocidas hasta el momento para ellos. El descubrimiento y la sorpresa desempeñan aquí, en efecto, un papel primordial pues se trata de una especie de confesión, de un testimonio rendido sin mucho pensar. En uno de los primeros *happenings* en la Black Mountain College, una escuela de arte experimental estadounidense, John Cage defiende un “arte que no sea algo disímil a la vida sino una acción en la vida”. Dos peculiaridades intervienen en toda *performance*: por una parte, el contraste de los elementos en juego, al estilo de un collage pictórico, consistente en yuxtaponer objetos o accesorios habitualmente disociados o bajo disparejos soportes artísticos; por otra, la ejecución “instantánea” de la obra, su espontaneidad, de la que sólo se guardarán las fotografías, un vídeo o los elementos disparados del decorado utilizado. Por otra parte, es necesario precisar que la *performance* no requiere una técnica particular por parte del artista, ya que reivindica la autonomía de la acción artística frente a la actividad pictórica, basada en un conocimiento preciso (pintura, escultura) Otros aspectos pueden añadirse a estos dos principios, el principal, una voluntad de provocación que implica el poner en tela de juicio los sentidos, el cuerpo o los comportamientos sociales tradicionales, lo cual se apareja en gran manera con el comportamiento creativo de CC. Surgido en la década de 1970, el arte de la performance ha incluido multitud de prácticas destinadas a afirmar una identidad artística. El género refleja asimismo la influencia del *minimalismo*, que se caracteriza por una utilización mínima de medios, y del arte conceptual, que confiere mayor importancia al proceso creativo que a la obra acabada.

allá de las particularidades que puedan revestir el sólo cuerpo humano y su apariencia física, para Coccioli, el *individuo in-diviso* (que no se divide) es el concepto genérico, pero también, es la unidad que identifica la condición humana universal. Cabe señalarse que paradójicamente el desarraigo y la dispersión⁸² se presentarán en Coccioli como dos constantes en su vida de sempiterno viajero, además de camaleónico usufructuario de un autoexilio intermitente.

Es menester aceptar que Carlo Coccioli, en efecto, era un empedernido desarraigado, lo fue de su familia y de su patria, temporalmente de sus orígenes hebraicos, de su gremio, del enclave de sus semejantes, etc. pero lo fue porque se fijó cometidos demasiado enaltecidos, cometidos que iban más allá de lo que la generalidad consideraba como lo asequible o proporcionado, por ejemplo: ante el *campanilismo* florentino, el cual le causaba un verdadero horror a CC, él mismo hizo todo lo posible por mantenerse a distancia de esta fatalidad italiana, tal y como lo hizo con el *nacionalismo mexicano*, tan orgullosamente enarbolado por muchos de los intelectuales mexicanos de su época, los cuales fueron declarados por Coccioli como los enemigos irreconciliables.

Además, CC presentó a menudo un cierto protagonismo unido a un impreciso hermetismo lo que no le permitió mantener una homogeneidad de juicio y de acción política, es muy posible que el hecho de haberse encontrado en medio de posiciones filosófico-religiosas tan encontradas, le haya producido un efecto crónico de extravío e inseguridad existencial.

De cualquier manera, tanto el *relativismo* como la *desesperanza* se mantuvieron en su ánimo muy presentes, como en la mayoría de los literatos de la crisis bélica y posbélica que se sumaron al vigor existencialista europeo, CC como otros futuros objetores,⁸³ vivió en *carne propia* esta especie de *anomia* o de parálisis temporal que no fue más allá de una rabia contenida individualmente, pues no se decidió a manifestarse políticamente ni a comprometerse con un ideal colectivo. Por otra parte, CC era un individuo hipersensible que por la fuerza de las circunstancias quizás se volvió un sujeto profundamente *dimezzato* (bifurcado), utilizando el calificativo que Italo Calvino utilizara en su novela “*Il Visconte dimezzato*” (de la editorial Einaudi, Torino, 1952) imagen a través de la cual se presenta un extraño personaje que enfrenta el dilema de su propia ambigüedad, personaje que bien podría paragonarse con el comportamiento de CC, ya que invariablemente se encuentra entre la intersección de dos polos, de lo bueno y lo malo, lo permitido o lo no permitido por las también bifurcadas *ley divina* y *la jurisprudencia humana*.

En suma, CC es a menudo un pertinaz y contradictorio moralista, si se quiere “más o menos neo-católico” pero también “más o menos” lo contrario, dada su proclividad a los periódicos cambios de dirección del escritor.

⁸² Atendiendo al Diccionario de la Real Academia Española. *dispersión*. (Del lat. *dispersio*, -ōnis) 1. f. Acción y efecto de dispersar. 2. f. Fís. Separación de los diversos colores espectrales de un rayo de luz, por medio de un prisma u otro medio adecuado. 3. f. Física y Quím. Sustancia aparentemente homogénea, en cuyo seno hay otra finamente dividida. 4. f. Mat. Distribución estadística de un conjunto de valores. 5. f. Quím. Fluido en cuya masa está contenido uniformemente un cuerpo en suspensión o en estado coloidal. Me parece que una analogía con el escritor se podría entablar con la tercera acepción, pues siempre hubo en Coccioli un doblez interno que no le permitía mantener una cierta homogeneidad de juicio, Coccioli era quizá un individuo *dimezzato*. Tomado del Web site (blog) del *Buscon*: <http://buscon.rae.es/draeI/>

⁸³ *Objetor* u *Objeción de conciencia*: posibilidad de que el sujeto se niegue a cumplir un mandato legal *apelando al imperativo de conciencia*. Como consecuencia de la libertad de pensamiento y de creencias, algunas constituciones prevén la posibilidad de que el sujeto pueda adecuar su conducta personal respecto a esas convicciones que es libre de tener.

Ahora bien, el personaje del relato *Il Visconte dimezzato* de Italo Calvino que se llama Medardo, Vizconde de Terralba, quien debido a una terrible herida de guerra, está partido en dos mitades (claro que se trata de una metáfora), como lo explica Giorgio Pullini: “una parte buena y otra mala, que, después de varias aventuras, se reconstituyen en una unidad”, con esto se retoma lejanamente el tema pirandelliano de la imposibilidad de abarcar los límites de la naturaleza humana en toda su integridad. Los dos «Vizcondes» pueden representar simbólicamente los aspectos parciales que los demás ven en él, matizando su carácter que está hecho, a la vez, tanto de defectos como de virtudes. Quizás con las dos partes mutiladas del personaje, Calvino ha querido representar a los hombres incompletos en sí mismos, encerrados en una visión sectaria de la realidad e incapaces de integrarse armoniosamente”⁸⁴ O bien, tal y como se comenta en el propio libro de Calvino: “Tal vez esperaban que, una vez entero el vizconde, comenzara una época de felicidad maravillosa; pero está claro que no basta un vizconde completo para que todo el mundo se vuelva completo”⁸⁵

Con lo anterior, Calvino ha intentado poner en claro que la “buenas” intenciones de los moralistas guardan una parte importante de contradicción, son ante todo, posiciones *relativas*, son comportamientos que hablan más de la endeble *condición humana*, mucho más que de los principios universales del bien y del mal. Por ejemplo: con frecuencia, se calificó el *perbenismo político* de CC como un comportamiento propio del *political correct* y de su futilidad ante los grandes problemas de la humanidad, pero no se puede negar su arrojo y entrega a la memorable causa partisana de la resistencia italiana, en 1947 recibe un diploma por su arrojo y valentía, en una arriesgada y heroica gesta de la resistencia acaecida en 1943, en fin... Giorgio Pullini concluye su juicio sobre el *curioso personaje* de Calvino, diciendo que trató de “[...] atacar el fastidioso moralismo de la «mitad» buena que, al final, demuestra ser más insoportable, por su manía reformadora, que la mala [...]”⁸⁶

En otro orden de ideas y sólo para subrayar la complejidad de las contradicciones de la personalidad coccioliana, resulta pertinente señalar la importancia de los nexos académicos juveniles de CC con la cultura religiosa islámica y con la propia cultura e idioma árabe (de registro coránico), amén de otras lenguas norteafricanas también muy presentes durante el primer tercio de su vida. Pero también, es de notarse su epidérmica relación con la mentalidad y la condición judaica al través de una deslucida incursión teatral, se trata de la azarosa aventura de una pieza teatral sobre el fanatismo y los efectos nocivos de la intolerancia religiosa (¿integrista?)⁸⁷

En fin, se puede decir que Carlo Coccioli, como todos los personajes de vida pública, presentó algunos “*trastornos de la personalidad*” blandidos ante la adversidad, empero no se trató de manifestaciones necesariamente patológicas, pues la mayoría de las veces, aparecían y desaparecían según el apremio del momento y circunstancias, reacciones tales como explosiones ocasionales de ira y clamorosos *ex abruptos* (a veces en legítima defensa) para facilitar reacomodos o bien para despertar el respeto de su jerarquía en nuevos y conflictuados escenarios.

⁸⁴ Giorgio Pullini, Novela italiana de la posguerra, Edic. Guadarrama, Madrid, 1969. p. 356.

⁸⁵ Italo Calvino, “*Il Visconte dimezzato*” Ed. Einaudi, Torino, 195, p. 115

⁸⁶ Op.Cit. Giorgio Pullini, p.354

⁸⁷ Se cita aquí el título de una pieza teatral sobre el judaísmo, compuesta por Coccioli en 1959: *Los fanáticos, auto de fe en 4 actos*, que la publicó la editorial Tirsó de Buenos Aires en 1959, y fue montada en la Habana en el mismo año por el grupo Teatral “*Prometeo*,” sin haber logrado algún éxito relevante.

Para entender mejor esto, partamos de algunas respuestas comportamentales útiles ante los conflictos, por ejemplo: la respuesta *paranoide* que es por norma, suspicaz y desconfiada, era aquella que CC esgrimía con respecto a toda intromisión dirigida hacia su recóndita intimidad, la cual CC protegía de la indiscreción de “extraños” con sumo y beligerante brío. Por otro lado, la respuesta *histriónica* que era la más frecuentemente eximida por él, como ya se vio, con notable eficacia y alentada por su rol de reconocido literato y por sus innegables dotes teatrales; pero también, fue una manera de neutralizar los ataques a su diversidad múltiple. Su histrionismo se expresaba a través de un comportamiento rematadamente grandilocuente, a veces con fines de levantar una legítima defensa o para no perder el control de la jerarquía que obstinadamente reclamaba para sí.

Finalmente, con respecto a una respuesta *narcisista* que podía tener en él ciertos acentos comunes con la vena *histriónica*, en este caso, el sujeto tiende a darse una gran importancia y necesita de una constante atención y admiración por parte de los demás. En este sentido, fue proverbial la necesidad de CC de tener en torno a sí una especie de cerrado séquito de discípulos iniciados o de amigos incondicionales cuya función era la de glorificar sus más mínimos gestos y emanaciones (un claro ejemplo fueron los inmoderados elogios prodigados por éstos sobre las dudosas habilidades pictóricas del *maestro*) En efecto, se puede decir que estos desaguisados de la personalidad en CC, pudieron ser incidencias temporales, comportamientos comunes entre las celebridades, pues responden a medio-ambientes desquiciantes y poco favorables a su personalidad o a su hipersensibilidad creadora.

3.3 Faceta C

La versatilidad *coccioliana*⁸⁸

Ser o no ser... He ahí el dilema.
¿Qué es mejor para el alma [...]?

W. Shakespeare, tomado del Acto III,
escena I, del “*Hamlet*”

Los tópicos de las inquietudes más profundas de CC son muchos, pero el motivo principal o motor de esta novela fue la búsqueda obsesiva de un objeto de amor que fuese correspondido, pero fluctuando invariablemente entre dos universos opuestos: el uno mundano (de un amor mal correspondido) y el otro sacro (el de un encuentro imposible con el Absoluto): el primero se puede ilustrar con la paráfrasis *cherchez l'homme!* reinterpremando el consabido lema sexista *Cherchez la femme!* y el segundo, como el caso de Marcel Proust, el empeño afanoso por inmovilizar lo inaferrable (el tiempo: *à la recherche du temps perdu!*), valga pues su paráfrasis: *à la recherche de l'homme perdu ou de son Dieu!* Desde luego, se trata de aquella afanosa búsqueda *coccioliana* de lo profano al través de lo sagrado y viceversa; a fin de cuentas, se trata del mismo dios, el

⁸⁸ Atendiendo al Diccionario de la *Real Academia Española*, las tres acepciones pueden representar la proverbial volubilidad *coccioliana*, esto es: versátil. (Del lat. *versatilis*) 1. adj. Que se vuelve o se puede volver fácilmente. 2. adj. Capaz de adaptarse con facilidad y rapidez a diversas funciones. 3. adj. De genio o carácter voluble e inconstante. Todo lo anterior, sin anteponer un juicio de valor moral, las tres características suelen ser procedimientos políticos muy útiles en medios particularmente conflictivos como lo es el que habitualmente enfrenta un operador cultural en México.

inaferrable, inasible, innombrable e implacable dios arcano de pura cepa monoteísta como el de la *Torah*, el de la Biblia del Antiguo testamento y el del Corán.

Este postrero dilema, como ya se vio, permanecerá irresuelto en el denuedo heroico de CC y por ello lo perseguirá implacablemente hasta casi el final de su existencia, esta relación fallida y desgarradora con la divinidad, dejará en la obra y el espíritu de Coccioli las profundas huellas que el también inaferrable tiempo nunca podrá resanar... Sin embargo, y cabe la aclaración, gracias a su arribo al budismo, CC pudo zanjar medianamente esta nebulosa obsesión de insaciable sed de Dios, de un Dios-padre.

De hecho, más allá de esta obsesión bipolar (sexualidad - deidad) emerge otra de las características de la narrativa y del ensayo de Coccioli, y es precisamente la gran diversidad de los temas y de los enfoques con los que trabaja, esta versatilidad quizás suple la imposibilidad de dar solución a la *terrible obsesión bipolar* arriba descrita. Ahora bien, esta versatilidad de campo, toca también la forma y al contenido de sus libros, en efecto, esta dispersión frenética de foco también se reflejará en la *falta de uniformidad* de los tópicos de su extensa producción. Inclusive, yendo al mismo interior de una misma novela, digamos que particularmente en esta que aquí nos ocupa, hay momentos en que Coccioli logra una acabada armadura literaria, y hay otros, en los que paradójicamente este difícil acierto de uniformidad o armonía entre la forma y el contenido, casi se desvanece, Carlo Coccioli fue capaz de ofrecer en el interior de sus páginas, inolvidables pasajes de altísima literatura, pero también hay en esta novela algunas partes en las que no va más allá de un simple y llano ejercicio de exploración narrativa. Aunque en CC se puede identificar, también una acabada cosmovisión, la de un escritor ilustrado, de uno que fuera asimismo un individuo cosmopolita (en consecuencia versátil), amén de un erudito en filología y en otros menesteres del lenguaje. Cabe señalarse que, aunque en diferentes grados, Coccioli recibió influencias de las tradiciones culturales y religiosas más difundidas del mundo de hoy: se hace referencia al judeocristianismo en sus versiones; judía, musulmana y la católica; además de la nordafricana, en todo su espectro de latente negritud; enseguida las influencias del polivalente y arcano universo gnóstico;⁸⁹ es menester citar su feliz encuentro con el hinduismo politeísta y con el budismo (y en alguna manera, hasta con el universo ritual *náhuatl*) cada uno de estos 5 últimos universos, portadores de una forma diferente de ver la vida, opuestos al Occidente en su manera específica de concebir y de estructurar el mundo.

Ahora bien, aunque la novela se desarrolla en Italia, en un pequeño lapso, entre el paso de la reconstrucción italiana y la posguerra europea, hay muchas marcas de su versatilidad en la novela que pueden hacer pensar que la inevitable *intertextualidad* subyace detrás de la novela. La intertextualidad implicada en la novela y a la cual recurre CC más a menudo, es de filiación

⁸⁹ Por cierto: los orígenes del gnosticismo no son muy ciertos, pues los textos gnósticos no revelan nada sobre la historia de las sectas ni tampoco sobre sus maestros más importantes. De tal suerte que la historia del movimiento gnóstico se ha deducido de las tradiciones reflejadas en los textos opuestos a su propuesta. No se ha resuelto la cuestión de saber si sí o no surgió como una doctrina no cristiana independiente, lo cierto es que las sectas paganas gnósticas sí existieron. La mitología gnóstica puede haber nacido de la especulación de judíos establecidos en Siria y Palestina a finales del siglo I, que a su vez recibieron la influencia de las religiones dualistas persas, de modo preponderante del *zoroastrismo*. Ya hacia el siglo II, los maestros gnósticos cristianos habían sincretizado esta mitología con la especulación metafísica platónica y algunas tradiciones cristianas heréticas. Los gnósticos cristianos más importantes fueron Valentín y su discípulo Tolomeo, que fueron influyentes personajes en la Iglesia de Roma durante el siglo II. Quienes la vez que seguían formando parte de la comunidad cristiana, se reunían en pequeños grupos de gnósticos para practicar sus enseñanzas y rituales secretamente.

francesa (aunque como se verá, también alemana) Sin embargo, predominará la influencia gala, mucho más que la literatura italiana, árabe o judía (vertiente Yiddish o hebrea), como habría de esperarse. Inclusive, el propio texto, en alguna manera *retraducido* del francés en la tardía versión italiana, prueba esta marcada predilección referencial,⁹⁰ todo lleva a esta filiación contundente, pues la traducción de Louis Bonalumi del italiano al francés, fue la que más se tradujo a otros idiomas, por ejemplo: la propia versión al castellano y la utilizada para la versión inglesa y otras lenguas más.

De cualquier forma, es pertinente aclarar que el enciclopedismo y el multiculturalismo cocciolianos dan prueba de su versatilidad, pero convergieron finalmente hacia un punto de apoyo basado en los méritos de la individualidad, un punto fijo ante la evidencia de un universo expanso y medianamente inteligible. Se trata de una convergencia individualista, esto es: *il privato al di sopra del colettivo, ciò è: il ritorno alla sfera del privato* (lo privado muy por encima de lo colectivo, lo cual quiere decir un retroceso a la esfera de lo individual, lo privado) En suma: CC trata de ponderar el regreso a lo privado. Y ya no es más importante ni confiable un eje como aquel que se blande, por ejemplo apelando un origen étnico común, el de una colectividad, no, ya no se trata de un referente colectivo determinado y determinante, de donde surgirán los parámetros de un estilo o de un modo acordado y concéntrico (entrópico) de ser, de pensar y de escribir, no en absoluto. CC propone una escritura fatalmente individual e individualista... Que se comparte sólo en sus postreras consecuencias. En última instancia: el eje de la entropía y de la dispersión cocciolianas estará siempre enclavado en el *individuo singular (il singolo)* y consecuentemente en su propio testimonio, de hecho el testimonio de Fabrizio no es en absoluto el testimonio compartido entre los dos personajes implicados en la trama, no, el libro es una especie de soliloquio procesado por Coccioli como novela, el testimonio de Fabrizio parte de un eje central, de una confesión, un desahogo solitario para poder evaluar al mundo a la propia medida.

En este orden de ideas, el aislamiento del protagonista cuenta, sin embargo, con la presencia espectral y perturbadora de un *individuo real*, aludido a través de un personaje de la novela (Laurent), que aparece ahí como una especie de presencia inspiradora de la novela. Por cierto, papel pudorosamente resguardado por el mismo autor. Pero, este personaje tiene un nombre propio y una historia que se intuye, que demanda una historia que contarse en un segundo momento, pues pertenece al mundo extratextual, del *vissuto* de Coccioli (de lo vivido en su realidad) Se trata del joven intelectual judío Michel Brittman, quien como ya se dijo, en el caso del amante evasivo de FL (Laurent), era originario de la misma ciudad de Paris, algunos años atrás. Coccioli revive en la novela el drama de este amor no correspondido, y que en la novela termina con la pérdida irremediable del parisino (ver ANEXOS I A y I B, al final de la tesis) Por lo tanto, el peso del traslape autobiográfico en la novela es bastante considerable, tal y como se ha constatado innumerables veces.

En la *Primera Parte* de la novela hay partes que se presentan un tanto triviales, la lectura de los sentimientos (melodramáticos), incertidumbres, celos, etc. de Fabrizio Lupu resulta ardua, aunque se observe un estricto orden lineal, la situación cambia diametralmente en la *Segunda Parte* del libro, donde la estrategia narrativa es completamente diferente a la de la *Primera Parte*, dado que: se trata supuestamente de otro autor, pero quien la escribe ¡oh paradoja! es obra y gracia de nuestro versátil escritor camuflado en FL ... En la *Segunda Parte* de la novela, el bifásico autor-protagonista o sea Coccioli-Fabrizio se prodiga relatándonos de manera por demás

⁹⁰ Se trata del libro de consulta para la preparación de esta tesis: la edición italiana del “*Fabrizio Lupu*” de La editorial milanese Rusconi de 1978.

discontinua y contrastante, una serie de aventuras rocambolescas de un personaje salido de la pluma fictiva del mismísimo protagonista de la novela, como ya se dijo, se trata de *una novela dentro de otra novela* (la ficción dentro de la ficción), en donde el aspecto anecdótico sufre los impactos “modernizadores” de la *Antinovela* (o *nouveau roman* a la manera de Robbe-Grillet) el resultado es que no obstante lo dislocado de la trama, el relato resulta inesperadamente ameno.

Lo interesante de esta estrategia narrativa es que CC hace gala de una gran capacidad mimética, pues en la *Segunda Parte* de la novela “*Fabrizio Lupo*” la percepción en el lector de que es otra persona la que la escribe, está indiscutiblemente bien lograda, es la parte ficticia más lograda de la novela. Efectivamente no sólo a nivel formal sino a nivel de contenido, en donde el efecto de impersonación literaria es más que convincente. No sólo se leen dos textos diferentes entre sí, ahí se leen prácticamente a dos autores. Lo cual ofrece una prueba más de la incomparable versatilidad de la pluma de CC.

Por último, es importante reiteradamente señalar la prolífica versatilidad del hombre de letras que fuera CC esto se demuestra con más de un centenar y medio de muy variadas publicaciones abordando muy diferentes temáticas,⁹¹ además de algunas dos piezas teatrales, amén de haber publicado una infinidad de ensayos, principalmente en francés, italiano y castellano además de una gran cantidad de artículos periodísticos y de crónica, esencialmente aparecidos en semanarios dedicados al gran público; en México, en la revista *Siempre!* y en su controvertido “*Columpio*”, columna semanal en el periódico *Excélsior*, así sea de numerosas colaboraciones en reconocidas publicaciones europeas en las cuales Coccioli pasa por un sinfín de tópicos y en donde se despliegan casi todos los temas más candentes de la posguerra y de la guerra fría, desde lo filosófico, lo costumbrista, hasta la crónica detallada de la aventura humana y, a veces, hasta nutridos comentarios periodísticos amén de dos libros sobre sus desinhibidos afectos hacia sus canes...

3. 4 Faceta D

La premura del viaje, el vuelo de la imaginación.

La escritura en tanto memoria del lenguaje, es al mismo tiempo un acto de reconocimiento y de conocimiento. A través de la escritura se accede a esta zona de lo desconocido y lo ignorado, poblándola de imágenes, de realidades posibles, de esas realidades que en estado larvario, vemos como meras intuiciones.

Margo León Vega

Carlo Coccioli viaja a México en 1953, época en la que la narrativa mexicana, como antes se dijo, ya se había asignado los grandes temas de la Revolución y sus crisis cíclicas: el agrarismo, la

⁹¹ Muchas de ellas, múltiples traducciones de un sólo título, y muchas más, ediciones pirata de diversas traducciones autorizadas y no de sus libros (Ver ANEXO III, al final de la tesis; en donde se da cuenta de más de un centenar y medio de publicaciones de Coccioli, hasta 1998, en donde el abanico de temas es demasiado abierto)

emigración campesina, el proletariado urbano naciente y sus incipientes luchas facciosas, etc. en efecto, las comienzan a identificar y a escrutar en su forma y contenido, de una manera acaso diferente a la acostumbrada.

En otro sentido, se puede asegurar que Coccioli vivirá muy dramáticamente los efectos de una peculiar exclusión, o peor aún, los efectos de una *autoexclusión*, la de un virtual *exilio interior* que él mismo se auto infligió. La problemática existencial de Carlo Coccioli se proyectó diversamente en las tres dimensiones culturales en las que activamente se moviera: la italiana, la francesa y la mexicana. Por otra parte, en su persona convivirán simultánea y ante todo “productivamente” tres lenguas neolatinas, el italiano, el francés y el castellano. Con respecto al caso de la casi inadvertida presencia del contexto cultural y lingüístico árabe y hebreo en Carlo Coccioli, reviste características muy oscuras y difíciles de escudriñar.⁹²

Gracias a un viaje digamos “exploratorio”, Coccioli se presenta en México precisamente en el periodo fundacional de la moderna novelística mexicana, coincide también con el momento decisivo del país, cuando el Fondo de Cultura Económica y otras editoriales (a la sombra de la SEP y de sus apóstoles), consolidan ya una meritoria labor de difusión libresca en beneficio de la cultura popular. Es entonces cuando en esta nueva circunstancia mexicana, como opina Alberto Vital: “[...] la narración es un aspecto fundamental de recuperación del pasado, y no es tangencial. Rulfo jamás es exclusivamente descriptivo ni documental ni reflexivo: es hondamente narrativo” e incluso sus momentos líricos están imbuidos de un impulso de oralidad *galopante* que sólo se detiene en la última línea de cada texto. Ni uno solo de sus personajes se compone sólo de digresiones, sus personajes, caminan, descubren, dialogan por ellos y entre ellos mismos, actúan y piensan poco, Rulfo permanece mordaz y lacónico en expresiones de gran belleza pero muy lejano “de las que Carlos Fuentes puso en boca de la madre Villa y de Abundio Martínez en el guión de *Pedro Páramo* que Carlos Velo llevó a la pantalla en 1966.”⁹³ Coccioli, atendiendo a Alberto Vital, no “concede a sus personajes el derecho a la historia, al relato, a la relación directa (en primera persona) de su tragedia.”⁹⁴ Lo anterior no pone a Coccioli en clara sintonía con Juan Rulfo, aunque su novela *Fabrizio Lupo* haya partido también de un testimonio relatado de “viva

⁹² Coccioli no se ocupó mucho de las profundas diferencias que se pueden establecer entre los contextos integristas exacerbados del “Medio-Oriente”, sumidos en una demencial lucha fratricida. Lo cual fue un verdadero desafío de inteligibilidad al pensamiento coccioliano, en efecto, Coccioli tuvo una posición bastante evasiva y errática con respecto a esta disyuntiva coyuntural, que no obstante estar dramáticamente polarizada, él nunca quiso definirse, ni tampoco abrigó la idea de explorarlos críticamente como dos opciones igualmente integristas, salvo un inesperado ejemplo de esta ambivalencia suya vertida en un interesante ensayo político religioso en contra de Salman Rushdie y en defensa del Islam Chiíta. Se trata del brillante y a la vez desconcertante ensayo “*La sentencia del Ayatolá*” editado por la Editorial mexicana *Diana* en 1989. De cualquier forma, Carlo Coccioli trató de dar la impresión de que entre musulmanes y judíos no había otra cosa que una convivencia difícil, imposible, dado que ambas fueron culturas semíticas no muy diferentes en sus orígenes, pero con experiencias históricas adquiridas y adscritas muy divergentes y consecuentemente, con un devenir diametralmente opuesto, de hecho, verdaderamente irreconciliables y disímiles y nada más... Lo cual resulta inesperado en un ánimo como el suyo, habitualmente involucrado con las injusticias del mundo contemporáneo, por ejemplo: la agresiva y letal intromisión de Israel en territorio Sirio-Palestino.

⁹³ Alberto Vital, *Notas en torno al rescate crítico de Pedro Páramo*, documento leído en el Centro de estudios Literario del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, el día 18 de octubre de 2001, pp. 4-5 del documento en formato Adobe (*.pdf)

⁹⁴ *Ibidem*

voz” de un difunto, eso por un lado, pero por otro, el personaje coccioliano es un ente compuesto en gran medida de digresiones emanadas de un comportamiento casi monódico.⁹⁵

Parece que el *humus literario* rulfiano no hubiese tenido ningún impacto en la narrativa coccioliana posteriormente escrita en México, lo cual tampoco se reflejará en la narrativa y ensayística cocciolianas de corte “étnico”,⁹⁶ se trata de una breve serie de obras posteriores desarrolladas en México. Por otro lado, es obvio pensar que este enfoque no hubiese operado en la novela que aquí nos ocupa, simplemente por que Coccioli ya había escrito la novela un año antes de su llegada, (originalmente concebida en italiano y francés, luego, traducida integralmente al francés por Louis Buonalumi y publicada en Paris en 1952), es menester subrayar que no hay tampoco una *concomitancia intertextual* en favor de la “oralidad” desplegada por igual en *Pedro Páramo* y en *Fabrizio Lupo*.

En otro orden de ideas, es preciso volver a repetirlo: Carlo Coccioli, como otras muchas celebridades de la pluma, llegaron a considerarse ellos mismos como verdaderos personajes novelísticos y, como producto espontáneo del vuelo de su fértil imaginación y creatividad, *alteraron novelísticamente* la información autobiográfica *a soggetto*⁹⁷ (a voluntad) sobre todo los datos más “añejos” de sus recuerdos; así pues, se entregan a “novelizar” su *horizonte arcaico*, lo cual parece que les resulta hartamente ameno, no es de dudarse, pero si no dieron jamás datos fehacientes de su pasado, cómo podremos localizarles adecuadamente en el amplio e impreciso espectro del pasado. No obstante la aparente futilidad de esto, debo insistir, en lo ya dicho en el Capítulo II, en donde se declara que aquel Coccioli *mítico y reconstruido* resultó ser mucho más ameno que el Carlo Coccioli ordinario, de *carne y hueso...* El Carlo Coccioli mítico y locuazmente reconstruido por la imaginación y la palabra “fácil” del escritor, sería el “personaje” al que más vistosamente se interpeló en este trabajo, por la simple razón de que no hubieron muchos críticos que se ocuparan seriamente de su obra ni de su persona, mucho menos de su vida, además de que Coccioli no tuvo ningún biógrafo más o menos estable, no obstante que en algún momento se pudo haber pensado en Gabriel Abramson, sin embargo, su labor se redujo tan sólo a entrevistarle en las 18 conversaciones que después se publicaran, bajo fundamentadas sospechas sobre su autenticidad. Por todo lo anterior, me confié en efecto a los controvertidos materiales autobiográficos emanados por el mismo escritor desde su volátil y prodigiosa imaginación, desde

⁹⁵ En el sentido de *monodia* (del griego *mono*, ‘solo’, y *odé*, ‘canto’), término griego que indica el canto hecho para una sola voz, con o sin acompañamiento instrumental, en oposición a la pluralidad de voces de la polifonía. Lo cual, según M. Bajtín, corresponde en literatura a una propuesta del orden dialógico.

⁹⁶ Entre otros libros de carácter étnico están: *Manuel el mexicano* (trad. del fra. de 1957); *El guijarro blanco* (trad. del fra. de 1959), *Soleil* (en fra. sin traducción conocida al castellano, de 1961); *Omeyotl, diario messicano* (en ital. de 1962, después traducido al fra. en 1966, con dibujos de J. Gpe. Posada y otros); *L’aigle aztèque est tombé* (en fra. 1964); *Yo Cuauhtémoc* (trad. del fra. de 1966) y *L’erede di Montezuma* (en ital. de 1964) Es pertinente señalar que: aunque concebidos básicamente en México, no fueron necesariamente escritos directamente en castellano. La regla general del autor fue la de escribir originalmente en francés.

⁹⁷ Esta palabra “*a soggetto*” es un término musical que rinde una idea más o menos clara de este proceder. Sin embargo, el otro término, también musical de *Variación* (musical), puede darnos una mejor idea de que lo se quiere expresar, pues aunque es una *licenza poética*, parte de un guión más o menos fijo, lo cual hace que el vuelo de la imaginación se ciña a ciertas reglas necesarias para darle credibilidad a lo que se dice. Variar una idea musical significa cambiar partes de ella a la vez que se conservan otras sin alterar. Por otro lado, en los arreglos para teclados de canciones populares de los siglos XVI y XVII, se conservaban la armonía y la melodía, pero la melodía recibía distintas ornamentaciones cada vez que se repetía.

luego, me confié en todo aquello que no sobrepasase la línea de lo medianamente creíble y “aterrizable”

La pertinencia de reconocer a la crisis posbélica como una determinante para la aparición de esta novela, es algo en lo que se debe fuertemente insistir dado que: después del trago amargo de la Segunda Guerra y de su consecuente crisis, en la *Europa de la reconstrucción*, en la década comprendida entre los años 1948-58, proliferaron una gran cantidad de foros culturales públicos, principalmente urbanos, que atendían a una fuerte demanda de espacios alternos para el libre esparcimiento y solaz de la gente común y corriente, que quería a toda costa olvidar el trauma bélico. En este febril contexto de obsesiva necesidad de renovación y superación de un ciclo falaz y destructivo, en efecto, el cinematógrafo se reveló como un instrumento precioso para el desahogo del imaginario colectivo, la gente quería ver ahí mismo el retrato de su cotidiano más ordinario y cruel en su lucha por la supervivencia, verse como en un gran espejo, donde repasar con curiosidad movimientos y gestos resultantes de su propia gesta, en donde se mostrarán los dientes afilados del hambre detrás de la máscara poco convincente de la pacificación forzada; efectivamente en el cine, todo es puesto en tela de juicio, hasta el mismo sistema capitalista como paradigma productivo fue revisado ya desde 1936 por el mismo Charlot.⁹⁸ En el cinematógrafo al héroe se le imponen fronteras de utilería: muros “infranqueables” de cartón-piedra, largas distancias por recorrer en cámara rápida, todo para vencer el rival de amores o de clase, quien generalmente es corpulento, moreno y de mostacho. La ficción de antaño llena los cines populares que claman por una evasión colectiva a buen precio, la gritería y la pianola sustituyen el invitante silencio de las películas mudas vistas y revistas una y otra vez.

Para Eisenstein⁹⁹ la geopolítica que ya se había revelado perniciosa detrás de la parafernalia zarista de los tratados bilaterales y multilaterales de la “buena voluntad militar”. Esto

⁹⁸ Con el film *Tiempos Modernos* de 1936, además de otros films de gran interés político como *¡Armas al hombro!* de 1918 y *El gran dictador* de 1940.

⁹⁹ El potencial de denuncia del naciente cinematógrafo ya tiene un público (desde aprox. 1918), es el caso notable del film *El acorazado Potemkin* de Sergéi Eisenstein (realizada en 1925) en donde en una escena memorable...“Todo se pone en marcha cuando, lo habíamos advertido, la escalera empinada, se impone en imagen borrando todos los rostros. Llega el horror, anunciado por cuatro primeros planos muy breves y cortos de la cabeza de una joven cuyo cabello se agita frenéticamente. Todos corren aterrorizados escaleras abajo. La figura negra del zar impone su dictado, que es también el de su punto de vista, y nos devuelve una imagen del espacio que hasta ahora no habíamos imaginado. Al fondo, abajo, acotando el espacio, una iglesia. Los disparos de los soldados —de nuevo la maquinaria del Estado, carente de rostro— provocan los primeros heridos. De nuevo, también, esa asombrosa economía textual en la que el vértigo se impone en el límite mismo del caos sin por ello perder la cadencia de sus ritmos. Las escaleras llenan tanto los planos generales como los planos cortos que ofrecen los tonos y matices del horror: gotas de sangre en un peldaño, un niño sentado en otro tapándose los oídos, gentes que se acurrucan en las esquinas aprisionadas por el pánico... Una y otra vez retorna el encuadre con la graciosa mano abierta del zar bajo la que descienden las hileras de soldados. Por el centro de la escalera, en gran plano general, desciende una imponente madre que conduce a su hijo de la mano. / Fusiles anónimos disparan su ráfaga. / El niño cae al suelo herido. / De nuevo el mismo plano general, pero esta vez la madre descendiendo sola las escaleras (¿cómo es posible que todavía no se haya dado cuenta? / Primer plano del niño, con sangre en la cabeza y una camisa tan blanca como la de la muchacha que morirá en la hendidura misma del puente de Octubre. / El mismo plano general, con la mujer deteniéndose y girando lentamente su cuerpo. / En primer plano, se vuelve y, en posición totalmente frontal, mira a cámara abriendo su boca en un gesto que es sólo de asombro. / Primer plano del niño que da un último grito antes de que su cabeza se desplome. /... / Ahora, el asombro en los ojos de la mujer, en un gran plano detalle que consta en todas las historias del cine. /... / Los pies de los que descienden

golpea una y otra vez la retina lastimada de huérfanos y damnificados de guerra que en multitud ya habían aplaudido los movimientos eléctricos del cine mudo, pero ahora es ofrecido casi gratis, para entretenerlos y para ofrecerles algo a su nervioso miedo y hambre acumulados, pero también para alimentar de nuevas imágenes a su diezmado imaginario.

El individuo enloquece en medio de la imagen agigantada del *Estado Moderno*, no hace muchos decenios este *Leviathan* fue reflejado admirablemente por la cinta *Metrópolis*.¹⁰⁰ En fin, el mundo de la posguerra presencia de frente la crisis cuyo fruto máspreciado será la inusitada vitalidad del Estado y *la muerte de Dios* en su propio seno. El *existencialismo* comienza a mantener en línea a la sempiterna y oportunista vocación mediatizadora de los profetas y de los místicos, pero ahora no, no más, los individuos se vuelven cada vez más incrédulos y más ansiosos de saber, la sexualidad se dilata caóticamente y quiere abarcar el cosmos, porque ya no le bastan sus semejantes, el hombre descubre por fin la tutela juiciosa del límite de su pequeñez cósmica al través de la reducción al absurdo del universo y, por fin, los humanos se refugian en el sólo habitáculo en donde plenamente se reconocen y no tienen que viajar mucho para llegar hasta él, su propio cuerpo y sus percepciones. Es el mundo desorbitado y solitario de la crisis de la guerra fría y de lo que vendrá después, el más acendrado y feroz individualismo.

Por otra parte, la *imagen especular* y la *imagen espectral* de la realidad que se proyectaron en el cinema italiano de posguerra, atendió a esta demanda masiva de tener una propia representación o imagen en cine, televisión, teatro, narrativa, etc. se presentó ya como una necesidad masiva muy pronunciada hacia los años 50's – 70's. Algo que se dio por igual en todo el mundo urbano occidental del periodo posterior a la *Segunda guerra*, se creó entonces esta necesidad imperiosa de proyectar una imagen de lo pasado y de verse reflejado en la estampa del testimonio visual y luego auditivo para tomar distancia de la sordidez que el pasado inmediato representó, la ciega y brutal violencia bélica. Por lo tanto, esta expectativa estaba ya en la atmósfera europea de *la reconstrucción*, en este ambiente se da la irrupción de esta novela homosexual de Carlo Coccioli, primero en el ámbito francés de 1952, donde esta novela expresaba como algunas otras, esa necesidad de pertenencia y arraigo, esa premura de contar con una representación escrita del testimonio homoerótico, de la expresión literal del proyecto legítimo de contar su propia historia ya sobre el texto. De hecho, aunque la historia homosexual era subrepticamente esperada, la narrativa homosexual no dejó de asustar a “propios y ajenos” por eso: la emergencia de la expresión literaria homosexual como un género literario más consumado será reservado para algunos decenios después.

En aquel mundo residual de posguerra, Carlo Coccioli sobrevive superando las heridas, los peligros, las hambrunas, las humillaciones, los amores furtivos y no correspondidos, etc... pero le

en desbandada pisan una y otra vez el frágil cuerpo del niño...” Tomado del libro de Jesús Glez. Requena, *S.M. Eisenstein*, Edit. Cátedra, Madrid, 1992, pp. 124-125

¹⁰⁰ *Metrópolis*, pionera película de *ciencia ficción* dirigida por el austriaco Fritz Lang. Estrenada en 1927, en esta cinta muda se recrea un futuro aciago en el que la clase trabajadora vive esclavizada en el subterráneo de la Metrópoli que está al servicio de una elite que habita sobre la superficie. La anécdota narra que Freder (Gustav Fröhlich), el hijo del dictador, se perca de las condiciones infrahumanas en que habitan los trabajadores y se enamora perdidamente de María (Brigitte Helm), lideresa de los obreros del subsuelo. El dictador manda construir un robot idéntico a la lideresa con el fin de llevar la discordia. La fuerza visual de sus *imágenes futuristas*, cercanas a la estética del *expresionismo alemán*, no ha perdido vigencia alguna a lo largo de los años. Es una de las películas más notables de la cinematografía alemana y una de las mayores superproducciones de aquella época.

queda tan solo una llaga, la llaga de la culpa insoportable de su homosexualidad, pero por desgracia, también le queda abierta la inútil convicción de sanarla, así pues, CC prueba toda clase de creencias religiosas para curarla o redimirla, pero no hay dios Occidental que se la sane, ni que lo absuelva, no hay cura posible, así como tampoco habrá Dios que esté a su justa y misericordiosa medida, desde entonces CC inicia su errabunda búsqueda del Absoluto que le absuelva, el resultado es que CC disolverá esta imperiosa necesidad entre lamentelas y malestares existenciales “pero una mañana, sin percibirlo, Dios le pasará sigiloso entre los dedos de la mano como agua cristalina, como aire, como la nada ante el abismo circundante y él nunca, pero nunca se dará cuenta de la fortuna divina de tener todavía dedos en las manos.”¹⁰¹

Además, el recurso de la mística cabalística, entre otras, se revelará para Coccioli como un auxiliar muypreciado para manejar a su favor la fatalidad de semejante destino, no obstante el efecto retroactivo del *Karma* o lo que sea. Sin embargo, su rebeldía no estará siempre bajo ese estricto control *asentable* de buenas y malas acciones, a Coccioli le quedará entonces la portentosa arma del vuelo de su propia imaginación, y Coccioli la blandirá bien, y con ella será siempre capaz de crear infinidad de alternativas existenciales, de *mundos posibles*, donde cada libro será uno de ellos, un mundo posible salido de su imaginación pero también de su pasado. En este orden de ideas: *Fabrizio Lupo* sería una novela creada en torno a uno de tantos *mundos posibles cocciolianos*, un mundo virtual, en *paralelo*, o si se quiere, *convergente*¹⁰² hecho de su propio pasado y luego organizado por su oficio de escritor, siguiendo los vuelos de su prolífico imaginario. No obstante la cercanía de Coccioli con otros notables *intelectuales homosexuales*¹⁰³, surgidos en los años 50 - 70's a lo largo de la península, el ambiente intelectual italiano y por lo consiguiente, el ambiente literario toscano (el más cercano a Coccioli, no obstante su reticencia) ya estaba muy comprometido con una poética, en aquel momento, a todas luces innovadora que obedecía puntualmente a las propuestas arriba descritas, era por así decirlo, el producto de una urgente expresión audio-visiva de lo más inmediato, funcional y *moderno*, que tuvo la facultad de ofrecer un retrato muy fiel de la sociedad italiana de la reconstrucción, pues era capaz de recrear una fiel radiografía del *popolo*, o lo que quedaba de él, casi inmediatamente después de la Segunda Guerra,¹⁰⁴ se trata del *neorrealismo cinematográfico italiano*.

¹⁰¹ Bella parábola de origen budista sobre la evidencia de la existencia de la divinidad en uno mismo.

¹⁰² Coincidencia imposible (entre el paralelo y la convergencia), desde luego, esto sólo para subrayar una distancia necesaria, para no confundir los medios con los fines...

¹⁰³ La lista es abundante, de cualquier forma, se abordará más adelante en citas tomadas de la reseña crítica sobre el libro de Francesco Gnerre: tratto dall'interessante articolo: *L'Eroe negato, Il corpo ritrovato*, apparso nel sito Web italiano di *Culturagay*: <http://www.culturagay.it/cg/index.php>. Recensione critica di Gianni Rossi Barilli del libro *L'Eroe negato*, di Francesco Gnerre inserita il 19/03/2005. Edito originariamente in "Pride", novembre 2000, col titolo "Il corpo ritrovato". Consultato il 12/08/2005, 21:28. Entre otros nombres pertenecientes a la Literatura del Novecentos italiano que cita Francesco Gnerre en su libro, están: Giovanni Comisso, Filippo de Pisis, Sandro Penna, Aldo Palazzeschi, Carlo Emilio Gadda, Alberto Acquarone, Altiero Spinelli, Umberto Saba, Mario Soldati, Pierpaolo Pasolini, Giovanni Testori, Alberto Arbasino, Mario Mieli, Pier Vittorio Tondelli, Aldo Busi y otros más. Por cierto, Carlo Coccioli, aparece en la lista como un escritor católico, no obstante las repetidas declaraciones de este último en negarlo categóricamente o en evadirlo.

¹⁰⁴ Los autores neorrealistas pretendían representar la realidad de la guerra, de la Resistencia italiana al fascismo y la posguerra, con el fin de rendir un testimonio artístico de una época que marcó trágicamente la vida de todas las naciones europeas. Por ello hubo la necesidad de plasmar historias de vida cotidiana, vividas en primera persona, tanto por los escritores como por los lectores, esto hizo que el movimiento neorrealista se inclinara más por la prosa que por la poesía, que se adoptase un lenguaje claro y comunicativo, y que se rechazase la tradición literaria de la página bien escrita, tan de moda en la década de

El cinematógrafo y la literatura italiana para aquellos años ya se encontraban particularmente permeados de aquella poética *neorrealista*,¹⁰⁵ y esto fue así por las múltiples razones, brillantemente expuestas por Elio Vittorini y otros literatos *compromessi* (*comprometidos*) en sus arengas, publicadas en algunas revistas culturales populares entre la elite intelectual italiana y entre la paupérrima y diezmada, pero hiperactiva *Intelligenza* italiana, surgida de la Resistencia. Dichas revistas tuvieron un amplio eco entre cineastas y escritores jóvenes italianos supervivientes, sobre todo aquellos que militaban o que estaban cerca de la *sinistra italiana*. Por lo tanto, el desarrollo de un espacio propio (o propicio) para la libre expresión y el impulso de la narrativa de la homosexualidad individual y de otros tópicos de la trasgresión individual, estaba reservado para Carlo Coccioli en otro tiempo y espacio, en otra lengua, en Francia primero y después en México, a fin de cuentas, en otros países y en otro Continente.

El neorrealismo seguirá teniendo como tema central los problemas surgidos de la supervivencia más inmediata de las gentes comunes, de todos aquellos individuos gravemente afectados por el fascismo, la guerra y luego por las crisis de la posguerra, ellos y sus incidencias eran el tópico más inmediato de la *corriente neorrealista*, en donde los dramas de la gente *común* y *corriente* eran los que contaban porque estaban todavía a “*flor de piel*” (de hecho, los cineastas prescindían de actores profesionales para rendir más el verismo en sus conmovedoras películas) en efecto, eran aquellos temas que se abordaron con puntual crudeza y con “realismo extremo”; ciertamente, realismo sí, pero visto con otra óptica, otra lente nueva, otra visión masiva de las cosas. De hecho, inicialmente no se tuvo el interés para el abordaje de dramas demasiado íntimos como los de la homosexualidad, no obstante el haber sido el homosexual uno de tantos blancos señalados por la persecución fascista, hasta el punto de haber sido uno de los grupos humanos considerados como *indeseables* por el nacional socialismo. ¿Cuántos homosexuales no fueron masacrados en los campos de concentración junto con judíos, gitanos y comunistas? Sin embargo, los neorrealistas no se daban por aludidos, algunos de ellos retomarán el tema quizás tardíamente, de hecho, los problemas existenciales de la diversidad sexual italiana no eran muy visibles, el amor homoerótico masculino y femenino no fueron, en efecto, una de sus más sentidas preocupaciones, aunque, hubieron algunos neorrealistas que lo trataron, si se quiere, pero de una manera tangencial, por ejemplo: en “*Il Giardino dei Finzi-Contini*” novela de Giorgio Bassani, escrita hasta 1962, en ella se trata la problemática del antisemitismo en la Ferrara fascista y en un segundo plano se trata una problemática homosexual.

1930. Es importante volver a aclarar que el término *neorrealismo* se basa también en el realismo del siglo XIX y en el movimiento alemán de la misma tendencia conocida como de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad)

¹⁰⁵ Se cree que el término neorrealismo fue empleado por vez primera en 1943 por el montador Mario Serandrei haciendo referencia a *Obsesión* (1942), la primera película de Luchino Visconti. Fue un movimiento del cine italiano que surgió en la década de 1940 con el deseo de recobrar la coherencia entre las imágenes, la narrativa y la realidad. A pesar de las diferencias entre escritores y directores, es posible extraer ciertos elementos comunes, por ejemplo, el abandono de la narrativa fantástica, la preferencia por las localizaciones naturales en vez de los estudios, el empleo de actores no profesionales y el intento de presentar una visión verosímil de los temas políticos y sociales del país en un periodo de grandes cambios.

3.5 Faceta E

Renovarse o partir.

[...] Pero el viajero que huye,
tarde o temprano, detiene su andar,
y aunque el olvido, que todo destruye,
haya matado mi pobre ilusión,
guardo escondida una esperanza humilde
que es toda la fortuna de mi corazón [...]

Tango “Volver” de Carlos Gardel y A. La Pera

Carlo Coccioli en medio del hostil ambiente de la posguerra italiana, después de haber recibido, una *honrosa condecoración al mérito al valor partisano* por haber comandado una arriesgada fuga de un importante entronque militar de la Toscana en 1943, poco después se aleja de la notoriedad pública quizás por no haber querido, ni sabido cómo *negociar* los réditos de las heridas todavía frescas de la guerra (fue candidato del Partido Liberale y no se interesó en participar), Coccioli quizás no quiso aprovecharse oportunistamente las “aguas revueltas” de la patria, como lo hicieran otros, no quiso mostrar las heridas de guerra, para ocupar cargos públicos. Por lo tanto, decide alejarse de su patria con la idea de abrirse nuevos horizontes, de renovarse. Si bien, su decisión de establecerse en Francia, pudo haber tenido otra diferente causa, por ejemplo una del orden íntimo, o bien otra, la de un espíritu juvenil en busca de aventuras, lo cual era difícil de colmar, dentro de los límites estrechos de la Italia de entonces y de sus maltrechos alrededores cercados todavía por un concentrado “*campanilismo*” (parroquianismo)

Se podría decir también que pudo ser la excitante idea de radicar en la ciudad de Paris, que era en aquella época, la todavía deslumbrante Meca des *enfants terribles* del arte, de aquellos quienes enfrentaron críticamente la ajetreada reconstrucción europea y quienes lo lograron con verdadero genio y sin igual. Paris era pues, la tierra prometida de los *literatos y artistas en crisis* quienes llegaban con todo y sus sueños y decadentismo refinado, pero sobre todo, era el lugar más permisivo de Europa, el sitio ideal para dar salida a todos los excesos y libertades imaginables.

Fue en aquella época también cuando Paris reafirmó ser, por enésima vez, la piedra de toque de muchos ilustres italianos que vieron en el exilio parisino la oportunidad inédita a la libre expresión de sus inquietudes y talentos, Paris era la ventana abierta al multiculturalismo y a una sensibilidad cosmopolita que daba la sensación de una renovación del espíritu, era el destino ideal para todo aquel que hubiese decidido mudar y dejar el pasado atrás. El lugar ideal para todo agraviado por las crisis bélica y posbélica, para sanar también las heridas frescas asestadas por el “*campanilismo*” peninsular, como residuo fascistoide, del cual Coccioli pareció eterna y patéticamente huir, sin olvidar los no menos graves efectos de la censura polarizada y mojigata de la misma *sinistra italiana* o del *triumfalismo internacional del macarthismo de la derecha democristiana* (ambos bastiones hostiles a la *questione omosessuale*) durante y después de la Guerra Fría.

Paris fue para Carlo Coccioli el espacio soñado que antaño ya habían brillantemente inaugurado y recorrido los propios intelectuales franceses y sus séquitos multiétnicos de la “*belle*

époque”¹⁰⁶. Desde luego, ya habían hecho de las suyas otros ilustres europeos y extranjeros venidos de otras lejanas tierras, por ejemplo: Gertrude Stein y su visionaria pareja, la inquieta lesbica Alice B. Tolkas quienes en París prohijaron a los escritores norteamericanos de la *Generación Perdida*¹⁰⁷ como Sherwood Anderson, Ernest Hemingway y Thornton Wilder, reunidos todos ahí en su célebre salón de artistas de vanguardia, en donde confluyeron otros artistas más, como Picasso, Diego Rivera, Modigliani, etc. En aquel prolífico y brillante *caldo de cultivo*, que no dejó de generar vanguardias y anti-vanguardias, la vena alternativa de París no se agota ni con la Primera ni con la Segunda Guerra Mundiales, de cualquier manera, esta tradición se prolonga brillantemente todavía durante los primeros diez años de la posguerra.

Es preciso señalar que la sobresaliente prominencia intelectual francesa de la ciudad *Lux* fue instituida y presidida sólida y brillantemente por insignes homosexuales galos. Es este hecho, sin duda inédito, uno de los aportes que constituyeron gran parte del éxito y funcionalidad vanguardista de este importante periodo de la historia del Arte del mundo Occidental.

París era, toda ella, la bohemia y antidogmática impostura, tan apreciada por el *avantgardisme* artístico, la que encabezará por mucho tiempo, el mismo decadentismo europeo. O más bien, en ella se reflejará el reconocido y magnético decadentismo europeo de muchos de sus más ilustres intelectuales homosexuales. Por ejemplo, es ahí en donde nace el importante rol generacional que instaura las bases del desarrollo de una expresión literaria propia de la *cultura homosexual*, este gran aporte fue más que determinante en la historia de la ciudad de París, como centro cultural internacional, y desde luego, los efectos de su activismo vanguardista fueron imprescindibles para el futuro de la Cultura Occidental. Una muestra de esto es, la vital irrupción en aquella interesante época de novelistas, poetas e innovadores intelectuales multifacéticos, todos ellos insignes homosexuales como: Albert Camus, Jean Genet, Boris Vian, André Gide, etc. amén del abierto permisivismo sexual aceptado por el existencialismo de Jean Paul Sartre¹⁰⁸ y Simone de Bouvoir.

¹⁰⁶ *Belle Époque*, término que hace referencia al periodo de tiempo comprendido entre los años 1890 y 1914 en Francia. Esta expresión surgió al término de la I Guerra Mundial para calificar como ‘*edad de oro*’ a la época inmediatamente anterior a la Gran Guerra. Expresó la reacción de los que añoraban el pasado ante los horrores del primer conflicto mundial; la noción de *Belle Époque* es independiente de los movimientos de vanguardia (futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo) Hay algo de verdad en el mito de la *Belle Époque*, pues la economía francesa conoció, desde la derrota de 1871, un importante apogeo: la producción de carbón (principal fuente de energía en aquel momento) pasó de 17 a 40 millones de toneladas entre 1871 y 1914; la tasa de crecimiento industrial, que estaba estancada desde 1820 en torno al 1,5%, pasó, según estimaciones a la baja, a partir de 1900 al 3% pero subió a más del 5% en el periodo inmediatamente anterior a la guerra. Los salarios aumentaron alrededor del 60%, con matices según los sectores y las regiones, y la renta agrícola también subió. El fenómeno más importante sin duda en la génesis del mito de la *Belle Époque* fue la estabilidad monetaria, el valor del franco no cambió desde 1815 hasta 1914. La inflación fue prácticamente nula y la emisión de valores mobiliarios se quintuplicó entre 1890 y 1913, mientras que el valor de las rentas emitidas por el Estado aumentó en un 40% entre 1871 y 1900. A este crecimiento económico correspondió un estancamiento demográfico excepcional: entre 1871 y 1914 la tasa de crecimiento natural no pasó nunca del 0,2% al año, la población francesa aumentó en un 9,7% frente al 51% de Alemania.

¹⁰⁷ *Generación perdida*, grupo de escritores estadounidenses a los que el desencanto llevó a establecerse principalmente en París durante las décadas de 1920 y 1930. El término procede de Gertrude Stein que lo acuñó para referirse a Hemingway y a otros expatriados. Aunque Hemingway se arrepintió de haber usado el término en *Fiesta* (1926) y Gertrude Stein negara haberlo creado, la etiqueta quedó para referirse a los escritores estadounidenses que emigraron a París huyendo de la “Ley Seca” y en busca de una vida bohemia.

¹⁰⁸ Por ejemplo: en el interesante libro de Sartre *El ser y la nada*, que fuera redactado durante la II Guerra

En efecto, no todo el mérito se debe a los estudiosos franceses, la larga historia de la exploración del *comportamiento alterno* en la sexualidad humana y la toma de conciencia de la diversidad sexual humana ha seguido extraños caminos, muy distantes de París, caminos discontinuos y dispersos,¹⁰⁹ dentro de esta óptica, es notable el aporte de algunos personajes clave

Mundial, fue publicado en 1943 bajo el título original de *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (*El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*) A lo largo de sus páginas, Sartre se plantea *qué es el ser y cómo dar un sentido al concepto de la nada*. Para responder a dichas preguntas utiliza el método fenomenológico fundado por Edmund Husserl, a quien agradece en la introducción el habernos desembarazado de la idea del ser como opuesto a su apariencia de fenómeno: el fenómeno se da cuando el ser afirmativamente es. Así, este gran tratado de ontología fenomenológica se articula alrededor de la interrogación del fenómeno “conciencia” y del fenómeno “mundo”. Inicialmente, Sartre distingue dos modos del ser. En primer lugar, la conciencia, cuya estructura fundamental es la *intencionalidad*, es decir, el hecho de que el ser lleva siempre en sí un ser otro; toda conciencia es, en realidad, conciencia de algo, que es lo que Sartre llama el *ser para-sí*. El otro es el mundo, que no es más que lo que es y que se define por su plenitud perfecta: lo que Sartre llama el *ser en-sí*. Si se quiere comprender qué es la nada, sobre lo que trata la primera parte del libro (“*El problema de la nada*”), no hay que partir del *ser en-sí*, pues la nada no podría ser concebida a partir de un ser que es plenitud, sino que sólo a través de la conciencia puede emerger en el mundo. La conciencia es, en efecto, nihilizadora, es decir, puede negar el en-sí. En este sentido, debe ser caracterizada como *libertad*; una libertad que al ser absoluta experimenta la angustia ante la responsabilidad de ser el fundamento de todos sus actos. Por así decirlo: para huir de esta angustia, el *ser para-sí* puede intentar recuperar la tranquilidad de la sencilla coincidencia consigo mismo gracias a la “*mala fe*”: cuando la conciencia miente sobre su realidad haciéndose cosa, como *el homosexual que justifica sus tendencias por su pasado y rehúsa asumir la responsabilidad de su homosexualidad*. La mala fe no es un proceso inconsciente, pues Sartre niega la hipótesis freudiana del inconsciente, argumentando que no se puede censurar aquello de lo que no se tiene conciencia. *La mala fe consiste en mentirse a sí mismo sin romper la unidad de la conciencia*. No obstante, la mala fe no puede ser una cosificación real: no es porque yo sea libre por lo que puedo relacionarme con lo que yo debo ser. Así, el camarero de un café no puede ser camarero de café más que porque no lo es, porque *juega* a serlo. De donde se deduce, precisamente, el *ser para-sí*, que es contingente, lo que define su *facticidad*, su ser-arrojado al mundo; pero también es *carencia*, cuya expresión inmediata es el deseo, relacionándose entonces con su ser como con un *posible*, sin poder llegar nunca a coincidir consigo mismo, como el en-sí. Pero sobre todo, es temporalidad: lo que el para-sí ha sido y que se presenta a sí bajo la forma del en-sí (el pasado) y lo que es como posible (futuro) En cuanto al presente, es la presencia *en-sí* del *para-sí*. En resumen, el para-sí es *trascendencia*, es decir, siempre se relaciona con otra cosa distinta que sí o en-sí como posible, y en este sentido su relación con el mundo no es nunca intuitiva, sino que el mundo es siempre para él un mundo de utensilios. Pero si este mundo es también donde yo encuentro al otro, ¿cómo entender entonces el *ser-para-otro*? *El ser y la nada* ejerció una profunda influencia en el mundo intelectual, contribuyendo a familiarizar al público con los métodos y temas de la fenomenología. La insistencia en la libertad y en la responsabilidad humana no hace sino estimular a sus lectores quienes, a pesar de la abstracción del texto, descubren unas preocupaciones que no tardarán en llamarse “*existenciales*”. *El ser y la nada* contribuyó, pues, a fundar el existencialismo ateo, replanteando la pregunta del ser formulada por Heidegger, pero centrando su análisis en el ser humano concebido como existencia y compromiso con el mundo.

¹⁰⁹ Se ha dicho que la orientación sexual entre los seres humanos puede darse como un *continuum*. Esta teoría existe desde que se comenzó a investigar la sexualidad en el siglo XIX. Sigmund Freud consideró la capacidad de los niños para obtener placer en diversas zonas del cuerpo como una parte de la vida sexual. Según Freud, los bebés y los niños son ‘*perversos polimorfos*’ que pueden extraer placer sexual casi de cualquier cosa. Carl Gustav Jung relacionó la bisexualidad con la presencia del sexo opuesto en el inconsciente del individuo y postuló que existen en ambos sexos unos ‘*potenciales*’ denominados *anima* (lo femenino en el hombre) y *animus* (lo masculino en la mujer) Por otra parte, a pesar de la generalizada inclinación de hombres y mujeres a reproducirse, no existe evidencia de que los seres humanos posean un instinto innato que les lleve a una conducta sexual específica, es decir, que se sientan atraídos únicamente por personas de un sexo a lo largo de toda la vida. En el caso contrario, la relación con el progenitor del

en la investigación sexológica moderna en Norteamérica. No se puede entonces prescindir de los pioneros que confluyeron en prestigiados centros de investigación directa sobre la praxis real del acto sexual, en cualesquier de sus acepciones. Ahora con el pasar de los años, toca a los norteamericanos el reconocerles el mérito de haber observado con gran objetividad y *de frente* los parámetros más gráficos de la trasgresión sexual en laboratorio, con filmados casi *in vitro*... El revuelo levantado por las noticias inquietantes arrojadas por los primeros estudios de Sexología, fue causado por los importantísimos aportes de estudiosos como el revelador estudio del Dr. Kinsey¹¹⁰ sobre la sexualidad masculina en Estados Unidos y las también reveladoras pesquisas de los sexólogos Master & Johnson, también norteamericanos. Todo lo anterior ilustra el interés intelectual que pudo despertar en CC la sola idea de salir fuera de Italia.

A todo esto, y mucho tiempo después (entre 1975 y 1984), en Occidente, se suman los importantes estudios y ensayos del francés Michel Foucault¹¹¹ quien indaga los efectos del *biopoder* sobre la condición sexual humana y aún más recientemente, se agregan los aportes de otros investigadores, muchos de ellos franceses, entre otros, el propio Carlo Coccioli quien en su época, fuera considerado como uno más de los escritores homosexuales de mayor difusión en lengua francesa.¹¹² Esto en lo que toca a la breve, pero fructífera estancia parisina de Carlo Coccioli, y en donde el livornés fue ampliamente aceptado y considerado.

Para que un espíritu inquieto como el de Coccioli pudiese tener la información adecuada sobre el comportamiento homosexual de “primera mano” y para quizás poder experimentar *de cuerpo presente* las diferentes praxis del amor entre hombres, CC tenía que continuar el peregrinaje iniciado desde su niñez, el viaje para CC fue un imperativo que se le presentó durante toda su vida, era una manera de estar al día, de renovarse, de sentirse vivo.

Una de las características de las investigaciones más recientes sobre la trasgresión homosexual y las opciones contemporáneas para su libre expresión, es producto ya de una sollicitación mundial y de un movimiento de reivindicaciones civiles internacionales que se han presentado efectivamente como uno de los logros más cabalmente alcanzables de la modernidad y

mismo sexo sería difícil, al igual que la intimidad con hermanos o amigos del mismo sexo, esto con respecto a la afectividad.

¹¹⁰ En la década de 1940, en un importante programa de investigación social, bajo el mando del biólogo estadounidense Alfred Charles Kinsey se examinaron patrones de conducta sexual y se comprobó que un 37% de hombres en Estados Unidos había alcanzado un orgasmo con personas de su mismo sexo y que un 25% había tenido relaciones homosexuales esporádicas (en el caso de las mujeres, un 13%) Sin embargo, puesto que sólo entre un 5 y un 10% de los consultados se consideraban homosexuales, es evidente que la relación carnal con alguien del mismo sexo no es algo insólito ni exclusivo de los homosexuales. Kinsey concluyó que existen algunas personas que carecen de preferencia sobre el sexo de su pareja y otras cuya identidad sexual aún no se ha fijado, o bien, abarca ambas tendencias.

¹¹¹ La última etapa de Foucault empezó con la publicación de *Vigilar y castigar*, en 1975. En este ensayo se pregunta si el encarcelamiento sea un castigo más humano que el de la tortura, pero en el fondo se preocupa más sobre la forma en que la sociedad ordena y controla a los individuos adiestrando sus cuerpos. Los últimos tres libros de Foucault — *Historia de la sexualidad*, Volumen I: *Introducción* (1976), *El uso del placer* (1984) y *La preocupación de sí mismo* (1984) — son parte de una truncada historia de la sexualidad. En estos libros, Foucault rastrea las etapas por las que la gente ha llegado a comprenderse a sí misma en las sociedades occidentales como seres sexuales, y relaciona el concepto sexual que cada uno tiene de sí mismo con la vida moral y ética del individuo.

¹¹² Aunque siempre se trató de un *éxito efímero*. En nuestros días, ya casi nadie se acuerda ni habla sobre Carlo Coccioli.

su sucedánea posmodernidad, aunque no es lo mismo que el feminismo, su lucha no ha sido muy diferente de la de las mujeres. La partida de Coccioli de Italia, luego de Francia y su decisión final de residir en la Ciudad de México, obedeció posiblemente a causas complejas y no muy claras, sin embargo, se puede asegurar que CC optó por viajar continuamente con el objetivo de renovarse, emigrar a un país lejano era para él como volver a nacer, dentro de esta lógica, si se emigra dos veces quiere decir que se vivió tres vidas en una, Carlo Coccioli se puede preciar de haber tenido tres nacimientos y una sola y única muerte...

3. 6 Faceta F

No era de aquí, tampoco de allá.

El desierto: símbolo del único lugar donde puede ser escuchada y recibida *la Palabra*. La página en blanco: lugar único donde esa *Palabra* puede ser leída. Es obvia la asociación judaica de este binomio dado [Dios y palabra] que, según la Biblia: Dios se manifestó en ese espacio, consagrando a sus escuchas como interlocutores privilegiados de un diálogo que aún está vigente a lo largo de la Historia en forma de una perenne serie de preguntas que, no es que no tengan respuesta, sino que constituyen la esencia misma de la interrogante sobre la condición humana, condición nómada, exiliada, errando tras la huella de su aspiración y semejanza divina.

Edmond Jabès (1912-1991)

La presencia de Carlo Coccioli en México (desde 1953 hasta su muerte en 2003) estará marcada también por la irrupción en México de la traducción del *Fabrizio Lupo* al castellano, libro que inicialmente no tuvo gran resonancia inmediata en el ambiente de las letras mexicanas de la época, aunque sí lo obtuvo posteriormente entre un vasto público hispano-hablante en general. Además, tomándose en cuenta de que el libro no era otra cosa que una *novela traducida*, medianamente transcrita por cierto; ¹¹³ es necesario hacer notar que hasta aquella época (1953), ya se habían editado en México algunos notables esfuerzos de expresión literaria homosexual explícita (ver ANEXO IV, breve relación de novelas homosexuales mexicanas más o menos explícitas desde 1918) De cualquier manera, cabe señalarse que la lectura de *Fabrizio Lupo*, sí llegó hasta el gran público y que entre este público, la novela llegó a causar efectos, tanto positivos como negativos. Lo importante es que la novela *Fabrizio Lupo* no pasó desapercibida. ¹¹⁴ Esto para responder muy a la brevedad a algunos de aquellos que se obstinaron en su momento en no conceder ningún mérito a la novela.

¹¹³ Con referencia a esto, hago mención a las ediciones de 1953: 57, 63, 64 y 67 de la Editorial Compañía General de Ediciones. La traducción del francés al castellano fue hecha por Aurelio Garzón del Camino y es la misma de la “reedición” posterior de editorial Diana de 1953. Para analizar algunas pruebas fehacientes de la medianía de esta traducción, se requeriría hacer un posterior y extenso estudio sobre los límites y posibilidades de las transcripciones inter e intra-lengua de un documento como el de Coccioli, objetivos que son por el momento, propósitos que escapan a los alcances previstos en esta tesis.

¹¹⁴ En Italia en cambio, la novela aunque fue vendida, no tuvo el impacto que habría esperado el autor.

El impacto inicial de la novela en el enclave o comunidad homosexual de México, como ya se dijo, no fue del todo inmediato pero poco a poco, conforme se difundió, logró un cierto reconocimiento como documento de referencia de este naciente tipo de expresión literaria. Pero también, logra tener otro impacto del orden *extra literario*, pues como ya antes se dijo: el impacto surtió sus efectos como un instrumento para cavilar y ahondar más sobre la “condición homosexual” entre los lectores, con todo y sus efectos buenos o malos...

Además, es cierto que la novela no se identificaba con el homosexual *standard* de América Latina. Entre otras inconvenientes que se le han antepuesto está el hecho de que *Coccioli no había nacido aquí*, por lo tanto, lo dicho en el libro “*Fabrizio Lupo*” no fue en principio algo interesante para el propio enclave mexicano, pongamos el caso, el de los homosexuales urbanos mexicanos de aquella época, quienes muy pocos tenían conocimiento de los detalles de las praxis homosexuales europeas que CC describe meticulosamente en su libro; en este sentido, la identificación con el personaje no fue tan inmediata como la del caso de Luis Zapata con su osado e hiperrealista libro “*El vampiro de la colonia Roma*”, luego entonces, para la mayoría de los destinatarios mexicanos, la novela no fue muy interesante que digamos, pero sí fue muy difundida, porque de todas maneras: la novela de CC fue muy leída entre los años 60 y 70’s.¹¹⁵

La paradoja de todo esto es que el propio Coccioli tampoco se sentía de *allende la frontera mexicana, o por lo menos durante mucho tiempo no se sintió de allá* como tantas veces trató él mismo de decirlo y de explicarlo (y también otras tantas de desdecirlo)

A lo anterior también se puede agregar que la novela no llegó a *universalizarse*, como lo hubiese pretendido su autor, y no lo fue, por haber sido demasiado referencial a un periodo histórico y a un sólo espacio, relativamente lejano del enclave del lector americano (el de la Europa mediterránea de la posguerra) no obstante, la insistente voluntad de CC por universalizar la triste historia del testimonio sentimental de Fabrizio Lupo no decrecerá jamás. Parece que el intento de universalizar su novela se quedó solamente en haber traducido el testimonio del joven pintor florentino en muchos idiomas.

Hay en CC otro aspecto que tiene mucho que ver con esta especie de indefinición de sus orígenes, se trata de su atribulado e indeleble pasado de “niño migrante”, el caso es que el recurrente sentimiento de “extrañamiento” que CC experimentó ante todo espacio físico, país, provincia, ciudad, puerto, etc. nuevo, tuvo su origen en su primera infancia de *niño trashumante*. Esta conducta correspondía también a un *sentirse extraño* periódicamente y a optar por asimilarse tenaz e insistentemente, en términos lingüísticos, psicológicos, sociales, raciales, religiosos, al entorno alófono. Este sentimiento de no tener arraigo en donde se estaba residiendo, hizo que CC tuviese una actitud habitualmente escrupulosa en cuanto a los mínimos detalles de su origen, en

¹¹⁵ Resulta interesante anteponer esta novela en el contexto histórico de los llamados *movimientos de liberación sexual* de Occidente, dado que ya desde la década de 1930, comenzó a realizarse la investigación más o menos sistemática de los fenómenos sexuales. Dado que efectivamente, la sexología, rama interdisciplinaria de la psicología, relacionada con la biología y la sociología, comenzó a tener un gran auge al obtener, en algunos casos, el respaldo de la propia sociedad, principalmente *durante los movimientos de liberación sexual de finales de la década de 1960 y principios de la de 1970*, años en los cuales la novela de CC estuvo circulando en los medios homosexuales mexicanos, “*Fabrizio Lupo*”, sin embargo no fue publicado en Italia sino hasta 1978, cuando el interés sobre el tema, como ya se apuntó, estaba definitivamente fuera de foco...

efecto, era italiano pero no tanto, de origen hebreo pero no tan judío, pasó su niñez entre musulmanes y se volvió un poco musulmán, pero nunca abrazó su fe pero los defendió, era en fin, un ciudadano del mundo, ni de aquí ni de allá. Por lo mismo, fue un defensor furibundo de la *autonomía del ser* ante los grupos inevitablemente mezquinos y represivos *del deber ser*, manipulado por los nacionalismos de los cuales siempre se consideró una víctima. Sin embargo, vivió atado a dos obsesiones estrictamente personales, dos elecciones contradictorias que lo alejaron relativamente de una asidua y permanente observancia a una única fe religiosa, pues CC pasaba de un lado al otro, obedeciendo su obsesión por Dios...

Pero por otro lado, también plegándose ante la obsesión por el sexo, por supuesto por su opción alterna; oprimido por su apremiante necesidad de legitimidad ante Dios y ante los hombres, que son dos *puntos cardinales, digamos, opuestos y difusamente entremezclados*, lo llevarán a un aislamiento, a un solipsismo casi cósmico, como aquella propia de los seres hiper concientes de la deleznable condición humana en los términos de un Nietzsche, Sartre, Camus, Wagner, Beethoven, Stephen W. Hawking, Caravaggio, Micheangiolo Buonarrotti y otros pocos brillantes pensadores más, quienes por ende, fueron sempiternos relativistas y de facto formidables personajes *zaratustrianos*,¹¹⁶ aquellos que la historia de las ideas coloca más allá del bien y del mal. Son aquellos que pretendieron armonizar la luz con la sombra, lo moral con lo amoral, el tiempo con el espacio, la paz con la guerra, lo sacro con lo terrenal y, en último caso, en la versión coccioliana, *una especie de un obstinado portador de un gran desacato occidental (casi una blasfemia)*, el de considerar al *sexo* y al eterno como dos energías equivalentes... Contraviniendo toda preceptiva judeocristiana.

En otro orden de ideas, entre los años 50 - 70, la comunidad homoerótica mexicana estaba sedienta de foros de expresión escrita, textual, discursiva, pues la literatura de erotismo común y corriente (de masa) se volcaba dentro del anodino molde heterosexual, aquel de las habituales y sórdidas estrecheces de la misoginia de la pornografía machista, omnipresente en la sociedad masculina de entonces y de siempre. Aunque hoy por hoy, gracias al movimiento de vanguardia

¹¹⁶ Según Nietzsche, la llamada conducta moral es necesaria tan sólo para el débil. La conducta moral —en particular la defendida por el judeocristianismo, que según él es una doctrina esclava— pues tiende a permitir que el débil impida la autorrealización del fuerte. Por lo tanto, de acuerdo con Nietzsche, toda acción tendría que estar orientada al desarrollo del individuo superior, a su famoso *Übermensch* ('superhombre'), que será el único capaz de realizar y cumplir las más altas y nobles posibilidades de la existencia. Nietzsche encontró que este ser ideal quedaba ejemplificado en los filósofos griegos clásicos anteriores a Platón y en aquellos jefes militares como Julio César y Napoleón. Otro impulso espurio es también aquel de los «hombres superiores», aquellos de los que el populacho dice: «*Hombres superiores...; no hay hombres superiores; todos somos iguales... ante Dios*»; el mensajero del gran cansancio dice de los hombres superiores: «*Todo es igual, nada merece la pena*»; el «*concienciador del espíritu*», que prefiere no saber nada a saber mucho a medias, para quien «*en la verdadera ciencia no hay nada grande ni nada pequeño*»; el «*expiador del espíritu*», el encantador (pongamos el propio genio de Wagner), el que busca el amor y el dolor; «*el peor de los hombres*», el que ve a un Dios compasivo como un testigo del que procura vengarse; el mendigo voluntario que desprecia a los «*esclavos de la riqueza que saben sacar provecho de las basuras, a ese populacho dorado y falso*», y la «*sombra de Zaratustra*», el discípulo, que tiene que procurar liberarse de una fe estrecha; son otros tantos tipos de hombres superiores cuya nobleza estriba en la repugnancia que sienten hacia los hombres y hacia sí mismos: ni el pesimista, ni el filólogo, ni el sabio, ni el artista, ni el que desprecia las riquezas, han sabido superar su propio disgusto. El *superhombre* no está hecho para continuar su tarea: «*Vosotros, hombres superiores, ¿creéis que estoy aquí para rehacer bien lo que vosotros habéis hecho mal? Es preciso que perezcan cada vez más y los mejores de vuestra especie... Sólo así crece el hombre hacia la altura*».

internacional del activismo *gay* de las metrópolis urbanas occidentales, y gracias, no obstante todo, al activismo de EUA, al de Canadá más aquel de la Comunidad Económica Europea que han difundido intensiva y extensivamente logros en pro de los derechos civiles de la comunidad homosexual masculina y femenina Occidental.

En efecto, todo aquello ha logrado impactar y, consecuentemente, ha cambiado en gran medida la percepción negativa de la sociedad internacional y urbana sobre la homosexualidad y sus praxis, de tal suerte que se neutralizaron los tradicionales efectos demonizadores de la homofobia,¹¹⁷ sobre todo, se habían medianamente mitigado en las grandes urbes (como México DF) y en la mayoría de los países latinoamericanos donde antaño habían declarado una *lucha sin cuartel* a la diversidad sexual. Aunque la situación italiana no distaba mucho de esto hace unos 20 años, actualmente las urbes italianas se muestran mucho más tolerantes que antes. Sin embargo en las zonas rurales meridionales las cosas parecen no haber cambiado mucho. No obstante lo anterior es necesario no perder de vista un reciente aumento de homofobia a nivel mundial gracias al miedo generalizado a un contagio de Sida.

Retomando lo antes mencionado, es importante insistir que: la novela *Fabrizio Lupo* correspondía a un paisaje físico y humano muy diferente del mexicano, por lo tanto, las objeciones de mexicanos, que en un momento dado se antepusieron a su *pretendida universalidad*, tuvieron parte de razón, ya que correspondían a una realidad, en efecto, fundamentalmente diferente. Se trataba del ambiente homosexual mediterráneo, que no era en absoluto el mismo paisaje físico ni humano, del que se vivía en el enclave homosexual latinoamericano. Si bien, en otras de sus novelas los desplazamientos a escenarios narrativos obedecieron puntualmente a esta interrelación dinámica entre el lugar y los consecuentes efectos (en la forma y sobre todo en el contenido) vertidos en la historia narrada.

En esta novela, CC expresa de hecho una intriga de filiación homosexual fielmente europea; aunque CC logrará en otro momento, otra fiel "*ambientación*" de su narrativa en un texto perteneciente al medio (o enclave) estrictamente mexicano, en donde desplegará las marcas locales de una inconfundible y lograda identidad "étnica",¹¹⁸ se trata de su novela *Manuel el Mexicano*, donde el contexto provinciano es puntualmente reflejado en la narración y coincide grandemente con el ambiente rural mexicano al que Coccioli pretende referirse. Sin embargo, no siendo nativo de la zona aludida en la novela, tendrá que recurrir al artificio, por ejemplo a una locación inventada, se trata de *Tlatenlco*. En realidad esta población no existe, no obstante ello, el escritor logra reflejar de manera muy convincente, un escenario físico y humano mexicano, efectivamente, muy ajeno al de sus orígenes.

¹¹⁷ Es necesario reconocer que el machismo latinoamericano ha sufrido serios embates y su esfera de acción, se ha reducido a actos de bravuconería misógina y homofóbica en localidades marginales y apartadas de la vida moderna; por lo cual, se puede decir que actualmente, aunque todavía no ha desaparecido del todo, la misoginia y la homofobia funcionales han reducido sensiblemente su peso específico sexista, su presencia perturbadora es, hoy por hoy, cualitativa y cuantitativamente menor. Es posible gracias a esto poder pensar que México tiene ya una expresión literaria de la comunidad homosexual, aunque quizá todavía no sea posible hablar de una literatura mexicana homosexual, este punto será tocado en capítulos adelante.

¹¹⁸ Por ejemplo los libros: *Manuel el mexicano* (trad. del fra. de 1957); *El guijarro blanco* (trad. del fra. de 1959), *Soleil* (en fra. sin traducción conocida al castellano, de 1961); *Omeyotl, diario messicano* (en ital. de 1962, después traducido al fra. en 1966, con dibujos de J. Gpe. Posada y otros); *L'aigle aztèque est tombé* (en fra. 1964); *Yo Cuauhtémoc* (trad. del fra. de 1966) y *L'erede di Montezuma* (en ital. de 1964) Es pertinente señalar que: aunque concebidos básicamente en México, no fueron necesariamente escritos y publicados directamente en castellano. La regla general del autor fue la de escribir originalmente en francés.

Por otro lado, en términos de contenido, Coccioli padece de manera muy dramática la muerte europea de Dios ¹¹⁹ y también resiente el reflejo de la secuela de este desolador espectro para todo creyente, esta resultó ser una verdadera catástrofe en la perspectiva filosófica de la Italia posbélica y, así lo manifiesta de alguna manera en su novela, en la que representa sólo *los efectos* de la crisis existencial y de identidad generados por la conflagración bélica, y en donde hace muy pocas referencias a la guerra, ya que supuestamente debería aparecer como el trasfondo histórico de su novela, pues se trató de un impacto brutal y difícil de olvidar en aquellos años.

Así pues, gran parte de la problemática existencial reflejada por el autor en esta novela, girará en torno a la relación obsesiva y desgarradora que CC entablara con su amante y con la entidad divina, pero sobre todo con el *Absoluto* (como él diría), algo en verdad de no poca monta; dado que para Coccioli, *el problema teológico del hombre era más el esfuerzo titánico de tratar de comprenderlo y de creer cada vez más en él* que aquel de *tratar de ser como él*, en efecto, se trataba de una gran desafío sobre todo intelectual e imposible de alcanzar...

Como se verá a todo lo largo de su vida, sus continuas recaídas de fe y de sus numerosas *crisis teológicas*, corresponden a esa inquebrantable voluntad de búsqueda de un Dios inasible, que siempre acababa por escapársele de las manos. Su fragilidad religiosa lo ponía a menudo al borde de una disyuntiva muy poco teísta, se trata entonces de la del existencialismo de los filósofos de la crisis de posguerra, pero en su caso, sin haber llegado jamás a su más extrema solución, la de la negación de la existencia divina: tal y como en su momento lo propondría el existencialismo sartreano, vaticinado a grandes líneas ya desde el siglo XIX por Sören Kierkegaard, ¹²⁰ de hecho, es más que evidente que CC no se cuestionará jamás la existencia divina (como finalmente sucederá al propio Kierkegaard), ni tampoco compartirá el mismo desaliento religioso de muchos escritores europeos de su época.

Coccioli se entregó, desde entonces, a una penosa serie de erráticas afiliaciones confesionales, a una especie de *"turismo religioso"* que lo hará fluctuar del monoteísmo judeo-cristiano más acendrado, pasando por las variantes más opuestas: catolicismo, judaísmo, islamismo, luego pasará por el hinduismo politeísta más vistoso y arrebatado, acto seguido, hace anclaje en el animismo oriental y a sus posiciones teosóficas más sofisticadas de gnosticismo, sufismo, brahmanismo y, por fin, el ansiado remanso, de lo más cómodo en términos existenciales, el reconfortante budismo y esto ya casi hacia el final de su vida, pero ahí no parará su furor teológico, pues se adherirá a las teorías de la *metafísica cuántica*, basadas, paradójicamente, en la física y en las teorías del campo unificado, todo esto, dentro del contexto más sucinto y puntual del

¹¹⁹ Con respecto a esta especie de *teocidio*: el prólogo de *"Así habló Zaratustra"* de Nietzsche, posee una especial importancia simbólica pues el autor critica el sentido del "último hombre" y desea instaurar el nuevo "valor de la tierra" (frente a toda forma de trascendencia) La primera parte de la obra, tiene como tema central la *"muerte de Dios"*, y en ella habla Nietzsche de tres figuras fundamentales del espíritu: el camello (que soporta el dominio de la moral), el león (que crea una nueva moral) y el niño (que crea nuevos valores mediante el juego); asimismo, propone la necesidad de considerar las virtudes tradicionales como "adormideras", que impiden ver los valores verdaderos y reivindica la necesidad de imaginar el nuevo sujeto humano como alguien que se atreve a experimentar.

¹²⁰ Filósofo danés del siglo XIX (1813-1855), Sören Kierkegaard representó un importante papel en el desarrollo del pensamiento existencialista. Kierkegaard criticó lo absurdo inherente a la vida humana y cuestionó que cualquier filosofía sistemática pudiera aplicarse a la ambigua *condición humana*. En sus obras fragmentarias, Kierkegaard explicó que cada individuo debía intentar un examen profundo de su propia existencia. También escribió sobre las paradojas del cristianismo y la fe precisa para reconciliarse.

lo que se ha dado en llamar el *New Age*.

Para Coccioli la ciega voluntad de la búsqueda divina, pasa por la búsqueda y el encuentro *en paralelo* de la sexualidad tántrica, para él: los dos planos superiores de la existencia mística del ser, fluctúan entre la percepción plena de la deidad, del Absoluto y de la conquista mística de la experiencia sexual. Estos dos polos, misticismo y sexualidad, que han sido tradicionalmente alejados por las principales religiones organizadas de Occidente, en Carlo Coccioli se tocan y hasta se complementan, son para él, la misma cosa, la misma energía. Forman parte de una unidad tántrica y gnoseológica orientalista que está en la base de una pragmática vital y hasta necesaria para el ser humano contemporáneo, por lo mismo, es muy explicable su entusiasta pero tardía convergencia con algunas religiones orientales.

En otro momento, Coccioli conferirá un gran peso, dentro de sus preocupaciones digamos cósmicas, a *la compasión* hacia “otros” seres vivos (animales y plantas), aquellos que sufren por la incompreensión, la impertinencia y el incurable egoísmo del género humano, este sentimiento tiene en el sistema axiológico ¹²¹ de Coccioli una importancia basilar, se trata muy posiblemente de una actitud filosófico-religiosa de clara filiación franciscana, fácilmente identificable detrás de su sentimentalismo canófilo y de su extremado respeto hacia cualquier forma de vida sensiblemente detectable en el entorno humano.

Todo lo anterior, tiene que ver con la novela en cuestión, pues Carlo Coccioli verá tras del amor entre dos seres, el de los dos hombres, los inequívocos designios de una inconfundible experiencia mística, desde luego, dentro de los parámetros religiosos que le fueron propicios sólo hasta el final de sus días...

Creador polémico, Coccioli es un intelectual de *formación y evolución continua* y en gran parte autodidacta, no obstante sus brillantes estudios universitarios en la Universidad de Roma y Nápoles los cuales los hace por cuenta propia y efectivamente como notable autodidacta, pues viviendo con su familia en Trieste no tenía lo suficiente como para cursarlos como estudiante regular en la *Università la Sapienza* y en *la de Napoli*, de tal suerte que decide hacerlos como estudiante *pendular*, viajando saltuariamente desde el extremo noreste de Italia hasta la misma capital italiana.

La creatividad para el joven Coccioli es la suma del esfuerzo personal con la competencia basada en la autodisciplina antepuesta para lograr la optimización de un mundo que continuamente se le escapa y que se diluía imperturbable entre las propias facultades naturales ya desarrolladas y urgidas por la supervivencia del viajero curioso y trashumante que siempre fue.

Para terminar este capítulo, me permito parafrasear alguna parte de la ilustrativa milonga argentina “*No soy de aquí, ni soy de allá*” la cual se puede aplicar a CC y a muchos de los que

¹²¹ *Axiología* (del griego *axios*, ‘lo que es valioso o estimable’, y *logos*, ‘ciencia’), teoría del valor o de lo que se considera provechosamente valioso. La *axiología* no sólo trata de los valores positivos, sino también de los valores negativos, analizando los principios que permiten considerar que algo es o no valioso, y considerando los fundamentos de tal juicio. La investigación de una teoría de los valores ha encontrado una aplicación especial en la ética y en la estética, ámbitos donde *el concepto de valor posee una relevancia muy específica*. Algunos filósofos alemanes Heinrich Rickert o Max Scheler han realizado propuestas diferentes para elaborar una jerarquía de los valores. En este sentido, se puede hablar de una ‘*ética axiológica*’, que fue desarrollada, a la postre, por el propio Scheler además de Nicolai Hartmann.

buscando la felicidad, dejan atrás un país, una y otra vez, hasta que llegan al convencimiento cósmico de que el único país viable en esta Tierra es planetario, así pues, se es ante todo: ciudadano del mundo:

[...]

No soy de aquí ni soy de allá,
no tengo edad ni porvenir
y ser feliz es mi color de identidad

[...]

Facundo Cabral

Capítulo IV

Carlo Coccioli, narrador

A los objetos sólo los puedo nombrar. Los signos los representan. Yo solamente puedo hablar *de* ellos; no puedo *expresarlos*. Una proposición únicamente puede decir *cómo* es una cosa, no *qué* es una cosa. 3.221

Ludwig Wittgenstein, del *Tractatus Logico-Philosophicus*.

El yo del narrador (o yo narrante) es una entidad forzosamente ficcional, la de un locutor imaginario que resulta construible e identificable a través de los enunciados que se le refieren; y no debe confundirse con el yo del personaje que puede ser o no ser, a su vez, narrador. En el caso particular de la novela que nos ocupa, el yo narrador aparente o FL, es desplazado por el propio escritor (Carlo Coccioli) de una manera muy artificiosa, pero de igual forma, el propio escritor será también desplazado por “la propia pluma” de su protagonista, cuando en la mitad de la novela (*Segunda Parte*) la narrativa de éste, suplante la del autor toscano.

Por otra parte, es pertinente aclarar que mientras que el yo del autor es un yo social, también es verdad que el yo del autor pone al alcance del narrador un saber que proviene estrictamente de su propia individualidad, de su experiencia íntima, de su formación (información y deformación) intelectual, de su competencia o de lo contrario. Esta dinámica subjetiva resulta de la inevitable operación proyectiva de la mente de quien se expresa a través de un medio de comunicación cualquiera.

Ahora bien, para abordar este capítulo, es necesario comenzar por traer a colación algunos conceptos de base, por ejemplo el de *narración*, así como el de otros conceptos afines. Según Helena Beristáin,¹²² hay en general, muchas y muy diferentes denominaciones (o significantes), de lo que se considera como *narración*, pero en general se trata de: “[...] textos, pertenecientes a diversos géneros literarios en los que se emplea la técnica narrativa: epopeya, novela, cuento, fábula, leyenda, mito, y asimismo, hasta relaciones no literarias de sucesos, como las reseñas periodísticas y las informaciones históricas.” Es también “Uno de los *tipos de discurso*, (*descripción*, *narración*, *diálogo* y *monólogo*), que resultan del uso de distintas estrategias discursivas de presentación de conceptos, situaciones o hechos realizados en el tiempo por protagonistas relacionados entre sí mediante acciones.” La *narración*¹²³ sería entonces, el

¹²² En su esclarecedor y no menos útil *Diccionario de Retórica y de Poética*, editado en 1997 por la Editorial mexicana Porrúa.

¹²³ En la antigüedad clásica, la narración (*narratio*) era una de las partes constitutivas del discurso oratorio jurídico, la cual seguía al *exordio*, y consistía en la “exposición de los hechos” para informar a los jueces

despliegue de algunos hechos, pues en efecto, la narración requiere de la existencia de acontecimientos susceptibles de ser relatados. En este sentido, la relación de una serie de eventos es un *relato*, y puede presentarse bajo la forma de una narración, tal y como sucede en una historia o una fábula, o bien, puede hacerse uso de la representación, como en el *teatro*. En base a esta acepción técnica: pueden haber *relatos narrados* así como *relatos representados*.

Para Claude Bremond:¹²⁴ una narración es un *tipo de relato*. Ahora bien, en estos relatos, se presenta “una especie de sucesión de acontecimientos que brindan interés y que normalmente poseen una unidad de *acción*”. Dichos acontecimientos se proyectan en el tiempo y luego se derivan unos de otros, por lo que se dan simultáneamente dentro de una relación de consecutividad (antes- después) y una relación lógica de causa/efecto. Gracias a esto, el relato puede consignar y manifestar los cambios experimentados a partir de una situación inicial de aparente “inercia.”¹²⁵ Lo anterior se relaciona con la manera por la cual CC se decide a escribir la presente novela, la sucesión de acontecimientos de gran interés para el autor, como se ha visto, está muy relacionada con la más íntima y fallida experiencia sentimental experimentada por CC hasta entonces, el encadenamiento de una serie de incidencias le demandaron, en su momento, el decidirse por escribir un testimonio en el que se pusiera en tela de juicio la incapacidad generalizada de entender *el amor emotivo entre hombres*, y no sólo de su legitimidad como una elección del libre albedrío, sino también de sus profundas implicaciones emotivas y sentimentales, en efecto, CC considera que una acción al respecto se debía tomar, la de la reivindicación homosexual al través de la literatura.

Por lo consiguiente, cuando el relato es narrado, los hechos son transmitidos a un *destinatario*, que puede llamarse: *receptor, oyente; lector o narratario* (cuando está en el interior del relato) y por otro lado, son formulados por un *emisor de enunciados*, que se llama precisamente *narrador*, el cual, dentro de la *ficción* se dirige al *narratario*, (a diferencia del *autor*, que se dirige al *lector*)

En una narración cualquiera, se presentan de preferencia hechos relatados, es decir, las acciones realizadas por los protagonistas o *personajes en un tiempo y espacio determinado*. En la narración, el fluir del *discurso*, es el equivalente al de las acciones. En ella pueden figurar, sin embargo, otras estrategias discursivas diferentes como la *descripción*, (de conceptos, lugares, objetos, animales, personas, épocas, etc.); el *diálogo*, (es característico y dominante en los relatos de representaciones teatrales), puede también contener narraciones y *monólogos*. El monólogo,

sobre el estado de la causa que se trataba. Es una exposición más detallada que el *exordio*: ya que la “*narratio*” es la intérprete de los mismos hechos que de manera escueta se expresan en la “*propositio*” y sirve de base para la parte decisiva del discurso que es la *argumentación*. También se llamaron en la antigüedad narraciones a: la *digresión*, en donde se exponían los ejemplos (“*exempla*”) y las descripciones de las piezas *epidícticas*, o *demostrativas*, que eran generalmente de exaltación y ensalzamiento de la causa defendida.

¹²⁴ En su volumen “*La lógica de los posibles narrativos*” en Análisis estructural del relato, B. Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

¹²⁵ *Inercia*: propiedad de la materia que hace que ésta se resista a cualquier cambio en su movimiento, ya sea de dirección o de velocidad. Esta propiedad se describe con precisión en la primera ley del movimiento del científico británico Isaac Newton: un objeto en reposo tiende a permanecer en reposo, y un objeto en movimiento tiende a continuar moviéndose en línea recta (por inercia), a no ser que actúe sobre ellos una fuerza externa.

que puede ser verbal (*soliloquio*) o pensado por un personaje (*monólogo interior*) Este, a su vez, puede también contener narraciones y diálogos evocados o imaginados por personajes como el recurso de un desdoblamiento de sí mismos en el *microdiálogo*, o puede aparecer como un *discurso de una sola voz*, sin refracción, avalada por la firme convicción de poseer la verdad acerca de sí. Según Bajtín, se trata: “de una voz *estilizada* que suele estar muy presente en las *hagiografías* (vidas de santos) y en las confesiones eclesiásticas.”¹²⁶ Mundo este último no del todo desconocido por CC sobre todo cuando se habla de la fuerte tendencia confesional del libro. Es menester aclarar que la narración es el procedimiento discursivo más abundantemente utilizado; inclusive ocupa un importante lugar (aunque generalmente subordinado) en el teatro, donde se le usa para dar cuenta de acciones ocurridas fuera de la escena y en otro tiempo.

Para Helena Beristáin: “Los géneros narrativos, sin embargo, se oponen a los teatrales (al *drama*, ya sea que se combine o no con la música), y el fundamento de tal oposición, radica en la estrategia de presentación discursiva de los hechos. En ambos tipos de relato, alguien cuenta a alguien una *historia*, pero en la narración la comunica un narrador (explícito o implícito) a un lector (o un hablante a un oyente); es decir, un emisor a un receptor; mientras que en el drama el autor comunica su *mensaje*, al público, creando una situación en la que los personajes aparecen en *escena*, representados por actores que fingen inventar en ese momento los parlamentos que emiten, aunque en realidad han sido previamente preparados para que los aprendan y los digan.”¹²⁷ Así pues, en efecto, en el *relato representado* (teatral) también hay narraciones: donde los personajes pueden convertirse en narradores —pongamos el caso de una *metadiégesis*— de hecho, es lo que sucede en la *Segunda Parte* de la novela, cuando un personaje (Fabrizio, el personaje principal) pasa a ser por su propia voluntad, el narrador de la *Segunda Parte* de la novela, al través de una novela que Coccioli acepta intercalar en la principal, la del testimonio de Fabrizio, esto es lo que también sucede en cierto teatro de vanguardia como en Luigi Pirandello en su célebre pieza teatral “*Sei personaggi in cerca d'autore*”, o bien como en Bertold Brecht, cuando los actores se apropian de la función del *autor*, de modo que la labor de éste queda sobreentendida. Aunque amalgamados en ambos papeles (en los apartes y en el coro), los actores funcionan insistentemente como narradores.

A la narración corresponde una estrategia discursiva tradicionalmente llamada “*oratio obliqua*” o “estilo indirecto” o “discurso indirecto”, opuesta al “estilo directo” que comprende el diálogo y a veces el monólogo. El estilo indirecto requiere la existencia de un narrador a cuyo cargo está relatar, describir las acciones de los personajes, y presentar sus parlamentos traspuestos a la *forma* de proposiciones, subordinadas e introducidas por términos subordinantes. El narrador no pone en labios del personaje, literalmente, los dichos, sino que se interpone entre el personaje y su dicho; no permite que el personaje *diga* lo que piensa, sino que él mismo *dice* lo que el personaje *dijo* antes. Tal es el estilo característico de la narración o “discurso narrativizado”, que *dice* los hechos en lugar de *mostrarlos*, en un proceso enunciador que está dirigido por la conciencia unificadora del emisor, y que introduce una distancia entre el lector y los propios hechos de la historia.

La narración es, según Roland Barthes, un tipo de discurso que repite palabras atribuidas a un *interlocutor*, o un mensaje ubicado en el interior de otro mensaje; o bien, según Jakobson, un discurso citado, de “estructura doble”, un *discurso acerca del discurso*. Nada más adecuado para

¹²⁶ Tal y como lo afirma en su interesante libro *Problemas de la poética en Dostoievski*. México, F.C.E., 1986 (1979) pp. 350-351

¹²⁷ Op.Cit. *Diccionario de Retórica y de Poética*, p. 353

caracterizar el proceder coccioliano más brillante en esta novela. Efectivamente, la atribución de un discurso dirigido a un interlocutor, subyace en la propuesta inicial de la novela, desde el momento en que Coccioli propone la estrategia de la famosa entrevista, dado que CC será el interlocutor omnipresente y además será el depositario de conducir la estructura doble del relato, teniendo la facultad de reproducir, dentro de la ficción misma y dentro de la realidad más escueta: el discurso acerca del discurso.

Para Volóshinov, el discurso referido ¹²⁸ es “*el discurso dentro del discurso*” (enunciado dentro del enunciado), y simultáneamente es discurso *acerca* del discurso (enunciado acerca del enunciado); esto es particularmente pertinente en la novela que nos ocupa. Además, el discurso referido no es otra cosa que: *una construcción lingüística que forma parte de otra construcción lingüística*. Pero “un enunciado referido no es sólo un tema del discurso: pues tiene además la capacidad de introducirse por sí mismo [...] en el discurso, en su *estructura* sintáctica, como unidad integrante de la propia construcción”, aunque “retenga su autonomía semántica y sintáctica, y deje intacta la textura lingüística del *contexto*, que lo incorpora”, y no obstante que el hecho de haberse introducido se haya convertido de facto en *tema* de ese discurso. Simplemente el *hablante* considera al *discurso referido* como un enunciado que *pertenece a otro*, y es reconocible como tal. Lo anterior es particularmente pertinente cuando se hable de la “*novela dentro de la novela*” desplegada en casi toda la *Segunda Parte*.

Lo anterior es muy relevante dado que el *hablante* Fabrizio Lupo en la novela homónima, goza de una notable, por así decirlo impunidad enunciativa, justamente porque su proceder permite una gran movilidad pues el paso de una construcción lingüística a otra, no establece los límites fijos del *hablante*, lo cual permite al autor simular cuantos escenarios posibles puedan imaginarse pues no saldrá del esquema propuesto por Volóshinov, en el sentido de que: el *discurso referido* (la famosa entrevista) estará contenido en el *discurso dentro del discurso*, y esto por partida doble. Cuando aparece por ejemplo la coartada de CC en la *novela dentro de la novela*, y en consecuencia la del *enunciado dentro del enunciado* (operado desde la novela principal) además del: *enunciado dentro del enunciado del otro enunciado dentro del enunciado (operado desde la novela inserta)*, e igual y simultáneamente aparecerá redoblado como un *discurso acerca del propio discurso* o sea: el *enunciado acerca del enunciado ¡operado también por partida doble!* En esto radica precisamente la genialidad de Carlo Coccioli, pues este complejo montaje de ambigüedades o de doble estrategia de desarrollo discursivo, pasa perfectamente desapercibido ante los ojos del un lector digamos standard, pero también escapa a la mirada escrutadora de un experimentado lector, la prueba de ello es que: a todo lo largo de la *Primera Parte* de la novela, la figura del *entrevistador* Carlo Coccioli se presiente como un elemento más o menos incluido dentro de la trama, pero poco a poco, el entrevistador se irá disolviendo de tal manera que de repente no se necesitará más marca alguna de su existencia, dado que permanece subrepticamente detrás de la novela y ahí se quedará; en efecto: la novela toda ella, no es otra cosa que un largo monólogo bajo la forma de su respectivo *discurso referido* (“*represented speech*”, “*discours rapporté*”), “*che non è altro che un vero e proprio discorso rapportato*” (no es otro que un verdadero discurso reportado) sobre el peculiar soliloquio confesional de Fabrizio, o en su defecto: se trata de un *discurso referido*, a la vez que un *discurso diferido* (donde corre un tiempo determinado entre lo *dicho* y lo *reportado*) de aquel largo monólogo, en el que al final de todo e

¹²⁸ El *discurso referido* (“*represented speech*”, “*discours rapporté*”) en Volóshinov, es el que se refiere a dos sujetos: uno que relata y otro que escucha lo referido, y los *discursos directo, indirecto e indirecto libre* son sus variedades lógico/sintácticas. Todo esto expuesto en las diez primeras páginas de: Volóshinov, Valentín N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

inexplicablemente, el testimonio se rinde en primera persona (por lo cual no parece ser un discurso escuchado y luego reportado) y no en la tercera persona, como cabría esperarse de cualquier tipo de *testimonio reportado*. Esta estrategia *anfibia* es la que permite que CC pueda introducirse, en aras de respetar literalmente el *yo narrante* de una comunicación *oral*, —por cierto, un procedimiento muy propio del rigor sociológico— también el ardid puede obedecer a un énfasis sobre el personaje y no en su destinatario, el cual resulta muy diluido (el que entrevista) para que en efecto, el testimonio sea vertido en una primera persona omniscente, como si se tratase de una cabal transcripción de una cinta de magnetófono. De cualquier manera, tanto *este testimonio oral* del protagonista, más las *misivas de él dirigidas al esquivo amado*, pasarán por un proceso de “edición”, en efecto *coccioliano*, antes de aparecer como el texto propiamente testimonial de la novela.

Cabe señalarse además que hay muy poco diálogo entre los personajes (quizás por ser un tanto espectrales) en este caso jugará un rol muy importante el “*discorso rapportato*”, en fin, se trata de los personajes que aparecen en la *Primera Parte* de la novela.

Se hace notar con insistencia que el diálogo (entrevistador-entrevistado) que debería evidenciarse, tal y como sucede en todas las entrevistas, o sea que el entrevistador, formula preguntas y su entrevistado, es quien las contesta. Este intercambio, como ya se dijo, brilla por su ausencia (salvo algunas vagas interpelaciones o referencias habidas entre Fabrizio y el propio Coccioli) a decir verdad, curiosamente esto no le quita efecto alguno al testimonio de FL. Pero es muy notorio que después de la disgresión temática y formal introducida abruptamente a partir de la *Segunda Parte* de la novela, los diálogos desatados a partir de ahí, serán más nutridos entre los extraños personajes imaginados por FL, en la peculiar *novela dentro de la novela*. Ya para la *Tercera Parte*, la del desenlace de la trama, el intercambio que se da entre FL y Carlo Coccioli se hace casi imprescindible y hasta necesario; efectivamente, se entabla un sustancioso diálogo entre el autor-confidente-interpelador-entrevistador-etc. (CC) y el propio entrevistado-escritor (FL). Por otra parte, cabe señalarse que para el estudioso ruso Bajtín,¹²⁹ el *narrador/autor* que organiza el discurso de la *novela monológica u homófona* (modalidad común en la *Primera y Tercera Partes* de la novela objeto de esta tesis) es ahí donde CC, puede echar mano, tanto de la primera como de la tercera persona, pero en efecto y como ya se vio, con una marcada preferencia por la primera persona. Pero más tarde, cuando el héroe se auto-construye como conciencia y autoconciencia en la novela inserta o *novela polifónica*, tal y como sucederá en *la novela dentro de la novela, es ahí donde se desata* este polifonismo, que sería, a grandes líneas, el carácter más inmediato de esta *novela inserta* en casi toda la *Segunda Parte*, con ello se expone una posición harto diferente a la del *narrador/autor* que se despliega en la novela de corte monológico u homófono de la *Primera y Tercera Parte*. En efecto, en la novela polifónica “virtualmente escrita” por FL, se dará ya una transposición casi natural entre el rol de personaje y el de autor.

Con respecto al *hombre-sujeto* representado de esta manera (FL, como *personaje-escritor*), tiene que irse reconociendo que posee un discernimiento que no puede ser previsto, ni detectado, ni explorado, pues es una creación directa de la misma ficción autoral de Coccioli; acierto que no puede ser revelado nada más que paulatinamente, a través del recorrido de su propio proceso discursivo. En el imposible caso de poder conceder la consistencia de “escritor” a FL, no hay otra cosa que seguir el itinerario del texto y de sus palabras, pues él es un *ser palabresco*, o más bien *novelesco* que existe tan solo sobre el papel, en virtud del despliegue de un

¹²⁹ Bajtín, Mijaíl, *Problemas Literarios y estéticos*. La Habana, Arte y Literatura, 1986, p. 85

rico imaginario de combinaciones compositivas y ficcionales expuestas por el creador de la trama, el reanimador y a la vez novelesco Carlo Coccioli.

El contraste que se presenta —en la *Primera y Tercera Parte*— entre ambas posiciones de *narrador/autor* con respecto a las otras pocas voces y la del propio héroe novelesco que está consciente desempeñando *su papel de reivindicador monológico*, marcará la diferencia entre las dos posiciones presentes en la novela: la del *realismo monológico* y la del *realismo dialógico* desplegado ampliamente en la *Segunda Parte*. Llegados a este punto, es necesario establecer que la novela que aquí nos ocupa, muestra estas dos modalidades. Por ejemplo: en la *Primera y Tercera Partes* de la novela, se mantiene un carácter cercano al *realismo monológico*. Por otro lado, la *Segunda Parte*, presenta las características muy cercanas a un *realismo dialógico*.¹³⁰ Este último, en una dinámica más polifónica, con más voces que se intercalan en la trama; como el caso de la narrativa del novelista ruso Dostoiewski, donde el *polifonismo* concede una particular capacidad para explorar e indagar mejor la gran variedad de las profundas contradicciones del alma humana, y esto sin que intervenga mayormente la subjetividad, gracias a que la reflexión de la autoconciencia en proceso, que dialoga y polemiza (en *microdiálogos*) permite el cotejo necesario que le procure una visión multivariada y coral de las intervenciones en la trama, de donde se desprende el hecho axiomático de que “*la novela dentro de la novela*” resultó ser una narración precisamente polifónica.¹³¹

Ahora bien, pasando a otra cosa, tomemos el término de *narrador* como un papel o rol representado por un agente que mediante la estrategia discursiva que constituye el acto de narrar (opuesta a la *descripción* y a la *representación dialogada*), en este orden de ideas, el narrador conforma la relación de sucesos reales o imaginarios. En palabras de Ducrot y Todorov, narrador es aquel: “locutor imaginario reconstituido a partir de los elementos verbales que se refieren a él.

¹³⁰ Los estudios más difundidos sobre la dicotomía *monológico-dialógico*, aplicados a la estructura narrativa son los de Mijaíl Bajtín (1895-1975), original y brillante crítico literario ruso cuyos estudios sobre la obra de Dostoiewski y Rabelais han tenido una profunda importancia en la crítica y la exploración semiótica de la literatura. En 1927, en Leningrado, estuvo en contacto con los principales actores de la escuela formalista rusa y donde publicó sucesivamente: *Freudismo* (1927), *El método formal en los estudios literarios* (1928) y *Marxismo y filosofía del lenguaje* (1929), libros donde recurre a las ciencias humanas y al marxismo para abordar el estudio de la literatura, enfoque que resultó, para muchos autores más propio de la sociología aplicada que de la crítica literaria. Precisamente, en 1936 publicó una de sus obras más importantes, *Problemas de la poética de Dostoiewski*, es ahí donde se describe el aspecto del *realismo dialógico (polifónico)* en la novelística, que a su vez, retoma el término musical de la *polifonía*, que es la música que tiene dos o más partes o voces sonando de forma simultánea, en contraposición a la monofonía, es decir, la música que tiene una única línea melódica. Los etnomusicólogos emplean el término polifonía en todos los casos de partes o voces simultáneas. Por lo tanto, el aspecto dialógico correspondería a una narración coral en la que se escuchan muchas voces diferentes, pero en el caso contrario del monologismo o aspecto monofónico, se escucharía, tan sólo una voz que se repite “n” veces, sin sobreponerse a otra línea melódica dada. Por otro lado, años después de sus agudas exploraciones sobre la poética de Dostoiewski, Bajtín publica su penetrante análisis: *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941), donde introduciría dos de las principales propuestas de su enfoque: a) *La novela sirve como un vehículo idóneo para la expresión de la cultura popular bufa* y b) Su aportación más relevante para la crítica literaria contemporánea, que considera a *la creación literaria como un ejercicio carnalesco, un rechazo de la norma, una crítica de lo establecido y que es una celebración innegable de la ambivalencia, que nos rodea, en donde la transgresión encuentra gran cabida, se trata del discurso carnalesco que es para él: el único capaz de dar cuenta de la multiplicidad de aspectos que configuran la llamada “realidad”*.

¹³¹ Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoiewski*. México, F.C.E., 1986 (1979) p. 93 y 269

En la narración literaria, el papel de narrador ¹³² es necesariamente ficcional, lo que no ocurre en la narración noticiosa o en la histórica, en donde el reportero que narra el desarrollo de una guerrilla, lo hace (o lo debería de hacer) exclusivamente en su calidad de reportero.

Las siguientes consideraciones van muy de la mano con lo que Carlo Coccioli manejó anticipadamente para construir la ficción de la novela que aquí se ventila: veamos pues, habitualmente el *narrador* de la ficción no coincide plenamente con el *autor* que escribe el cuento, o la novela, etc. Podría decirse que en esta peculiar narración, el autor se oculta detrás del narrador que a fuerza de insistir sobre este ocultamiento, se convierte efectivamente en un personaje “sui generis”, que asume la tarea de construir el relato, y que es capaz de permanecer tanto dentro como fuera de la narración. En efecto, es el mismo caso de FL como narrador, pero con la salvedad de que este personaje resulta ser a la vez una especie de “alter ego” del propio Coccioli, quien es el *autor* de la novela principal... Por lo tanto, lo que se pueda decir de él como narrador, se puede, en un segundo plano, atribuir al mismo autor. Lo anterior vale también para el pseudo-autor FL quien actuando, o más bien, *mimando* una acción refleja ante un espejo, repetirá lo mismo que Carlo Coccioli, nada más que en otro plano.

Por último, la narración se puede clasificar en atención al pronombre que indica al narrador, y así se habla de narración en primera, en segunda o en tercera persona, aunque en realidad sólo sea la primera persona capaz de narrar. Lo que ocurre — dice Walter Mignolo ¹³³ — es que la clasificación atiende “al pronombre de lo enunciado (*yo-yo, yo-tú, yo-él*); que es el que ofrece alternativas” pues no las ofrece el pronombre de la enunciación, (que sólo puede ser *yo*) Con respecto a esto, la estratagema de *la entrevista* urdida por Carlo Coccioli y su patente interés por ofrecer un documento testimonial cuidadoso de la preceptiva sociológica se propone respetar en grado extremo la forma y contenido de cualquier documento utilizado para ejemplificar documentalmente una situación de interés sociológico, se trata de rendir el documento (una confesión íntima) tal y como fuera vertido. Luego entonces, la *oralidad* de la entrevista es tomada al *pie de la letra*, tal cual apareció en el momento de haberse rendido el testimonio (pero curiosamente la pseudo-entrevista se da sin las preguntas formuladas por el entrevistador), el resultado final es que el testimonio de Fabrizio, aparece en la novela como si se tratara de una puntual transcripción de un fragmento de una “*Historia de vida*” tomada de una cinta magnetofónica, este celo documental fue lo que hizo que el testimonio de FL fuese transcrito en primera persona. Por lo cual, como ya se hizo notar, casi no se observan las marcas de un discurso reportado, quizás nada más que en algunas breves partes en la Tercera y última parte de la novela, como era de esperarse dado que el acercamiento entre el “confesor” y su confidente, estaba a punto de desaparecer, gracias al inminente suicidio del propio protagonista.

¹³² Para Helena Beristáin, son conceptos afines a la palabra *narrador*: *la perspectiva, la visión, el punto de vista, el aspecto, la situación narrativa, la mirada narrativa, el yo narrante, el modo narrativo, la estrategia narrativa, el foco, la focalización, la voz, el narrador extradiegético, el intradiegético, el autodiegético y el metadiegético y el relato polifónico o dialógico*, entre otros más.

¹³³ Dicho en su volumen: *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Grijalbo, 1978 pero reconfirmado en otros textos suyos posteriores.

4.1 Como autor y como personaje.

Il padre:

Ma no, signore: quel tanto che ciascuno recita nella parte che si è assegnata, o che gli altri gli hanno assegnato nella vita. E in me poi è la passione stessa, veda, che diventa sempre, da sé, appena si esalti - come in tutti - un po' teatrale. (9)

Luigi Pirandello, de *Sei personaggi in cerca d'autore*, Teatro)

Carlo Coccioli como el narrador incontestable que fue, tuvo que emprender, en esta peculiar novela, una ardua labor para lograr, antes que nada, una construcción convincente de su propio *personaje*. Esto porque el autor, como ya se dijo, se instituye como un personaje más dentro de la ficción escritural que él mismo va creando. El escritor confunde entonces el plano de su “realidad cotidiana” con el de la propia trama de la ficción o narración, esta sugestiva estrategia es, por demás, un recurso muy recurrente en CC en algunos de sus libros. De hecho, los protagonistas de algunas de sus novelas, lo interpelan, dialogan e interactúan con él. Es el caso de la novela *Fabrizio Lupo*, en donde el protagonista lo buscará hasta la puerta de su propia casa para comunicarle la inminencia de su *testimonio oral y epistolar* (antes de suicidarse) En el caso de otros libros: por ejemplo en *Manuel el Mexicano* y *El guijarro blanco*, ocurrirá algo semejante con el carteo “virtual” entre el autor y los personajes y a veces hasta entre los propios personajes reales involucrados en la trama quienes lo utilizan a él y a otros allegados suyos como mediadores, apareciendo inclusive en los textos de una doble edición estas extrañas disquisiciones epistolares sobre la realidad y la ficción (Ver: *Dos veces México*, publicación de los dos libros en uno solo, Fondo de Cultura Económica, publicado en 1998, ver páginas 595-596)

Gracias a que en esta novela el autor se *mimetiza* o más bien se *traviste* ¹³⁴ como

¹³⁴ Quizás sean útiles las siguientes consideraciones: en un sentido más cabal, el travestismo involucra una simulación o parodia de las convenciones, como las que otorgan un rol rígido a cada uno de los sexos, así como de las normas que rigen su apariencia (vestimenta, gestos, comportamientos en la intimidad y en público) que consideran las funciones, los sexos, las razas y las clases sociales como estructuras cerradas. De hecho, el travestismo, (el travesti) se orienta hacia cuestionamientos más bien de género al través de un acto de encubrimiento o de enmascaramiento. Para ilustrarlo, resulta muy interesante el trabajo fílmico que la directora estadounidense Jennie Livingston rodó en Nueva York, entre 1985 y 1989, se trata de la película *Paris is burning* (1991), se trata de un documental con entrevistas de personas de las comunidades negra e hispana que, organizadas en “casas” o “familias” (donde todos los miembros se dan el mismo apelativo: *Xtravaganza*, *Ninja*, *Saint-Laurent*, etc.), preparan desfiles de moda paródicos, como si se tratase de concursos, en los que imitan las y los modelos de la haute couture internacional, así como pasarelas de ejecutivos, estudiantes y militares uniformados, amén de jóvenes ricos (yuppies) y hasta de los pequeños delincuentes de la calle. Uno de los temas musicales, “To be real” (ser real), sirve de leit motiv musical en un tono acremente irónico de las tomas: las pasarelas intentan demostrar que la realidad o la verdad de las imágenes son sólo elaborados artificios de pirotecnia mercantil, complejas construcciones de una complicada banalidad de entretenimiento y estupidez mediática (como los reality shows) De hecho, esta película ofrece un cambio en la percepción del travesti más convencional, pues abre la puertas hacia una teoría de la conducta profundamente “cuestionadora” de la drag-queen, función que también fuera explorada por el Michel Foucault y dramatizada (hasta sus últimas consecuencias) en la vida real del célebre poeta chileno Pedro Lemebel. De hecho, en este caso específico, el travestirse de CC es esconderse tras un disfraz,

coprotagonista de su propia novela, de tal manera que: todo intento de mantenerse al margen de los testimonios que tratan de transcribir de manera “objetiva” estará condenado al fracaso, pues el mismo proceder imposibilitará cualquier pretensión de imparcialidad, consiguientemente la alteración o trasgresión de identidades, formará parte de la propia ficción, por lo cual, la narración estará absolutamente preñada de una *subjetividad* digamos, estructural. Sin embargo CC buscará y lo logrará dar el efecto de una cierta “invisibilidad” en la novela.

Por otro lado, el distintivo horror de CC a la ordinariez y a la trivialidad, se expresa en la denodada búsqueda coccioliana de la singularidad, lo cual lo llevará fatalmente a imponer un cierto hermetismo de dudosos *efectos colaterales* sobre el lector, de hecho: de un fatuo “manierismo” de corte hermético, cuya ostentación no va más allá que eso, un alarde innecesario a su inteligencia y un desafío igualmente inútil al lector. Por ejemplo, y entre otras cosas, las inconfesas marcas pirandellianas en su narrativa —el caso de FL como un obseso personaje en busca de autor— y también en los consecuentes intrínquilos surgidos entre el rol del autor, el/los personaje (s), y hasta el del destinatario; que aunque son estrategias narrativas particularmente osadas y originales, no dejan de ser un desafío constante de inteligibilidad para quien lea esta peculiar novela. De cualquier forma, estas complicaciones hacen que, por supuesto, el libro esté muy lejos de la banalidad “facilona” de los *best selles* de lo cual, CC siempre esquivará con atrevido desdén y con colmado oficio —basta ver lo declarado por él mismo con respecto a las dificultades de lectura (anunciadas) que se suponían en la novela— dicho esto, veamos algo de esto en el prefacio a la edición castellana, mismo que enseguida se revisa; en el último párrafo ¹³⁵ del prefacio a la edición castellana de la novela, CC trata de explicar el *hermetismo deliberado* de su narrativa, refiriéndose por supuesto a la *Segunda Parte*. Donde explica, en pocas palabras, el arbitrio de su perspectiva:

“Por lo que a mí respecta, me parece inútil advertir que esas dificultades, esas sombras, ese aparente juego en el discurso y más allá del discurso, ese incesante recurrir a imágenes; en suma, ese incesante y quizá *monótono retraerse detrás de un lenguaje oscuro — presencia constante, casi vociforme, del mito — lo he querido de manera consciente y, al quererlo, he tratado de prever, y por lo tanto de regular, los efectos de orden espiritual que todo ello habría podido provocar en el ánimo del lector.* (Nadie se asombre de que hable tan

es el encubrirse atendiendo a las siguientes acepciones: a) - Estar o ponerse encima de una cosa impidiendo que sea vista. Ocultar, tapar. b) - (acep. causativa) Poner algo encima de una cosa para que no se la vea. Ocultar, tapar. c) - Callar una cosa para que no se sepa, o evitar que se sepa de cualquier otra manera. Es como ocultar. En Derecho: es equivalente, al acto de ayudar a un delincuente a no ser descubierto, o contribuir a que no se descubra un delito, en fin es ocultarse. El siguiente catálogo de sinónimos de esta palabra, tomado del diccionario de María Moliner, puede ser muy ilustrativo como estrategia comunicativa de desvío, esto es: como el guardar las apariencias, arrebosar, callar, echar un capote, celar, correr la cortina, quedar otra cosa dentro del cuerpo, cubrir [se], disfrazar, dorar, embolicar, embozar, encamisar, encubertar, enmascarar, esconder, dorar la píldora, sobredorar, sobresanar, socapar, tapar, velar, vestir. Clandestino, encubierto, reservado, secreto, tapado, velado. Cabalístico, enigmático, impenetrable, incomprensible, indiscifable, inescrutable, insoluble, insondable, misterioso, sibilino, subrepticio. Tapadera, velo. Encobador, encubridor, receptor. Callando, clandestinamente, por debajo de cuerda, a escondidas, a escucho, de extranjis, a hurtadillas, de incógnito, bajo [o por debajo de] mano, de matute, misteriosamente, ocultamente, a puerta cerrada, secretamente, veladamente. Chiticalla, tapada. El pabellón cubre la mercancía. Desfigurar. Disculpar. Disimular. Ocultar. Recubrir. Simular. En fin...

¹³⁵ Esta es la segunda vez que se cita este fragmento, me veo precisado a repetir que: todas las palabras en cursiva de esta parte, son mías. Esto se hace con el propósito de hacer resaltar lo intemperante de algunos términos, juicios o propuestas utilizadas por Coccioni en esta especie de breve pero espontánea advertencia.

frecuentemente del lector, de mi lector: dado mi sentido de la literatura como mensaje, no puedo prescindir, cuando escribo, de la idea de que mis palabras van dirigidas a algo que es vivo, que es verdadero, que es determinado. *Toda literatura cuya finalidad reside en sí misma y se reduzca a un monólogo sin eco y sin consecuencias es a mi juicio un vano funambulismo totalmente ajeno a la función del arte*) No: no lamento en absoluto —y sería superfluo consignar aquí los motivos— que en esa parte central de mi libro ¹³⁶, quizá para mí la más importante, sea tal que desaliente a los lectores menos pacientes y experimentados; no lamento en absoluto que varios lectores, como ellos mismos me han confesado, hayan sencillamente dividido el volumen en tres partes, con objeto de poder unir la primera con la tercera y eliminar la segunda, *tan incomprensible y, en su opinión, tan inútil a los probables fines de la obra*. No lo lamento porque yo sé que no pocos de esos lectores, no menos *sinceros* que *expeditivos*, se han sentido impulsados a acudir de nuevo a esa segunda parte cuando, por el concurso de acontecimientos *genuinamente personales*, han visto y sentido finalmente en *Fabrizio Lupo* no ya una expresión formal más o menos válida, sino el testimonio, el símbolo y casi el presagio de los ecos felices o dolorosos de su corazón. La "novela" de "*Fabrizio Lupo*", esos 200 párrafos *que en mi opinión deberían reflejar más indirecta que directamente el mundo en el cual un homosexual puede vivir* (el mundo del espíritu y de la fantasía, el mundo de la sensibilidad y del sexo, el mundo social y cotidiano), no se puede leer en verdad, es decir no se puede penetrar, sino cuando se tiene el corazón macerado, o herido, o exaltado, o envilecido, o glorificado, por las innumerables aventuras que constituyen el amor." (Prefacio a la edición castellana, pp. 12-13)

Aquí se concluye esta especie de advertencia al lector, por lo que ahí se dice, Coccioli deja una impronta difícil de olvidar, en efecto, un tanto intemperante, rutina que después CC retomará una y otra vez. Lo importante de todo esto es que CC exponga (entre otras cosas) muy claramente, su estrategia si se quiere post-textual, en los efectos de lo que él esperaba después de la lectura de su testimonio, además de los medios para conseguir entenderle. Sin embargo CC antes de llegar a esperar los efectos de la post-lectura entre sus lectores, es un tanto vago cuando escribe, y lo cito: "Por lo que a mí respecta, me parece inútil advertir que esas dificultades, esas sombras, ese aparente juego en el discurso y más allá del discurso, ese incesante —presencia constante, casi vociforme, del mito... —" Y remata declarando patentemente que lo ha querido de manera consciente y, que al quererlo, ha tratado de prever, y por lo tanto de regular, los efectos de orden espiritual que todo ello habría podido "provocar en el ánimo del lector". Quede, por lo tanto, claro que en la conformación de su propio lector, CC justifica y advierte su complicado proceder, apuntando que por lo que a él respecta, le parece inútil advertir que esas dificultades, esas sombras, ese aparente juego en el discurso y más allá del discurso, ese incesante recurrir a imágenes; en suma, ese muy suyo *incesante y quizá monótono retraerse detrás de un lenguaje oscuro*, se debe a *la presencia constante, casi vociforme, del mito* (sic), lo cual no esclarece en absoluto su muy recurrente hermetismo. Y asienta enseguida que no lo lamenta, porque él sabe que no pocos de aquellos lectores, no menos *sinceros* que *expeditivos*, se han sentido impulsados a acudir de nuevo a polemizar sobre la contendida *Segunda Parte* de la novela, la cual pone en estado de turbación debido al concurso de acontecimientos *genuinamente personales*, reacciones justamente personales, tales como proyecciones de actos fallidos y frustraciones estrictamente personales de los propios lectores destinatarios, quienes han vuelto a sentir o *padecer*, en la lectura de *Fabrizio Lupo*, algo de su propio pasado, pues sí no sólo los efectos de una expresión formal más o menos

¹³⁶ Se refiere, como ya se advirtió, a la *Segunda Parte* dado que la novela está compuesta por 3 partes, ésta correspondería a la desconcertante aunque amenamente carnavalesca parte central.

válida, sino también los efectos (aunque depresivos, pero *veristas*) del propio testimonio, al través del “*símbolo y casi el presagio de los ecos felices o dolorosos de las llagas de su corazón*”¹³⁷ Parecería que aquí Carlo Coccioli aspira tomar (usurpar) para sí *el rol mismo de lector y asumir hasta sus posibles elucubraciones*, el travestimiento coccioliano, aquí rebasa los límites de su acostumbrada sed de identidad múltiple, prueba de su proverbial y calculada versatilidad. Por lo demás, la interpelación directa al lector, parece ser un recurso válido y muy común en la novelística testimonial, esto le es en efecto, consustancial; pero la operación de identificación de los lectores interpelados por el personaje de esta novela, no permite esperar prever un resultado *igual* entre los lectores, de hecho no es lo suficientemente determinante como para dividir a los destinatarios entre: *lectores sinceros* y *lectores “expeditivos”*¹³⁸ como Coccioli preconiza, lo que hace que estos últimos resulten, según el diccionario: lectores equivalentes a *embarulladores* o *mañosos*, término aquí muy desafortunado, no sólo por ser un calificativo poco utilizado, sino por lo inoportuno e insultante que resulta en aquel contexto.

Como ya se ha dicho en repetidas ocasiones, CC define su habitual proceder evasivo en muchos de los aspectos recurrentes de la praxis homosexual, como un cumplimiento de un indefinido *buen gusto*, pero de facto, se trata de una auto-imposición *perbenista* (convencional) pues opina, sin definir origen ni razón, que: “*esos 200 párrafos, que en su opinión, deberían reflejar más indirecta que directamente el mundo en el cual un homosexual puede vivir*” (sic), Coccioli se refiere a la *Segunda Parte*.

Por otro lado, y más allá de una decisión meramente personal, aquel propósito de tratar *indirectamente* la problemática homoerótica, también puede ser efecto de una cuestión relativamente extraña a la voluntad del escritor, esta *evasión* se puede adivinar detrás de la presencia “dispersiva” del *nouveau roman* en la *Segunda Parte* de la novela que nos ocupa, pues es propio de la preceptiva de la antinovela (a la Robbe Grillet) el evadir todo compromiso con la *anécdota*. De ahí se explica el gusto coccioliano en esta parte de la novela por el laberinto y el ocultamiento sistemático de las evidencias habituales en la narración de una historia, como una serie de praxis que conforman una anécdota dada. En efecto, esto iba muy bien con la imprecisión y evanescencia requeridas en la poética del *anti romanzo d’Oltralpe*, (*nouveau roman français*) gracias al aniquilamiento de la anécdota, todo aunado a otras incidencias, esto hizo que la visión estrictamente homoerótica coccioliana en *la novela dentro de la novela* y en general a todo lo largo de la trama, fuese muy poco explícita.

El resultado final fue que los aspectos de la praxis homoerótica en la novela fueron escrupulosamente filtrados o evadidos, el autor aparecerá movido por la discreción ahorrándose descripciones demasiado explícitas y comprometedoras, por lo consiguiente: CC se muestra como un moralista a casi todo lo largo del testimonio de FL, salvo quizás en algunas partes de la *Segunda Parte* de la novela. Pero donde *quien se expresa no es precisamente el propio autor del*

¹³⁷ Aquí el uso de semejante término, le da un tono innecesariamente melodramático a tan discutible autojustificación.

¹³⁸ Según el diccionario de María Moliner: Expeditivo, -a adj. Se aplica a la persona que hace las cosas sin detenerse ante los obstáculos o inconvenientes, sin pararse a pensar en ellos o atropellando cosas que debería respetar, así como a sus acciones, métodos, etc. Equivalente a: atropellador, decidido, desenfadado, embarullador, de recursos, resuelto, sacudido. Desenfadaderas, despachaderas, desparpajo, expediente. Atropelladamente, sin pararse en barras, sin encomendarse a Dios ni al diablo, expeditivamente, de cualquier manera, sin pararse a pensar, salir del paso, no pararse en pelillos, de un plumazo, no andarse por las ramas, sin andarse con rodeos, no ahogarse en un vaso de agua.

libro, no, pues será justamente *FL* quien se expresará en “su” *novela inserta* —escrita durante las pausas del propio tiempo “off” dedicado al largo testimonio transcrito por CC— de hecho, se insertan por ahí algunas narraciones nebulosamente “escabrosas” sobre el *erotismo disperso* del Mancebo (recordemos: es el protagonista de la *novela inserta* de FL) Sin embargo, aún ahí se notará el inequívoco e insistente recato coccioliano de permanecer ajeno a los prosaicos actos implícitos de las praxis homosexuales.¹³⁹ CC optará por una sublimación extrema para allanar el camino hacia una labor escritural “*più pulita*” (más pulcra) hecha de “discretas y anacrónicas evocaciones de la *cópula homosexual, rayanas en discordantes salidas por la tangente, además de muestras de una puritana e inútil pudibundez.*”¹⁴⁰

Pero ante el disipado y difuso cotidiano homoerótico del Mancebo¹⁴¹ en la *Segunda Parte* de la novela que nos ocupa, hay por así decirlo, menos restricciones; en fin, ahí CC se decidirá por insinuaciones homoeróticas menos cubiertas, pero siempre tratando de no incurrir en el impudor y la osadía que conlleva el escribir sobre la sexualidad explícita. En efecto, Coccioli ni siquiera ahí dará lugar a un mínimo de erotismo, con ello salva supuestamente el riesgo de caer en la temida pornografía; cosa que: según corrían los tiempos, era ya una conquista ganada para la incipiente expresión literaria homosexual. Pongamos el caso de México, con las osadas y poco conocidas *memorias* de Salvador Novo (clandestinamente editadas entre 1930-40) y que más recientemente serán publicadas bajo el título de *La estatua de sal* por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en la Colección Memorias Mexicanas en 1998. Salvador Novo, propenso a la autobiografía desde la adolescencia, dejó testimonio de sus vivencias en numerosos artículos y ensayos. A los 16 años ya tiene una primera versión de sus memorias, que escandalizan a su contemporáneo Xavier Villaurrutia por su crudeza y su sinceridad, contando además con el raro mérito de la mención indiscriminada de los nombres propios, con pelos y señas. Posteriormente él mismo se escandaliza de esta primera versión, que calificará como un “largo y romántico mamotreto”, la versión fue incinerada por el propio autor. Sin embargo, Novo no cesa en su empeño y en 1945, pese a saber que “la biografía de un hombre como yo, heriría las buenas costumbres”, inicia la que sería la versión definitiva de *La estatua de sal* publicada en 1998.

De cualquier manera; México ya en los años 40’s tenía en este descarnado testimonio autobiográfico¹⁴² una notable expresión literaria homoerótica, aunque marginal y ante todo

¹³⁹ Baste recordar el extraño encuentro del Mancebo con el destazador de cerdos, en el pretendido relato desplegado casi al inicio de la *Segunda Parte*, nunca se sabe si hay o no alguna implicación erótica entre ambos, todo se queda en una ambigua sucesión de escenas, preámbulos y digresiones sentimentales sin objeto.

¹⁴⁰ Opinión del dramaturgo sinaloense Jesús Cabanillas (Oscar Liera) vertida en una acalorada discusión sobre esta novela, la arenga fue celebrada entre amigos noctámbulos en los desiertos pasillos de la U.A.S. Se trataba de un intento fallido de una entrevista sobre *narrativa homosexual masculina* que nunca se llevó a cabo, corría una calurosa madrugada “*culichi*” (de Culiacán, ciudad de Sinaloa, México) de los años 70’s.

¹⁴¹ Veamos, según el Diccionario de María Moliner, el significado castellano de la palabra *mancebo*, -a (sup. lat. vg. «*mancípus*», esclavo, con el acento de «*mancipium*») Aceptaciones: 1.- No es usual en f. n. Persona, especialmente hombre, que acaba de dejar de ser niño. Muchacho. 2.- m. Hombre soltero. Mozo. 3.- Oficial, en algunos oficios. 4.- n. Persona que trabaja en una farmacia a las órdenes del farmacéutico con título. 5.- m. Empleado de un establecimiento mercantil que no tenía categoría de factor. 6.- (ant.) adj. Juvenil. cabe señalarse que al través del desarrollo de la *novela inserta*, el Mancebo recibirá inopinadamente otros nombres... En la versión original en italiano, es llamado simplemente por Coccioli como *il Ragazzo*.

¹⁴² El texto abarca los primeros 20 años de Novo, pero debió abandonarlo porque ingresó a trabajar en el Instituto Nacional de Bellas Artes, según le confiesa a Emmanuel Carballo. Lo importante es escribir con el

crudamente explícita. Salvador Novo, como otros escritores, si se quiere *cronistas de primera mano del mundo homosexual*, pueden ser, en efecto, considerados como la antítesis del comportamiento literario coccioliano por lo menos en esta novela.¹⁴³

No es exagerado afirmar que Salvador Novo fuera el Oscar Wilde mexicano. Paralelismos, los hay y muchos: su gusto por el teatro, la literatura, el escándalo, el desafío a la hipócrita moral imperante, el recurso del refinamiento irónico, la desprejuiciada atracción por los jóvenes de su

propósito expreso de escandalizar a sus eventuales lectores. Por ello, privilegia la narración de sus cuitas sexuales sobre los acontecimientos políticos y sociales que le tocó vivir, la "brutalidad insensata de la revolución", ni más ni menos. Aun cuando la considerada primera novela literaria con temática gay mexicana, *El vampiro de la colonia Roma*, *La estatua de sal*, fue difundida 50 años antes que versión definitiva y oficial de 1998 lo hiciera, *cabe señalarse que antes de esta publicación "oficial", Novo hizo circular entre sus allegados otras versiones para luego destruirlas; se dice también, que inclusive circularon clandestinamente algunas versiones por así decirlo "pirata" de estas memorias*. Se trata de un documento pionero en México. Al igual que el personaje de *El vampiro de la colonia Roma*, Novo reivindica sin ambages su singularidad. Por ejemplo cuando tenía cinco o seis años, Salvador jugaba con un sirviente a ser madre e hijo, escribe: "Y él entonces tenía que chupar mi seno derecho con sus labios duros y su lengua erecta". Meses después, otro amigo de Novo informó a la madre de ambos que "Salvador y yo somos los dos afeminados de Torreón". La orientación sexual del autor de *Nuevo Amor*, aún sin práctica consistente, ya estaba definida y asumida desde temprana edad sin culpa alguna.

¹⁴³ Entre otros posibles escritores antípodas de Coccioli, se mencionan: además de Novo, Oscar Wilde, desde luego en primerísimo lugar, enseguida el chileno Pedro Lemebel, los sudamericanos Néstor Perlongher, Arturo Arnalte, y el propio italiano Pier Paolo Pasolini, ni qué decir de los franceses, entre quienes campea la celebrada osadía poética llevada a cabo entre Rimbaud y Verlaine en la confección conjunta de un poema escatológico, no poco divulgado en su tiempo "*soneto al ojo del culo*" y que actualmente ha hecho fortuna entre un importante sector internacional de cultores de literatura homoerótica contemporánea. No se olvide la lección pionera sobre el género de Edward Morgan Forster (1879-1970), con su primerísima novela homoerótica "*Maurice*" (también publicada y leída clandestinamente antes de su publicación oficial en 1971) este novelista y ensayista londinense, no en vano exploró con una gran profundidad las actitudes prejuiciadas que crean barreras entre las personas. No debe pasarse por alto desde luego al gran escritor James Arthur Baldwin (1924-1987) Novelista y ensayista estadounidense nacido y criado en Harlem, Nueva York. Tras abandonar la secundaria, desempeñó varios oficios hasta que ganó una beca que le consintió trasladarse a vivir a París. Su primera novela, escrita justamente en París, *Ve y dilo en la montaña* (1953), lo glorificó como el más destacado crítico negro de la condición marginal de la negritud norteamericana. Su siguiente novela, *El cuarto de Giovanni* (1956), es una historia de amor homosexual. Luego seguirán: *Notas de mi hijo nativo* (1955) y *Nadie sabe mi nombre* (1961) que son libros de ensayos y memorias de su juventud. Posteriormente con la novela *Otro país* (1962), ubicada en Nueva York, habla precisamente de la sociedad de Harlem, y donde la muerte del protagonista, personifica el maltrato que reciben las personas de color en un medio hostil. Ésta y otras obras, como *La próxima vez el fuego* (1963) y *Sin nombre en la calle* (1972), reflejan la creencia de Baldwin de que los negros estadounidenses, han sido sistemáticamente objeto de sufrimiento y abuso, y por ello simbolizan los conflictos de la sociedad industrial norteamericana pero también ejemplifican los graves problemas universales de la segregación racial, opinión que expone de semejante manera cuando habla de los homosexuales, siempre con un estilo franco y enérgico. Las novelas *Dime cuánto hace que se fue el tren* (1968) y *Sobre mi cabeza* (1979) se refieren al tema de la identidad diezmada de los negros. Entre sus obras de teatro se encuentran *Amen Corner* (1950) y *Blues para mister Charlie* (1964) En 1985 publicó el libro de ensayos, *El precio de la entrada* y es reconocido por la crudeza de su narrativa en donde no se ahorra eufemismos para hablar de las cosas tal y como acontecen entre los marginados. Durante las luchas por los derechos civiles que tuvieron lugar en la década de 1960, James Baldwin emergió como un portavoz literario de los negros de su país. En sus novelas, ensayos y obras teatrales observó los conflictos raciales y descubrió el gran peso de los valores de las gentes de color para poder sobrevivir. Además de tratar temas raciales, sus obras afrontaron con gran franqueza la homosexualidad masculina.

mismo sexo y, sobre todo, el sarcasmo inteligente convertido en arma defensiva contra los ataques a su persona.

De él dice Emmanuel Carballo en *Protagonistas de la literatura mexicana*, que Novo es:

“Un ser que llama a las cosas, por prohibidas que éstas sean, por su nombre de pila. Desde joven supo ser lo que algunos de sus contemporáneos se negaron a aceptar: un ser humano distinto.”

Esa honradez consigo mismo, continúa Carballo, le valió la incompreensión, el repudio y la hostilidad de propios y extraños. En efecto, Pedro Henríquez Ureña, por ejemplo, lo desterró de su grupo al enterarse de su homosexualidad, y muchos otros escritores le restaron méritos literarios, a Novo y a otros literatos mexicanos *diversos* reunidos en torno a *Los Contemporáneos*, todo por su pronunciada preferencia homosexual.

Contra todo lo que se hubiese podido esperar de Carlo Coccioli, el escándalo y la divulgación indiscriminada de la intimidad de Novo, no pareció jamás importarle, él mismo es quien describe sin reparos y, desde luego, con desmedido cinismo sus gustos más íntimos: “las piezas (penes) más descomunales”, la cocaína, el dinero. Ya en 1932, a los 28 años de edad, Salvador Novo era ya un hombre rico. No hay sorpresa. En *La estatua de sal* el autor reconoce que ponía su fe “en el milagro del enriquecimiento, y no importaba cómo accedido”. Su afán por el dinero no es en ese entonces el lujo en sí, sino la posibilidad de la independencia económica que le permitiera vivir su desprejuiciada sexualidad juvenil.¹⁴⁴

Según Carlos Monsiváis, después de la aparición de estas escabrosas memorias de osados lances: “[...] no queda sino reconocer que la publicación de *La estatua de sal* fue todo un acontecimiento por varias razones: un escritor de la talla de Novo desnuda su alma como ningún otro (y al hacerlo milita a favor de la diversidad sexual)”; ahora bien la reedición de 19 poemas eróticos con el brillante prólogo de Monsiváis, que es una pieza literaria que se cuece aparte. Se dice también que “Novo escribe para ser leído algún día, y para ser leído en ese instante por él mismo.” Pareciera que, como algunos piensan, Novo escribe también para ser prologado por Monsiváis... lo cual demuestra la importancia pionera de sus excesos, digamos literarios.

Contrariamente a lo anterior, se podría decir que: como narrador CC lleva a cabo gran parte del esfuerzo ficcional de esta novela con el fin de levantar con una *arquitectura correcta pero hartamente convencional el testimonio homosexual de sus personajes y el de sus circunstancias pero también el de “su propio personaje” inserto en la novela*, como ya se vio. Llegados a este punto, es preciso reconocer el delicado trance literario del pasaje de una *persona* real a un *personaje escritural*, lo cual resultó ser en esta novela, un interesante ejercicio de imaginación y creación literaria. Esto dicho sin el menor empacho, empero imponiendo una parte importante de contingencias insólitas aunque ingeniosas para dar una pretendida verosimilitud y verdad a la historia narrada como un artificioso testimonio “oral”.

En otro orden de ideas: los libros son para CC como los habitáculos físicos de la existencia espiritual del autor y de sus emanaciones, los textos de Coccioli contienen las preocupaciones

¹⁴⁴ Antes de cumplir los 20 años, junto con Xavier (Villaurrutia), de quien nunca menciona el apellido, y Gustavo Villa (la “virgen de Estambul”), instala en la ciudad de México un estudio en la esquina de Donceles y Argentina, por lo que pronto serían conocidos como “las chicas de Donceles”...

existenciales de su autor, son de hecho, sus refugios. Los libros están ahí, como espacios virtuales en donde también se alojan y se proyectan los fantasmas de su atormentada relación con el *sexo* y con *Dios*, tal y como también los *revive* FL a todo lo largo de esta novela.

Por otra parte, en este libro como en otros, CC recurre al *enmascaramiento* de personas reales detrás de los personajes escriturales, es el caso de la figura aparentemente irreal del *Mancebo fabriziano* de la novela inserta, que es ni más ni menos un adolescente muy parecido al comportamiento de Laurent, el cual, como ya se sugirió en la novela del testimonio propiamente dicho de Fabrizio Lupo (contenido básicamente en la *Primera y Tercera Partes*), es a su vez ni más ni menos que la persona trasfigurada con la cual CC tuvo un percance amoroso, en los términos más trágicos, se trata de un romance fallido, muy cercano a la intriga de la novela. Se trata como ya se apuntó repetidas ocasiones, de Monsieur Michel Britzman, quien fungió como motivación o inspiración angular de la propia novela. Luego entonces, la aplicación de la paráfrasis cambiada de la expresión francesa de: “*cherchez l’homme!*”¹⁴⁵ la cual funcionó bien, y que fuera el bisbiseo plausible de una corazonada. Lo cual quiere decir, en pocas palabras, que buscando y rebuscando en su entorno real y hurgando entre los pliegues de su itinerario personal, atando intuiciones y cabos entre el caos, CC algún día no muy lejano antes de la publicación de la novela, se topó con ese hombre y vivió una situación tan desarmante como la del propio Fabrizio, solamente que los términos reales fueron trastocados por CC. Por ejemplo: pensando en la maquinada desaparición de Laurent, no se dio de igual manera que la “desaparición” de M. Britzman, de todas maneras el duelo funerario representa el dolor y luego el olvido que sobreviene después de la muerte o el de la *omisión* cuando alguien desaparece del mapa (sin matar necesariamente, se le ultima), el morir o el ahogar un mal recuerdo en el vapor de una sublimación artística, es precisamente en esta novela, un proceder legítimo. Esto es que en el desamor surgido de la desilusión y del resentimiento, la muerte inesperada o el olvido del ingrato, tienen una función reparadora para la parte lacerada, la sublimación de este despecho en CC, toma la forma de un acto literario asesino, en fin, en la ficción de una novela... Por lo tanto, el traslape autobiográfico de Carlo Coccioli en esta trama, resulta ser más que evidente.

Para redondear más la idea de Coccioli como autor, es importante decir que: las diferentes casas de Coccioli, en donde la *habitabilidad* se le presentaba como un problema de vivencia literaria (como lugar de la catarsis escritural) y a la vez existencial (como refugio bibliográfico), por esto mismo, CC concebirá posteriormente dos libros en donde el protagonista principal serán las propias casas y lo que ahí acontece (si los muros hablaran...), se trata de: “La casa di Tacubaya” (edit. Nuova en 1982) y “Le case del Lago” (edit. Rusconi en 1980)

Por último, CC tendrá que resolverse como autor, como narrador y como el personaje que era dentro y fuera de la novela, en ello tuvo que sopesar la carga específica de dos tipos de testimonio, dos evidencias documentales presentadas por el propio protagonista: a) *el testimonio oral* propiamente dicho y : b) dar cabida al enorme *testimonio epistolar, la gran retahíla de cartas escritas por Fabrizio a Laurent, diseminadas a todo lo largo de la novela*, (extrañamente retenidas en las manos del mismo emisor...)

Ambos testimonios, son esgrimidos como pruebas o documentos fehacientes de la factibilidad de la trama en un espacio y tiempo determinado por el mismo autor. Sin embargo, el todo conferirá a la narración de CC un aire de Diario que se detiene ante la muerte, pero desde luego bastante previsible, cuyo trágico *desenlace anunciado* resulta, en efecto, absolutamente

¹⁴⁵ Tomada de la vieja y popular expresión sexista francesa que dice: “*Cherchez la femme!*”

descabellado por autodestructivo, desde la propia ficción originalmente urdida por el narrador-personaje- autor, quien narrando, se irá *desconstruyendo* a sí mismo, hasta desaparecer por mano propia, como se sabe, Fabrizio se suicida...

4. 2 El inefable móvil homosexual en algunos escritores italianos.

No son todos los que están,
ni están todos los que son.

Dicho popular.

Para el crítico literario italiano Gianni Rossi Barilli, “[...] en el binomio *novelista-homosexualidad* hay, por lo menos — desde el escabroso periodo de la Italia del fascismo y de la posguerra hasta nuestros días — un claro vínculo homosexual que ha sido muy difícil de ocultar, las razones pueden ser muchas. Pero lo que sí es cierto, es que entre los novelistas que han abordado la crisis y la marginación italianas, la lista de estos escritores de filiación abierta o latentemente homosexual, es muy vasta.”¹⁴⁶ A lo cual Gianni Rossi Barilli complementa:

“Dietro ogni romanzo c'è uno scrittore. E dietro alcuni scrittori c'è l'omosessualità. In che modo questa esperienza umana influenza i loro libri? Un nuovo studio di Francesco Gnerre getta finalmente luce su questo interrogativo, normalmente censurato dai critici della letteratura italiana... e dalla scuola.”¹⁴⁷

Luego continúa diciendo que en Italia, cuando un escritor es homosexual, la literatura se convierte en el medio por el cual este escritor expresará lógicamente su diversidad. Para ahondar más sobre este asunto, señala que hay que ponderar tal aseveración dado que este determinismo:

“Dipende dai punti di vista. La risposta è sì se si pensa, come scriveva Goffredo Parise, che *ogni uomo, uno scrittore, un poeta, un artista è quello che è la sua sessualità*. Diventa invece *no* se si segue la linea predominante nella critica letteraria e nell'insegnamento della letteratura.

In questa prospettiva, sembra che l'arte sia ancora un modo per liberare lo spirito dai vincoli della carne, per salvare l'anima dalla bassezza della materia e traghettarla nell'orizzonte delle "pure idee"... L'omosessualità di uno scrittore appare quindi come un ostacolo alla "vera" espressione artistica, un incidente biografico da rimuovere per evitare maldicenze o "ghettizzazioni", una sconvenienza da eliminare, o almeno da attenuare, a tutti i costi.

¹⁴⁶ Gianni, Rossi Barilli, *L'eroe negato. Il corpo ritrovato*, recensione al libro *Eroe negato* di Francesco Gnerre, testo inserito il 19/03/2001. Editado originariamente nel sito di "Pride", novembre 2000, col titolo "Il corpo ritrovato".

¹⁴⁷ Ibidem.

È accaduto così ad alcuni autori italiani del Novecento di venire santificati dalla critica e, di conseguenza, "derubati" per quanto possibile di quell'erotismo omosessuale che è stato per loro un tema di ispirazione fondamentale."¹⁴⁸

La huella de la estigmatización y de la exclusión parece señalar este recorrido heroicamente padecido por el escritor marginal e incómodo en Italia, pero no parece ser sólo en Italia donde el impacto de este inclemente filtraje y censura, hayan tenido un efecto devastador sobre los méritos y la honorabilidad de un escritor o escritora que hayan vivido y descrito "literariamente" su homosexualidad. No está por demás el agregar que: el estado de cosas en la ciudad de México, cuando Coccioli decidiera establecerse (1953), no era muy halagador al respecto. Cabe agregarse también que a menudo, la belicosidad en contra de estos (as) escritores (ras) fue evidente y muy a "flor de piel" pues los estigmatizados estaban nerviosamente en alerta ante el menor signo de escarnio y de exclusión.

De hecho, el ejercicio sistemático del machismo como sistema de valores dominante, además de la ideología mojigata y clerical, también predominante en el México de entonces, hicieron que estos intelectuales hubiesen adoptado por su parte un comportamiento o bien "reactivo" o "pasivo"¹⁴⁹, ante estas manifestaciones habituales de rechazo latente y manifiesto, generadas en prácticamente todo el tejido social, Carlo Coccioli, no fue la excepción a la regla, y por supuesto, se puso del lado de los "reactivos" arremetiendo en contra de "propios y ajenos", por lo consiguiente, gran parte de su producción posterior al "*Fabrizio Lupo*", no pudo mantenerse al margen ante este injusto y complejo escenario de exclusión y sistemática descalificación.

A este comportamiento "reactivo" de los *intelectuales diversos y marginalizados*, se ha agregado también el de haber esgrimido un cierto grado de "victimismo injustificado" por parte del pensador agraviado,¹⁵⁰ citemos la complicada eventualidad de la práctica de la pedofilia, aunado al de la inocuidad de la homofilia entre adultos; en este orden de ideas, un caso verdaderamente trágico fue, en la literatura italiana el del poeta Sandro Penna en cuanto a la perspectiva transgresora que propuso con su *peculiar línea homoerótica*, pues tenía como objeto la celebración del nexo amoroso con infantes varones. Su situación en la época, se hizo cada vez más compleja, y lo es todavía más porque actualmente la práctica pedofílica está considerada como una práctica sexual criminal.¹⁵¹

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Esta reacción fue "convenientemente" prevista por CC en su controvertido prefacio a la edición castellana. Pongamos como el ejemplo del literato homosexual "reactivo" vitriólico y desafiante, como lo fuera el temible pero talentoso escritor Salvador Novo y, por el otro lado, tomemos en cuenta el literato homosexual de respuesta "pasiva", el no menos talentoso, pero recatado y evasivo en extremo, Xavier Villaurrutia, quien no siendo capaz de sobreponerse al escándalo suscitado por los golpes propinados por un altanero "limpiabotas", lamentablemente se suicidó.

¹⁵⁰ Lo cual ha seguido la ruta fácil del histrionismo "chillón" y a todas luces injustificado de pedófilos y similares. Esto no ha hecho otra cosa que continuar la misma agresión e intolerancia de que antaño fueran víctimas los mismos homosexuales (pero a la inversa) Esto es, ni más ni menos, la paradoja de cuando una víctima se convierte en victimario, lo cual se presenta cuando se va más allá de la norma y se infringe el respeto de gentes y cuando se enarbolan los modernos logros de los derechos y libertades civiles por motivos difícilmente defendibles.

¹⁵¹ Por cierto, práctica que entre los griegos gozaba de gran popularidad y sin duda bajo ciertas reglas. Lo cual no justificaría el adoptarla en la actualidad, aunque Platón y otros ilustres pensadores helénicos, artistas, dramaturgos, políticos, filósofos, militares, etc. la hayan practicado y muy festivamente (Véase *El Banquete*)

De cualquier forma, dicho escenario era en verdad más complejo de lo que parece. Pero hoy por hoy, no se puede aceptar el abuso de menores como si se viviera en el Siglo de Pericles, dado que ahora mismo prevalece en el Estado de Derecho Universal una línea de jurisprudencia muy clara y muy difundida que va más allá de la pura y escueta moralidad convencional y religiosa del mundo contemporáneo. En esta línea, prevalece un vínculo más directo del daño del delito en sus efectos perniciosos a futuro; aplicable en cualquier tipo de relación sexual violenta, poniendo fuera de toda consideración (y calificado luego como un agravante más) el mero goce hedonista del individuo adulto al emprender un ejercicio sexual no consentido ni evaluado en sus efectos a posteriori por el/la víctima en cuestión, o sea un menor de edad. La infracción en estos casos es más que evidente. Sin embargo, no se pueden soslayar los productos, digamos, culturales o artísticos que tales prácticas pudieron, en su momento, suscitar. Dado que el arte como tal, no es un acto moral ni tampoco inmoral, pues el literato creador en sus obras ya consumadas y en su especulación creativa, en sí forma parte de la exploración humana pero considerada incuestionablemente como un acto definitivamente *amoral*. Por lo consiguiente, no se puede negar a la obra de Sandro Penna (1906-1977) los méritos de su lirismo profundo y a la vez simple en el tratamiento poético de las incidencias estrictamente homosexuales, ni tampoco se pueden estigmatizar de un plumazo los méritos poéticos, por ejemplo de António Botto¹⁵² equivalente de Sandro Penna en la poesía lusitana, ni se pueden ignorar los méritos y aportes filosóficos y estéticos de los griegos que “inconcientemente” y “*avant la lettre*” cometieron las transgresiones que después se tipificarán como abominables actos criminales. En este sentido, para bien de muchos personajes de la cultura Greco-romana y de otras, la aplicación de la ley, no puede ser retroactiva con los difuntos...

Por lo tanto, retomando a Gianni Rossi Barilli en su interesante artículo sobre el libro de Francesco Gnerre “*L’eroe negato*”:

“È accaduto, non proprio di rado, perfino a Pier Paolo Pasolini, benché fosse l’incarnazione stessa dello scandalo omosessuale, o a Sandro Penna, un poeta che praticamente non ha scritto d’altro che del suo amore per i ragazzi, e che oggi, se fosse vivo, rischierebbe come minimo il linciaggio televisivo come corruttore di minorenni.”¹⁵³

Imaginando el severo juicio sumario de los medios italianos más conservadores, aplicado a Sandro Penna, él responderá, obviamente con poesía, así:

*“Sempre fanciulli nelle mie poesie!
Ma io non so parlare d’altre cose.
Le altre cose son tutte noiose.
Io non posso cantarvi Opere Pie.*

O anche:

*Il problema sessuale
prende tutta la mia vita.
Sarà un bene o sarà un male*

¹⁵² Antonio Botto (1897-1959), escritor portugués, quien fuera conocido sobre todo por su poesía homoerótica —la cual da muestra de una sencillez vigorosa— tal vez comparable a la del propio Sandro Penna.

¹⁵³ Op. Cit. *L’eroe negato. Il corpo ritrovato...*

mi domando ad ogni uscita.”

“Eppure per la critica più ufficiale la (omo)sexualità di questo grande poeta, checché ne pensasse lui medesimo, è sempre qualcosa da inserire "in un contesto più ampio" ed è tutto tranne che una chiave di lettura privilegiata della sua poesia.”¹⁵⁴

Es por lo tanto desaconsejable el utilizar aquellas claves de lectura altamente prejuiciadas por el simple hecho de que sean las únicas capaces de desnudar y hablar *pèle mêle* sobre la carga de humanidad más frágil y vulnerable del artista. Pero por más infalible y verdadera que esta lectura sea, si el escritor habla a través de lo que escribe y si escribe mayormente ficción ¿entonces qué pasa? Los méritos de su obra deberán de seguir más este sentido, hay que recurrir a la obra propiamente dicha, ir más allá del bien y del mal que puede desplegarse (que son en sí, dos parámetros bastante relativos), hay que observar en su cotidiano, sobre todo entre los creadores que emergen en tiempos de crisis, estos comportamientos “reactivos” porque son producto de ella misma, la expresan y la reviven, se rebelan en contra de ella pero a menudo son arrastrados por su propia inercia.

El valor intrínseco presente en una obra literaria o la ausencia de este, habla por sí mismo, pero hay que emprender una doble lectura para llegar a un mayor esclarecimiento de esta, por un lado: a) hay que explorar el testimonio que en ella se aborda, o sea, todo aquello que toca concretamente la parte del *contenido* cualitativo y de su credibilidad con los aspectos sociológicos que la envuelven, sin olvidar los históricos que le conciernen y la determinan, tales como el testimonio de una época. Por otro lado: b) hay que emprender la exploración de la *forma* que es expresada por los logros estilísticos y estético formales de su proceder literario; el dominio del oficio; sus implicaciones técnicas como género literario logrado o fallido; sus ingredientes y sus distribución en el todo; la estructuración de la anécdota o de plano la ausencia de esta, en suma, la búsqueda formal en su realización y el advenimiento final a un estilo distintivo y personal.

En el caso de Coccioli, el contenido de base de la novela *Fabrizio Lupo*, es ni más ni menos la trasgresión cometida a la pauta o paradigma de la relación *sexual reproductiva*, por lo consiguiente, esto basta para convertirla en algo inevitablemente trasgresor y marginal. Por lo tanto, como una de tantas expresiones de la marginalidad, este será el ámbito precisamente dentro del cual se conformará la virtual expresión literaria homosexual,¹⁵⁵ como *expresión marginal* que se viene conformando durante años y años y como tal, ha precisado de un largo despliegue de estrategias para su “supervivencia” manifiesta o clandestina, haciéndose uso indiscriminado de máscaras, de ocultamientos, de difíciles simbiosis, etc. en suma, de una constante *readaptación forzada* de los contenidos por los cambios y circunstancias de su praxis. Más recientemente, la sociedad industrial ha reubicado, valorizado y también re-estigmatizado la homofilia (por supuesto a su conveniencia) tal y como ha sucedido con los comportamientos de la entera sociedad

¹⁵⁴ Ibidem

¹⁵⁵ Al respecto dice Ignacio Trejo Fuentes, en su interesante artículo: “*Las púberes Canéforas, segunda novela de Blanco*”. En Excélsior, p. 2.: “Me parece que la novela de Blanco puede inscribirse en lo que podríamos llamar “Literatura homosexual” (por su temática en principio) Esta corriente ha sido poco explorada a lo largo de la historia literaria de México; apenas recientemente los narradores. se han preocupado por rescatar el tema de la homosexualidad como material de primer orden en sus cuentos y novelas; antes el homosexual aparecía tan sólo como comparsa, como figura protagónica de segundo orden, víctima por lo general de la burla y el escarnio, jamás como eje temático axial.”

industrial. Dentro de este contexto, la homofilia preindustrial pasó de ser una práctica socialmente tolerada por razones de pura y llana amistad, a la *criminalización* y a la *patologización* de sus praxis. En efecto, por no obedecer *el canon de la cópula reproductora de la especie humana*, proyecto instrumentado para engrosar las filas de un proletariado incondicional y proveedor inagotable de mano de obra barata (el *ejército de reserva*, en términos marxistas), la Iglesia Católica, así como otras comunidades religiosas, no han hecho otra cosa que secundar esta maquiavélica campaña demográfica de doble cara.

Hay que tener en cuenta que: *la marginalidad de la diversidad sexual* ha cambiado muy drásticamente en la segunda mitad del siglo XX, se ha radicalizado y ha adoptado las características reivindicatorias de una lucha por los derechos civiles de los enclaves homosexuales de las grandes urbes industriales de Occidente. En suma, los homosexuales de la mayoría de los países modernos o en vías de modernizarse, han pasado de la marginalidad y clandestinaje de antaño al *activismo* en pro de los derechos civiles de la comunidad homosexual urbana en aquellos *Estados de derecho* más contractuales y civiles que religiosos. Dentro de esta perspectiva, la expresión de la literatura homosexual ha podido abrir frentes y foros más o menos atendibles dentro del activismo urbano, a veces en paralelo con movimientos como el feminismo, los inmigrantes, etc. Entre los intentos más serios para esclarecimiento de la cuestión homosexual en Italia y en América, se han dado muy variadas iniciativas para articular este activismo “reactivo” y de “resistencia” que prácticamente ya comienza a ser un asunto planetario en estos últimos cinco lustros.¹⁵⁶

La novela “*Fabrizio Lupo*” ofreció, en su momento, un referente novelizado, pero también una especie de foro al cual muchos homosexuales recurrieron, esto se puede dimensionar gracias a la enorme correspondencia que recibiera durante años Carlo Coccioli a propósito de su novela, lo que demuestra que la novela fue una expresión o imagen especular de lo que muchos homosexuales quisieron o no ver reflejado en un libro alusivo. En aquella copiosa relación epistolar (citada a menudo por CC como prueba de su difusión y de su impacto sobre los lectores) con los destinatarios, donde hubo de todo, y en muchas lenguas, es obvio que la novela no pudo satisfacer todas las expectativas de la mayoría de los que posteriormente y por carta exigieron e increparon a Coccioli, dadas las enormes diferencias culturales, ambientales, religiosas, sociales, raciales, etc. que determinaron un cierto desencanto por no haber correspondido a situaciones demasiado específicas *del estado de cosas* en el mundo real de aquellos lectores, hasta adonde llegó el libro en cuestión, con ello quedó expresado entre muchos lectores el hecho de que CC no hubiese podido ofrecer un enfoque realmente universalista sobre la cuestión homosexual.

Por otra parte, el activismo homosexual que se despertaba paulatinamente en Occidente a partir de los años 60-70, tuvo desde luego, mucho de qué hablar sobre esta novela, pues hasta se le llegó a considerar como una *novela tendenciosa* sobre la condición general de la vida homosexual de aquellos años, en Inglaterra fue prohibida su distribución. Era de esperarse, pues Coccioli no hizo otra cosa que relatar, convenientemente enmascarados, una serie de tormentosos acontecimientos de su propia experiencia íntima de homosexual y de interrelacionarlos con la religión más o menos dominante de Europa; por lo tanto, el sustratum autobiográfico —lo que llamaremos el *traslape autobiográfico*— en la novela, fue muy evidente como ya se ha dicho. Esto saltó a la vista apenas se exploraron algunas relaciones fallidas de Coccioli en el París que le tocara vivir entre 1948-1951. En este periodo hubo un hecho importante, precisamente el clamoroso fracaso amoroso, acaecido poco antes de la “confección” de la trama de su novela, lo

¹⁵⁶ Prefiero el término *planetario* al de *global* pues tiene una serie de connotaciones ideológicas indeseables que no expresan en absoluto lo que aquí quiero abordar.

cual hace pensar como ya se ha insistido en contadas ocasiones, en su potencial réplica o transposición en la propia trama de la novela que aquí nos ocupa.

Con el propósito de esclarecer más el panorama de la condición homosexual que pudo haber presenciado Coccioli a su llegada a México y después de haberse establecido, se puede decir que entre los operadores culturales de las sociedades urbanas, a partir de los años 50's, ya habían surgido estudiosos que abordaron más o menos directamente algunos aspectos de una cultura homosexual mexicana,¹⁵⁷ dentro de este orden de ideas, la novelística ya ocupa un lugar prominente en la expresión homosexual mexicana y ya se habían hecho algunos estudios al respecto, desde luego, se había previsto el surgimiento de una rústica expresión literaria homosexual permeada de observaciones psico-médicas y hasta legales (ver ANEXO IV al final de la tesis, correspondiente a una selección bibliográfica de la novelística mexicana de tema homosexual, tratado explícitamente, que va desde 1906 al 2006)

En Italia, uno de los estudiosos más recientes y acuciosos de lo anterior es Francesco Gnerre quien en una de sus últimas e interesantes publicaciones "*L'eroe negato*", expone algunas recurrencias y tópicos sobre la presencia de la expresión literaria homosexual en la Italia de hoy. Enseguida, Rossi Barilli comenta a propósito de este interesante libro de Gnerre:

“Il titolo del libro *L'eroe negato* è lo stesso di una precedente ricerca che Gnerre pubblicò all'inizio degli anni Ottanta, e anche l'intento principale che appare a prima vista è lo stesso: far emergere dietro i silenzi e le rimozioni una "presenza" omosessuale consistente e costante nella letteratura italiana del secolo appena terminato.”¹⁵⁸

Con lo anterior, se pone en claro que la huella de los literatos homosexuales italianos hace pensar ya en una “presencia” *consistente y sobre todo constante*. Por lo pronto, en México esta presencia cada vez mayor de escritores homosexuales ya está pidiendo un reconocimiento a nivel literario, Carlos Motiváis, entre otros pocos, ha emprendido dicha tarea y, por supuesto, lo ha hecho de admirable manera.

4. 3 Carlo Coccioli, narrador espacial.

Yo he tratado, como el nómada a su desierto, de circunscribir el territorio de blancura de la página; de convertirlo en mi verdadero lugar; como, por su parte, el judío que desde hace milenios ha hecho el suyo del desierto de su libro; un desierto donde la palabra, profana o sagrada, humana o divina, ha encontrado el silencio para hacerse vocablo; es decir, palabra silenciosa de Dios y última palabra del hombre.

Edmond Jabès (1912-1991)

¹⁵⁷ Por ejemplo el notable ensayo de Octavio Paz: *El laberinto de la soledad* (1950), en donde el autor retrata de forma muy detallada y personal la sociedad y la idiosincrasia del pueblo mexicano y dentro del cual, hay algunos tópicos sobre la ambigüedad sexual del machismo mexicano, observado desde fuera del país.

¹⁵⁸ Op. Cit. *L'eroe negato. Il corpo ritrovato...*

Coccioli entendió, el ejercicio de la literatura como una forma de escrutar y de explorar la crisis del mundo que nos rodea, como ya se dijo, pero también como un ejercicio de la intuición y de lo que podríamos llamar una inteligencia reactiva. Por lo consiguiente, su enfoque dio un gran margen a la polémica continua como escritor y periodista pasional y a la consecuente subjetividad y especulación que esto implicaba. El enfoque, habitualmente polémico del escritor nace de este prurito reactivo, CC hace honor a su inquieta y continua especulación expresada en una especie de fogosa movilidad de respuesta literaria casi inmediata (en forma y contenido), inquietud que en ocasiones gustosamente cultiva y explora y que en otras, se opondrá con la rigidez formal propia de algunos de sus textos rigoristas.

Ahora bien, la versatilidad es una facultad del *Homo Sapiens*¹⁵⁹ y esto, en otros planos de creatividad artística suele ser determinante, esto como ya se vio en el Capítulo III, lo supo aprovechar soberanamente Carlo Coccioli. Este atributo no ha sido muy aceptado entre la preceptiva de los escritores de narrativa *best seller*, quienes se dedican, por así decirlo, a surtir y a estimular el imaginario de una clientela voraz de lectores que esperan infinidad de variaciones sobre un mismo tema (serial), esta hiper-especialidad proviene quizás de la marcada proclividad del mercantilismo moderno, dinamizado por el consumo masivo de productos industriales hechos en serie.

Con respecto al *polimorfismo temático*¹⁶⁰ desplegado por CC: se debe insistir que a él le causaba horror la inmovilidad que causaba el aburrimiento, el no moverse de un sólo sitio, por eso fue, tan amante de viajes y por supuesto de libros que le permitieron remontarse, pues los veía como espacios habitables, dentro de los cuales se podía emprender un recorrido, una aventura exploratoria perfectamente localizada entre los vastísimos ejes espaciotemporales de la imaginación de cada lector, pero también en los cuales podía depositar sus inquietudes más profundas, inventándose y reinventándose en ellos...

Yendo más allá de los aspectos reactivos del comportamiento de CC, en la ficción coccioliana de esta novela, y en otras más, se puede contemplar el cómo una proyección mental muy “íntima” pueda depositarse muy patentemente ahí, así pues sus libros nacen de su mundo interior y de su experiencia vital más inmediata, son por así decirlo: *crónicas diferidas* de lo vivido en carne y espíritu propio, por eso, detrás de los personajes de su novelística se pueden identificar numerosas *personas reales* y, consecuentemente, se pueden inducir los escenarios de su pasado

¹⁵⁹ Las adaptaciones fisiológicas que hicieron del *Homo Sapiens* un animal más flexible que otros primates, permitieron el desarrollo de una amplia variedad de capacidades y una gran versatilidad en el comportamiento que no tiene comparación en el resto del mundo animal. El gran tamaño del cerebro, su complejidad y maduración lenta, junto con el desarrollo neurológico a lo largo de los doce primeros años de vida, proporcionó la base para que el comportamiento estereotipado e instintivo pudiera ser modificado a través del aprendizaje y en esta dinámica evolutiva, el comportamiento reactivo ha tenido una gran importancia, en este sentido, los estímulos han generado en el hombre las reacciones conductuales e intelectuales necesarias para desplazarse en el espacio terrestre con éxito.

¹⁶⁰ Esto es que: los temas abordados por su pluma, abordan y adoptan una cantidad multiforme de sujetos; el Diccionario dice que el término *polimorfismo*, significa: //1. *En gral.* “Cualidad de lo que tiene o puede tener distintas formas. // 2. *Biol.* Propiedad de las especies de seres vivos cuyos individuos pueden presentar diferentes formas o aspectos, bien por diferenciarse en castas, como las termitas, bien por tratarse de distintas etapas del ciclo vital, como la oruga y la mariposa. // 3. *Bioquím.* Propiedad de los ácidos nucleicos y las proteínas que pueden presentarse bajo varias formas moleculares. Es un fenómeno importante en la genética y en la patología molecular. // 4. *Quím.* Propiedad de los elementos y sus compuestos, que pueden cambiar de forma sin variar su naturaleza.

más o menos inmediato. Por lo tanto, todo este material nacido de su entorno, se materializa primero a través de la escritura como emisor y luego al través de la lectura, dirigida a un destinatario, esta es una especie de captura del pasado, del encapsulamiento más o menos camuflado de tiempo y espacio real y del intento de mantenerlo *ya transformado* ante la vista propia y ajena, como un desplegado puesto ahí para la lectura de palabras y enunciados que lo significan. En otro orden de ideas, en la novela que nos concierne, Coccioli se construye, y a la vez, se *deconstruye* en las tres partes o habitáculos escriturales (las tres partes que constituyen la novela) Esto es: el texto como objeto puesto en el espacio en donde uno no puede ocupar el mismo espacio que otro, luego entonces, los tres espacios o partes del libro, son básicamente diferentes y por lo visto, dos son excluyentes. En efecto, muy diferentes el uno del otro y por lo mismo, van superpuestos en una armazón en donde la continuidad espacio-temporal no interesa tanto a Coccioli, quizá por razones de contrapunto estilístico, de hecho, la finalidad de todo esto no se pudo develar.

Ahora bien, los textos de las partes de la novela, son presentadas como los habitáculos en donde se pueden depositar las preocupaciones más íntimas que le tocara vivir al propio autor-personaje, tal y como ya se vio, poco antes o durante el tiempo en que Coccioli escribiera la novela: explorando en primer lugar, la preocupación por la propia homosexualidad “insoportable” para el escritor; luego, exteriorizarla “ante Dios” y, tangencialmente, ante los hombres, pero luego y muy posiblemente, presentarla ante el *amante* que permanece oculto tras los personajes que evolucionan dentro de las páginas de la novela, por lo tanto, es menester recalcar una vez más, la eventualidad del traslape autobiográfico ¹⁶¹ que se agita en el cuerpo de la narración; lo cual quiere decir que CC se refiere y se narra a sí, narrando supuestamente a otro.

Continuando con la implícita “espacialidad” en CC, la novela se nos presenta bajo una serie de habitáculos o arquitectura dispuesta digamos en tres pisos o planos, el primero está cimentado sobre la tierra, el segundo está en medio, entre la tierra y el límite superior que es el último piso, que a su vez, limita con el cielo, con el infinito, con la nada o con el todo que es para Coccioli el mismísimo Dios, el Absoluto, la fusión contenida en el vuelo hacia la muerte.

La propuesta de ver la narración como un espacio arquitectónico tiene que ver con una distribución espaciotemporal que no es ajena al procedimiento coccioliano en la construcción de sus ficciones, por ejemplo en la *Segunda Parte* de la novela, en la novela inserta de Fabrizio Lupo (pág. 168), Coccioli se expresa (a través de Fabrizio) así:

“[...] al quinto piano di un edificio livido, una finestra illuminata mi garantiva che qualcuno stava vegliando. Jean-Paul Sartre redige ogni notte gli annali di questo regno invaso (e castrato)

Se sfoglio i miei propri annali, vi ritrovo l’angoscia idiota che ogni mattina mi succhiava il sangue mentre attendevo il postino. La strada che la mia casa concludeva mi era ben nota per le sue molle insidie. Tortuosa, non mi consentiva di scorgere il postino se non all’ultimissimo momento. Comunque fosse, egli giungeva senipre troppo tardi. Giungeva quando non riuscivo più ad attenderlo perché l’avevo troppo atteso. Le lettere che mi venivano consegnate non mi riguardavano più. Durante ore, neglette e inutili, restavano su

¹⁶¹ Es todo aquello que en la narración deja entrever del propio cotidiano del autor, por ejemplo la difícil relación del protagonista con su padre, parece calcada de la propia relación de CC con su padre, el despertar de Fabrizio a la sexualidad, amén de sus enamoramientos infantiles, etc.

una mensola. Più tardi raccontavo le mie vicende a Vincenzo L. il cui naso si tendeva verso di me fra i fiori della raffinatissima scrivania. I suoi occhi di medico mi entravano dentro gli occhi. « Io quei che attendi lo so », mi disse un giorno. Mi tesse un piccolo *Vangelo* indicando col dito le parole: « Or uno dei discepoli, quello che Gesù amava, stava appoggiato sul petto di Gesù » (*Giovanni*, XIII, 23)

(Non ero ancora giunto all'incrocio col boulevard SaintMichel allorché, in un'atmosfera di allucinante verità, mi sono riconosciuto come il personaggio di una pagina di poesia. E tanto grave, tanto stupefacente era quel che mi accadeva, che ho rallentato il passo, e mi sono sentito respirare. Il vento muoveva le fronde degli alberi, le ombre scuotevano la strada. Mi sono domandato quale fosse la pagina. « Una pagina bianca », mi sono risposto ad alta voce. Sapevo però che vi avevo scritto una cronaca, un capitolo della quale portava la data del 20 giugno 1948)

En la lectura que nos propone Coccioli en su multicitado prefacio de la edición castellana, nos advierte, como ya lo vimos de manera harto sentenciosa, que no se trata de una lectura convencional; la novela entonces, por así decirlo, hay que recorrerla mas no leerla. Entre las páginas o habitáculos se ocultan cosas, no solo palabras, actos fallidos, obsesiones, frustraciones y hasta personas. Por ejemplo, y tratándose del ejemplo más patente e insistente de la novela (tal y como ya se advirtió sobradamente), muy oculto detrás del libro que nos ocupa: están las marcas de aquel hombre real (*ah, cherchez l'homme!*) que estará representado tras el volátil personaje de Laurent así como Laurent lo está a su vez, representado tras el enigmático personaje del "Mancebo" ¹⁶² de la novela intercalada en la *Segunda Parte* del libro, se trataba como ya se ha dicho muchas veces de un oscuro personaje de la vida real, ¹⁶³ que era también judío-francés, inaferrable y vago en sus afectos hacia el propio Coccioli (tal y como se presenta Laurent ante FL), y al cual indudablemente CC despechado le reproduce dedicándole la novela que testimonia la hiel de de su amor fallido. Entre otros ocultamientos, está la transposición de esta amarga y discreta experiencia amorosa con Brittman, a quien parece Coccioli inútilmente siguiera hasta Montreal y por el cual, después de difusas desavenencias en Canadá, muy probablemente vino a parar a México, esta es una hipótesis no muy descabellada, dado que no fue lo que CC aceptara públicamente como lo real y verídico, pero que algunos de sus amigos próximos dejaron entrever durante algunas conversaciones que sostuve con ellos, en donde el *affaire intime avec* saltó al hilo de la conversación de manera muy discreta, pero con vehemente solidaridad y convicción reprobatoria del daño asestado a Coccioli.

¿Ahora bien, y qué con la obsesión de CC de habitar en diferentes casas, incluyendo dos libros en los cuales las casas son las protagonistas de la narración? *por ejemplo: La casa di Tacubaya* y *Le case del Lago* ¹⁶⁴, este curioso *trastrocamiento* de identificar lo inanimado con lo

¹⁶² Quien, atendiendo a algunas partes de la novela inserta de Fabrizio Lupo, es un joven que compite aparentemente con Laurent; sin embargo, hay indicios que hacen pensar en un Laurent trasfigurado, el Mancebo en un distractor que en ausencia, entretiene a Fabrizio, es un sustituto que repite la ambigüedad característica de Laurent.

¹⁶³ Las personas reales detrás de los personajes escriturales, *voilà donc...* el caso del propio CC en el personaje de Fabrizio Lupo y en el de Laurent (o el Mancebo de muchos apelativos) se adivina la presencia de Monsieur Brittman, la persona algún día amada (o detestada) Detrás de estas máscaras, se encuentra a menudo la motivación y el desarrollo de protagonistas en la trama de algunos libros, en el caso de la novela *Fabrizio Lupo* esto es notable.

¹⁶⁴ Procedimiento ya presente en el medio literario mexicano con la notable novela de Elena Garro "*Recuerdos del porvenir*" (1963) en donde el protagonista principal de la narración es un lugar en el espacio

animado, lo espacial con lo corporal, confirma la propuesta coccioliana consistente en poder considerar, en la peculiar dinámica literaria de Coccioli, a sus novelas como habitáculos o laberintos por recorrer... En los libros antes citados, se trata de un recorrido *hecho y derecho*, dado que el tópico gira en torno a los espacios narrativos que ocupa cada una de las casas en el tiempo y en el espacio, pero que Coccioli operó también la modalidad del trastrocamiento inverso, esto es, el de haber considerado una casa hecha y derecha como todo un libro, como un texto enorme, prueba de ello es que la mayoría de sus casas y departamentos no eran otra cosa que enormes depósitos de... libros, sus *casas-habitación* estuvieron “pobladas” siempre por enormes y selectas bibliotecas, estaban prácticamente tapizadas de libros. Por lo cual, bien se puede decir que Coccioli, a lo largo de su azarosa existencia, habitó alegóricamente libros o novelas y escribió o leyó muchas de sus casas.

4. 4 El protagonismo de Carlo Coccioli como personaje-autor.

Inquiéter, tel est mon rôle...

André Gide, en *Les Faux-Monnayeurs*.

Todo el montaje del doble rol de CC como *personaje-autor*, esconde una treta magistral urdida por el propio autor, como ya se ha repetido mucho, la estrategia de la larga serie de entrevistas a Fabrizio no es otra cosa que una manera enmascarada de esconder que el verdadero protagonista de la ficción, es el propio Carlo Coccioli, pues usurpa a los personajes de la novela la posibilidad de evolucionar en la ficción *por cuenta propia*. La ingerencia coccioliana, o si se prefiere, la irrupción como personaje y a la vez como autor, le da una ventaja alevosa sobre el destino de la historia, en efecto, Carlo Coccioli se permite proponer una *crónica diferida* de su propia experiencia, pero con un desenlace bien diferente, como ya se vio en páginas anteriores, en él la muerte tomará el lugar de lo que en la “vida real” fuera el desamor y el abandono del propio CC y luego vino el olvido mortal con el que CC selló todo rastro de su desafortunado *desliz*. En efecto, CC no nombrará nunca jamás la importancia del vacío de Brittman en lo que le restará de vida, esta enorme ausencia fue tan brutal y arbitraria, como la misma inserción de *la novela dentro de la novela*, cometida por el supuesto protagonista que le da nombre a la novela. Bajo este tenor, resulta inútil agregar que Fabrizio Lupo no es otro que el mismo *alter ego* de CC, la historia se repite y lleva al lector, paso a paso, hasta un desenlace en el que los dos individuos involucrados son brutalmente separados por la muerte (la ausencia de ausencias), la irrupción de la muerte en el desenlace de la novela es una componente muy recurrente en la literatura de romances marginales, pero en este particular caso, Fabrizio y CC reclaman muy veladamente el perdón de un Dios Absoluto y lo hacen porque tanto el autor como el protagonista, se sienten estar en el error, y por lo tanto, merecen la compasión o el castigo. La fatalidad es aquí, en efecto, el castigo que a decir de sus propios acólitos (el clero), Dios es sordo, inclemente e inflexible con este tipo de

(por la cual ella recibe el Premio Xavier Villaurrutia del año de 1963) y de alguna manera también Carlos Fuentes con *la novela monográfica* de la Cd. de México “*La región más transparente*” de 1958.

trasgresión. Dado que en la novela *Fabrizio Lupo* y Carlo Coccioli son a la vez, autores y también personajes, en este peculiar trastrocamiento de roles, CC pone en práctica una *licenza poetica* propia del postmodernismo deconstructivo, en el sentido de que las intenciones del autor al hablar como personaje y a la vez como autor, no pueden ser aceptadas como dos funciones separadas de una intención profundamente personal, digamos la de una autoral legítima pero polimorfa, lo cual permitió una nutrida serie de interpretaciones y trastrocamientos típicamente deconstructivos, entendiendo como deconstrucción a una forma de análisis y producción textual, aplicable no sólo a la literatura y a la filosofía, sino también a la manera de contar una historia o de transcribirla.

Responder ¿qué es la deconstrucción? es indagar la propia esencia del postmodernismo, dice Jaques Derrida.¹⁶⁵ Sin embargo, para los posmodernistas, se puede describir su funcionamiento, lo que según el propio Derrida, se lleva a cabo a través de una “*lógica paradójica*”. Esta noción se presupone una deliberada contradicción en los términos, puesto que la lógica se define como aquello que no contraviene las ‘leyes’ del pensamiento, mientras que la paradoja es explícitamente auto contradictoria y contraria a la razón.¹⁶⁶

Sin embargo, la esencia de la estrategia deconstructiva es la demostración de la autocontradicción textual. La cual difiere de la técnica filosófica establecida para detectar los errores lógicos en la argumentación de un oponente en que las contradicciones puestas de manifiesto revelan una incompatibilidad subyacente entre lo que el escritor cree argumentar y lo que el texto dice realmente. Este divorcio entre la intención del autor y el significado del texto, es la clave de la deconstrucción. Siguiendo el trabajo teórico de Derrida, se llega a la convicción de que: “un lector tradicional parte de que el lenguaje es capaz de expresar ideas sin cambiarlas, además de que en la jerarquía de las lenguas la escritura es secundaria respecto a la palabra y que el autor de un texto está en el origen de su significado. El estilo de lectura *deconstructivo* de Derrida, invierte estas suposiciones y cuestiona la idea de que un texto tenga un significado único e inalterable.”

Por otro lado, Derrida insiste que: “El número de interpretaciones legítimas de un texto es múltiple y esta fuerza productora de sentidos y diferencias demuestra la imposibilidad de un análisis único del texto.” Por otro lado, exhorta a la deconstrucción del texto o de la narración ya que saca a la luz los numerosos estratos semánticos que operan en el lenguaje. Por ejemplo, al

¹⁶⁵ El trabajo de Jaques Derrida se centra principalmente en el lenguaje. Afirma entre otras cosas que: *el modo tradicional o metafísico de abordar un texto impone un cierto número de falsas suposiciones sobre la naturaleza del mismo*. Por ejemplo, un lector tradicional, parte de que el lenguaje es capaz de expresar ideas sin cambiarlas, de que en la jerarquía de las lenguas, la escritura no es tan importante como la palabra y que *el autor de un texto* está precisamente en el origen de su significado. Por lo consiguiente, el estilo de lectura deconstructivo de *Derrida invierte estas muy discutibles suposiciones y pone en tela de juicio la idea de que un texto tenga un significado unívoco*. Señala la persistencia del *logocentrismo* en la filosofía occidental, la primacía de la palabra y de la voz sobre la propia escritura, y propone enérgicamente el énfasis que debe ser puesto sobre el significado, muy por encima del significant, lo cual está propuesto en el propio núcleo del pensamiento derridiano. Recurriendo al psicoanálisis y la lingüística, Jaques Derrida cuestiona este enfoque dual. Asegura que las intenciones del autor al hablar de sí a través de su propia obra no pueden ser obligadamente aceptadas. Dado que *el número de interpretaciones legítimas de un texto es múltiple y esta fuerza productora de sentidos y diferencias demuestra la imposibilidad de un análisis, por así decirlo, unidimensional del texto*.

¹⁶⁶ Es precisamente esta propuesta de Derrida la que le ha hecho merecedor del descrédito ante muchos filósofos, quienes le acusan de proponer teorías del significado que en su opinión carecen por completo de sentido.

proceder a deconstruir la obra de autores antiguos, Derrida trata de demostrar que la lengua está cambiando de forma constante y que eso debe de ser tomado muy en cuenta. Aunque su pensamiento a veces es descrito por sus críticos como la temible liquidación de la filosofía, sin embargo *la deconstrucción*, a fin de cuentas, puede ser mejor comprendida como la muestra puntual de las tensiones ineludibles entre los ideales de claridad y coherencia que guían la filosofía y los inevitables defectos que acompañan a su producción de sentido. La propuesta deconstructiva, no obstante, no pone en riesgo la coherencia del relato, dado que las incoherencias irán perfilándose más bien en otro sentido, en el uso que haga el decodificador o lector. En el caso específico de esta novela, el enmascaramiento de CC para ejercer los dos roles supuestamente contradictorios como personaje y como autor de la novela, reviste un procedimiento inconfundiblemente deconstructivo.

Ahora bien, ya en otro plano, se puede decir que si se ve a la novela de Coccioli como: un sistema más o menos organizado de propuestas y de contrapropuestas entrelazadas, la primera impresión, después de haber leído las 15 primeras páginas es que se trata de un mundo que incorpora la fuerza decantadora de la contradicción al cotidiano, que es reflejada en las relaciones íntimas de dos hombres que pretenden amarse; en este caso, la primera y la más importante contradicción que se genera aparece al abordar el tema de la emotividad de la homosexualidad y de sus praxis entre el amante y el amado. El protagonista principal (el amante Fabrizio Lupo) vivirá un largo proceso de regateo en el que las objeciones a su deseo homoerótico lo llevarán a un escenario muy poco propicio para la auto aceptación de su urgida homosexualidad a partir de un modelo comportamental del que tiene la firme convicción de haberlo escogido él. La contradicción se acentuará, no solamente por el peso de su autocensura hipe religiosa, que no se mitigará sino hasta cuando Fabrizio entrará en una dinámica de cruenta negociación con la oferta del amado, Laurent (el amado, quien propondrá lo opuesto a lo que Fabrizio esperaba de la relación), en esta ardua negociación, las contradicciones saltarán a la vista, pero Laurent no las resolverá, pues el escenario propuesto por él, aparentemente más viril, el de una simple camaradería o filia amistosa, deportiva, sin compromiso alguno de fidelidad ni de reciprocidad, este representará el mundo evasivo y muy recurrente de quien “está y no está” en el juego homosexual, este es un residuo adolescencial muy evidente en Laurent y que Fabrizio en vez de enfrentarlo, lo idealizará obsesivamente hasta perderse en él.

El penoso proceso de auto aceptación de Fabrizio, porque el objeto de su afecto ya ha sido finalmente identificado (supuestamente conquistado) es para él un triunfo personal que no compartirá abiertamente con Laurent, él se resiste porque según lo expuesto en la última parte del libro (hasta casi en el desenlace de la intriga) confiesa por fin el tener un pavor incontrolable de llegar a ser como todos los *homosexuales afirmados*, un vil y simple *froccio o culattone* (maricón) más, sus miedos son verdaderamente melodramáticamente exagerados y no está a la altura del amor desmedido de Fabrizio, la contradicción mayor en esta relación dispareja es que Fabrizio teje una relación idílica con alguien que no se siente involucrado en lo más mínimo con un proyecto amoroso en común. Esta disparidad de sentimientos hace que Laurent tenga la sensación de que el cariño de Fabrizio sea una muestra de debilidad femenina y que su propuesta sea *inferior* a la suya, lo cual demuestra ciertos reductos de homofobia machista enarbolados por uno que está irremisiblemente involucrado dentro de lo que desesperadamente condena.

El universo de la ficción coccioliana trata de retratar, dentro de este peculiar contexto de contradicciones y disparidades un proceso de cambio, que es una especie de despertar paulatino que se irá consolidando disparejamente por partida doble, en donde el desahogo de la inquietud homofílica es difícilmente reconocido como algo apremiante para ambos, el cambio paulatino de

actitudes es observado a lo largo de la novela, y no es otra cosa que una especie de *diversidad que es revelada* a los implicados, o sea a través de la ardua interacción entre Laurent y Fabrizio. En el desenlace de la novela se espera resolver esta intriga, lo cual sucede muy a medias y casi hasta el final de la trama, en el inesperado y cruel final. El cambio de actitud de Laurent se operará después de una penosa confrontación con Fabrizio, las contradicciones aquí, en esta última negociación, son llevadas a su máxima expresión pues Laurent se resistirá, de mil maneras, para no asumir responsablemente su palmaria homosexualidad, Laurent miente, acusa, se finge pedófilo, llora amargamente y finalmente, cede. Fabrizio se presta estoicamente a toda esta retahíla de bajezas y chantajes de muy baja ralea, motivadas por el miedo. Por fin, todo parece tomar su rumbo, las contradicciones y asperezas se liman, pero la intriga está muy lejos de resolverse; la intervención inesperada de la fatalidad entra en juego, ambos resultarán afectados por un accidente callejero (*deus ex machina*, de por medio) que cuesta la vida al deportivo Laurent, y también será la causa directa del suicidio final de Fabrizio. El final es contradictorio porque todo indicaba que la conclusión podría resolverse como en una comedia, pues no, todo termina en una amarga e inexorable tragedia.

4. 5 Carlo Coccioli se propuso...

Me reconfortaría que mis libros suscitaran una cierta inquietud. No creo que sean ilegibles. No pienso que sean oscuros. Se vuelven ilegibles si uno busca en ellos certezas...Si quisiera un lector ideal, pensaría en aquel que, a través de mis libros, asumiera sus propias contradicciones, su propio vértigo, y que aprendiera, poco a poco, a no tener miedo...

Edmond Jabès (1912-1991)

Lo que sigue, es lo expuesto en la ya citada contraportada del libro de la edición italiana Rusconi del *Fabrizio Lupo* de 1978, consistente en algunas notas útiles propuestas por Piero Crida y por el propio Coccioli, en donde, considero se dan datos relevantes, se dice por ejemplo que la novela en cuestión es:

“Un grande affresco narrativo: la rappresentazione, in tutti i suoi aspetti, di un caso omosessualità interpretato come una forma dell’amore. La prima novità di Fabrizio Lupo è proprio questa omosessualità come Amore con l’iniziale maiuscola. Non vi avevano pensato i maestri della materia: da Gide a Cocteau, da Thomas Mann a Jean Genêt”

Esto, como ya se vio, ya había sido proclamado por el escritor en el multicitado prefacio a la edición castellana de 1952¹⁶⁷ precisamente aquel famoso prefacio que aparece y desaparece de las ediciones según un criterio tornadizo e inexplicable de Coccioli. En cambio, en la edición italiana de Rusconi¹⁶⁸ de 1977 no hay ningún prólogo, la novela entra directamente en materia a

¹⁶⁷ Recuérdese que aquí se está haciendo mención a la edición de la novela en italiano, que fue publicada hasta 1978, la cual se contrapone en algunos aspectos a la vieja edición castellana porque la edición castellana fue del 1953.

¹⁶⁸ Es precisamente la edición en italiano que leí y consulté básicamente para trabajar esta tesis.

partir de que un cartero entrega a Carlo Coccioli, a las puertas de su departamento de Via Pietrapiana en Florencia, una carta express de un tal Fabrizio Lupo, siendo el 3 de enero de 1951.

Sin embargo, esta edición nos regala un muy pequeño texto introductorio, antes de entrar en el cuerpo de la narración propiamente dicha, en este pequeño texto de Piero Crida y en el de las pestañas de la portada dobladiza, se proporcionan algunos datos relevantes. Por ejemplo, se dice que atendiendo a las numerosas declaraciones de muchos jóvenes (contenidas en cartas al escritor), muchos de ellos no cedieron jamás a la tentación de escapar de su problemática homosexual por *la puerta falsa* o el suicidio. Y luego lamenta que otros decidieron hacer lo contrario, tal y como fue el sonado caso del joven mexicano que después de la lectura, se suicidara en Guadalajara. De cualquier forma, Coccioli confiesa lo anterior como una infortunada inconveniencia originada, en efecto, por una exaltada lectura de su novela. Lo anterior, le impondrá hacerse algunas preguntas pertinentes relacionadas con algún cambio operado en él, entre la publicación de la novela en castellano de 1953 y su tardía publicación en italiano, hasta el año de 1978 (cinco lustros después) Enseguida, Coccioli se interroga:

“Al termine di un itinerario spirituale che da *Il cielo e la terra* mi ha portato a *Davide*. [...] Ho davvero il diritto di presentare all'Italia del 1978 un libro che, nonostante il parere avverso di Gabriel Marcel,¹⁶⁹ non esitai a presentare alla Francia del 1952. Me lo domando in termini non di pudore, ma perché quel che allora mi sembrava contare moltissimo non m'importa oggi se non pallidamente; oggi solo m'interessa Chi, al di là di ogni rumore, e riassumendo ogni amore, va lodato come l'Unico che resta.”

Por cierto, el peculiar uso de las mayúsculas iniciales es recurrente en algunos textos de Coccioli, esta distinción o *licenza poetica* (o más bien *licenza ortográfica*) corresponde a una ponderación del significante que operará cambios en el significado, en este caso *Único* se presta para un juego de palabras, que resulta muy a menudo en Coccioli, una operación de ocultamiento semiótico; *Único* podría haberse escrito o descrito mucho mejor con la palabra Dios (en cualquiera de las acepciones de su nutrido panteón teológico) y, desde luego, Coccioli habría ganado más en claridad que el incurrir inútilmente a una innecesaria metaforización.¹⁷⁰ Lo anterior puede representar muy bien una cierta recurrencia de Coccioli a la complejidad en su quehacer escritural, lo cual nos lleva, a menudo, por los caminos inciertos de su peculiar y exasperada especulación retórica que es, no se puede negar, erudita, ingeniosa y harto perspicaz, pero a la vez, poco clara y hasta contradictoria, cuando por ejemplo Coccioli confunde los planos emotivos: en efecto Carlo identifica como equivalentes tanto al amor¹⁷¹ profano (homofilia, sexualidad, etc.) como el amor sacro (teofilia, castidad, etc.) tal y como se dejará ver en capítulos adelante, así pues el es amor visto bajo una óptica más confusa que blasfema, lo cual le llevará al caos total de confundir los planos del afecto humano, el llamado divino, el carnal con personas y hasta el de los animales.

¹⁶⁹ Un temible crítico literario francés.

¹⁷⁰ Aunque aquí *Único* se trata más bien de una figura retórica o *tropo*, conocida como *antonomasia*, esta figura consiste en servirse de un adjetivo —que funciona como apelativo— o de una perífrasis que sustituyen a un nombre propio, partiendo de la idea de que le corresponde de manera incuestionable. Está muy relacionada con la metonimia y la sinécdoque, dado que implica una relación en la que lo específico (el individuo, *Dios*) es identificado mediante una fórmula genérica (*único*, la especie) Por otro lado, Friedrich Nietzsche definía al hombre como un sempiterno “animal metafórico”, haciendo alusión a aquel instinto irrefrenable que impulsa a hacer metáforas, ese instinto fundamental del hombre del que no podemos dejar de hacer abstracción un solo instante.

¹⁷¹ Nótese, entre otros casos, el uso de la mayúscula inicial en la acepción coccioliana de la palabra *Amor*

Por el momento, quede claro que el uso recurrente de mayúsculas iniciales para ponderar y llevar a otro plano semántico al significante o palabra escrita (como lo propone con el término de Amor) resultó en Coccioli una maniobra particularmente ingrata, cuando por ejemplo pretendió en su crítica novelística el marcar los límites excelsos de su muy particular ponderación gráfica del amor habido entre Fabrizio y Laurent¹⁷² — o más bien de su Verdad (con mayúscula) sobre tópicos candentes como el de la homosexualidad — Coccioli, en efecto, no hará referencia a la banal verdad (escrita con minúscula) de los demás, quienes seguramente se afanaron en vano (en torno a nuestro escritor) en fijar un límite, en tomar una distancia conveniente en los dominios de lo que dogmáticamente se considera como tal, aceptando a regañadientes aquella licencia que se autoconcedía CC con los significantes ponderados muy próximos a los abusos del lenguaje privado coccioliano (excesos habituales en su controvertible columna periodística del *Excelsior*) Con respecto a lo anterior, agregó un punto de vista bastante esclarecedor, el de Gombrich¹⁷³ que dice que: — *no existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas* — ahora bien, para este autor, así como no existe el Arte “con mayúscula”, no existe, o no puede existir, el Amor con mayúscula en un sentido unívoco, pues tan sólo hay amantes enamorados y amantes despechados (como los buenos y malos artistas) y de ellos depende las cualidades del término en cuestión. Entre unos y otros han hecho cosas significativas y no en el estricto nombre del amor o del arte como tales. Por lo tanto, no hay ningún mal en llamar amor a todas estas posibles circunvoluciones emotivas de las diversidad sexual sin recurrir a la mayúscula inicial, mientras tengamos en cuenta que tal palabra (como significante) puede significar a la vez muchas cosas distintas (como significado), dependiendo de las épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que la palabra escrita con A mayúscula, a fin de cuentas no existe unívocamente, pues el Amor coccioliano con A mayúscula, resulta ser un simple deseo fantasmal o un mero paradigma impreciso que por lo visto en la trama de la novela, se cae por ser demasiado general, vamos, el problema de ser una simple abstracción de muchos significados (polisemia de por medio), inclusive el de ser un “muy ferviente deseo” es que acaba por no significar nada en el atribulado contexto “amoroso” de la novela; de tal suerte que bien se podría abrumar a un enamorado diciéndole que lo que acaba de realizar acaso sea muy bueno para su muy particular ser, sólo que esto no sería precisamente el amor ejemplar o paradigmático (con A mayúscula), pues no es, nada más que la *actualización de una forma muy personal de una praxis amorosa, una de tantas*. Lo mismo se podría proponer a alguien que atesore un sinfín de amoríos, asegurándole que lo que experimentó en todos ellos no fue precisamente el Amor si se puede decir “mayusculado”, sino seguramente algo sustancialmente distinto de lo que *los* o *las* demás percibieron de él, la visión puede entonces cambiar enormemente, lo cual no permite el proponer como ejemplar una determinada forma de amar sin incurrir en la *relatividad e inestabilidad polarizadora* que encierra una perspectiva amorosa nacida de la obsesión, como la desplegada en la novela por Fabrizio Lupo.¹⁷⁴ ¿Y qué tal con el

¹⁷² O de otros importantes y maltrechos significantes de uso y de abuso cotidiano reflejados en la novela.

¹⁷³ Tomado de la Introducción de su interesante libro: *La historia del arte*. Madrid: Editorial Debate, 1997.

¹⁷⁴ En el fondo, se trata de una cuestión de perspectiva, si así se quiere, pues el *punto de vista* personal en términos de la percepción visual pongamos el caso de una imagen, se encuentra entre el dibujo libre o pictórico y el instrumental mecánico de un determinado objeto expuesto, con esto se pretende representar el aspecto tridimensional real de un objeto tomado desde un punto de vista dado, en este caso, se hace referencia menos a la interpretación personal y artística que a la resolución óptica fundamentada en la experiencia concreta de la percepción visual. En todo caso, que quede bien claro que la percepción de un sentimiento tan complejo como el del *amor*, depende del cristal y de la posición desde donde se le mire: de cualquier manera, la percepción del objeto puede también variar enormemente, según la distorsión angular y el escorzo perceptible por el ojo que observa, donde los ángulos, dimensiones, anamorfosis y escorzo

desconcierto que podría despertarse con respecto al Amor unívoco proclamado por Fabrizio Lupo? Pongamos el caso, también aquel de la idea de la *Homosexualidad coccioliana* privada, sólo a él develada, gracias a la mayúscula, que será contrapuesta a la homosexualidad ajena y popular, a la banal, la común y corriente, la de los demás. Es menester hacer notar que esta vana pretensión, si se quiere de una improbable *exclusividad otorgada por vía semántica*,¹⁷⁵ no sólo llegó a sorprender y a atropellar al ánimo de Coccioli, lo fue también el caso de André Gide y de otros más, esta vanidad excesiva, guarda ciertas semejanzas con el hecho de reclamar para sí el haber capitalizado la originalidad literaria o filosófica, de una *première trouvaille* (hallazgo primigenio) sobre alguna pertinencia supuestamente inédita, se trata de la arrancada *originalidad intelectual* en el escribir sobre la pertinencia de un tópico supuestamente único. Con el fin de ser claros: se trata de la originalidad en su más inmediata exigencia, la del mérito y reconocimiento de haber tratado un tema *por primerísima vez*, bautizándolo o matizándolo con una palabra, un neologismo, etc. Esto me parece muy controvertible como recurso; sobre todo, en lo referente al *amor* en cualquiera de sus acepciones, con o sin mayúscula, lo que es más, su verdad no radica en la ortografía, esto sería contravenir la inmensa tradición literaria (intertextualidad) inmemorial que ha antecedido a la contemporaneidad, que ha girado sobre las incontables percepciones de lo que se ha considerado el amor. Este recurrente desarreglo polisémico de originalidad autoral proviene del hecho de que en efecto han variado demasiado los gustos y los criterios acerca del valor de la verdad y de sus mentiras de amor, tanto como los de los *buenos* o *malos* amoríos. Y lo mismo que decimos de la belleza estética y del amor hay que decirlo de las expresiones o las incidencias que ambas vehiculan. En efecto, como dice Ernst Hans Gombrich en su interesante libro: *La historia del arte*. Madrid: Editorial Debate, 1997, el cual me permito citar entrecomillado.

“[...] a menudo es la expresión de un personaje en el cuadro lo que hace que éste nos guste o nos disguste, lo mismo acontece en el amor prodigado entre una y otra persona. En otros términos, algunas personas se sienten atraídas por una expresión o un sentimiento estético cuando pueden comprenderlo con espontánea facilidad y, por ello, consecuentemente les emociona profundamente.”

Luego insiste Gombrich en la *Introducción* de su *Historia del arte*:

“[...] cuando el pintor italiano del siglo XVII, Guido Reni, pintó al cabeza del *Cristo en la cruz*, se propuso, sin duda, que el contemplador encontrase en este rostro la agonía y toda la exaltación de la cruenta pasión. En los siglos posteriores, muchos seres humanos han

exactos de cada parte se determinan por medio de procesos matemáticos y no por medio de simples impresiones visuales. Lo cual dificulta mucho más el asunto de la comunicación de una percepción estandarizada que es filtrada por la emoción humana, la cual no puede ser medida por los medios físico matemáticos arriba descritos, de donde se desprende que de por sí, la exactitud paradigmática de la percepción del amor como un modelo a seguir es prácticamente imposible, por lo tanto “amor con mayúscula” se nos presenta como una ramplonería coccioliana sin sentido...

¹⁷⁵ Semántica en el sentido clásico del término, esto es: del griego *semantikos*, 'lo que tiene significado', estudio del significado de los signos lingüísticos, esto es, palabras, expresiones y oraciones. Quienes estudian la semántica tratan de responder a preguntas del tipo "¿Cuál es el significado de X (la palabra)?" Para ello tienen que estudiar qué signos existen y cuáles son los que poseen significación —esto es, qué significan para los hablantes, cómo los designan (es decir, de qué forma se refieren a ideas y cosas), y por último, cómo los interpretan los oyentes—. La finalidad de la semántica es establecer el significado de los signos —lo que significan— dentro del proceso que asigna tales significados.

sacado fuerzas y consuelo de una representación semejante del *Crhistus Patiens*.¹⁷⁶ Otros, han aprendido a vivir en la pasión y la compasión amorosa. El sentimiento que se expresa ahí es tan intenso y evidente, que pueden hallarse reproducciones de esta obra pictórica en sencillas iglesias y apartados lugares donde la gente no tiene la más mínima idea acerca del Arte, lo mismo se puede decir del amor experimentado en sus últimas consecuencias, la gente común y corriente lo vive diaria y espontáneamente sin reconocer su enorme trascendencia para la coexistencia en sociedad y para la salud física y mental del individuo. [...] Pero aunque esta intensa expresión sentimental nos impresione o nos sacuda, no por ello deberemos desdeñar obras ni escenarios amorosos cuya expresión acaso no resulte tan fácil de comprender bajo una perspectiva convencional. Pongamos el caso del pintor italiano medieval que pintara la crucifixión, seguramente sintió la pasión con tanta sinceridad (tanta como la que se proyecta en el cuadro) como para poder comprender su modo de sentir.”

Por lo tanto, tenemos que reconocer primeramente el procedimiento de este drama, de esta trasgresión, esto mismo se requiere para poder comprender mejor el amor homosexual que se expone en el novela, donde se desprende la necesidad de conocer el procedimiento; para ello, la decodificación de la novela en todos sus aspectos, los buenos y los malos, ello permite asomarse al proceso de enamoramiento de dos hombres y en este caso, el de su cruel y melodramático desenlace, y posiblemente hasta el de una brutal reprimenda de origen divino...

“[...] del mismo modo que hay quien prefiere a las personas que emplean ademanes y palabras breves, en los que queda algo siempre por adivinar, también hay quien se apasiona por cuadros o esculturas en los que queda algo por descubrir. En los períodos más primitivos o álgidos, cuando los artistas no podían ser tan hábiles para representar rostros y actitudes humanas, como lo son ahora, lo que con frecuencia resulta más impresionante es ver cómo, a pesar de todo, se esforzaron en plasmar los sentimientos que querían transmitir.”

En este orden de ideas, con esta novela Coccioli se propuso simplemente hablar del amor, o más bien de una de sus acepciones de la misma diversidad que normalmente dentro de la cual él mismo se debatía, así nos presenta un panorama muy ilustrativo y, en efecto, muy personal de los conflictos internos e insidiosos que normalmente concurren en la “negociación amorosa” con otro semejante, con una iglesia, con una sociedad, con un sistema y con un Dios, que atendiendo al desenlace de la novela, todos ellos resultaron ser decisivos en aquel conflicto teológico y humanamente insoluble para dos hombres enamorados, que Coccioli no dejó de pensar que ambos fueron fatídicamente trasgresores de sus propias reglas.

¹⁷⁶ Se podría agregar que también cabe la otra posibilidad iconográfica opuesta, la de un *Christus Trionphans*.

Capítulo V

La novela *Fabrizio Lupo*

5. 1 Generalidades sobre la novelística.

[...] questa tendenza novecentesca verso ciò che è positivo e autentico, questo amore del «documento», sono tuttavia manifestazioni non solo dell'odierna fame di realtà, ora più grande che mai, ma anche del rifiuto delle tendenze artistiche ottocentesche e soprattutto dell'intreccio benconstruito e dell'eroe individuale con la sua complessa psicologia. Ma questa tendenza, a cui nel documentario va unito il rifiuto degli attori di professione, non significa solo l'aspirazione, ben nota nella storia dell'arte, a mostrare la realtà senz'artificio, la verità senza belletto, i fatti genuini, cioè la vita *così com'è*; ma spesso anche un rifiuto dell'arte in genere.

Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*.

Ahora bien, es pertinente hacer una serie de acotaciones sobre la novela como tal, primero que nada, es una narración extensa por lo general en prosa, con personajes y situaciones reales o ficticios, que implica un conflicto y su desarrollo que se desenlaza de una manera positiva o negativa. El término novela (del italiano *novella*, 'noticia', 'historia', que a su vez procede del latín *novellus*, diminutivo de *novus*, 'nuevo') procede de las narraciones que Giovanni Boccaccio empleó para designar los relatos y anécdotas en prosa contenidos en su *Decamerón*. Ahora bien, como género es el resultado de la evolución que arranca desde la epopeya y se continúa en el romance.

Para Helena Beristáin la novela es un "Relato extenso, narrado, generalmente en *prosa*, que da cuenta de una cadena de *acciones cuya* naturaleza en buena medida es la de la *ficción* (inclusive cuando el *narrador autor* afirme lo contrario) y cuya intención dominante consiste en producir una experiencia artística, estética."¹⁷⁷

En cambio para Bajtín, la novela es una "forma composicional de organización de masas verbales"¹⁷⁸ pues en el objeto estético se materializa "la forma arquitectónica del acabado artístico de un hecho histórico o social"¹⁷⁹ y por lo mismo, resulta una "variante de la forma del acabado épico". Es la prosa artística en donde se vierte el *texto* de la *narración* novelesca vista como una

¹⁷⁷ Helena, Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*. Edit. Porrúa, México, 1997, p. 363

¹⁷⁸ Bajtín, Mijaíl, *Problemas literarios y estéticos*, Arte y Literatura, La Habana, 1986, pp. 22 - 25

¹⁷⁹ Ibidem.

unidad. En su conjunto “es un fenómeno multiestético, discordante y polifónico” nos explica Bajtín, merced a su *plurilingüismo* que es el *elemento orquestador* de la novela. Según este autor, “esta es la particularidad del género de la novela”, y a ella se debe que en su interior podamos hallar: 1) la narración artística autoral; 2) la estilización de otras formas de la narración oral corriente; 3) la estilización de otras formas escritas (semiliterarias) de narración también corriente, (como las cartas, los partes de guerra y los diarios); 4) otras formas de escritura autoral no artística (como razonamientos morales, filosóficos, científicos; como la declamación retórica, la descripción etnográfica, la información protocolaria, etc.); 5) y, además, el habla (la voz) estilísticamente individualizada de los *héroes*, dentro de la cual se incluyen todos los *registros* lingüísticos sintonizados con lugares, épocas y situaciones, y teñidos por ellos; es decir, todos los *dialectos sociales* o *lenguajes sociales* como les llamó Bajtín.

Desde la antigüedad se han escrito narraciones en prosa a las que se ha aplicado de manera indiscriminada el término novela. Muchos relatos que más tarde se incorporaron a la tradición literaria europea tienen su origen en Egipto. El primer texto indio que cabe considerar como precursor de la novela es quizá el *Daśakumāracarita* (Cuentos de diez príncipes), un romance en prosa de Dandin, escritor en sánscrito de finales del siglo VI d.C. La primera novela, en opinión de algunos expertos, es el relato japonés *Cuento de Genji* (siglo XI), de Murasaki Shikibu. El género gozó de gran popularidad entre los griegos durante los primeros siglos de la era cristiana. Dignas de mención son las *Etiópicas* de Heliodoro de Emesa; las *Efesias* de Jenofonte de Éfeso y *Dafnis y Cloe*, el más exquisito de los relatos pastoriles, generalmente atribuido a Longo. Por otra parte, los principales ejemplos de novela escritos en latín son las *Metamorfosis* o *El asno de oro*, de Lucio Apuleyo, y *el Satiricón*,¹⁸⁰ generalmente atribuida a Petronio y en el cual el tema de la *homofilia* tiene gran importancia.

Con el paso del tiempo, la perspectiva antropocéntrica que caracterizó al renacimiento tuvo una repercusión importante en el desarrollo de la novela. En efecto, el punto de vista del autor se desplaza y deja de observar a los héroes antiguos para fijar la mirada en los individuos de su época, fuesen éstos pastores, mendigos, hidalgos, clérigos, soldados, zagalas, alcahuetas o monjas. Además la narración se detenía en su forma de vida y en *sus conflictos, generalmente amorosos*, aunque también propios de los azares de la vida cotidiana: económicos, de aventuras o de supervivencia. Esto supuso un cambio trascendental que marcó el comienzo de *la tendencia realista*, con el nacimiento en España de la novela picaresca como autobiografía (porque generalmente se narra en primera persona) de un personaje de baja extracción social, vagabundo y servidor de una sucesión de amos: el pícaro. Los ejemplos más destacados del género son *El Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anónimo, y *el Guzmán de Alfarache* (1559-1604), de Mateo Alemán.

Entre 1605 y 1612, el escritor español Miguel de Cervantes publicó la gran novela que, por sus innovaciones en el género, señalaría el origen de la novela contemporánea: *Don Quijote de la Mancha*. Como se sabe, esta novela narra las aventuras de un caballero enloquecido por sus innumerables lecturas de novelas de caballería.

¹⁸⁰ Obra clásica dentro de la literatura erótica es el *Satiricón* de Petronio, escrita aproximadamente en el año 60 d.C. y llevada al cine por Federico Fellini en 1969.

5. 2 El ingenioso artificio de la trama inicial.

Borges, el ciego lo vio claramente y
Lo vio primero: ¿Para qué conformarse
con ser persona cuando se puede ser
personaje?

Rodrigo Fresán

Como ya se vio, la novela comienza con un interesante intento de Coccioli por darle un “toque de verosimilitud” a la narración, esto es: poniendo en juego un documento testimonial rendido en primera persona, que antepone como pretexto una larga entrevista, con esta peculiar estrategia, el propio escritor entra en la trama de la novela como uno más de los personajes, esta estratagema es planteada en las primeras 10 páginas del texto, en efecto, con este recurso el autor pretende llevar a su propio terreno (o sea al propio cotidiano de Carlo Coccioli) la impaciencia testimonial del protagonista. Esta parte, que bien podría haberse quedado como una didascalia pertinente para entender la trama, pues no, en vez de eso: Coccioli la inserta en el propio cuerpo de la narración. Entonces el escritor, como ya se dijo, se convierte en un personaje más de la novela.

Coccioli, nos lo plantea así en el inicio de la novela:

“Il 3 gennaio 1951, verso mezzogiorno, un fattorino bussò alla porta del mio appartamento fiorentino, in Via Pietrapiana, e mi porse una busta: era una lettera espresso. Stavo per uscire e avevo fretta ; la deposi su una mensola e non ci pensai più. Tornato a casa alle undici di notte, le gettai un’occhiata e vidi che l’avevano impostada in città; l’indirizzo era scritto a mano, ma non riconobbi la scrittura. Apersi la busta e, tracciate con caratteri chiari e ordinati su un foglio di carta rossa, lessi le righe seguenti:

La supplico di fissarmi al più presto un appuntamento. Il mio numero di telefono è 93633. Vivo nell’attesa di un Suo cenno.

Fabrizio.”

(Fabrizio Lupo, Edit. Rusconi, Milano, 1978, p. 7)

Después de algunos intentos fallidos por contactar al autor, Fabrizio se decide finalmente tocar la puerta de la casa del escritor; se trataba de un joven toscano, quien ya había leído algunos libros del novelista, por ejemplo: *La difficile speranza* y también *Il cielo e la terra*, ambos libros trataban muy moderadamente el tortuoso y fiel seguimiento de la praxis católica, contrapuesta a la atribulada y opacada humanidad de sus personajes. Este fue el inicio de una larga serie de encuentros o entrevistas —transcritas por el propio Carlo Coccioli— que, siguiendo este montaje artificioso impuesto hábilmente por él, hace creíble el resto de la historia.

Para 1951, todo el material recabado por CC, desemboca en esta novela “inminente” que trata, como ya se dijo, de una larga serie de incidencias íntimas de un peculiar y desigual romance, el libro será intitulado *Fabrizio Lupo* y fue originalmente escrito en italiano, pero traducido y

editado en francés ¹⁸¹ ; se trata pues de la novela traducida por Louis Bonalumi para la editorial *La Table Ronde* (es la versión de las dos primeras ediciones francesas de 1952 y de 1960) y del francés provienen precisamente las numerosas ediciones y reediciones al castellano y a otras lenguas. En lo que toca a la edición al castellano, se trata de una mediana traducción del francés, llevada a cabo por Aurelio Garzón del Camino para la Cía. Gral. de Ediciones en 1953, en la cual se incluía el tan traído y llevado prefacio de Coccioli.

Cabe insistir sobre el hecho de que las numerosas traducciones de la novela *Fabrizio Lupo*, no partieron del italiano, como cabría esperarse, lo fueron de la edición francesa arriba señalada. De hecho, la edición al inglés de la editorial Shorecrest de New York de 1966, la hizo Bernard Fretchman, partiendo también de la traducción francesa de Buonalumi.

La trama narrada por Carlo Coccioli está dividida en tres partes: pero desde la *Primera Parte*, se insta a seguir el camino marcado por el protagonista, en cuanto a que se trata de la historia de un romance homoerótico venido a mal, como ya se dijo, en donde se muestran las incidencias sentimentales de este caso de homofilia a la italiana, lo cual es relatado como una forma de amor idealizado y unilateral, desplegado pudorosamente por uno de los dos amantes, Fabrizio Lupo.

Desde la *Primera Parte* del libro, el relato se presenta incongruentemente cercano a las historias de amor *neoplatónico heterosexual* de antaño, el cual es percibido como un sentimiento de un afecto profundo, una especie de mal de amor místico e idealizado, tal y como, según Coccioli, no se había presentado hasta entonces. Como ya se dijo, se trataba de una *narración contada* en primera persona y de “viva voz” (no hay que olvidar el origen oral de la novela) pero también es importante señalar que es la historia de un amor visto bajo la lente (casi un monóculo) del sólo protagonista. Todo lo anterior, como si se tratase de una *relación heterosexual* de lo más convencional, con escenas de celos, arrebatos, incertidumbres, infidelidades, cartas, etc., tal y como se procede habitualmente en una relación melodramática entre un hombre y una mujer, pero además, el “romance” será relatado en primera persona como una especie de confesión, tal y como tradicionalmente ya se había tratado de narrar la relación afectiva hombre-mujer a través de estereotipos, dando por resultad una mezcla de “*novela rosa*” con un dejo de un realismo patético, reservado para el último momento ¹⁸² lo cual presupone el despliegue de diferentes modalidades narratológicas (lo cual se verá más a detalle en capítulos adelante), siguiendo puntualmente los altibajos melodramáticos del sempiterno canon de la relación heterosexual.

¹⁸¹ Habiendo aparecido primero en francés en 1952 en la edición traducida del italiano por Louis Bonalumi, luego se publica la traducción del francés al castellano de Aurelio Garzón del Camino en 1953 y muy tardíamente, hasta 1978, aparece la edición italiana de Rusconi, cabe insistirse que la edición al inglés de Shorecrest, New York, de 1966 fue traducida del francés y no del italiano, se intituló *Fabrizio's book*.

¹⁸² Según la definición de Maria Moliner: *patético, -a* (del lat. «*patheticus*», del gr. «*pathetikós*») adj. Se dice del gesto, actitud, etc., que expresa padecimiento moral, angustia, pasión o un sentimiento muy intenso: ‘Una súplica patética. Un llamamiento patético a la población’. O a lo que emociona o impresiona: ‘una escena patética’, de melodrama.

5.3 Breve reseña y algunos pormenores de la novela *Fabrizio Lupo*.

“Sólo para vosotros, hijos de la doctrina y de la sabiduría, hemos escrito esta obra. Escrutad el libro, concentraos en la intención que hemos diseminado y emplazado en diferentes lugares; lo que en un lugar hemos ocultado, en otro lo hemos manifestado, para que vuestra sabiduría pueda comprenderlo.”

Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim,
De occulta philosophia, 3, 65

La novela está dividida en tres Partes muy desiguales entre sí:

a) *Primera Parte*: Tiene como *Yo narrante* inicial al personaje de “la vida real” quien transcribe la novela (el propio Carlo Coccioli) como destinatario de una larga confesión oral, se trata de la larga serie de entrevistas transcritas que formarán el cuerpo de la narración, a su vez, las entrevistas serán escuchadas de “viva voz” y luego transcritas por el escritor toscano, o sea por el mismo Carlo Coccioli; luego, todo este material ya transcrito, formará el *corpus* del testimonio del protagonista homosexual quien da el nombre a la novela, o sea Fabrizio Lupo. A esta especie de “testimonio oral diferido” se sumarán otra serie de textos, o sea las cartas sobre pormenores sentimentales de la relación amorosa entre los dos, es la correspondencia habida entre FL y Laurent, pero tan sólo son las cartas enviadas por Fabrizio a Laurent, por lo tanto, ofrecen una visión bastante unilateral del *affaire*. De hecho, en términos muy escuetos, FL funge en esta *Primera Parte* como un yo narrante (entrevistado), en donde habla en primera persona, pero diferido, o sea posteriormente citado en la transcripción que respeta la primera persona. Donde CC escucha “atentamente” el testimonio de FL, lo anota diligentemente para transcribirlo después tal cual, casi no se hace uso del discurso reportado (en tercera persona) como se podría esperar en las referencias formales de una entrevista, dado que en una habitual entrevista, además de establecerse el diálogo (uno que pregunta y otro que responde) se agregan apostillas iniciales y posteriores que introducen y complementan la imagen del entrevistado, en esta novela esta posibilidad no se presenta pues el entrevistado comienza a “atestigar” desde el principio y sólo hasta el final de la *Tercera Parte*, aparece algo así como un *discorso rapportato*, además de un muy breve intercambio entre ambos (entrevistador y entrevistado) en donde los roles de personaje y de autor están perfectamente delimitados. De cualquier manera, en general, el diálogo es sustituido por algunas pocas interpelaciones entre ambos. En esta parte inicial de la novela, el testimonio de Fabrizio parece más bien un diario, tal y como apunta Carlo Bo en un artículo de reseña y crítica sobre la novela editada en Francia. En efecto, un diario urgido por la inminencia del suicidio del protagonista.

b) *Segunda Parte*, el yo narrante sigue siendo Fabrizio Lupo (joven pintor florentino), pero con la variante de que pasa a ser el yo narrante principal (diferido) a través de otro personaje digamos “escritural” (o quizás sólo “textual”) lo cual aportará una gran novedad al relato ya que Fabrizio, emulando a Coccioli, antepondrá al libro otra novela, de su propia cosecha. En efecto, se intercala otra inesperada historia, casi a todo lo largo de esta

Segunda *Parte* del libro, y no es otra cosa que una historia escrita de *propia mano* (un texto más algunas grabaciones), por el protagonista de la novela (Fabrizio Lupo), quien así como Carlo Coccioli hablará al través del protagonista en su ficción novelada. Lo mismo ocurrirá con FL, quien a través de – un extraño personaje, surgido de su propio imaginario, cuyo nombre es, entre otros, el de *Mancebo* – con esto revelará, una serie de insólitas aventuras de inequívoco estilo *Nouveau roman* en donde se abundará en personajes grotescos y bizarros, se trata de un relato lleno de situaciones eróticas fallidas y muy ambiguas, colma de detalles oscuros y procaces, posiblemente la *otra cara* de la relación amorosa con el escurridizo amante, objeto de su encendida devoción (Laurent, el joven intelectual judío habitante de París) La primera impresión de esta parte de la novela es que se ha entrado en un escenario en donde predomina el caos, la exploración y la exteriorización de los estados de ánimo cambiantes del personaje, la cual tiene la función de servir como una descarga emocional, una *catarsis* de los estados continuos de tensión y de inseguridad provocados por Laurent, el Mancebo podría ser también la parte reprimida del protagonista, una proyección muy personal de lo que a Fabrizio, quizás le habría gustado haber hecho de su vida.

Esta abrupta presencia de un nuevo narrante virtual, da la sensación de que es una trasgresión más, aparentemente gratuita, que altera el desarrollo lineal propuesto desde el principio de la novela.

c) *Tercera Parte*: En esta parte del libro, regresan Coccioli y Fabrizio Lupo como dos *narrantes* principales, se retoma más o menos la trama de tiempo lineal iniciada en la *Primera Parte*. La sombra de la muerte se carga pesadamente como un elemento conclusivo que resulta ya imposible evadir, la presencia de Coccioli como destinatario del testimonio se hace más evidente. El pesimismo coccioliano encuentra por fin su cauce pues presentará al desencanto general como *la toma de conciencia más concluyente de la condición homosexual*, la que conducirá al protagonista a una “muerte anunciada”, a *la via d’uscita dalla porta falsa* (el suicidio), después de haber presenciado la inesperada desaparición del amante, lo cual hace pensar que la inmolación de FL, se llevará a cabo irremisiblemente en las últimas páginas de la novela, de hecho, es lo que pasa. *Carlo Coccioli concluye el libro reportando la última misiva de FL del 4 de marzo de 1951, enviada a él.*

Coccioli no cierra del todo la narración pues antes de concluir se pregunta:

“Si conclude la storia di Fabrizio e Laurent...: si conclude veramente?
La lettera finisce nella metà superiore di un foglio, la cui metà inferiore è riempita da una frase scritta su due righe in caratteri maiuscoli ben disegnati:
«Ma abbiamo vinto nio », e la firma: Fabrizio Lupo”

Las marcas temporales de la novela son indicadas desde el inicio de la novela, en donde el autor declara lo siguiente:

“Il 3 gennaio 1951, a Firenze, un giovane pittore qui chiamato Fabrizio Lupo andò a trovare Carlo Coccioli, di cui aveva letto *La difficile speranza* e *Il cielo e la terra*. Fu il primo di una serie di incontri che, nel 1952 e in francese, portarono alla pubblicazione di un libro intitolato, appunto, *Fabrizio Lupo* (scritto originalmente in italiano)”

A lo largo de la novela se pueden entresacar los siguientes datos: Fabrizio Lupo nace en 1925 y tiene 26 años al contactar al autor en 1951, el arco de tiempo comprendido en la larga serie de entrevistas escuchadas y transcritas por Coccioli, abarca del 4 de enero de 1951, hasta poco antes de su última carta (póstuma) dirigida a Carlo Coccioli el 4 de marzo del mismo año; esto quiere decir que la serie de entrevistas dura casi dos meses; Fabrizio se suicida en Arezzo (Toscana) el 5 de marzo de 1951, un día después de haber enviado la última misiva a Coccioli.

5. 4 Itinerario internacional de la novela.

Pour bien juger, il faut s'éloigner un peu de ce que l'on juge, après l'avoir aimé. Cela est vrai des pays, des êtres et de soi même.

André Gide, (*Caractères, Divers*, p. 31.)

El camino hacia la afirmación internacional de la novela que nos ocupa, como un éxito incontestable de casi un *best seller* traducido en muchas leguas, fue casi inmediato, y además fue en la época, un caso único de éxito individual a nivel internacional. Avalado por una verdadera proeza personal para la época, pues ¿cómo explicar que un novel escritor extranjero, demasiado joven y no ligado en absoluto a la tradición intelectual francesa, llegara a figurar entre el más exclusivo círculo literario de París, patria exigente de literatos de talla universal?¹⁸³ y fue ahí precisamente, en la capital cultural francesa, donde el desconocido escritor toscano se hace célebre, pero se debe admitir que no era del todo desconocido en el territorio galo, pues otro discreto triunfo editorial en tierras de Francia ya se había consumado, se trataba de la traducción de su novela *El cielo y la tierra* (veladamente alusiva a la sempiterna problemática de la crisis místico-existencial del medio eclesiástico católico) que ya había sido bulliciosamente juzgada, pero finalmente aceptada por la exigente crítica francesa, pues como era de esperarse, desató una gran batahola reaccionaria entre los críticos más empecinados, los más feroces y chovinistas de la Francia conservadora¹⁸⁴ – quienes estaban en contra de cualquier tipo de diversidad – el breve escándalo reservado a Coccioli sirvió como carta de presentación entre los intelectuales de vanguardia parisinos que no vieron en el libro lo que vieron los críticos, nótese que lo sucedido a CC no fue en realidad de gran monta si se compara con las sonadas grescas levantadas por Rambaud, Mallarmé, Camus, Genet y de otros ilustres e impertinentes escritores homosexuales de la francofonía, quienes no dejaron espacio alguno para la futura expectación, ni tampoco para el escándalo público en la capital francesa.

¹⁸³ Ni qué decirse sobre la ingente y pionera producción literaria “*avant la lettre*” de la corriente francesa de aquello que ahora se considera como la “expresión literaria homosexual”

¹⁸⁴ *Chovinismo* o *chauvinismo*, nacionalismo exagerado consistente en el enaltecimiento prepotente de la convicción propia o de un grupo, que se acompaña de una actitud beligerante y agresiva. El término se debe al comportamiento de un militar francés, Nicolas Chauvin, quien continuamente ensalzaba los logros de Napoleón, incluso inmediatamente después de su terrible derrota en Waterloo en 1815. La ciega admiración de Chauvin por su ídolo le convirtió en el blanco de las burlas. El chovinismo es considerado como un fenómeno sociopolítico moderno que ha sido asociado con frecuencia al imperialismo y al triunfalismo militar exacerbado de algunos países intervencionistas.

De cualquier manera, ya desde el comienzo de sus publicaciones en Francia, innumerables lectores *diversos* interpelados por el tópico homosexual, dirigieron a Carlo Coccioli cientos de cartas “a la redacción”, y como se asevera en el multicitado prefacio de la versión castellana, esta nutrida correspondencia fue más frecuente inmediatamente después de la publicación de la novela que aquí nos ocupa.

Posteriormente y después de haber probado las mieles del efímero éxito en Francia, Carlo Coccioli pensó que era el momento de cambiar de aires — y seguramente afectos —, acto seguido, decidió mudarse de París a la Ciudad de México en 1953¹⁸⁵, no sin antes haber probado cultivar una discreta pero humillante relación amorosa con el multicitado y enigmático personaje parisino. Poco después, lo seguirá hasta el Canadá francés, en donde desilusionado y desanimado, sin certeza afectuosa alguna por nadie, decide por fin dejar la ciudad de Montréal completamente solo, la importancia del comportamiento de este alambicado y extraño personaje fue seguramente basilar en la génesis y desarrollo de esta novela.

La novela que nos concierne, como ya se dijo, fue traducida del francés al castellano y enseguida publicada casi a su llegada a la Ciudad de México, en donde obtuvo un tardío, pero al fin, inesperado éxito latinoamericano de ventas, éxito no muy lejano a lo antes logrado en Francia. Por lo tanto, la novela *Fabrizio Lupo* se leyó en Hispanoamérica y se convirtió paulatinamente en uno de los pocos textos de referencia traducidos sobre el comportamiento del “*enclave homosexual euro- mediterráneo*.” Con el paso del tiempo, el libro acabó por ser reconocido como una especie de clásico de la narrativa internacional sobre la homosexualidad de la época; por ello el éxito no se hizo esperar, primero en México y Argentina, luego en el resto de América Latina. Posteriormente, bajo el también breve título de *The Eye and the Heart* (*El ojo y el corazón*) el libro sale publicado en 1960 en Inglaterra y algún tiempo después, se publica en New York, en 1966, bajo el título de *Fabrizio's book*. Para entonces, en España y en pleno clima de la cruenta lucha por la liberación franquista, se publica y al mismo tiempo, se traduce al portugués en Brasil, posteriormente se harán otras exitosas traducciones en lenguas eslavas y nórdicas.

En Argentina se prohibió su venta, era la época del primer Perón y en la circunscripción de Buenos Aires, los lectores corrieron a comprarlo clandestinamente hasta pequeñas librerías encubiertas situadas en los suburbios de la capital. En Inglaterra, ya se había publicado, pero repentinamente se suspendió la venta por temor a sanciones legales en contra del propio autor, esto sucedía entre 1958 y 1960. Por entonces empezó a correr el rumor de que su lectura había inducido varios suicidios, además de haber suscitado, según airadas acusaciones, perturbaciones entre los jóvenes homosexuales ingleses, por lo tanto la novela fue abruptamente retirada de las librerías.

El más sonado suicidio “pretendidamente inducido” por la novela, fue el patético caso del joven mexicano de 20 años, Ramón Zúñiga Cordero de Guadalajara. Esta desagradable sorpresa representó una amarga experiencia para Carlo Coccioli, quien en un momento dado, pensó que podía haberla evitado, lamentablemente ni el tiempo ni las circunstancias estuvieron de parte del

¹⁸⁵ Esta inesperada decisión no ha sido debidamente explorada, sin embargo, hay conjeturas muy productivas y prometedoras al respecto, tal y como se verá más adelante.

suicida (ver ANEXO V, al final de esta tesis) En fin, CC le dedica sendo y oportuno libro editado en Francia, llamado "*Un suicide*"¹⁸⁶

Como ya se dijo, la novela en cuestión gira en torno a las incompatibilidades amorosas entre dos jóvenes, uno italiano y el otro francés: Fabrizio y Laurent. El hecho es que la trama evoluciona de tal manera que el desenlace es asaz patético: Laurent muere atrozmente en un accidente de tránsito y Fabrizio se suicida. En la narración, la fatalidad irá marcando implacablemente la ruta de este inevitable sino. Carlo Coccioli resuelve macabramente este afecto arduamente soportado por el protagonista, de tal suerte que al final, después de rendir su testimonio (o sea la novela propiamente dicha) a Fabrizio Lupo no le quedará otra cosa que suicidarse, y así lo hace en Arezzo el día 5 de marzo de 1951, no sin haber dejado una carta póstuma a Carlo Coccioli, la carta fue datada con el 4 de marzo del mismo año y con ella se cierra prácticamente la narración en la página 475 de la novela. Coccioli sin embargo, agrega una enigmática observación final:

“La lettera finisce nella metà superiore di un foglio, la cui metà inferiore è riempita da una frase scritta su due righe in caratteri maiuscoli ben disegnati:

Ma abbiamo vinto noi,
e la firma: Fabrizio Lupo.”

Con respecto a la introspección, en lo que toca a la larga jornada emocional de la confesión y de la consecuente toma de conciencia de la condición homosexual en la narración —es en todo caso, la finalidad última de una especie de *diversidad revelada*— Coccioli desplegará en este rubro una serie de observaciones muy puntuales y agudas sobre la crisis religiosa y su importancia en las inhibiciones y los temores a la trasgresión heterosexual en el comportamiento habitual de los homosexuales de su época, lo narrado por el autor en la *Tercera Parte*, referente a la brutal resistencia de Laurent de aceptar su homosexualidad, es un pasaje en extremo patético, y es en efecto, una de las partes de la novela más lograda. De cualquier forma el desarrollo de esa especie de *diversidad revelada* será tratado más a detalle en el siguiente apartado de este capítulo.

5. 5 La diversidad revelada como proceso previo a la asimilación de la homosexualidad asumida.

“Raccontare attraverso i testi letterari l'omosessualità vissuta dall'interno, componendo una storia delle identità omosessuali che spazia dalle ambiguità e autocensure di inizio secolo ai tranquilli *coming out* di oggi. Passando naturalmente attraverso una selva di tormenti interiori, estasi erotiche, parodie feroci e deliqui religiosi come in ogni romanzo che si rispetti.”

Francesco Gnerre

¹⁸⁶ Libro editado en 1999 por Flammarion Editeur, Paris, se intituló en efecto "*Un suicide*". Curiosamente este libro, hasta donde se sabe, jamás se publicó en italiano, además su adquisición en castellano fue y todavía es una proeza casi imposible de consumir.

Con respecto a la característica más recurrente de la narrativa en esta novela, está la de *la diversidad revelada* que no es otra cosa que el *paulatino proceso de cambio de los personajes narrado* por Caccioli, el cual es experimentado más drásticamente por uno de los dos protagonistas que por el otro, se trata de una especie de dilema irresuelto, para el cual hay un proceso de develamiento, el de la *diversidad que será paulatinamente revelada* a los protagonistas por partida doble, en primer lugar, la asunción de la propia filiación homosexual (como la del mismo autor), y enseguida la de los protagonistas, en donde la *diversidad revelada* resultará como un proceso doblemente infructuoso y como una experiencia mística fallida, tal y como posiblemente sucediera en la propia historia de vida de CC. Este *proceso de paulatina asunción narrada* del ser homosexual, va a ser traspasado y en consecuencia impuesto a su protagonista, de una manera si se quiere “siniestra y engañosa”,¹⁸⁷ instrumentándose con ello una peculiar y si se quiere “flagrante” *ingerencia autoral* en el propio corpus narrativo, acción doblemente ejercida por CC ya sea *como autor-personaje* así como en su rol de *narrante omnipresente*.

Pues efectivamente, es CC y nadie más que él, quien soberanamente entrevistará a Fabrizio y quien dará cuenta del comportamiento evasivo de Laurent, transcribiendo tanto las entrevistas como las dolidas cartas de Fabrizio ¡inclusive, tomará parte activa como corrector del texto de la *novela inserta* (novela dentro de la novela)! *escrita virtualmente por FL* y desplegada en casi toda la *Segunda Parte* del libro. Dicho *intrínquilis*, que es de por sí una compleja y lograda maquinación, y si se quiere también una verdadera trasgresión autoral, sin ningún otro precedente en términos de narrativa de temática homosexual en el panorama narrativo de su tiempo. Sin embargo, es necesario reconocer, que el ingenioso montaje resulta narratológicamente hablando, genial y hasta maquiavélico. Se trata de una estratagema de enmascaramiento¹⁸⁸ bastante lograda, teatral como un juego de roles, pues los dos personajes estarán en el relato sobreactuando dentro de una especie de idilio absurdo¹⁸⁹ que llevará a ambos hasta la misma muerte, en efecto, un amargo desenlace, muy poco alentador para los destinatarios que buscan una salida plausible a su diversidad.

De cualquier forma, aquel afecto homoerótico se irá delineando en torno a una relación íntima dispareja, expresada al través de una *verbalización extrema*, de hecho como una confesión *hecha y derecha*, pero también será, y no hay que olvidarlo, un testimonio epistolar pasado al través de un cedazo inexorable y unilateral —en efecto, no habrán cartas de Laurent a Fabrizio,

¹⁸⁷ *Engañosa* sí, pues CC jamás aceptó abiertamente la componente autobiográfica de la novela ni la existencia “real” de algunos personajes desplegados en la trama.

¹⁸⁸ De donde enmascarar se deriva de *máscara*: cubierta para la cara, utilizada en ceremonias y en el teatro, que disfraza al que la lleva y normalmente le confiere *otra identidad*. También es una pantalla que sigue los contornos del rostro que sirve como protección o como para cubrir la cara para conservar el anonimato. Son muy utilizadas en los Carnavales, celebraciones muy antigua data que floreció durante la edad media, al tiempo que se afirmaba la dureza cuaresmal (ayuno y abstinencia) Alcanzó mucho después su gran valor artístico en Venecia, donde fuera presidida por el Dux y el Senado, y en los bailes de máscaras (como el de la Ópera de París a partir de 1715) Por ahora tiene su mayor expresión internacional popular y turística en el masivo Carnaval de Río, Nueva Orleans, Niza y Santa Cruz de Tenerife. Las máscaras (o el antifaz) son quizá el vestigio más evidente de las fiestas de Baco y Cibeles. Es también un recurso novelesco muy recurrente para la carnavalización (véase Bajtín)

¹⁸⁹ Absurdo porque carece de sentido, carece de un destino común más o menos asequible, este es quizás el canon *ejemplarizante* más recurrente de la relación homosexual tradicional, pues la presencia de la muerte ajusticiadora en el desenlace, hace pensar en la inevitabilidad de caer en un drama circular, de pasar de un melodrama carente de sentido, a un escenario regido, desde luego, por un monoteísmo inclemente.

sólo lo contrario— en donde la versión epistolar de los hechos de uno de los dos amantes, será la única opción narrante por considerar.

La *diversidad revelada*, es también un arduo proceso de desenmascaramiento para los dos personajes, o sea que es el paso irreversible e inaplazable de los sentimientos conducentes hacia una concientización de una condición homosexual más plena, el pasaje será motivado en función de la necesidad de adoptar un comportamiento más consecuente con lo que cada individuo en esencia es. Este esfuerzo de los dos protagonistas no se resolverá de igual manera: Laurent desoye el llamado de su condición, aunque trata tardíamente de reconquistarlo, Fabrizio la vive a plenitud, pero de manera unilateral y por ello quizás como una experiencia mística fallida, apelando e implorando inútilmente ayuda (quizás hasta compasión) a un Dios y a sus oficiantes que le cierran sus puertas y que se muestran invariablemente insensibles, ambos implacables jueces que no perdonan, pero a los cuales Fabrizio no será jamás capaz de increpar y de renunciar a ellos, cuestión de fe, alguien diría...

Por otro lado, *la diversidad revelada* como parte de aquel proceso irreversible llevará en sí la finalidad última de consolidar una *diversidad debidamente asimilada o asumida*, desafortunadamente este proceso es, como ya se vio, truncado por la propia fatalidad pues ninguno de los dos amantes podrá alcanzar este cometido común, como se sabe: el uno muere en un accidente y el otro, desamparado se suicida, puntualmente al final de la novela, en la página 471 (teniendo en cuenta las 475 con las que cuenta la novela) no sin antes rendir un testimonio póstumo, que no es otra cosa que la novela misma rendida en la larga entrevista concedida a CC.

Por lo que concierne a otro *leit motiv* coccioliano, es necesario insistir en él, pues se trata del recurrente *carácter confesional* de su narrativa: ante esto, el autor alternará entre dos estrategias finales para justificar el sentido quasi litúrgico y por supuesto propiciatorio del libro ante sus destinatarios, esto es: Coccioli imaginó desencadenar un efecto reactivo en el destinatario como consecuencia directa de la lectura de la novela... Por sus efectos, como ya se ha dicho repetidas veces, dicha reacción podía desembocar en un activismo militante, pero también, en el desarrollo de una estrategia de sensibilización pacífica para combatir el problema de la homofobia al través de la reflexión en textos concebidos para ello (como el de la novela que nos concierne)

Cabe señalar que el carácter confesional, no es solamente aquel percibido por la rendición de un testimonio o desahogo oral de pormenores íntimos dirigidos a otra persona, sino que en la novela de Coccioli tendrá una finalidad ritual y catártica. Funciones que son afines a la propuesta teológica del escritor, la de confesarse ante Dios. Aquello equivale al comportamiento suscitado por el mismo autor, quien en los hechos, primero escuchará atentamente y luego transcribirá *fielmente* la “confesión” pronunciada por Fabrizio, bajo la forma de un testimonio propuesto para mejor documentar los meandros de la diversidad ajena. Por cierto, todo el proceso anterior nos remite a un modelo ritual católico de lo más convencional (como en el *púlpito confesional*) o al sofá abreactivo del psicoanálisis. En el contexto del quehacer literario coccioliano extratextual, ambas perspectivas están relacionadas con el proverbial activismo de CC por las causas nobles, prodigando, por ejemplo, su manto protector a los parias y marginados alcoholizados de la sociedad urbana mexicana.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Como ejemplo de dicho comportamiento filantrópico hacia los marginados a través de sus libros, se puede ilustrar muy claramente con su conmovedor libro sobre los alcohólicos: *Hombres en fuga*, el que no deja de ser un libro de consulta muy importante para uno de los problemas sociales más apremiantes del Mundo Moderno.

En efecto, la *diversidad revelada* se presentó a lo largo de la narración, tal y como ya se expuso y su pertinencia está repartida a niveles muy diferentes en las tres partes de la novela, por cierto partes de por sí muy heterogéneas, mismas que corresponden a tres tiempos diferentes y a dos visiones disímiles de la praxis homosexual que se contraponen y tratan de negociar a todo lo largo del texto, fluctuando entre el deseo vehemente (e inútil) de una relación carnal altamente idealizada (Fabrizio) y el continuo alejamiento evasivo, expresado a través de frecuentes ausencias *a discreción y conveniencia* del amante esquivo (Laurent) Este desapego se expresa implacablemente a lo largo de la novela, pero justo casi al final, en la *Tercera Parte*, todo aquel mundo quiméricamente viril y adolescencial del francés, se desploma estrepitosa y paradójicamente en medio de sus propios dominios, en el refinado París, el de sus fanfarronadas, pero también como se concluye, el testigo fiel de su derrumbamiento.

La moraleja entonces no se hace esperar, pero la lección destinada a Laurent, golpea por igual a ambos, la pareja es cruentamente castigada por el destino, no sin antes hacer padecer a Laurent los efectos perturbadores de la imperiosa necesidad de optar por un comportamiento que ha sido revelado justamente para ser finalmente asumido, Laurent vive el terrible miedo de llegar a ser uno de tantos *vulgares homosexuales*, callejeros y anónimos que se agencian y revuelcan con soldados reclutados en los *vespasiáni* itálicos y en los estratégicos *pissotiers* parisinos (ambos, frecuentados urinarios públicos) Así pues, el castigo del accidente callejero *cae del cielo*, o sea es *providencialmente* asestado, como un *deus ex máchina*,¹⁹¹ ajusticiador... Por su parte, Fabrizio después del lamentable accidente, se suicida, no sin antes haber rendido su testimonio (la novela en cuestión) y dirigido *ipso facto* una lacónica, pero iluminante misiva, a su “entrevistador” Carlo Coccioli, informándole sobre la desgracia callejera acaecida a Laurent ante sus propios ojos, pero también ahí se “despide de este mundo” pidiendo clemencia a Dios y desplegando otros lugares comunes de la tan dilatada literatura suicidaria de la humanidad.

5. 6 Aplicación de algunos principios de narratología a la novela.

"La imaginación es más importante
que el conocimiento.
El conocimiento es limitado, la
imaginación abarca al mundo..."

Albert Einstein

Para la literatura, *trama* es la organización de acontecimientos y acciones en una obra narrativa o dramática, y también el esquema general que un autor traza para obtener un efecto artístico

¹⁹¹ Entendiéndose por *deus ex máchina*. a: Loc. lat.; literalmente, “el dios [que baja] de la máquina”. En el teatro de la Antigüedad, era el personaje que representaba una divinidad y que descendía al escenario (a última hora y por medio de un mecanismo) e intervenía en la trama resolviendo situaciones muy complicadas o trágicas.

determinado. La *trama* ¹⁹² se separa del argumento en que busca establecer conexiones causales entre los distintos elementos de la narración más que la simple sucesión de una secuencia de acontecimientos.

El desarrollo de la trama está influido por la particular naturaleza y las acciones de sus personajes, y éstos están, por lo menos en parte, definidos por lo que sucede en aquella o bien por lo que CC determina que acontezca, por ejemplo: el intercalar una segunda e imprevista novela en el *corpus* de la novela principal (hecho absolutamente fuera de toda lógica)

Partiendo de la idea de que en una novela o pieza teatral bien resuelta, dos eventos deben desarrollarse en conformidad, por un lado: el del libre arbitrio del autor y por el otro el de un desarrollo más o menos estructurado en forma y contenido de la ficción que no deberá aparecer como tal, y todo ello correspondiente a un determinado género, estilo, modo, tiempo espacio, etc. narrativos. En su libro *Aspectos de la novela* (1927), E. M. Forster ¹⁹³ apunta que las exigencias de la trama pueden, a veces, debilitar a los personajes, al exigirles una contribución excesiva a su desarrollo, privándolos de vitalidad y concluye diciendo que la trama requiere de invenciones demasiado obvias y, a la vez, medianamente artificiales para resolverse, el meollo del asunto es lograr *el efecto* de un cierto equilibrio entre los dos factores en la producción de un texto que pretenda contar una o muchas historias.

A partir de la década de 1920, han proliferado las teorías sobre la composición estructural de la novela, la poesía y el teatro. Northrop Frye (escritor y crítico canadiense), cuya *Anatomía de la crítica* (1957) contribuyó de sobremanera al desarrollo de la llamada *crítica arquetípica*, que distinguía cuatro tipos de trama o *mithoi* en griego, correspondientes a las cuatro estaciones del

¹⁹² En el siglo IV a.C., el filósofo griego Aristóteles articuló algunos aspectos importantes de la trama en su Poética, aunque críticos posteriores han desafiado y adaptado sus teorías. Aristóteles define la trama como “el principio fundamental” de la tragedia y “la imitación de la acción”, y formula la teoría de la “trama unificada”, esto es, una trama con planteamiento, nudo y desenlace, cuyas partes tienen funciones independientes, pero también contribuyen al todo narrativo. En esta trama los elementos están “tan conectados que la transposición o eliminación de cualquiera de ellos deformaría el todo”. En el modelo aristotélico el fin de la trama, su resolución, a menudo es precipitada por una catástrofe, que puede haber sido provocada por un súbito revés de la fortuna (*peripeteia*) e ir acompañado del conocimiento de una verdad antes ignorada (*anagnorisis*) Si estos elementos se manejan bien, la trama crea una serie de expectativas y una sensación de intriga en el lector o espectador que se verá resuelta solamente hasta cuando aquélla se solucione. Aristóteles formuló así sus teorías para describir la tragedia; el posterior auge de la comedia y, en particular, la aparición de la novela, lo cual exigió el desarrollo de sus planteamientos iniciales y motivaciones. Posteriormente, muchos críticos han discutido la relación entre la trama y el personaje. El novelista Henry James resaltó que no resulta fácil distinguirlos exponiendo el asunto así: “¿qué es el personaje sino la determinación de un episodio? y por otro lado ¿qué es el episodio sino la ilustración de un personaje?”.

¹⁹³ Edward Morgan Forster (1879-1970), novelista, ensayista inglés especializado en novelística, y cuyas novelas, escritas en un estilo caracterizado por su concisión y fluidez, exploran las actitudes que crean barreras entre las personas. Estudió en el King's College de la Universidad de Cambridge, donde lo eligieron para formar parte de un grupo de debate de '*Los apóstoles*', en el que conoció a miembros del que sería el *Grupo de Bloomsbury*. Después de vivir cierto tiempo en Italia, volvió a Inglaterra para dedicarse por entero a escribir. Publicó dos libros de relatos en vida, *El autobús celestial* (1914) y *El momento eterno* (1924) *La novela Maurice* (1971, pionera en expresión literaria homosexual, escrita entre 1913 y 1914) y *La vida futura* (1924, libro de cuentos escritos a lo largo de su vida) tratan ambos del homoerotismo, y no se publicaron hasta después de su muerte.

año, expresadas en los géneros de la comedia (primavera), el romance (verano), la tragedia (otoño) y la sátira (invierno)

En otro orden de ideas, la crítica bajtiana, o crítica dialógica, rechaza la afirmación aristotélica de la primacía de la trama y desarrolla la idea de la novela como una especie de foro de voces y valores irreconciliables cuyo significado último permanece indeterminado. Las teorías del *estructuralismo*, del *post estructuralismo* y de la *deconstrucción posmodernista* también han cuestionado la posibilidad de una trama unificada que progrese inexorablemente hacia una probable resolución fríamente calculada.

Existen muchas formas a las que un autor puede recurrir para crear una trama para conseguir sus intenciones artísticas. En muchas de las tragedias de Shakespeare, por ejemplo: la trama reside en el conflicto entre el personaje principal o protagonista y otro personaje más, envuelto en una intriga en contra de él. En las comedias de Shakespeare la trama, que habitualmente se refieren a la posible unión o reunión de parejas de amantes, se nutre de la intriga y de los malentendidos, además a menudo va entrelazada con otra trama secundaria, que hace eco de la primera y luego la refleja. Por otro lado, la estrategia de las tramas secundarias se utiliza en varios géneros para reforzar el interés de la totalidad de la obra y para actuar como otro vehículo de sus temas y preocupaciones. Tal y como ya se ha visto, en la novela de CC hay otra trama superpuesta a la narración principal, según lo anterior, se trata efectivamente de una trama secundaria que se asemeja quizás al mismo proceder observado en *El Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra, con aquellas pequeñas novelas insertas en el *Primer Libro*,¹⁹⁴ en donde el autor se sirve de ellas como reforzadores para reavivar el interés del lector, ofreciéndole además un entretenimiento asegurado, una serie de relatos más o menos alusivos a la *trama principal*.

En lo que se refiere a la novela como género literario, los tipos de trama han abundado desde su aparición en el siglo XVII. Por así decirlo; las primeras novelas inglesas, como las de Henry Fielding y Daniel Defoe, a menudo consistían en series de episodios conectados por un personaje central, como el naufrago *Robinson Crusoe* o el pícaro *Tom Jones*. En esa época, también fue popular *la novela epistolar*, una novela narrada a través de un intercambio de cartas, cuyo exponente más célebre fue Samuel Richardson en sus novelas *Pamela, o la virtud recompensada* (1740) y *Clarissa* (1747-1748) Las novelas realistas del siglo XIX suelen presentar tramas extremadamente complejas en las que un gran conjunto de personajes interactúan a través de largos periodos de tiempo contados por un narrador omnisciente. En algunos casos recurrían a una complicación legal o financiera, por ejemplo el mandato a un testamento en *La pequeña Dorrit* (1855-1857), de Charles Dickens, o las condiciones restrictivas del testamento del señor Casaubon en *Middlemarch* (1871-1872) de George Eliot (cuyo verdadero nombre fue el de Mary Ann Evans, inglesa nacida en 1819 y fallecida en 1880)

La trama ha despertado particular interés en los novelistas del siglo XX, que han buscado ampliar sus límites mediante la experimentación radical con la forma narrativa. La aparición del *Modernismo* a principios de siglo dio curso a una corriente de escritura basada en el flujo de la

¹⁹⁴ Es muy ilustrativa la novela narración inserta conocida como “*El curioso impertinente*” en donde Cervantes ventila los sórdidos enredos de un trío que encubre un inequívoco sentimiento homoerótico entre los dos personajes masculinos, la intención es como en la novela de CC aleccionadora, y de igual manera la indecisión de los protagonistas enamorados los llevará a la desgracia y a la condena supuestamente “divina” de un castigo ejemplar. La ambivalencia y la sordidez privan en este relato que alude una problemática claramente homosexual.

conciencia, en la que la trama habitual está confinada a las emociones y sentimientos de los personajes, que se comunican al lector con la mayor inmediatez permitida, la novela de CC estaría entre otras modalidades: en la intersección de esta modalidad modernista, la cual se puede observar en *Al faro* (1927), de Virginia Woolf, el objeto aparente de la trama, una excursión a un faro cercano, se frustra continuamente y la acción avanza, en realidad, con el acceso a los pensamientos de cada personaje. Muchas novelas contemporáneas intentan excluir o subvertir los métodos habituales de la trama para pillar las expectativas del lector y comentar el propio proceso de escritura, mucho de esto se deja entrever en la novela que nos ocupa, por ejemplo en el portentoso y magistral alarde de imaginación literaria, además de que la famosa entrevista al protagonista, por cierto, muy hábilmente instrumentada por el autor livornés, subvirtiendo “*a soggetto*” los tiempos y la espacialidad de la historia.

Esta escuela literaria se ha llamado *antinovela* o *nueva novela*¹⁹⁵ (*anti-romanzo* o *nouveau roman*) Más recientemente, Vladimir Nabokov, Italo Calvino, Umberto Eco, Alessandro Baricco, entre otros, han escrito novelas y ensayos que ponen en tela de juicio la posibilidad de determinar un significado unívoco, claro y terminante en los textos de ficción. Es pertinente señalar que Coccioli, por lo menos en la *Segunda Parte*, está fluctuando dentro de esta misma dinámica.

Por otra parte, es necesario reconocer en Tzvetan Todorov¹⁹⁶ un esfuerzo esclarecedor en la crítica literaria contemporánea. Sus investigaciones le llevaron a acudir a *la gramática y la lingüística estructural* como modelos para el análisis literario, fundándose para ello en las similitudes entre el texto literario y los elementos constitutivos del discurso: en este sentido la novela de CC guarda una cierta simetría entre el texto literario que vehicula los elementos constitutivos de su muy peculiar discurso (el idiolecto homoerótico, pongamos el caso) que intenta ser un discurso exclusivo y revelador de algo que permanece subrepticamente oculto y que es necesario develar o descomponer explorándolo a profundidad, para luego lograr asimilarlo y comprenderlo como un sentimiento legítimo o por legitimizar supuestamente ante Dios y ante los hombres, por supuesto aquí se habla del sub-mundo marginal de los homosexuales y de los nexos sentimentales que ahí se dan (*eros homofílico* y *sus praxis*) tema que por su *profundidad de campo*, no se tocará en esta tesis,¹⁹⁷ dado que CC mantuvo una posición bastante evasiva al respecto.

¹⁹⁵ Casi simultáneamente al *antiteatro*, surgió la *antinovela* o *nouveau roman* (calificativo aplicado por primera vez por Jean Paul Sartre a un célebre texto de Nathalie Sarraute), poco después vendrán las novelas y teorías de la Sarraute, de Claude Simon, de Michel Butor y muy notoriamente las de Alain Robbe-Grillet. A la par de los dramaturgos, esta nueva poética se opondrá a las formas acostumbradas de la novela psicológica, priorizando el mundo puro y objetivo de los objetos y las cosas, en este orden de ideas: las emociones y los sentimientos no se relatan como tales; sino más bien, el lector deberá imaginarse cómo son, siguiendo la relación entre los personajes y al través de los objetos que ellos tocan y ven. La novela de Nathalie Sarraute, *Retrato de un desconocido* (1949) abrió el camino, seguido de obras tales como *¿Los oye usted?* (1972) y anterior a ésta, la muy conocida de Robbe-Grillet, *La celosía* (1957) sin faltar la enigmática novela de Michel Butor *La modificación* (1957) Claude Simon escribe novelas históricas muy densas, utilizando la técnica expresiva del *monólogo interior*. Su obra más importante es *La ruta de Flandes* (1960)

¹⁹⁶ Tzvetan Todorov (1939-), lingüista, teórico literario y escritor de la francofonía pero de origen búlgaro. Nacido en Sofía, se vinculó desde muy pronto a los formalistas rusos, a los que tradujo y admiró hasta el punto de convertirse en uno de sus más fervientes discípulos.

¹⁹⁷ En efecto, la complejidad de este tipo de análisis estructuralista a la manera de Tzvetan Todorov, radica en que primero se debería aplicar una especie de análisis contrastivo entre los diferentes idiolectos “del enclave homosexual” que fueron desplegados en las numerosas traducciones de la novela, por un lado y por otro, el saber con certeza cuál fue la primera lengua y su respectivo idiolecto en que se desarrolló la narración original, o sea determinar la lengua de origen (si en italiano o en francés) que sirviera de

En obras como *Literatura y significado* (1967), *Poética de la prosa* (1971) o *Crítica de la crítica* (1984) Todorov, realizó un análisis estructuralista con el que intentaba demostrar que el relato literario se rige por sus propias leyes. Desde finales de la década de 1970, abandonó gradualmente el enfoque estrictamente estructural para diversificar su enfoque e incorporar la historia de las ideas nuevas a su reflexión, en títulos como *Teorías del símbolo* (1977), *Simbolismo e interpretación* (1978) o *La noción de literatura y otros ensayos* (1987) *Con Nosotros y los otros* (1989), *Las morales de la historia* (1991), *La vida en común* (1995), *El jardín imperfecto* (1998), *Elogio del individuo* (2000) y *Memoria del mal, tentación del bien* (2000) va más allá del estudio del texto literario para abarcar la historia del pensamiento, del arte y de la cultura.

Si se observase la novela de Carlo Coccioli como un proyecto de *acción narrativa*, habría que plantearse una serie de consideraciones narratológicas pertinentes.¹⁹⁸ Ahora bien, la novela se presenta al principio (*Primera Parte*) como la obra escrita de un peculiar autor¹⁹⁹ que fragua una cadena de acontecimientos, a la vez regida por las leyes de la sucesividad y causalidad, más o menos convencionales en su linealidad o bien: de la ausencia de esta. Lo cual presupone la pre-existencia de un significado unitario que junto con un modelo actancial particular refleja la estructura de la historia que la novela cuenta. De cualquier forma la trama se presentó dentro de un todo que siguió una estrategia narrativa determinada por el propio autor. Por lo tanto, se entenderá como tal estrategia al conjunto de procedimientos y de recursos que articularon las relaciones pragmáticas internas entre el narrador, el universo homosexual de la historia narrada y el de sus destinatarios pretendidamente interpelados implícitos por la trama. En este orden de ideas, el todo resultó ser la *estructura portante* o red de relaciones de dependencia amorosa mutua y de sus expectativas que se establecieron entre todos los elementos componentes de un conjunto de opciones asertivas y no. La *estructura narrativa*, además, resultó de la transformación de una historia en un discurso (oral) mediante la *modalización*, la *temporalización* y la *espacialización*.

Aparentemente el *actante*²⁰⁰ o *destinador* principal resultó ser Fabrizio Lupo y Laurent resultó ser el secundario, la fuerza subjetiva del amor del protagonista y la omnipresencia de la

“documento de base” para las demás versiones de la novela, se cuentan entre 9 y 11 los idiomas en los que la novela fuera traducida y se tiene la certeza de que cada una de ellas sufrió una serie de adaptaciones y de “correcciones” de *última hora* en las cuales, el mismo CC no tuvo mucho que ver...Este trabajo de literatura comparada multilingüe me gustaría abordarlo en otra ocasión.

¹⁹⁸ Para esta parte se tomará como documento de base el libro de Darío Villanueva, *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón España: Ediciones Júcar, Las referencias están comprendidas entre las págs. 181-201.

¹⁹⁹ *Autor*: el escritor que produce una obra literaria, por ejemplo una novela. Es el *emisor empírico* de un mensaje consistente en la novela misma, recogido usualmente en un libro, del que somos *receptores empíricos*, los lectores reales que el texto tiene, ha tenido y tendrá a lo largo de la historia. Ahora bien entenderemos como *autor implícito*, a la voz que desde dentro del discurso novelístico, de cuya estructura participa como sujeto inmanente de la enunciación, se transmiten mensajes para la recta interpretación de la historia, adelanta meta-narrativamente peculiaridades del discurso, es quien hace comentarios sobre los personajes, da informaciones complementarias generalmente de tipo erudito, e incluso transmite contenidos de evidente sesgo ideológico, por todo ello, tiende a confundirse con el autor empírico.

²⁰⁰ *Actante*: función básica en la sintaxis de la acción narrativa que articula la *historia* contada en la novela, y que puede ser desempeñada por uno o varios personajes o por fuerzas objetivas -por ejemplo, el dinero-, subjetivas-la ambición-, trascendentales - la Divinidad- o simbólicas -el Bien o el Mal-. El *modelo actancial* de A. J. Greimas comprende las seis instancias siguientes: *sujeto*, o fuerza fundamental generadora de la acción; *objeto*, aquello que el sujeto pretende o desea alcanzar; *destinador* (o *emisor*), quien promueve la

Divinidad (el Absoluto) funcionan también en el relato como actantes que le dan un sentido peculiar a la historia contada por CC en la novela. Además, como ya se ha dicho, hay momentos en los que el propio autor aparece como un actante más.

Toda la novela es el fruto de un *acto de habla*²⁰¹ ahora bien este acto está implícito en la novela desde el principio, la “subrepticia entrevista” ocultada en la trama de esta novela, vehicula el propósito coccioliano de *justificar y concientizar* entre los lectores una percepción favorable sobre la “legitimidad” del *Amor homosexual*, pues sí, se trata del *Amor* escrito con mayúscula inicial, como el autor insiste vehementemente en el prefacio de la novela traducida al castellano de 1953. O bien, porque se trata en el fondo de una enunciación lingüística mediante la cual un sujeto (Fabrizio) desea transmitir un mensaje a otros destinatarios con el propósito de obtener de ellos determinadas respuestas que les beneficien (no se olvide la función ejemplarizadora de la novela) En efecto, este planteamiento constituye la base de la *Pragmática lingüística*, y desde ella estará siendo objeto de diversas aplicaciones a la preceptiva literaria sustentada en la novela por el propio Coccioni.

Fabrizio Lupo da la impresión de ser un personaje un tanto impreciso y fluctuante, por lo menos en la *Primera Parte* del libro; sin embargo, después será capaz de debatirse compulsivamente entre los dilemas e incertidumbres surgidos de su confundida intimidad, pero tardíamente, pues Fabrizio es incapaz de modificar los futuros reveses de su conducta y pensamiento desde su origen, la revelación de su hondo sentimiento amoroso por otro hombre se le presenta como un proceso paulatino de muy arduo acceso (vertido en un proceso en dos sentidos paralelos e identificado en la narración como la *diversidad revelada* a ambos amantes) que no es otra cosa, como ya se vio, que el dilatado camino hacia la concientización. Este penoso pasaje tiene diferentes etapas, como ya se advirtió, pero todo pasa por la atribulada experiencia imaginada de los protagonistas, en donde el intimismo obsesivo de autor y del protagonista no permite la actualización real y fehaciente de este amor en los hechos (praxis explícita de homoerotismo) pues pasa también por el filtraje de un aturcido recato “*pignolo assai*” como el continuo retenerse ante la “amenazante” acción inminente de las praxis del homoerotismo, recato que, como se ha insistidamente dicho, resulta a estas alturas, hartamente difícil asimilar y admitir.

Por otro lado, la pasividad y el sufrimiento autocompasivo del protagonista y de su exaltado sentimiento amoroso, que en efecto, no es correspondido, crea un ambiente narrativo sentimentaloides, melodramático y sobre todo monocorde, lo cual no permite el considerar a Fabrizio Lupo como un personaje agónico completo,²⁰² pues no acciona como un personaje redondo, no logra asumirse como equivalente al *round personage* de Henry James, FL no se mueve reactiva ni adecuadamente, permanece inmovilizado por una especie de *ignavia dantesca* (apatía, un pecado inventado por Dante Alighieri) o bien, víctima del poder inmovilizador del *furore astratto* vittoriniano, una especie de sentimiento de temor impreciso y paralizador, aludido

acción del sujeto y sanciona su actuación; *destinatario*, la entidad en beneficio de la cual actúa el sujeto; *adyuvante* (o *auxiliar*), papel actancial ocupado por todos lo que ayudan al sujeto; y *oponente*, los contrarios a él. Este *modelo actancial* sirve para diseñar la estructura de la *historia* narrada.

²⁰¹ *Acto de habla*. Toda frase considerada no sólo como enunciado, sino como enunciación lingüística mediante la cual un sujeto desea transmitir un mensaje a uno varios destinatarios con el propósito de obtener de ellos determinadas respuestas. Este planteamiento constituye la base de la Pragmática lingüística, y desde ella está siendo objeto de diversas aplicaciones a la preceptiva literaria.

²⁰² *Personaje agónico*. Aquel que se debate entre continuas alternativas, y modifica por tanto su conducta y pensamiento a lo largo de la novela. Equivale al personaje redondo («*round personage*») de Henry James.

por Elio Vittorini en su interesante novela autobiográfica *Conversazione in Sicilia*, aquí me he referido a dos faltas o debilidades de origen literario que además son dos deterioros señalados e inventados justamente por dos literatos italianos...

En lo que respecta al *alcance* o distancia temporal de la novela de Coccioli, que separa las tres partes del libro a través de una *anacronía*, que toma dos direcciones: a) ser una *analepsis*²⁰³ o una b) *prolepsis*²⁰⁴ partiendo del punto cronológico marcado por el *relato primario de la novela*²⁰⁵ o del momento en relación al cual se considera la existencia de saltos hacia atrás o hacia adelante en la secuencia narrativa. En todo caso, no queda muy claro en la novela cuál sea el relato primario ni tampoco el alcance de la anacronía presente desde el inicio de la novela, no se sabe si *el relato primario* es el del joven pintor toscano (Fabrizio Lupo) tratando de contactar personalmente al autor,²⁰⁶ o bien el relato propiamente dicho, cuando ya contactado al escritor, Fabrizio comienza a rendir su testimonio propiamente dicho, que precisamente inicia cuando relata algunas de los antecedentes y particularidades de su contacto infantil con el comportamiento homosexual.²⁰⁷

En la novela se presenta la discordancia cronológica conocida como de *anacronía*²⁰⁸ en el orden de los acontecimientos en el *tiempo de la historia* y en el orden del *tiempo del discurso* en que aquellos son contados, en este sentido, desde el inicio de la novela, se plantea un salto hacia delante con respecto al montaje de la famosa serie de entrevistas, lo cual se inicia con la búsqueda del protagonista de un autor para hacer sentir su testimonio a la posteridad (la larga *entrevista virtual* que le propondrá Coccioli), era el 3 de enero de 1951, se supone que la muerte de su amado Laurent ya acaeció y que rendir su testimonio es inminente para FL, antes de tomar la decisión suicida. En la página 7 de la edición Rusconi del año de 1976 (tiempo real de la tardía edición italiana), se inicia la verdadera historia del testimonio de la homosexualidad de FL, y es ahí en donde se comienza a evocar la propia historia o *relato primario* de la novela; el salto hacia el pasado o *Analepsis*, va entonces del presente del inicio de la novela (página 7) que está datado con

²⁰³ *Analepsis*. Como *anacronía* consiste en un salto hacia el pasado en el *tiempo de la historia*, siempre en relación a la línea temporal básica del *discurso novelístico* marcada por el *relato primario*.

²⁰⁴ *Prolepsis*. Como *anacronía* consiste en un salto hacia el futuro en el *tiempo de la historia*, siempre en relación a la línea temporal básica del *discurso novelístico* marcada por el *relato primario*.

²⁰⁵ *Relato primario*. Aquel en relación al cual se establece la existencia de una *anacronía*. Por ejemplo, en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes el relato primario es el que inicia la esquila de la muerte del protagonista Mario Díez Collazo y corresponde a las jornadas de su velatorio y entierro, plano temporal desde el que se traza una cadena de analepsis con la reconstrucción por parte de su esposa Carmen de su vida anterior junto a él.

²⁰⁶ Me refiero al capítulo 1 de la *Primera Parte* de la novela que comienza con: “*Il 3 gennaio 1951, verso mezzogiorno un fattorino bussò alla porta del mio appartamento fiorentino, [...] en donde se trama el montaje de la serie de entrevistas que darán cuerpo al propio libro; la cita corresponde a la primera edición italiana del libro de la Editorial Rusconi de 1978.*”

²⁰⁷ Aquí se trata del capítulo 2 de la *Primera Parte* de la novela que comienza así: “*Mi chiamo Fabrizio Lupo. Ho ventisei anni e una memoria eccezionale: è una delle cause del mio soffrire, come risulterà, supongo, da quel che dirò [...] en esta parte se inician las minucias del relato de su vida homosexual, la cita corresponde a la primera pero tardía edición italiana del libro de la Editorial Rusconi de 1978, el cual, como ya se dijo, se utilizó como libro de base de esta tesis.*”

²⁰⁸ *Anacronía*: toda discordancia entre el orden natural, cronológico, de los acontecimientos que constituyen el tiempo de la historia, y el orden en que son contados en el tiempo del discurso. véase *analepsis* y *prolepsis*. según su alcance y amplitud, las *anacronías* pueden ser externas, cuando su alcance las lleve más allá del específico del relato primario, internas, cuando les haga coincidir con algún punto de éste, y mixtas, cuando el punto de alcance sea anterior y el punto de amplitud posterior al principio del relato primario.

el 3 de enero de 1951, teniendo FL ya 26 años y donde él mismo se remonta al pasado rememorando su primera infancia, que sería aproximadamente el año de 1925 y en donde ya afloran claramente sus tendencias homosexuales. Es preciso señalar que las vívidas referencias al pasado hechas por FL son solo recuerdos pues el *tiempo real* de los acontecimientos del pasado será traído a cuento gracias a su memoria “*eccezionale*”, tal y como él mismo señala en la pequeña nota en las solapas de la edición italiana.

Por otro lado, parece ser que Coccioli hecha mano de una inusitada *anisocronía*²⁰⁹ en la *Segunda Parte* de la novela, cuando Fabrizio intercala su propia novela, a partir de ese momento, se da un violento cambio del ritmo narrativo, pues el ritmo lento de la *Primera Parte* se vuelve ya en la *Segunda*, un ritmo múltiple en donde el tiempo se dilata o se contrae caprichosamente.

En cuanto al *traslape autobiográfico* en la novela, hay mucho que decirse o repetirse, tal y como se viene haciendo desde los primeros capítulos de la tesis, por ahora, sólo se dirá que en la novela hay demasiados elementos pertenecientes a la propia vida íntima del autor. En realidad, la relación Fabrizio-Laurent no es otra cosa que el pretexto para retomar una pesadosa crónica diferida de una accidentada relación amorosa con una especie de *bon vivant* francés de origen semita (tal y como lo es Laurent en la novela), quien dejara en Coccioli la profunda herida amorosa que le seguiría hasta el fin de sus días. Por otro lado, se podría decir que el protagonista de la novela (*Fabrizio Lupo*) funge como el *álter ego* del propio autor, lo cual no es nada raro, dado que ha sido un recurso muy recurrente en la literatura occidental. El ejercicio de la literatura, no puede prescindir de la proyección individual que acompaña a todo autor, esta proyección se puede dar entre todos los literatos, pues es muy natural que al tratar tópicos que les son propios, la identificación con ellos sea un hecho muy recurrente. Esto es ya un lugar común de la literatura vista como el ejercicio imaginativo de las culturas y de sus miembros involucrados, pero a la vez, es producto de un ejercicio fatalmente *proyectivo*. En este sentido, los fragmentos autobiográficos²¹⁰ en la novela son inconfundibles, son casi la concreción de los llamados materiales *autodiegéticos*,²¹¹ de la novelística coccioliana.

Tal y como ya se advirtió, el propio Carlo Coccioli resulta ser un *autor implícito*²¹² en la trama de la novela, lo es principalmente cuando: con toda la escrupulosidad del caso, reunirá este material documental y luego lo transcribirá en el respectivo texto de la novela, pero curiosamente también Coccioli sería una especie de *co-autor* y *co-actor empírico* de la novela...

²⁰⁹ *Anisocronía*. toda alteración del ritmo narrativo, tanto por remansamiento -en virtud del uso de las pausas, el *ralenti* o la escena- como por la aceleración producida mediante resúmenes o elipsis.

²¹⁰ *Autobiografía*. narración retrospectiva *autodiegética* que un individuo real hace de su propia existencia, con el propósito de subrayar la constitución y el desarrollo de su personalidad. una novela autobiográfica se diferencia de la autobiografía propiamente dicha tan sólo por un rasgo pragmático: el carácter ficticio del narrador *autodiegético*.

²¹¹ *Autodiegético*: dicese de aquel narrador que, como el de las autobiografías, refiere las experiencias de su propia vida.

²¹² Es implícita porque es la voz que desde dentro del *discurso novelístico* y de cuya estructura participa como sujeto inmanente de la enunciación, propone didascalias y mensajes para la interpretación de la *historia*, adelanta *meta narrativamente*: las peculiaridades del *discurso*, y es en efecto, quien hace comentarios sobre los personajes, da informaciones complementarias (aplica entrevistas) e incluso transmite contenidos de evidente sesgo ideológico. Normalmente y por todo lo anterior, se tiende a confundir con el *autor empírico*, sin embargo, en esta peculiar novela, el autor es ambos, tanto un *autor implícito* como un *autor empírico*.

Es pertinente señalar que, en esta parte de la tesis se despliegan dos códigos, el lingüístico que requiere, en este caso particular, de la competencia autoral en el idioma italiano (idioma en el que la novela fuera originalmente concebida), y por otro lado, se requiere también del dominio del idelecto y del código narrativo referencial que aborda *la condición homosexual* como una subcultura marginal, dentro de la cual la relación de hechos del relato se da. Por lo tanto, la competencia en el manejo del *código* del enclave homosexual europeo (tanto el italiano como el francés) funcionó como el componente fundamental del proceso comunicativo novelado, esta codificación consistió en la adecuada estructuración de un sistema de normas, reglas y determinaciones de acuerdo con las cuales el *emisor* (Carlo Coccioli) elaboró el mensaje y el *receptor* (yo mismo que leí o leo la novela) lo pude descifrar. El resultado es que, no obstante los excesos y resabios metafísicos en el contenido de la trama y habiéndose dado la decodificación de la novela, se cerró adecuadamente el ciclo de la comunicación, gracias a la notable competencia narrativa del autor, la cual fue desplegada brillantemente por CC, en efecto la capacidad sobre todo formal para producir un *discurso asertivo* gracias al dominio del o de los códigos correspondientes.

El *cronotopo*²¹³ o correlación necesaria y esencial entre el tiempo y el espacio, sufre en la novela una distracción notable, una especie de procedimiento sincrónico:²¹⁴ pues no hay una referencia realmente de importancia sobre los efectos y secuelas negativas de la Segunda Guerra sobre los protagonistas, esta despreocupación en Coccioli es inexplicable, o quizás se trata más bien de una evasión voluntaria, para no reflejar quizás en su novela, aquellos tópicos tan manidos entre los literatos italianos (neorrealistas o no) y en general prácticamente entre la mayoría de los narradores europeos de la inmediata posguerra. Posiblemente Coccioli evitó caer en un *lugar común*, el hecho es que quizás eludió el abrir la herida vanamente, o bien, se permitió el reconocer que habrían otros motivos profundos y recónditos, del orden individual, psicológico, ideológico, etc. motivos de carácter absolutamente privativo, no dependientes del estricto entorno histórico-social. Lo anterior deja mucho que desear pues no es muy lógico, dado que el joven Laurent de origen judío, próspero y educado, habitando en París entre los años 30-50's, pudo haber vivido situaciones de antisemitismo muy difíciles, tantas como las mismas experiencias xenófobas vividas por Coccioli desde la otra orilla del Mediterráneo, viviendo en las colonias italianas de África del Noreste que dejaron huellas indelebles en sus recuerdos y en su comportamiento. En Francia el régimen de Vichy y lo que ello pudo atraer de negativo para la comunidad judía de toda Francia, no pudo haber pasado desapercibido en la experiencia y el espíritu del joven y atrayentemente apuesto Laurent (insostenible dada la normalmente documentada capacidad de ficción de CC), lo mismo podría haberse dicho de Fabrizio Lupo, quien desde la Italia fascista pudo haber resentido algún fastidio psicológico como futuro homosexual proveniente de tierras ocupadas por reconocidos fascistas represores e inquisitoriales. Por lo tanto, es impensable que el contexto histórico evidentemente trágico del pasado inmediato toscano no haya dejado alguna

²¹³ *Cronotopo*. Según Mijail M. Bajtín, la correlación esencial que se da entre las relaciones espaciales y temporales en la obra literaria en general y en la narrativa en particular.

²¹⁴ Se pueden describir y estudiar los fenómenos lingüísticos desde diversas perspectivas. Se denomina estudio *sincrónico* a la descripción de una lengua en un determinado periodo de tiempo, por ejemplo el italiano de la isla de Sicilia en la última década del siglo XX. Si, por el contrario, lo que se pretende es estudiar su evolución a lo largo del tiempo, sin especificar un lapso determinado, se trata entonces de un estudio *diacrónico*. Buen ejemplo de este tipo de análisis lingüístico sería el estudio del paso del latín vulgar hasta la aparición de las lenguas románicas. Ya en el pleno siglo XX la lingüística formal intenta hacer compatibles ambas aproximaciones, en tanto que en el siglo XIX centró el estudio del lenguaje en un enfoque más bien diacrónico.

huella perceptible en el espíritu de estos “*promessi amanti*”, ambos dotados por igual de una hipersensibilidad artística. En suma, en la historia narrada de los fallidos amantes descrita por CC en la *Primera* y la *Tercera Parte* del libro, no hay una referencia bélica realmente determinante al respecto.

Pasando a otra cosa: se puede decir que la novela cuenta con suficientes elementos llamados *deícticos* o términos y expresiones tales como: «yo», «tú», «aquello», «ahora», «aquí», etc. que en la frase se refieren al contexto de su enunciación, esto es, a su emisor, su destinatario y las circunstancias de tiempo y espacio con ellos relacionadas, por lo tanto, las marcas espacio-temporales son frecuentes sobre todo en la *Primera* y en la *Tercera Parte*, en la última y pequeña *Tercera Parte* de la novela son muy necesarias para cerrar adecuadamente la novela. Sin embargo, en términos generales, la mayor cantidad de indicadores “deícticos” están concentrados en la *Primera Parte*, si atendemos a su tamaño, esto se explica por el carácter eminentemente testimonial y descriptivo del texto de esta parte de la novela. Sin embargo, como ya se indicó arriba en los deícticos se hizo la salvedad de no hablar del fascismo, de la consecuente guerra, etc.

El *desenlace* o acontecimiento que resuelve el conflicto planteado en la novela, que está hasta el final del discurso narrativo, cierra la intriga con una solución pobremente estable (por norma se resuelve con una maduración, victoria, muerte, boda, éxito, fracaso, etc.) En esta novela la intriga está patéticamente resuelta precisamente con la muerte de ambos personajes, la muerte de Laurent esta vagamente referida dentro del cuerpo de la virtual entrevista (de hecho su testimonio) y la otra, fuera de ella, se trata del propio suicidio del protagonista Fabrizio Lupo, que es contado a Coccioli en una carta postrera, en donde finalmente CC recurre a la tercera persona (*discorso rapportato*), justo cuando la entrevista ya se había agotado. Esta salida por la puerta falsa, de hecho funcionó como una “muerte anunciada” y fue propuesta por Coccioli desde el principio del *pacto narrativo*.²¹⁵ Ahora veamos el *dialogismo* que es Según Bajtín²¹⁶, *la cualidad especialmente destacada en los discursos novelísticos y por medio de la cual éstos resultan de la interacción de múltiples voces, opiniones (conciencia), puntos de vista y registros lingüísticos*; ese dialogismo implica, en la novela de Coccioli: la *heterofonía*, o multiplicidad de voces está muy

²¹⁵ El “*pacto narrativo*”, en la novela de CC es un contrato implícito que se establece entre el *emisor* de su mensaje narrativo y cada uno de sus *receptores (lectores)*, mediante el cual se aceptaron determinadas normas para una cabal comprensión del texto, por ejemplo: la preceptiva de la *ficcionalidad* como un mundo posible donde todo lo que iba a contar, era viable, es decir, la renuncia incondicional a las pruebas de verificación de lo narrado y al principio de sinceridad y de veracidad por parte de CC. Este concepto de *credulidad narrativa* tuvo que ver el grado de *verosimilitud* de la trama.

²¹⁶ Mijaíl Bajtín (1895-1975), crítico literario ruso cuyos estudios sobre la obra de Dostoievski y Rabelais han tenido una profunda influencia en la crítica y la investigación semiótica contemporánea. De una familia aristocrática venida a menos, realizó estudios de letras en la Universidad de San Petersburgo, donde se inició en el estudio de la filosofía alemana. Tras la Revolución de octubre, comenzó a trabajar como profesor en provincias, y más tarde fue nombrado profesor de literatura en Vitebsk, donde trabó relación con el pintor Marc Chagall. Sospechoso de subversión, Bajtín sufrió el exilio en Siberia. En 1936 volvió a ser autorizado a enseñar en la Escuela Normal de Saransk. Este fue para él un intenso periodo de trabajo e investigación. En 1936 publicó una de sus obras más importantes, *Problemas de la poética de Dostoievski*, donde describe el aspecto *dialógico* (polifónico) de las novelas de este autor. Años después culminó la redacción de *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*: el contexto de François Rabelais (1941), donde introducía su idea de la novela como vehículo de expresión de la cultura popular bufa y su concepción de la creación literaria como ejercicio carnavalesco, como rechazo de la norma, de lo establecido, de un lenguaje unívoco, y como celebración de la ambivalencia. *El discurso carnavalesco es para él el único capaz de dar cuenta de la multiplicidad de la realidad*.

desarrollada en la *Segunda Parte* del libro; la *heterología*, o alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales, se presenta patentemente en algunos personajes que requieren de una *caracterización* discursiva diversa, como es el caso de algunos personajes secundarios cuya homosexualidad exacerbada está ásperamente caricaturizada por Coccioni; y la *heteroglosía* o presencia de distintos niveles de lengua en *Fabrizio Lupo*, está muy presente en el registro de lengua de algunos personajes que giran en torno al Mancebo, quien es prácticamente el personaje principal de la *Segunda Parte* del libro. Sin embargo, el registro de lengua se mantiene muy en alto, por ejemplo: no dando cabida a ninguna expresión dialectal.

En cuanto a la *diégesis*²¹⁷ o mundo ficticio coccioniano desplegado en esta novela, es como ya se ha dicho, ostensiblemente referencial con respecto a la propia *historia de vida* del autor. Hay como ya se vio un *traslape autobiográfico* notable. Por otro lado, la *diégesis* inicial de la novela, también es notable gracias al genial y sagaz montaje preliminar de la *entrevista Fabrizio Lupo-Coccioni*. En todo caso, hay una doble *diégesis* o bien una *diégesis* dentro de otra *diégesis* (tal y como cabría esperarse en una novela dentro de la novela)

Coccioni cuida infructuosamente guardar la *distancia*²¹⁸ *narrativa* con el fin de lograr dar un efecto de objetividad. Sin embargo, aunque inicialmente bien dispuesta, no se mantiene en pie muy claramente, pues la distancia entre el entrevistador y el entrevistado, se desvanece paulatinamente en el mismo desarrollo del relato, el entrevistado se apropia de tal manera del espacio narrativo que llega el momento en que la transcripción de la entrevista supuestamente aplicada por Coccioni, logra el cometido de representar tan fielmente el discurso de “viva voz” del entrevistado (en primera persona) que prácticamente el que entrevista (a la postre CC) desaparece detrás del entrevistado.

Como en la novela no hay mucha acción, según la crítica de Carlo Bo (la referencia proviene de un artículo-reseña sobre la novela, tomado de la página 82 del “*Itinerario en el caos*”, Ver ANEXO II, al final de la tesis), como ya se dijo, dicha crítica vertida en el enorme libro editado por el mismo Coccioni, parece indicar que el protagonista de la novela, vive al margen del tiempo, sumido en la introspección total de sus propios recuerdos, no hay que olvidar que este artículo apareció a propósito de la aparición de la primera edición en francés en 1952, la idea central de la novela era la de dejar un testimonio a la posteridad y que para lograrlo, el discurso narrativo se iba a construir en base a un particular y doloroso recuerdo amoroso de Coccioni no muy lejano, por razones profundas nunca abordadas por el mismo CC. Lo importante, es que fue hecho como una catarsis para aliviar el peso de un despecho insoportable que lo laceraba, hasta el punto de que nunca, o casi, fue capaz de hablar del causante de esta desventura sentimental. Por lo tanto el suscitar la entrevista tuvo la finalidad de invocar un pasado trágico y, al mismo tiempo, exorcizarlo, dentro de esta dinámica CC se dedica a escuchar aparentemente (recordar) las cuitas de Fabrizio y a leer la retahíla de cartas y finalmente: se dedicará a transcribir todo este material — y es de ahí de donde surgirá la historia de lo narrado. Por lo tanto, la división del libro no obedece a una lógica episódica de acciones concatenadas en un orden estrictamente cronológico (normalmente se seguirá medianamente el orden epistolar, pero es claro que no será el de todos y cada uno de los días) Pero ya en la *Segunda Parte* de la novela, cuando se harán referencias

²¹⁷ *Diégesis*. el mundo ficticio en el que se sitúan los personajes, situaciones y acontecimientos que constituyen la historia narrada por una novela.

²¹⁸ La *distancia* en este orden de ideas, es el espacio metafórico existente entre el narrador y el universo de la historia que narra. Junto con la *perspectiva* es un factor fundamental para la estructuración narrativa. La objetividad en el relato implica una distancia menor que la perceptible en la narración no objetiva.

puntuales (harto complementarias) al testimonio de Fabrizio, pues las hay, aunque no muchas, con ello CC dará prueba de una cierta libertad en el relato, permitiendo a su vez la ingerencia inesperada de algunos cabos desatados de la novela principal, esto dentro de *la novela inserta en la novela...* la sucesión de estas cartas aparece y desaparece desordenadamente entre las páginas de la *Segunda Parte*, aunque en realidad no pertenezca al espacio narrativo ya implantado en esta parte, recordemos que ya es *otra pluma* la que relata, la de Fabrizio Lupo.

La agitada *novela dentro de la novela* inserta en esta *Segunda Parte*, no da curso ni continuidad a los eventos tratados en la *Primera Parte*, pero como ya se dijo, sí permite insertar algunos datos y pendientes complementarios que no quedaron claros en la *Primera Parte*. En todo caso, la división de la novela en tres partes tampoco obedece a ninguna lógica, por el contrario, no hay ningún nexo entre ellas (salvo el del vínculo de la *Primera* con la *Tercera Parte*, pues es su desenlace), por lo cual se debe insistir que la narración de la *Tercera Parte* es el desenlace de la intriga expuesta en la *Primera Parte*, allí se cumple su función conclusiva, como ya se dijo, sin tener un gran nexo con la parte intermedia de la novela. A título experimental, una de las últimas lecturas que se hicieron de la novela, se hizo sin haber pasado por la *Segunda Parte*, la experiencia se llevó a cabo sin ningún sobresalto, lo cual quiere decir que se puede prescindir de *la novela intercalada*, sin menoscabo de la inteligibilidad y continuidad entre la *Primera* y la *Tercera Partes*. Por otro lado, también se hizo una lectura sólo de la *Segunda Parte* y en general, sucedió lo mismo.

En cuanto a la *espacialización*, que es una de las operaciones fundamentales en el proceso de transformación de una *historia* vertida en un discurso mediante una *estructura narrativa*. Consiste en la conversión del espacio de la propia *historia* en un *espacio verbal* en el cual se desenvuelven los personajes y situaciones mediante procedimientos técnicos y estilísticos entre los que destaca la *descripción*. En este dominio, Coccioli parece estar en su medio, el desafío en esta novela es el de pasar a un espacio verbal toda una historia sentimental con poca o muy poca acción —hay que precisar que: la historia principal es la de un individuo “contando” o confesando su historia (un testimonio), en este sentido las acciones se “cuentan” o se evocan, mas no se describen en “tiempo real”—. Además hay que pasar por una extrema especulación “oral” de los sentimientos, esto resulta cierto por lo menos en la *Primera Parte*, por cierto, resultando un difícil escollo a franquear para el lector. Por lo tanto, la descripción intimista coccioliana ²¹⁹ resulta a veces una laboriosa empresa de paciencia para el lector. Sin embargo, tanto en la *Primera* como en la *Tercera Parte*, lo dicho por Fabrizio refleja muy claramente lo que su personaje especula y reflexiona, o mejor dicho, especula sobre el reflejo *especular* de sus propios sentimientos de amor, este proceder intimista da la impresión de que se está ante un soliloquio interminable, ante una especie de imagen especular que habla sola. Afortunadamente hay momentos de gran respiro, de gran oficio, de pura y llana literatura.

De hecho, la novela de Coccioli es producto de un “*estilo directo*”, ²²⁰ pues el *carácter confesional* del testimonio lo está asegurando, pues la novela es fruto del largo testimonio rendido de “viva voz” por FL, además, el montaje urdido por Coccioli de esta prolongada “entrevista

²¹⁹ La aparición del *Modernismo* a principios de siglo abrió la puerta a una corriente de escritura basada en el *flujo de la conciencia*, en la que la trama tradicional está relegada a las emociones y sentimientos de los personajes, que se comunican al lector con la mayor inmediatez posible.

²²⁰ *Estilo directo*. El que se da en aquellos discursos en los que se cita las palabras o pensamientos de los personajes de manera textual, tal y como se supone que ellos mismos los han formulado. Suelen ir precedidos de fórmulas que los gramáticos conocen como *verba dicendi*.

virtual” presupone los buenos oficios de verosimilitud y de “objetividad” que normalmente ofrece un documento salido de una rigurosa transcripción, en donde lo que se cuenta se hace por norma entrecomillado y en estricta *primera persona*, tal cual fuera exteriorizado. Por lo tanto, Carlo Coccioli se presenta dentro de la novela como un narrador *extradieético* o *hetreodieético* debido a que se limita a escuchar una historia en la que él (supuestamente) no ha tenido nada que ver, ni tampoco con los hechos relatados en la trama.

Por otra parte, si vemos la novela como una especie de *fábula*, que es un *término* que entre los formalistas rusos equivalente al de la historia, entendida en relación al *discurso*, pero también como una fábula con fines edificantes (como las de La Fontaine, Esopo, Samaniego, Monterosso Toledo, etc.) porque cuenta con su propia moraleja conclusiva,²²¹ dado que “*Fabrizio Lupo*” es, por supuesto, una novela con un pretendido propósito aleccionador.

Cabe señalarse que el recurso de la *fenomenicidad* fue utilizado mucho por CC porque con él pretendía alcanzar el efecto de verosimilitud que la parte testimonial requería, se trata de infinidad de recursos documentales como: cartas, crónicas insertas, informes, notas periodísticas (hay, hasta una nota periodística necrológica), manuscritos, etc. Entendiendo a la fenomenicidad como la condición de algunos discursos novelísticos que justifican su propia existencia como tales, esto es como testimonios fidedignos.

El manejo coccioliano de la *ficción* como aquel relato de una historia que no ha sucedido nunca, en términos homólogos a aquellos en los cuales, se contaría una historia real, aquí se sufre un descalabro pues los planos de la ficción coccioliana se dilatan con la inserción de dos ficciones mas allá de la ficción de la propia trama principal. La primera es cuando se fragua la ficción de la entrevista y de su consecuente transcripción por parte del mismo CC²²², esto es que: se confecciona una ficción extra²²³ para sostener con la naturalidad suficiente a la propia narración principal. Luego, en la *Segunda Parte* de la novela, CC recurre a otra estratagema igualmente artificiosa, la de “*la novela dentro de la novela.*” En cuanto a que si CC es un personaje-autor *fidedigno* (por la ambigüedad desplegada en sus roles), pongamos el caso de su rol múltiple como: escritor, de entrevistador y luego de transcriptor, en efecto, lo es en parte pues en la *Primera y Tercera Partes* de la novela, se comporta en concordancia con las normas y valores establecidos por el autor implícito, pero ya en la *Segunda Parte*, siguiendo una narrativa del tipo de la *antinovela* (*nouveau roman*), que fuera “transgresoramente” concebida por *la pluma* inoportuna e “*invasiva*” (metiche) de FL, se presenta por el contrario, una gran discrepancia entre ambos. Por lo tanto, nos encontramos ante todo un narrador omnisciente no del todo fidedigno. En todo caso, el problema radica en saber quién es en realidad el personaje principal de la novela: el entrevistador-escritor y personaje o el protagonista FL que es también otro personaje-escritor.

²²¹ La versión contemporánea de la fábula apunta a una reelaboración irónica en la que suele desaparecer la moraleja y se ofrece al lector un marco mayor de sugerencias y paradojas. Es el caso de *Fábulas* de Luis Goytisolo; *Bestiario* y *Confabulario* de Juan José Arreola; *Trece fábulas y media* (1981) de Juan Benet, que concluye diciendo “cuanto más canalla es la doctrina, mejor el discípulo” o *La oveja negra y otras fábulas*, del guatemalteco Augusto Monterroso.

²²² Aquí el propio Carlo Coccioli, funge como un personaje *ficelle* (*de enlace*): según Henry James, este término sirve para designar a aquellos personajes cuya función principal es la de servir al desarrollo de la acción novelesca, enlazando a otros personajes, situaciones, momentos y lugares.

²²³ *Ficcionalidad* como una cualidad específica de la ficción.

El discurso narrativo de la novela de Coccioni, además de contarnos una historia, nos ofrece una peculiar situación comunicativa: pues alguien, un narrador,²²⁴ cuenta una historia a otro, el narratario, quien resulta ser el propio autor. Recordemos que el narratario no es el lector del texto, éste está, supuestamente como el autor, fuera de la situación narrativa o ficcional. El narratario entonces es el equivalente del narrador, el que ocupa el lugar del "otro", aquel a quien se orienta el discurso (cosa que a veces en esta narración no es sencillo localizar) La novela *Fabrizio Lupo* implica un universo de ficción en *mise en abîme*,²²⁵ una historia superpuesta a otra, donde la situación narrativa (narrador/narratario) da sostén textual a esa historia, pero que al mismo tiempo, se despliega como un laberinto de planos narrativos superpuestos. Antes de continuar, tengamos presente el no confundir *situación narrativa* con *situación* (o enunciación) *literaria*, lo cual no deja de ser relativamente fácil dado que se trata de un documento testimonial. En la primera, los protagonistas son el narrador y el narratario y, en la segunda, el autor y el lector, los cuales desde el inicio, quedan fuera de la situación narrativa o ficcional.

Es muy conveniente asentar que: entre autor y lector no hay una verdadera comunicación a través del texto literario, puesto que el escritor no se comunica por medio del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje, como señala Martínez Bonati en *La estructura de la obra literaria*. La obra es en sí un universo autónomo con leyes propias y sin embargo, en *Fabrizio Lupo* sí se presentan manifestaciones simultáneas entre el autor y el lector, y también entre el autor y el personaje. ¿Qué sucede entonces? ¿De qué forma puede manifestarse el autor en la obra sin comprometer su rol? En otro orden de ideas, María Isabel Filinich dice, en *La voz y la mirada*, que la manifestación del autor en la obra puede ser explícita, implícita o ficcionalizada, por lo ya visto hasta aquí, la autoría de CC pertenece mayormente al universo de esta última categoría.

Ahora bien, es *explícita*, cuando "el autor habla en su propio nombre, en tanto creador de un universo de ficción que reflexiona acerca del mismo" (las dedicatorias, los prefacios o prólogos, las notas al texto, etc.) e incluyendo, desde luego, al recurso de CC de presentarse como "entrevistador" y luego como transcriptor del testimonio de las entrevistas...

Por otro lado, es *implícita*, si "entendemos por manifestación implícita el conjunto de rasgos de la escritura, presentes en la configuración general de todos los textos: las elecciones estilísticas, el destino de los personajes, la disposición gráfica, las convenciones de género, en fin, todo aquello que dé cuenta de las estrategias de composición de la obra constituyen al autor implícito".

La tercera forma de representación del autor es la *ficcionalizada* y es justamente la que más estrepitosamente hallamos en *Fabrizio Lupo*, y por supuesto, la novela está construida con ese gran oficio y esmero narrativo desarrollado por CC. En esta última representación, "el autor puede introducirse en el universo por él creado a condición de asumir el mismo estatuto de existencia que los demás antes que pueblan ese universo. Así, el autor puede permitirse "ficcionalizarse" como

²²⁴ Por lo pronto queda asentado que: *narrador* es el que cuenta una historia al otro. *Narratario*, es el otro a quien se orienta o destina el discurso; la *situación narrativa* es la protagonizada por el narrador y el narratario; y la *situación literaria*, está protagonizada por el autor y el lector.

²²⁵ La llamada *mise en abîme*, es una narración que contiene a su vez otra narración, recurso muy utilizado por Cortázar, entre otros.

narrador, como personaje, o también como narratario. Al asumir alguno de estos papeles podrá realizar las acciones propias de cada entidad ficcional: narrar (si se presenta como narrador), dialogar con los demás personajes y efectuar otras acciones propias de su papel en tanto personaje-autor (si se ficcionaliza como personaje), o bien el escuchar la historia que un narrador cuenta (si se presenta como narratario), lo interesante de esta novela es que: CC asume todos estos roles, y aún más, este proceder se exagera en la *Segunda Parte* de la novela pues el autor que ya ha pasado por las tres etapas pasa a una más audaz, se finge *destinatario condescendiente* de una inesperada *novela intercalada* en medio justamente del cuerpo narrativo de la novela principal, esta se deberá, como ya se ha dicho muchas veces, a la pluma del personaje principal, lo cual hace pensar a una doble ficcionalización, primero la propia de CC y luego la del mismo personaje que da nombre a la novela, quien también se da a las letras...y que con ello convierte al autor en un insólito “lector ficcionalizado”, en el momento en el que CC lee las primeras líneas de “su” novela.

Aquellas apariciones del nombre propio del autor atribuido a un narrador (o transcriptor), a un personaje o a un narratario, pueden confundirse con la figura del autor explícito y con la del autor implícito. De cualquier manera, la doble ficcionalización del autor, tiene la función de borrar las fronteras entre enunciación “real” o literaria, en la cual están implicados el autor y el lector, y la enunciación “ficticia”, donde los protagonistas son a la vez narradores y narratarios.

Estas tres modalidades en las que se manifiesta el autor en la obra se aplican también, de forma análoga, a la figura del lector. En efecto, como ya se vio, en la novela *Fabrizio Lupo* hay varias apelaciones o interpelaciones, por parte del autor ficcionalizado (quien siempre mantiene un estado de privilegio), ante la presencia del lector quien interpela al destinatario en su testimonio.

La novela se configura en base a historias que poseen diferentes situaciones comunicativas, en el caso particular de la novela de CC, las de mantener un carácter fuertemente confesional, pues se trata de una novela intensamente autobiográfica. Cuando esto sucede, cambia el sujeto de la enunciación del relato primero pues el narrador-autor cede la palabra a un personaje y éste, entonces, se convierte en narrador de su propia historia, pero Coccioni no llega a los extremos de poner en juego un “lector ficcionalizado” como sucede por ejemplo en *Jacques el fatalista*, la extraordinaria novela del enciclopedista francés Denis Diderot,²²⁶ en donde se cuentan muchas historias: la historia es a *grosso modo*, lo acaecido a un criado, Jacques, y a su amo cuando viajan juntos, y es ahí donde surge este recurso de contar acontecimientos para que le distraigan por el tedioso camino. El amo desea que Jacques le cuente la historia de sus amores, historia que éste inicia pero que se ve interrumpida constantemente por varios factores: pues a veces se encuentran a otras personas y entablan largas disertaciones o se detienen en un albergue, pero la mayor de las veces, de la propia conversación emana otra historia y de ésta, otra y otra, además de implantarse en el intercambio oral *un traficado ir y venir* en el tiempo y espacio, dado que se pasa de una historia a otra, ello hace que en ocasiones, una historia se deje suspendida para continuarse más adelante, en fin, hay una dispersión que no permite concluir nada. Sin embargo, por ahí hay un interesante pasaje en donde se dice lo siguiente:

²²⁶ Denis Diderot, *Jacques el fatalista* (Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004), Traducción y notas de Félix de Azúa, pp. 345.

“Mientras Jacques y su amo duermen, voy a cumplir mi promesa y contaros la historia de aquel hombre que tocaba el contrabajo en la prisión; o más bien, será Gousse quien os la cuente.

Ahora bien, en esta parte me parece importante destacar, que el *personaje-autor* llega a un extremo tal que no teme el hacerse obvio: hasta se pone a platicar con su destinatario, se trata de un *lector ficcionalizado*, en donde se permite, sin más ni más, interpelarlo o interrumpirlo y hasta discutir con él, pues el lector *interviene* e incluso se permite corregirlo.

En el caso de la novela *Fabrizio Lupo*, se posee un discurso también complejo pero también en extremo intrigante: sobre todo en la *Segunda Parte* de la novela, en donde CC pone en juego varias historias, fuera de la intriga principal. El recurso al cual se remitirá CC será el de echar mano de la poética del *nouveau roman*, lo cual permitirá desplegar una relativa autonomía de la forma y del contenido de esta parte de la novela con la propuesta inicial, este proceder posiblemente parte de la idea de ofrecer un contraste en ambos sentidos con la narración de la *Primera y Tercera Parte* y donde los sentimientos de los personajes y la anécdota pierden relevancia.

Todas las historias de esta *Segunda Parte* se insertan en un universo donde existen las paradojas, (sobre todo en las reflexiones propias del autor en boca de Fabrizio, el protagonista), la ironía, la crítica mordaz, la filosofía y la burla de la vida cotidiana que discurre sin orden alguno, además del desencanto final de la condición humana y en consecuencia, de la propia condición homosexual. Algunas de estas historias o aventuras del Mancebo, son complementarias de algunas peripecias de la *Primera Parte* y otras más están subordinadas al libre albedrío coccioliano supuestamente urdido por Fabrizio quien funciona como el respectivo *autor ficcionalizado* de la novela.

Con respecto a la audaz salida de pasar de autor a personaje o a protagonista novelístico, merece señalarse que en los textos de Borges, esto también sucedía a menudo: por eso hay un “Borges” que se repite como receptor de una historia que él mismo se limita a transcribir. Por ejemplo, al final de *La forma de la espada*, hay un *Borges* al que un personaje, Vincent Moon, le cuenta una historia. Pues bien, este “Borges” a quien Moon le cuenta la historia dentro del texto, obviamente no es Borges y quien, resulta a su vez, el que trasmite la situación literaria. En este sentido, extrapolando la situación y retomando algo antes dicho: el escritor no se comunica con el lector, el escritor sólo comunica lenguaje. Esto es que: el autor en el momento en que se lee la obra, puede estar muerto o departiendo feliz en un *bistrot* montrealense, pero su novela o cuento transmite el lenguaje que el escritor plasmó. El escritor no platica con nadie, está almorzando feliz en Montréal o está muerto. En este orden de ideas, el autor tan sólo transmite lenguaje con una intencionalidad estética. A lo anterior se podría argüir que: la teoría de Martínez Bonati que proclama que no hay comunicación entre autor y lector puede ser excesiva si no tomamos en cuenta que no se nos puede comunicar lenguaje sin antes comunicarnos lingüísticamente. O sea, que una novela puede ser un *acto de habla*, o de un simple discurso; en efecto, se trata de un acto de habla, que no hay que confundir con *el acto de habla del narrador*, sin embargo no obstante todo ello, no deja de ser un *hecho y derecho acto de habla*.

Por último, y siguiendo a María Isabel Filinich, en lo que toca a la manifestación explícita: un autor se comunica de modo comparable a la manera en que se comunica una persona con un lector, aunque en esta manifestación explícita siempre haya una mayor o menor dosis de ficcionalización.

5.7 La novela de tesis y la novela *Fabrizio Lupo*.

Il y a des moments dans la vie où la question de savoir si on peut penser autrement qu'on ne pense et percevoir autrement qu'on ne perçoit est indispensable pour continuer à penser et réfléchir.

Michel Foucault, *L'usage des plaisirs*.

El carácter de algunos puntos de la tesis que aquí se expone, requieren de algunas consideraciones generales sobre determinados tópicos de importancia concernientes a lo que se puede considerar como las concomitancias teóricas propias de una pretendida expresión *literaria homosexual*. Para abordarla, habría que pasar por la inevitable intersección axiológica²²⁷ entre lo que se ha tradicionalmente considerado como una *falta* condenable y la *moral* que con ello se transgrede, ya que como se ha insistido, la homosexualidad ha sido ancestralmente considerada, entre otras cosas, como una *trasgresión del paradigma del comportamiento sexual humano, que es el de la heterosexualidad, destinado justamente al reforzamiento a la reproducción de la especie*.

Ante este estado de cosas, viene a colación el imputado trasfondo ético del asunto —impuesto como una camisa de fuerza— por lo tanto, estando las cosas así, se entendió como Ética (del griego *ethika*, de *ethos*, el ‘comportamiento’, la ‘costumbre’, vamos lo habitual) a la suma de aquellos principios o pautas de la conducta humana, a menudo llamado, y de forma impropia, como lo moral (del latín *mores*, ‘costumbre’) y por extensión, el estudio de esos principios a veces englobados como objeto de la *filosofía moral*. De cualquier forma, se trata de la aplicación de una operación superestructural con una intensión valorativa, digamos con un propósito teleológico²²⁸ que es, a fin de cuentas, la puesta en juego de todo aquel aparato

²²⁷ El término *axiología* viene del griego *axios*, ‘lo que es valioso o estimable’, y *logos*, ‘ciencia’, y esto en el sentido de una teoría del valor o de lo que se considera valioso. La axiología no sólo trata de los valores positivos, sino también de los valores negativos, analizando los principios que permiten considerar si algo es o no valioso, desde luego considerando los fundamentos de tal juicio. Aunque la investigación de una teoría de los valores ha encontrado una aplicación especial en la ética y en la estética, ámbitos donde el concepto de valor posee ya una relevancia específica. Algunos filósofos como los alemanes Heinrich Rickert o Max Scheler realizaron diferentes propuestas para elaborar una jerarquía adecuada de los valores. En este sentido, puede hablarse ya de una ‘ética axiológica’. Por otro lado, hay que remitirse a Sócrates (c. 470-c. 399 a.C.), quien es considerado el fundador de la axiología o filosofía moral, que ha tenido gran peso en la posterior historia de la filosofía occidental por su influencia sobre Platón, entre otros. El término tuvo una notable influencia en la tradición del pensamiento germánico; pero actualmente, encuentra una gran resonancia en el pensador mexicano Eduardo García Máynez quien propone una *axiología jurídica objetiva* que tenga por fundamento la idea de la libertad humana. Aplicando las propuestas de la moderna axiomática, García Máynez estudió la posibilidad de elaborar una lógica del deber jurídico, que influyó de forma notable en la jurisprudencia de América Latina. En su *axiomática*, trabajó la aplicación al ámbito jurídico de los principios lógicos de identidad, contradicción, tercio excluido y razón suficiente. Autor de *Libertad como derecho y poder* (1940), *Introducción a la lógica jurídica* (1951), *Los principios de la ontología formal en el derecho* (1953) y otros libros más.

²²⁸ La palabra *teleología* viene del griego *telos*, ‘fin’; *logos*, ‘discurso’, en filosofía, sería la ciencia o doctrina que trata de explicar el universo en términos de causas finales. Se basa en la proposición de que el universo tiene una intención y un propósito. En la filosofía aristotélica, la explicación, o justificación, de un fenómeno

ideológico que ha dado sentido a la existencia humana a través de una especie de sistema de valores o Axiología general, que habitualmente va aplicada por el propio Estado y sus aparatos ideológicos²²⁹ (representados por la religión, el ejército, el sistema educativo, el sistema judicial, la familia, etc.) y que en términos ordinarios se identifican con los aparatos ideológicos del Estado o AIE del llamado por los historiadores *Humanismo Burgués* de Occidente.

Por otro lado, por muchas razones, la narración de FL tiene mucho en común con lo que se considera en la literatura contemporánea como *una novela de tesis*:²³⁰ esta modalidad narrativa, permite al autor fijar una plataforma axiológica para juzgar un entorno sociocultural o sociopolítico dado, y en donde hay algo que reivindicar a través de la conquista preconcebida de una escala de valores considerada (por el o los personajes) como la más conveniente por alcanzar,

o proceso debe buscarse no sólo en el propósito inmediato o en su origen, sino también en la causa final, es decir, la razón por la que el fenómeno existe o fue creado. En la teología cristiana, la teleología representa un argumento básico para fundamentar la existencia de Dios, en donde el orden y la eficacia del mundo natural no parecen ser accidentales. Si el mundo creado es inteligente, debe existir un último creador. Los teleologistas se oponen a las interpretaciones mecanicistas del universo que cuentan en exclusiva con el desarrollo orgánico o la causalidad natural. El fuerte impacto de las teorías de la evolución de Charles Darwin, que mantenían que las especies evolucionan por selección natural, redujeron en gran medida la influencia de los argumentos teleológicos tradicionales que, sin embargo, fueron defendidos vehementemente durante el arrebato de sentimiento creacionista de principios de la década de 1980.

²²⁹ Entre otros teóricos del marxismo estructuralista está Nicos Poulanzas y Louis Althusser, Poulanzas se interesó por la lógica y la teoría política, especializándose en el análisis crítico del Estado contemporáneo. Vinculado al estructuralismo de Althusser, y bajo la influencia del filósofo Herbert Marcuse, estudió las clases sociales y sus relaciones con el poder desde los que él denominó '*aparatos ideológicos del Estado o AIE*'. Algunas de sus obras son: *Hegemonía y dominación del Estado moderno* (1967), *Fascismo y dictadura* (1972), *Las clases sociales en el capitalismo actual* (1974), *La crisis de las dictaduras* (1975) y *Estado, poder y socialismo* (1978) Louis Althusser (1918-1990), filósofo francés, el más influyente teórico marxista sobre la Ideología. Nació en Birmandreis (actualmente en Argelia) y desarrolló una brillante carrera académica en París que le permitió acceder a una cátedra en el Collège de France. Althusser escribe un pequeño opúsculo (*La Ideología como arma de la Revolución*), en donde hizo un análisis muy conciso sobre la Ideología y los aparatos ideológicos del Estado, AIE. La atención internacional recayó sobre él tras la publicación de *La revolución teórica de Marx* en 1965, seguida de *Para leer El Capital* en ese mismo año. En estos trabajos desafió la interpretación dominante del marxismo, relacionada con temas humanistas y hegelianos heredados en gran medida de los primeros escritos de Karl Marx. Frente a esta concepción, Althusser propuso una lectura del marxismo en términos estructuralistas. En donde se consideraba que la sociedad está formada por una jerarquía de estructuras, diferentes unas de otras, que gozan de una relativa autonomía, aunque condicionada por consideraciones económicas. Así pues, la historia era un proceso sin sujeto. Los seres humanos pasaban a ser meros soportes o efectos de las estructuras de la sociedad. A su vez, *esta perspectiva implicaba una lectura antihumanista de Marx en la que se rechazaba la idea de una naturaleza humana universal*. El pensamiento de Althusser, pese a ser innegablemente fecundo al ofrecer una versión sofisticada y no reduccionista del materialismo histórico marxista, ha estado expuesto a la crítica por su excesiva carga teórica y por una pretendida base científica de la que: a decir de muchos marxistas ortodoxos, carece.

²³⁰ Se trata básicamente de una narrativa de denuncia, por ejemplo las novelas de Benito Pérez Galdós, quien hasta 1880 escribe algunas novelas de tesis: que eran a primera vista, maniqueas, donde los buenos son personajes modernos, abiertos, liberales y progresistas, y los malos, conservadores, tradicionalistas, fanáticos religiosos e intransigentes. Sin duda, se trataba de obras simplistas llenas de ardor juvenil. Entre éstas destacan *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877) y *La familia de León Roch* (1878) En *Doña Perfecta* cargó las tintas en el anticlericalismo y en el enfrentamiento entre progreso y tradición; en *Gloria* repartió por igual la intransigencia religiosa entre judíos y católicos, y en *La familia de León Roch* la pugna irreconciliable entre católicos y liberales.

por el *bien común*. Puede ser también, un *testimonio de denuncia*, una especie de proposición sobre una injusticia, o bien ante la inminencia de su reivindicación. En el caso específico de Coccioli, la reivindicación de una condición humana hartamente fustigada, representada por la confesión desgarradora de un homosexual medio truncado (Fabrizio) que paulatinamente se descubre (develándose su vocación diversa insalvable) ante la presencia y fulguración de un sujeto-objeto para su proyecto de amor y gracias a él (Laurent) de la toma de conciencia de sí ²³¹ en base a una experiencia de vida ardua que se le ha presentado como una experiencia prácticamente ya consumida y consumada y que antes de morir (suicidio) hay que transmitir a los demás (homólogos), para que no vayan a caer en el mismo error, y también quizás porque hay que advertir a todos la presencia de un Dios y de sus vigilantes iglesias, quienes a fin de cuentas, sancionarán implacablemente a los trasgresores. El protagonista rememora su desgracia confesionalmente en una especie de entrevista (que Coccioli escucha y luego transcribe) se trata de todos aquellos pormenores de una interacción amorosa con otro pretendidamente semejante quien se resistirá hasta el último momento al compromiso amoroso, tal es la confesión de Fabrizio Lupo, expuesta ante los lectores.

Si tomamos en cuenta que la *confesión testimonial* de FL, espera efectos posteriores en el lector con su testimonio ²³², y que, en última instancia, bien podría ser el reconocimiento social y “teológico” de la legitimidad de las prácticas homoeróticas y de sus implicaciones sentimentales como producto de una reivindicación que se viene buscando, desde antaño, con una creciente y continua reflexión filosófico-literaria *hecha y derecha*, que ha sido inadecuadamente confirmada y consignada por la historia moderna, en donde nada relativo al amor se debería haber desarrollado de manera reprimida, partiendo de la *utopía* de que todo en ella podría haber sucedido y en perfecto orden, y que tratándose del amor, todo, absolutamente todo, hasta lo supuestamente trasgresor del paradigma heterosexual podría ser humanizado, dado que el hombre es la medida de todas las cosas, hasta de las relativas a la ética y la moral.

Coccioli al escribir *Fabrizio Lupo*, tuvo que acoger como propios los urgentes propósitos reivindicatorios en favor de la condición homosexual, esto por diversas razones que él mismo explica en el famoso prefacio de algunas ediciones. En efecto, él mismo trató de generar con la lectura de su libro, un cambio potencial en la escala de valores de la percepción de la sexualidad humana, o sea: también entre los destinatarios no homosexuales (homofóbicos) y, por supuesto, fijó sus esperanzas didácticas también en el potencial reforzamiento de aquellos lectores homosexuales que hubiesen sido “conmovidos” o interpelados por la trama, esperando que hayan podido ser introducidos o transportados hacia un terreno fértil para la reflexión, analizando el espacio real y especular de sus propios problemas, quizás todavía irresueltos antes de la lectura de su libro.

²³¹ *Conciencia*, en el uso moderno, término que denota varios factores esenciales en la experiencia moral. Así, el reconocimiento y aceptación de un principio de conducta obligada se denomina conciencia. En teología y ética, el término hace referencia al sentido inherente de lo bueno y lo malo en las elecciones morales, al igual que a la satisfacción que sigue a la acción considerada como buena y a la insatisfacción y remordimiento que resulta de una conducta que se considera mala. En las teorías éticas antiguas, la conciencia se consideraba como una facultad mental autónoma que tenía jurisdicción moral, bien absoluta o como reflejo de Dios en el alma humana.

²³² Esta intensión se da por partida doble, por una parte la del protagonista quien expone en las primeras páginas de la novela la pertinencia de que se conozca y reconozca su testimonio y, por otra parte, la mostrada por el mismo Coccioli en el sentido de ofrecer a los lectores un testimonio “de la vida real” que proponía otra manera de vivir la relación amorosa entre humanos, inclusive los diversos, de una especie de alternancia dentro de la misma alternancia.

Reconsiderado el paradigma heterosexual de legitimación y de aceptación como los dos logros social y literariamente válidos para el comportamiento sexual y emotivo de todos los destinatarios, sean homosexuales o no. Esto es que: la praxis homoerótica así expuesta, ponía ciertamente en tela de juicio la *universalidad* del modelo heterosexual y con ello CC propone una apertura más, pretendiendo generar una tolerante *ecuanimidad* hacia la diversidad sexual, pero lo interesante de todo esto es que CC nunca reclamó la “tolerancia” para las praxis de los homosexuales, pero sí en cambio, pidió y clamó a través del personaje de la novela (Fabrizio), el perdón o la misericordia de Dios para con ellos.

Los nefastos efectos de una sexualidad impuesta, de un paradigma comportamental considerado como el mejor, que no permitía variación alguna del canon, estos efectos perniciosos son medianamente denunciados en la novela. CC preconiza que en el Eros *homosexual*, es un comportamiento que no tiene nada que pueda mover al escándalo, el problema de su estigmatización es y ha sido siempre artificial. Luego entonces, la falta de adecuación al modelo se basa en un alto grado de repulsa y de estigmatización artificial unilateralmente creada.

Es claro que la diversidad homosexual presupone propuestas no necesariamente contrarias al paradigma heterosexual, sino más bien alternativas, permite accesos, en efecto, alternos al modelo de sexualidad y de las praxis comportamentales íntimas. Por supuesto, se trata de un rompimiento de la respuesta sexual tan asiduamente esperada por todo el tejido social, solamente porque implica la no reproducción de la especie, entre otras miras francamente accesorias.

Lo anterior, es el resultado exacerbado de una convicción maniquea en la que el comportamiento sexual humano, ha sido obligado a seguir *el buen camino*, de lo contrario, se es contestatario, pues se opta el castigo por una alteración del orden biológico convencional, establecido por el “*biopoder*”²³³ así llamado por Michel Foucault, en su muy peculiar enfoque sobre el tema, de ahí que el homosexualismo haya sido ulteriormente considerado como un comportamiento marginal indefectiblemente nocivo.

Lo anterior, no es otra cosa que un violento acto de origen axiológico, una descalificación manipulada por razones biológico-demográficas y, consecuentemente, sustentada por una ideología religiosa dominante, pues bien, esta impostación ideológica no será tan simple, como se verá más adelante, en la propuesta teórico-práctica sostenida por Michel Foucault y otros (ver capítulo VI, parte 6.5. de esta tesis)

Ahora bien, siguiendo este orden de ideas, la intolerancia, la represión, la estigmatización, la patologización, la recriminación, etc. de las praxis homosexuales, han sido sistemáticamente atizadas en contra del “trasgresor” mismas que serán ampliamente avaladas por razones del orden moral, pero por supuesto que no serán las únicas “razones”.

El término opuesto que describe este comportamiento reactivo y de resistencia, surge paralelamente al de la aparición del término “homosexualidad”, en efecto, en términos de etiquetaje (*labeling*), también se comienza a hablar del término “homofobia” para describir el comportamiento opuesto o sea: aquel de la violencia real y también simbólica en contra de la

²³³ Como se verá, el *biopoder* es para Michel Foucault, la acción sistemática e ideológicamente aplicada a los comportamientos sexuales considerados como contrarios a la norma, tal y como lo es la homosexualidad. Su poder se ejerce de manera multivariada y es relativamente pacífica, sin dejar de ser insidiosa, según el procedimiento que se abordará en capítulos adelante.

diversidad masculina y femenina. Es preciso insistir que esta problemática contradictoria, en términos prácticos, no puede resolverse a través de una simplificación extrema de la contradicción entre las posiciones más encontradas, como sería la lucha entre dominador y dominado, en efecto, la dinámica generada entre el paradigma comportamental heterosexual y su trasgresión, no se da dentro de parámetros teórico-prácticos precisamente fáciles de captar ni de narrar, pues su *modus operandi* es eminentemente simbólico, subrepticio y solapado por “el orden establecido” o *establishment*.

Por lo consiguiente, después de haberse explorado lo anterior fue preciso insistir sobre aquel concepto de *axiología* que fuese más incluyente y abierto como para poder abarcar un amplio rango de valoración sistemática de prejuicios. Luego entonces, se abordó el concepto de *axiología* (del griego *axios*, ‘lo que es valioso o estimable’, y *logos*, ‘ciencia’) en su doble acepción, o sea de aquella que se ocupa de *lo conveniente*, pero a la vez, de su contrapartida, lo que se ocupa también de lo *inconveniente*.

En efecto, no fue tan simple el abrirse hacia una teoría del valor dada o de aquello que consecuentemente se consideraba más *valioso* en términos de comportamiento sexual para luego abordar las posibilidades de su expresión, en efecto, de lo que podría ser la expresión literaria homosexual, pero también, era menester atender lo que no lo era ²³⁴ para luego encuadrarlo dentro de un contexto ideológico antitético, pero a la vez complementario, que ha sido el espacio temporalmente determinado por las conveniencias ideológicas de una determinada clase dominante y de su hiperactiva previsión y vigilancia.

Por lo anterior, es preciso citar el caso de Sócrates, quien siempre partía de la convicción de que — toda persona tenía el conocimiento pleno de la verdad última, contenida dentro del alma y sólo necesitaba ser estimulada por reflejos conscientes para darse cuenta de ello —. Su crítica de la *injusticia* en la sociedad ateniense, por ejemplo, le costó su arbitrario procesamiento y una injusta sentencia de muerte: ¡Una disputa surgida paradójicamente del entorno axiológico! y promovida supuestamente por haber corrompido “intelectivamente” a la juventud de Atenas.

Es incuestionable el hecho de que la esfera axiológica presuponga la existencia de lo que se suele definir como *Ética*, que es como se sabe, la parte de la filosofía que trata de los actos morales. Entendiendo por actos morales aquellos que son regulados por la *regula morum*. De tal modo que el objeto material de la *Ética*, serían ni más ni menos que los propios actos *humani* (a diferencia de los actos *hominis*); es decir, los actos libres y deliberados (perfecta o imperfectamente) Y el objeto formal de estos mismos actos, sería considerado bajo la razón formal de su ordenabilidad y por la respectiva *regula morum*. Pero dejemos por ahora la *regula morum* que lleva el problema moral, demasiado pronto, hasta un plano de complejos contenidos, y tan sólo

²³⁴ Sócrates (c. 470-c. 399 a.C.), filósofo griego, siendo el fundador de la filosofía moral o axiología, que ha tenido gran peso en la historia de la filosofía universal por su saludable influjo sobre Platón. Por ejemplo, él pensaba que toda persona “*tenía el conocimiento pleno de la verdad última contenida dentro de su alma y sólo se necesitaba ser estimulada por reflejos conscientes para poder darse cuenta de ella*”. Por lo consiguiente, su crítica de la injusticia en la sociedad ateniense le costó un tendencioso y vil proceso jurídico más la sentencia final de su muerte como castigo, dictaminado por corromper a la juventud de Atenas, en efecto, fue víctima de una disputa axiológica, de la oposición de dos propuestas contrarias, una históricamente errónea y la otra jurídicamente funcional, pero inoperante, en los términos de que no pudo salvar un tal sacrificio, la perspectiva histórica de los siglos lo vendrá a corroborar...

aceptemos provisionalmente que el objeto formal de la justicia lo constituirá los propios actos humanos en cuanto ejecutados por el hombre y «regulados» u «ordenados» por él mismo.

Ahora pasemos, al aspecto de la *moral religiosa* en donde la trasgresión sexual ha sido habitualmente considerada como una falta o pecado en contra de la deidad. Ahora bien, es obvio que en la mayoría de las religiones existe una determinada idea de lo bueno y de lo malo. Pero debemos pensar que tal vez la manifestación más temprana de estas nociones fue el fuerte oprobio relacionado con la trasgresión de un tabú. Pero, que quede bien claro, que sólo en la tradición judeo-cristiana e islámica, se considera la característica noción del *pecado*, de la trasgresión y de la desobediencia de una preceptiva divina, traduciéndose de inmediato como un mal comportamiento, un desacato divino. Por eso el pecado es finalmente considerado como un crimen directo en contra el Ser Supremo.

En el gnosticismo y en el maniqueísmo — por cierto, una fusión del pensamiento cristiano con influencias zoroástricas — el pecado se consideraba como una manifestación de la caída del espíritu humano del ámbito divino y, por ello su confinamiento final se radica en el demoníaco mundo material. En el hinduismo, el budismo y el jainismo, el concepto más cercano al pecado, es el de un desmerecimiento, una especie de acumulación de puntos malos generados por los protervos comportamientos que acarrearán, a su vez, malas consecuencias a futuro, mismas que se deberán purgar mediante un proceso inevitable de trasmigración continua.

Es preciso insistir que en ningún otro libro sagrado se encuentra tan desarrollado *el sentido del pecado-desobediencia* como en la *Torah*, la *Biblia* y el *Corán*, esto es privativo del ámbito judeo-cristiano-musulmán. Por ejemplo, a través de las *Escrituras*: el pecado es el elemento que enemista a los seres humanos con Dios, lo cual exige que haya arrepentimiento para obtener su perdón. Inclusive en el *Nuevo Testamento*, el pecado es la condición humana esencial que reclama la labor redentora de Cristo. En la Iglesia católica, no es hasta la controversia surgida entre el monje británico Pelagio y san Agustín de Hipona, cuando la doctrina del pecado fuera del todo desarrollada. Los primitivos padres griegos de la Iglesia (pertenecientes a la *Koiné*), consideraban el pecado como una oposición a la voluntad de Dios. Aún así, no afirmaban que la culpa del pecado del primer hombre, Adán, o la corrupción de su naturaleza alcanzara a involucrar a toda la humanidad. Por lo tanto, CC debió contar con esto antes de haber llevado a su ficción a los términos de inflexibilidad teológica con los que terminó su novela.

5. 8 El documental de testimonio en la poética del *Fabrizio Lupo*.

«Le texte, au lieu d'être un véhicule
d'informations est plutôt une espèce de
présences où se rassemblent de *chères voix*, un
lieu d'espoir. Un tel langage, loin d'être un
moralisme désuet est une puissante invitation
à l'intelligence du coeur »

Georges Steiner

Para abordar ordenada y documentalmente la novela *Fabrizio Lupo*, se trató de responder, entre otras interrogantes la siguiente cuestión: ¿Fue la técnica sociológica, conocida como la del

documental de testimonio, el recurso de base empleado por Carlo Coccioli en su novela *Fabrizio Lupo*?

Finalmente se encontró que en efecto, era precisamente lo que esperaba el protagonista del relato cuando fuera a localizar al propio escritor hasta el umbral de su casa, en donde él solicita dramáticamente el ser escuchado, no sin antes haber recurrido también a enigmáticas misivas de acercamiento. Se trata pues, como ya se dijo, de la rendición voluntaria y “voluntariosa” de un “testimonio inminente” sobre el reconocimiento y la legitimidad del amor homosexual visto al través del protagonista de la novela.

Como ya vimos, Carlo Coccioli hará uso de la *entrevista* para poder transcribir aquel doloroso testimonio de FL, tratando siempre de mantener el estatuto de un testimonio documentado de primera mano, justamente por haber sido recabado de “viva voz”. De hecho, se trata de una *testimonianza oral* que es reportada *en diferido*, ya que luego de ser escuchada, anotada y completada minuciosamente, con anotaciones a mano, pasará luego a ser trascrita y si se quiere “*formateada*” para poder llenar las características de una novela, esto es que: este material recabado es el *corpus* mismo de la novela (principalmente la *Primera* y *Tercera Partes* del libro)

En suma, este material será primero rendido, enseguida filtrado, luego transcrito y finalmente ordenado y editado por el propio escritor-entrevistador, quien previamente habría estado entrevistando intensivamente al protagonista durante dos meses, para finalmente presentarnos una historia en donde el texto es el testimonio propiamente dicho, el cual ocupará casi las dos partes extremas del libro: la *Primera Parte* que inicia la historia y la *Tercera Parte* donde culmina el desenlace de la fábula novelada de FL. Se trata, de un libro (como ya se ha reconocido), que cuenta con una original estratagema narrativa inicial, pues será siempre el propio CC quien se impondrá como el narrante único y soberano (omnipresente) en el mismo montaje de su ficción, la cual es presentada como si se tratase de un supuesto reportaje periodístico, de hecho una entrevista —que no es otra cosa que el despliegue de una *verdad periodística* detrás de una ficción literaria—.

Es preciso señalar la diferencia de las etapas seguidas para el *formateo final* de la novela (dicho sea de paso, se trata de una estratagema ficcional usada supuestamente por Coccioli para darle mayor verosimilitud sociológica a su novela) ahora bien, los pasos fueron los siguientes: primero CC trató de consignar *lo dicho*, luego *lo escuchado*, enseguida *lo transcrito* y por fin; *lo editado* en un producto final, el libro propiamente dicho,²³⁵ las tres partes tratan efectivamente, momentos muy diferentes, pero que gracias al discernimiento del autor, este delicado pasaje se pudo finalmente amalgamar y pasar inadvertido como un testimonio *hecho y derecho*, haciendo gala de un gran dominio de la situación, puesto que es muy factible que CC se haya permitido simular el *ponderar* o hasta *omitir* partes de la *entrevista* que en un momento dado le pudieron parecer irrelevantes. A todo esto se agrega además, la copiosa correspondencia habida entre Fabrizio-Laurent que CC intercalará alternadamente a lo largo de casi todo el libro. Además se

²³⁵ Siguiendo la proverbial expresión popular de “*papeles hablan*”, Coccioli se ocupa con gran insistencia de la virtual documentación de respaldo bajo la forma de estas largas entrevistas transcritas, más una gran cantidad de correspondencia habida entre Fabrizio y su prometido Laurent, sin embargo, todo nos remite a la palabra surgida y confesada de *viva voz*, pero es también, y no hay que olvidarlo, es material de una *oralidad* transcrita pasada al texto, en fin, con esta astuta estratagema, como ya se advirtió muchas veces, Coccioli trata de rendir mayor credibilidad a su relato y también de supuestamente ocultar o alejarse de una trama peligrosamente autobiográfica...

cuenta con la presencia inesperada de una narración transcrita (escrita a su vez por el mismo protagonista Fabrizio y luego muy “sencillamente” insertada por el propio autor en medio de la novela principal) haciendo posible que esta maquinación dispersora se *desplegara caprichosamente* en casi toda la *Segunda Parte de la novela*.

Es claro que, dentro de aquel insistente celo de Coccioli por lograr la mayor verosimilitud en la trama de la novela en la *Primera y Tercera Parte*, CC se verá precisado a echar mano de recursos francamente inopinados. Lo anterior crea un ambiente de rompimiento de la continuidad espacio-temporal entre las tres partes de la novela, lo cual obedecerá quizás a un intento de enmascaramiento redundante, después de todo, Coccioli tratará de explicarlo muy a medias, en su famoso prefacio, diciendo que se trataba de una novela que él aceptaba por principio ser de *muy difícil* lectura...

Ahora bien, hay en la novela de Coccioli mucho de lo que hoy por hoy se considera como propio de un *reportaje televisivo o periodístico*. Pero es claro que no se trata de lo *documental en técnica cinematográfica*, entendido como aquel género de producciones audiovisuales de valor científico, histórico, educacional o divulgativo, pero sin la dramatización aparente de los hechos mostrados en el teatro. Pero en un sentido más amplio, el vocablo “documental” también se puede aplicar a una corriente fotográfica y a ciertos programas radiofónicos temáticos que incluyen documentos sonoros de archivo, entre otros. Asimismo, existe en la práctica literaria, una vertiente documental, caracterizada por la determinación de incorporar documentos y hasta otros *reportajes de la vida real* como historias de vida, entrevistas, itinerarios, crónicas, etc.

Es en toda obra literaria basada en documentación, sea o no de ficción y que se constituya sobre el “aquí y ahora mismo” la que permitirá aseverar que gracias a ella, la trama de la narración estará considerada como un *documento fehaciente y objetivo de su época y de su momento*. Pero más allá de este principio de causa-efecto (o más bien causa-efectismo), *el documental o reportaje literario que caracteriza a la anécdota o al testimonio en su realidad documental más inmediata*, puede ceñirse a dos exigencias principales:

- a) A la presencia de aditamentos documentales que concreten su mensaje de manera más certera y decisiva.
- b) Al uso de diferentes registros documentales accesibles como los elementos básicos para facilitar y justificar su futura decodificación.

Es posible englobar en el primer apartado, ensayos, memorias, libros periodísticos, biografías y libros de viajes. Sobre todo, cuando se verifica la presencia de citas testimoniales a lo largo del texto que pueden servir como referencias y posibles comparaciones. Pero por ejemplo, en el caso de la *Segunda Parte* de la novela de Coccioli, que correspondería a la exigencia “b” se presentan varios registros superpuestos, por ejemplo el de la propia intimidad del autor, que se superpone a la del protagonista, luego se presentará otro registro también superpuesto, el del protagonista-escritor (Fabrizio) superpuesto al del mismo escritor de la novela principal, anteponiéndole su “propio texto”, desplegado sin más ni más en casi toda la *Segunda Parte* de la novela.

En este apartado se podrían hacer algunas consideraciones de tipo periodístico: pues hay novelas como *A sangre fría* (1966), de Truman Capote, que recopilan de forma narrada los datos relevantes de un acontecimiento real, y que al través de la *entrevista directa* con los protagonistas

reales (y con una cierta “intimidad” con ellos), se reconstruye una serie de truhanescos asesinatos. Con lo anterior se propone un tipo de novela tramada a partir de testimonios arrancados de la vida real, cuyo valor documental, en efecto, aunque macabro es incontestable. Para ilustrar esta categoría, también cabría citar obras como *Biografía de un cimarrón* (1966) y *Canción de Rachel* (1970), ambas de Miguel Barnet, o bien el proyecto inacabado “*Buñuel, novela*”, que Max Aub pretendió realizar a partir de más de cincuenta entrevistas con Buñuel, con sus colaboradores y con familiares, que al fin resultaron ser los diálogos publicados póstumamente en el volumen *Conversaciones con Luis Buñuel* (1985) Este planteamiento entrañaba implícitamente, la opción ficcional de inventar documentos, cartas, trámites, memoranda, reportes, etc. como sucediera también en la novela *Lo demás es silencio* (1978), de Augusto Monterroso, que es una ingeniosa biografía ficticia que reúne artículos y testimonios en apariencia reales. Tal y como procede CC en la novela que nos concierne y tal y como procedió en su libro de las *18 conversaciones* “autobiográficas” entabladas supuestamente con un tal Gabriel Abramson.

Uno de los indicadores más patentes de la gestión de este elocuente celo “documentalista” de CC, es su enorme y extraño libro de recuerdos *Itinerario en el caos*, estrafalaria publicación, en efecto, rica en informaciones, pero de muy difícil digestión por su caótica disposición (por cierto, existen muy pocos ejemplares) es un enorme libro que consta de disparadas e incitadoras fotocopias de muchos, muchísimos documentos, amén de fotos de toda índole, materiales coleccionados por el prurito coleccionista del escritor, se trata pues de una obra que editó (por su cuenta y riesgo) de manera muy “artesanal” y que él llamó atinadamente un *Itinerario en el caos*, pues en verdad no guarda ninguna disposición organizada de su múltiple contenido. En este *librote*, campea su afán perseverante y obstinado de ofrecer testimonios y más testimonios gráficos y de todo tipo, a granel, sin seguir un premeditado orden historiográfico, en efecto el “caos” tal y como él mismo lo imaginaba y lo confiesa en la pequeña introducción y en el mismo título del volumen, no obstante todo, en este trabajo hay quizás mucho que rescatarse a nivel de historiografía.²³⁶ Pero habría que agregarse una cierta “insistente deformación profesional” de CC como consumado periodista, y a la vez, el de un voraz e indiscriminado coleccionista de libros y de informaciones de todo tipo, absolutamente de todo tipo...

De cualquier forma, cabe señalarse la importancia del recurso documental en la itinerancia periodística coccioliana, la cual se debatía en medio de una abundancia tal de fuentes, que el problema básico para CC era el de seleccionar atinadamente la enorme pero enorme cantidad de información que logró amasar a todo lo largo de su vida. Y vaya que se trataba de una bien difícil selección, dado que su *biblioteca personal* en muchas lenguas ocupó una gran parte del espacio vital en donde CC intentó refugiarse del exterior. Para ordenar este gran caos, continuamente recreado por los caprichos de su muy libre y soberano arbitrio de coleccionista. Este irrefrenable delirio coccioliano requirió del uso de una economía tal de esfuerzos y de una capacidad de síntesis laboriosa y muy difícilmente alcanzable por el escritor toscano ya senil. A fin de cuentas, CC sobrevivió a duras penas del amenazador y continuo desafío de orden necesario para el ejercicio más eficaz del oficio de investigador, sin embargo lo logró en algunos momentos. En

²³⁶ *Historiografía*, en su sentido más amplio, casi artesanal, este es, en términos generales, el registro escrito de lo que se conoce sobre las vidas y sociedades humanas del pasado y la forma documental en que los historiadores han intentado estudiarlas, esto presupone un uso extremo de documentación gráfica como escrita, con fines testimoniales y su ámbito se refiere más a un ámbito de crónica, es más monotemático y restringido que el de la historia como tal, pues se concentra sobre la microhistoria, en francés el término *historiographe*, del bajo latín *historiographus*, se entiende como: *écrivain qui était chargé officiellement d'écrire l'histoire de son temps*. Racine, Boileau, fueron los historiógrafos de Luis XIV.

efecto, su espacio vital, zozobraba en un *maremagnum* de recortes, fotos, opiniones y de críticas quisquillosas amén de elogios desmedidos, ocurrencias manuscritas y o borroneadas al margen de los textos, por doquier, recuerdos íntimos de familia, frusilerías de celebraciones y fotos de ocasión, atiborrados entre toneladas de papel impreso, muros tapizados con balbuceos pictóricos (y nada más que eso), portadas y solapas de publicaciones, esbozos de agraciados e ingeniosos *haikús*, amores y desamores en foto credencial, etc. En suma, CC repite su cotidiano en lo que publicó en el *Itinerario en el caos...*

Gracias quizás a todo lo anterior, a Coccioli se le atribuyeron grandes facultades como escritor multifacético, disperso pero prolífico y capaz de *retratar* con su narrativa multidireccional y punzocortante, la nueva dimensión gráfica y existencial de la corriente documentalista del periodismo de circunstancia de la primera mitad del siglo XX.²³⁷

Se podría también, establecer un parangón de CC con lo que se podría llamar la *novela-reportaje*, si se toma en cuenta que: la práctica documental en cine y televisión está también citada en su libro, de acuerdo con una serie de convenciones y de recursos reporteriles que en el caso particular de la novela *Fabrizio Lupo*, son ampliamente compartidos. Por ejemplo en esta novela, el escritor hace claras reivindicaciones acerca de su relación con el mundo histórico pero no puede separarse *fácilmente* de las argucias de la narrativa, por ejemplo el de la incontrolable fascinación de Coccioli por la ficción en *mise en abîme*. Así pues, aunque un documental mediático pretenda reflejar realidades objetivas, nunca desdeñará esa línea proyectiva y personal del explorador que sirve para encauzar el discurso y aproximarlos individualmente a las expectativas ficcionales del propio autor y de la idea que éste se haya hecho de los lectores, pasando al través de complicados juegos de espejos.

De hecho, en el mundo del *documental televisivo y cinematográfico*, se advierten dos corrientes básicas: *una expositiva*, caracterizada por el hecho de que el equipo realizador no aparece ante la cámara y otra *interactiva o participativa*, donde los autores acaban siendo testigos y protagonistas de los hechos filmados, esta visibilidad autoral es abundantemente manipulada por CC (*lo sguardo in machina*) Sin embargo, la novela presenta ambas, tanto la expositiva como la participativa, siempre bajo las conveniencias del autor.

Un ejemplo de esta última estrategia lo plantearon muy claramente Félix Rodríguez de la Fuente y Jacques-Yves Cousteau, “actores” dentro de su propia obra documental, cuya directa participación en ésta, los convierte en ejes del mismo relato fílmico.²³⁸ Tal y como lo hace aparecer Carlo Coccioli para sí en casi toda la novela, salvo algunos casos, por ejemplo cuando la retahíla de inconveniencias del protagonista se suspende de repente y enseguida es suplantado por el mismo personaje, pero con diferente rol, el *yo narrante entrevistado* (FL) de la *Segunda Parte* pasa a un segundo plano, y aparece un *nuevo narrador* que pasa a suplantar la función escritural del propio escritor (CC), arrancándose a sí mismo el foco de atención testimonial, en suma:

²³⁷ En donde descollan dos fotógrafos documentalistas y también formidables corresponsales, tales como Sebastião Salgado (Brasil) y Agustín Víctor Casasola (México) cuyo testimonio gráfico del cotidiano de México y del Brasil de los primeros 40 años del siglo XX, adquieren con la perspectiva del tiempo, cada vez más una considerable profundidad sociológica y reflexiva de lo banal y de lo trascendente, ambos en feliz contubernio.

²³⁸ Este recurso es también utilizado en el cine italiano, no en trabajos precisamente documentales, pero no se pueden poner de lado las ingeniosas apariciones de incontables y aparentemente inadvertidos *sguardi in macchina* del propio Pasolini, Fellini, Hitchcock y otros cineastas.

Fabrizio antepone, ficcionalmente hablando, su vena literaria a la de Coccioli, suplantándole.

Efectivamente, en la *Segunda Parte*, el protagonista (Fabrizio Lupo) “cambia” su propia voz de *narrante en diferido*, por la voz del autor que guiará los destinos de la mayoría de los acontecimientos desplegados en la parte intermedia de la novela, sin embargo seguirá siendo quien reporta —un testimonio suyo, pero ahora escrito, para ser después “editado” y transcrito (por el propio CC)— situación por demás extraña, dado que el propio protagonista “en diferido”²³⁹ se permite introducir una novela (la suya), esto es que intercala un texto propio, que es también ofrecido como parte del testimonio organizado y “supervisado” por el mismo CC, quien a su vez, transcribirá el manuscrito (para darle una forma más literaria, arguye) A partir de entonces, el *yo narrante* se diluye detrás de la voz de un personaje inaferrable y rocambolesco, como ya se dijo, quien bajo la denominación genérica del *Mancebo (il Ragazzo)*, irá tomando diferentes apelativos y asumiendo diferentes y difusos roles de identidad y hasta de preferencia sexual. En este orden de ideas, la narración pasa a ser muy difícil, en donde el único hilo-conductor de este juego de máscaras y de espejos, nos llevará necesariamente hasta un desenmascaramiento, digamos necesario. De hecho, FL no resulta ser otro que el mismo alter ego de Carlo Coccioli y, a la vez, el propio *Mancebo*, quien representará alternadamente el *alter ego* del ausente Laurent. En el fondo, este insólito personaje sirve como comodín o pantalla, para que cada uno de los personajes proyecte abiertamente los propios sentimientos menos amables y de una manera desperjuiciada y a veces hasta soez, la pretendida sordidez que demuestra ahí el autor, pone en claro otra estrategia más del ocultamiento tramada por el propio Carlo Coccioli, pues no será dentro del propio “testimonio”, donde los hechos procaces de las praxis del homoerotismo más o menos desplegado y medianamente explícito tomará su curso, ni tampoco la narración de todo esto les tocará decirlo ni a Fabrizio ni a Coccioli.

En efecto es hasta la *Segunda Parte* de la novela, y es por boca y por los actos del *Ragazzo*, el enigmático personaje *fabriziano*²⁴⁰ y será por la boca de los otros personajes igualmente delirantes y procaces de donde provendrán los relatos de las praxis y de las *pasiones desenfrenadas*, abordando medianamente (no del todo explícitamente) el tópico homoerótico, entre otros temas supuestamente escabrosos para el autor.

Por lo tanto, el erotismo retenido y harto convencional de la *Primera Parte*, es expresado sin tantos ambages en la *Segunda Parte*, pues el entrevistador no arriesga prácticamente nada, es ahí pues, en donde los “coautores” *Coccioli-Lupo* acaban siendo protagonistas escriturales más reales en los hechos carnales ostensiblemente imprevistos —narrados o transcritos— que se presentan en esta parte de la novela. De todas maneras, son relatados de una manera más intensa e interesante que los acontecimientos (un tanto anodinos) desplegados en la *Primera Parte*. Después de todo la modalidad interactiva o participativa se impone a todo lo largo de la novela, dado que los autores acabarán siendo testigo y protagonista en la ficción, en efecto toda esta visibilidad autoral será gestionada y manipulada por el propio CC según sus conveniencias.

Un brillante ejemplo de lo que es un *documental fílmico* que sigue esta misma estrategia:

²³⁹ El término *diferido* viene del participio pasado y del consecuente adjetivo, derivados de *diferir* (del lat. «*differre*») se refiere a no hacer algo en el momento en que se había pensado, sino dejarlo para más tarde: aplazar, retardar o retrasar. *Transmisión en diferido*. Se aplica al programa de radio o televisión que no se emite en el momento de su grabación sino más tarde.

²⁴⁰ Abusando de la licencia sobre la adjetivación de nombres propios, la cual ya se ha usado en esta tesis, ahora le toca al propio Fabrizio Lupo.

esto es: la de *exponer al autor exponiéndolo*, es una manera, si se quiere primero camaleónica y luego especular o narcisista de exponerse ante la cámara, el ejemplo fílmico por excelencia de todo esto lo plantea el cineasta estadounidense Woody Allen, por ejemplo en su delirante documental *Zelig*. Ahora bien, tanto Allen como Coccioli, son brillantes y eficaces camaleones letrados, como sus personajes, tal y como se muestra en el film citado, Woody es “monstruosamente” adaptable y a la vez, es un hábil y feliz detractor de la supuesta “realidad” y de sus paradojas.

Con la solidez de su obra delirante pero testimonial y en donde, de paso, se muestra él mismo al desnudo, al través de su “*protagonismo*” frenético, que deja ver mucho más de lo que tanto Woody como Coccioli creen conceder. Lo cual los convierte, queriendo y no, en el eje centripeto de sus relatos fotográficos de autor o de un producto literario correspondiente al propio estilo personal de cada artista, ante todo: harto proyectivo de su identidad plasmada en una problemática existencial *sui generis*. En la novela de Carlo Coccioli, la maniobra que da luz a la novela se ha originado en la propia vida del autor, por esto precisamente se insiste que hay en la novela un *traslape autobiográfico* muy claro, de tal suerte que *le vécu* (lo vivido) coccioliano es el telón de fondo, en el cual, Laurent, el chico parisino, amante de FL, como ya se ha insistido, corresponde puntualmente a las huellas indelebles dejadas por un ex-amante suyo de origen judío, Monsieur Britman, con quien vivió un atormentado romance y quien, directa o indirectamente, hizo posible la catarsis que diera origen a la novela además del confinamiento o exilio de CC en México, entre otros turbulentos efectos.

Una segunda aproximación de la poética de CC con el lenguaje fílmico estriba en la calidad del *punto de vista del realizador*, pues ante el documento testimonial de Fabrizio Lupo, cabe plantearse la posibilidad de estar supuestamente ante una oferta documental debidamente documentada y supuestamente *imparcial* del fenómeno de la trasgresión homoerótica castigada social y religiosamente, en donde también es posible alterar el desarrollo conclusivo para aproximarlos, con fines didácticos y maquiavélicamente melodramáticos (el fin justifica los medios) reducidos a una “*lección útil*”, tratando de mantener un patrón muy forzado de verosimilitud, que estaba a fin de cuentas, según CC, ampliamente justificado por la finalidad aleccionadora de la propia novela.

Como se ha insistido anteriormente, resultaría imposible hablar de una objetividad coccioliana en este particular relato, pues Carlo Coccioli vivió en *la vida real*, y muy dramáticamente, la parte del *perdedor*, no obstante sus innumerables estrategias de ocultamiento de este hecho, en su cotidiano y en la misma novela, en donde CC no habla jamás del origen personal de la misma; pues finalmente Coccioli no hizo otra cosa que: transcribir en su *crónica documental*, los efectos de algo sufrido en carne propia, además de haberlo padecido quizás durante un largo, penoso y solitario silencio, hasta el momento justo en que se decidió escribir este consternado texto, el de una *confesión revelada* por un tal Fabrizio Lupo o bien el del texto catártico de la *revelación sublimada* de su propia desventura amorosa.

Cabe señalarse que: John Grierson ²⁴¹ empleó por vez primera el término *documental* en la

²⁴¹ John Grierson (1898-1972), director, productor y crítico de cine británico, figura clave en el desarrollo y la teoría de la cinematografía de no ficción. Es célebre por acuñar el término *documental*. Además de producir películas y promocionar el cine mediante diversos programas de apoyo estatal, publicó ensayos críticos y artículos que ayudaron a establecer las bases teóricas del cine documental. En 1924 la Fundación Rockefeller le concedió una beca de investigación para estudiar durante tres años en Estados Unidos *sociología de la comunicación de masas*. La palabra *documental* deriva del término francés *documentaire*

reseña que dedicó a la película *Moana* (1925), de Robert Joseph Flaherty. En Norteamérica, autores como Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, Dziga Vertov, Marc Allégret y el propio Grierson aportaron nuevas posibilidades a la fórmula documental cuando ésta comenzaba a deslindarse del periodismo cinematográfico. Por otro lado, desde la década de 1930 se generalizó la presencia de unidades de documentalistas patrocinadas por los gobiernos con fines educativos o propagandísticos. Para el caso, Joris Ivens, Jean Renoir y otros cineastas tomaron el género como base para prolongarlo, a través de sus distintos códigos, dirigidos hacia una personal ética de la mirada. Invocando en este criterio de autenticidad a corrientes como el *free cinema* inglés, la del *neorrealismo italiano* y del *cinéma vérité* los cuales impulsaron el hallazgo del mismo *fluir de la vida* con las adecuadas secuencias debidamente dramatizadas a través de *hechos brutalmente reales*. De lo cual se pudo derivar una fuerte corriente literaria especular ocupada en desplegar y testimoniar las reivindicaciones de las diversidades, de la necesidad del activismo, de la militancia y de la sensibilización reivindicatoria a través de todos los medios.

A decir verdad, no cuesta mucho trabajo asociar esta corriente documentalista, proveniente de los medios de comunicación comprometidos con los afanes más urgentes de la novelística europea de la posguerra, por eso el *binomio cine-literatura* fue oportuno y muy prolífico en la Italia de la posguerra, prueba de ello es la discusión llevada a cabo por algunas revistas literarias de la época, que despertaron grandes polémicas que fueron muy enconadas y decisivas tanto para la literatura italiana como para la cinematografía —a propósito del *neorrealismo italiano* que unió y propuso el exitoso binomio italiano de la *letteratura-cinema*—. ²⁴²

A lo anterior se debe indicar que las polémicas político-sociales sobre el rol de la cultura y de sus operadores, no fueron presenciadas ni seguidas por la masa (ocupada en los arduos menesteres de la supervivencia posbélica) en efecto, es necesario volver a insistir que aunque se pueda decir que quienes participaron en estas revistas literarias no fueron nada más que las elites, empero nadie puede negar que los efectos de dichas discusiones hayan impactado por igual a los intelectuales, y de “rebote” al mismo *popolo grasso*, esto se puede fácilmente constatar si se toma

(empleado originariamente para describir los documentales sobre viajes) Grierson lo utilizó por primera vez en una crítica periodística a un reportaje sobre las islas Samoa titulado *Moana* (1926), dirigido por el realizador estadounidense Robert Flaherty. Grierson creía ciegamente en las *posibilidades educativas y propagandísticas de este género como fiel transmisor de la realidad*. En 1929 dirigió y produjo *Drifters*, un documental sobre los pescadores del mar del Norte. La película fue aplaudida tanto por el público como por la crítica e inspiró a otros directores a emprender proyectos similares. En los años siguientes, supervisó la producción de cientos de películas de *no ficción* para el gobierno británico, nutriendo a una generación de realizadores de cine interesados por los temas sociales. Desde 1939 hasta 1945 fue comisionado cinematográfico en Canadá y desde ese puesto fundó la Academia Nacional de Cine de dicho país. En 1947 fue nombrado director de medios de comunicación de la Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas (UNESCO) En la década de 1950 regresó a Gran Bretaña y allí trabajó como productor ejecutivo de diversas películas, además de realizar frecuentes apariciones en la televisión.

²⁴² Se debe insistir que en aquella época, se produjo una serie de iniciativas no solamente literarias, sino más bien de discusión de la cultura y de sus operadores, y de acciones tales como la fundación de revistas de exploración y de debate literario que aunque escenificadas entre una elite no se puede negar su impacto en la cultura italiana de la imagen italiana de hoy, aunado al hecho admirable de que luego bastantes escritores trabajaron en aquel mundo editorial para influir la asolada cultura de la reconstrucción italiana. Una de las revistas más importantes fue *Il Politecnico* de Elio Vittorini (1945-1947), que se abrió claramente a tendencias y estilos hasta entonces desconocidos en la península, iniciativas muy alejadas, por cierto del vetusto y desacreditado *campanilismo* itálico. El propio Elio Vittorini fue, junto a Cesare Pavese, uno de los más asiduos colaboradores de la editorial Einaudi-Torino, y fue él quien dirigiera una importante y decisiva colección de narrativa llamada *“I Gettoni”* en la que se publicaron numerosos títulos neorrealistas.

en cuenta la enorme popularidad que gozó tanto en Italia como en el exterior, toda o casi toda, la producción fílmica neorrealista.²⁴³

Es necesario también insistir sobre la importancia de un importante paso hacia la cosmopolitización de la literatura italiana, lo cual permitió llevar a los literatos de la posguerra hacia la consolidación internacional del neorrealismo literario que fue precisamente gracias a la publicación de una serie de polémicas dirigidas en contra del provincialismo y del encerramiento cultural generado por el fascismo, se trata también de haberse difundido una sustanciosa antología de narradores estadounidenses llevada a cabo, como ya se dijo por Elio Vittorini y titulada *Americana*, lo cual fuera reforzado fuertemente por las traducciones de Pavese y del mismo Vittorini, por ejemplo se conocieron en Italia escritores como Melville, Dos Passos, Steinbeck, Faulkner o Caldwell, los cuales se convirtieron en modelos dignos de observarse y de adaptarse a la entonces cambiante realidad italiana.

Por razones todavía no muy claras, Carlo Coccioli, a partir de esta novela, se alejó muy drásticamente del *humus cultural* de la reconstrucción italiana, si bien es cierto que, la crítica peninsular se comportó con él demasiado severa desde sus inicios como escritor novel, por ejemplo Carlo Bo²⁴⁴ quien era el crítico católico de mayor presencia en la Península, fue quizás demasiado duro en este periodo que resultó particularmente difícil y oscuro para CC, no obstante la proximidad temática con él, pues en efecto, había una gran afinidad respecto a ciertas preocupaciones místicas comunes. Por ejemplo: la crítica literaria oficial identificaba a ambos como pertenecientes al grupo de *litteratos católicos*, filiación de la cual Coccioli tratará después desesperadamente de zafarse. En todo caso, es pertinente señalar las filias compartidas con Carlo Bo; entre otras, el apego de entonces de CC a la literatura y cultura francesas y, por supuesto, a la búsqueda temeraria e implacable de un Dios Absoluto a través del ejercicio de la literatura. A propósito, baste señalar los títulos de las publicaciones de Carlo Bo como: *¿Somos todavía cristianos?* (1964) y *Tras las huellas del Dios oculto* (1984), como se ve, la semejanza entre ambos es más que evidente. No obstante todo, en julio del 1952, el escritor genovés publicó una crítica sobre la novela *Fabrizio Lupo* (ver ANEXO II, al final de la tesis) que a decir de Coccioli no le fuera del todo favorable, Carlo comenzó desde entonces a tomar una cauta y determinante distancia con los personajes y con el ambiente literario italiano, a la vez que inicia su sosegada e irrevocable ruta hacia la francofonía, con resultados claramente alentadores, tanto que esta afinidad será mantenida por Coccioli hasta el fin de sus días.

²⁴³ La palabra “*neorrealismo*” que apareció por primera vez en 1931 en un artículo de Umberto Barbaro, y fue precisamente en la década de 1930 cuando comenzó a manifestarse esta nueva corriente. Desde entonces, algunas novelas se enfrentaron sin prejuicios a la realidad: Corrado Alvaro publicó *Gente en Aspromonte* (1930), y Carlo Bernari, *Tres obreros* (1934) En el primer caso, se reflejan las verdaderas condiciones de vida y de trabajo de los campesinos meridionales; en el segundo, las no menos duras de los obreros, retratados de manera pormenorizada en el mundo de las fábricas septentrionales.

²⁴⁴ Carlo Bo, escritor genovés (1911-2001), quien alternó como escritor y como crítico literario. Además importante teórico del *hermetismo* y estudioso de la literatura francesa. Son notables sus trabajos de crítica sobre el surrealismo y sobre Mallarmé. Publicó *Jacques Rivière* (1935), *Las imágenes juveniles de Sainte-Beuve* (1938) y *Estudios de literatura francesa* (1940) Se ocupó también de la literatura española con obras como *La poesía de Juan Ramón Jiménez* y una antología de *Narradores españoles*. Pensador católico, con su trabajo crítico intentó siempre profundizar en la dimensión espiritual de la propia investigación literaria, como demuestran algunos importantes ensayos, entre los que cabe destacar *Reflexiones críticas* (1954), *¿Somos todavía cristianos?* (1964) y *Tras las huellas del Dios oculto* (1984) Falleció el 21 de julio de 2001 en Italia.

Lo anterior hace pensar que por lo menos, en esta novela, Carlo Coccioli trató de mantener una cierta distancia con todo aquello considerado como lo convencionalmente italiano, o sea el estereotipo de la italianidad, por lo menos desde su lastimada inspiración de escritor homosexual, así pues CC irá al encuentro de la ruptura de las tradiciones itálicas, pues imagina una novela, en efecto homosexual y europea que unía sentimentalmente París con Florencia, pero sin salir de la problemática crudamente existencial de la época, en la que se presuponía la indecisión en la preferencia sexual (entre otras muchas otras indecisiones) como uno de los tópicos de la identidad más recurrentes entre su generación y uno de los menos atendidos por muchos europeos en crisis,²⁴⁵ esto lo enlazaría *volente o nolentamente (queriendo y no)* con la temática neorrealista más socorrida. Sin embargo, la novelística italiana de la época no se mantuvo dentro de los límites temáticos prescritos. De cualquier manera, parece que en aquella época, como ya vimos: CC estaba muy vivamente interesado en la *corriente documentalista*, representada en cinematografía antes que nada, por el cine *anglo francés* y además ampliamente reconocida por sus recurrentes procedimientos testimoniales que versaban sobre la condición miserable de los numerosos marginados urbanos, es muy posible que CC haya tenido mucho más que ver con ellos que con la corriente italiana del verismo, aún siendo la patria incuestionable del *neorrealismo*.

Otro aspecto digno de insistir en esta parte, es el del evidente traslape autobiográfico contenido en la novela, como ya se ha repetido, CC extrapola aspectos de su propia experiencia íntima y los traslada al testimonio narrado del protagonista. Para explorar mejor esto, partamos primero del supuesto de que la biografía, es una de las formas más antiguas de la expresión literaria que presenta muy fuertes implicaciones de tipo documentalista. Así pues, la biografía con todo y sus variantes: la autobiografía, el diario, las memorias, etc. todas ellas confieren una gran importancia a la memoria de la anécdota, por esto mismo, los datos autobiográficos de CC casi no se ventilan en la *Segunda Parte* de la novela, pues esta parte es una puesta en práctica más o menos escrupulosa de la preceptiva de la *antinovela*, de por sí carente de anécdota por contarse (tal y como lo prescribe el mismo procedimiento del *nouveau roman*)

Efectivamente, el término biografía se refiere a un género que teniendo que emplear un amplio número de recursos documentales, entra de lleno en aspectos no siempre conocidos y edificantes de la personalidad y de la experiencia de los individuos que escriben y aquellos que se describen a sí mismos. Idealmente el narrador o biógrafo puede identificarse con el *biografiado* en todas las etapas de su existencia, o bien: adoptar una actitud más distante y crítica. Pero normalmente, el biógrafo se dedica a reseñar hechos de la vida del sujeto — nacimiento, muerte, ambiciones, conflictos, medio social en el que el individuo se desarrolla, ya sea: trabajo, relaciones y anécdotas, en suma *el cotidiano*— pero es precisamente esto último, lo que puede, a mi entender, darnos una instantánea del “biografiado”, una instantánea en la que se pueda sorprender al biografiado en el momento justo en el que como sujeto fue pillado confabulando y tramando los cabos de su propia historia. En este orden de ideas, las anécdotas pueden reflejar aspectos inéditos y sorpresivos de una personalidad, la anécdota es por así decirlo *la microhistoria* en la trayectoria de un personaje de la talla de Carlo Coccioli, vamos, de alguien quien con su talento y su talante

²⁴⁵ Jean Paul Sartre lo señala inclusive con un ejemplo muy ilustrativo: dice que la conciencia debe ser caracterizada como libertad; una libertad que al ser absoluta, experimenta la angustia ante la responsabilidad de ser el fundamento de todos sus actos. Para huir de esta angustia, el *ser para-sí* puede intentar recuperar la tranquilidad de la sencilla coincidencia consigo mismo gracias a la existencia contraria de la “mala fe”: en el caso de cuando la conciencia mienta sobre su realidad haciéndose cosa, como *el homosexual que justifica sus tendencias por su pasado y rehúsa asumir la responsabilidad de su homosexualidad*.

hizo que se hablara mucho de él. Se trataba pues de un individuo que, de una u otra manera, nunca pasó desapercibido.

La legendaria y controvertida personalidad de Carlo Coccioli generó en torno a él una vasta serie de controvertidas anécdotas que iban de lo más sublime a lo más intrascendente y banal. Sin embargo, también mucho se ha hablado de su decidida solidaridad y entrega respetuosa y apasionada a la *las causas perdidas*, sobre todo durante los últimos años de su existencia. Muchos se refieren a su amor y respeto por los animales y las plantas, a su reconocimiento por la lucha heroica de la sobriedad entre los alcohólicos, etc. pero también se sabe de su exigente y riguroso encarnizamiento de intelectual y de escritor. Se menciona a menudo, su habitual proceder hipercrítico, tan lleno de ironías punzo-cortantes, atizado a menudo por el vendaval de sus explosiones pasionales, de eso ha dejado patentes recuerdos entre la comunidad intelectual y política mexicana e italiana con la cual tan arduamente transitó. Baste un vistazo a su polémica columna periodística en el “Excelsior” (*el Columpio*), desde donde Coccioli a menudo encendió los ánimos de los lectores con anécdotas que van de lo trascendente hasta lo verdaderamente banal y hasta tragicómico.

De él se cuentan detalles “dignos de recordarse pero también dignos de olvidarse”... Es muy importante advertir, desde ahora, que aún siendo la mayoría de estos altibajos una parte “real” y reconocible de su pasado, no son la parte documental más importante de la semblanza que de su persona se presentó en esta tesis, luego entonces, que quede muy claro que la complicación de las encontradas reacciones de Coccioli como persona y como personaje, no lo fueron en absoluto gratuitas. Por lo tanto, sus causas tendrán un mayor peso que los efectos, sobre todo en aquellos medios bastante proclives a dar palos de ciego y a recibirlos... Sin embargo, creo que en algunos casos, pocos por fortuna, se tuvieron que mencionar algunos de estos aspectos negativos, siempre y cuando, estos hubiesen podido servir para ilustrar algo que era imprescindible mencionar.

5. 9 Algunas citas textuales de relevancia en la novela.

Había un hombre que continuamente se citaba;
se aludía en sus textos y, por las mañanas, ante el
espejo, se miraba y remiraba incansablemente,
hasta el día en que amargamente supo que la lente
de aumento servía, entre otras cosas, para aumentar
pero también, para deformar horriblemente las cosas
y las personas ahí reflejadas...

Texto atribuible a Oscar Tobar,
escritor salvadoreño en exilio.

Carlo Coccioli expone gran parte de la problemática que abordará en su novela, ya desde las primeras páginas, por otro lado, es justamente ahí en donde se darán una serie de interesantes propuestas entre el protagonista y el autor, que ponen en relieve algunas pertinencias dignas de tomarse en cuenta. Este intercambio irá desapareciendo prácticamente a todo lo largo de la narración para luego reaparecer en la *Tercera* y última parte de la novela.

Por ejemplo: CC expone en la página 12 de la novela, una percepción muy negativa de la figura del padre del protagonista, en donde se cita el miedo hacia él y donde se lamenta la lejanía imperante entre el protagonista y su propio padre, desde luego se trata de la ya clásica aversión adolescencial hacia el propio padre, lo cual guarda una inequívoca semejanza con la difícil relación paterna del mismo autor, en fin, CC lo narra de la siguiente manera:

“Una delle cui realtà, o particolarità, era il terrore che m’ispirava il mio padre. Lo sentivo forte, sicuro, preciso; però ignaro tanto della mia paura come della mia avversione. Dico avversione, quantunque una specie di fascino nei suoi riguardi complicasse il mio sentire. Mia madre al contrario era una cara compagna che piangeva quando lui mi maltrattava (mi maltrattava spesso e con un inesplicabile ardore) Crebbi sensibile e tímido. Fino all’età di dieci anni, mi fu difficile pronunziare determinate consonanti: per esempio, la zeta; e avevo parecchie fobie: non riuscivo ad addormentarini se immaginavo che un rubinetto di casa stava gocciolando. Troppe cose mi commuovevano fino al pianto: un asino bastonato da un padrone brutale, un ragazzino dalle gambe troppo esili, la morte di un cardellino... Lessi il mio primo libro a nove anni, ebbi il coraggio di sottrarlo come un ladro alla biblioteca paterna; mi appassionai alla lettura piú di quanto altri si appassionano allo sport; e ciò divenne una frenesia, quasi un vizio, per cui supplicavo i compagni che mi prestassero i loro scarsi libri; economizzavo il centesimo per acquistarne di seconda mano da rivenditori di cui ero il migliore e u piú esperto dei clienti. A scuola ero bravissimo, benché si lamentassero della mia indisciplina, del mio costante *nervosismo*; i professori affermavano che avevo un talento eccezionale per il disegno. Una domenica, mi portarono al circo equestre; al ritorno, avevo undici anni, fissai su un cartone bianco, mediante due matite colorate, le mie meravigliate e meravigliose impressioni; ebbene nessuno volle ammettere che ne fossi l’autore!” (Tomado de *Fabrizio Lupo*, pág.12)²⁴⁶

En efecto, como ya se ha insistentemente afirmado en líneas anteriores, es muy clara la filiación autobiográfica de muchas partes de la novela, pero además se pueden distinguir muy nítidamente las fobias y filias del autor, en este caso, la precaria relación paterna del protagonista, pero atendiendo a la cita, resulta enormemente importante, en la minuciosa caracterización precoz del protagonista, la presencia de dos elementos muy recurrentes en la vida del escritor: la coexistencia invasora con *los libros* en su espacio vital, y por otra parte: el condensado sentimiento de la necesidad de un *hogar* y de su espacio como el refugio idóneo para el cuerpo y para el espíritu. Luego entonces, serán *la casa* y *el libro* los dos referentes basilares en el desarrollo de su atribulada personalidad, justamente porque ambos son portadores de una comfortable idea de seguridad, en efecto, de un refugio. Por lo tanto, la lectura de la palabra escrita fue también desde su más temprana edad, un ansiado refugio mental un remanso de paz, muy decisivo en el desarrollo ulterior de su historia personal y, de igual forma, reforzó enormemente su vocación por la escritura. Pero también el escenario hogareño (*il focolare*) tenderá por momentos a converger hacia una concepción quizás demasiado hogareña del oficio de escritor, donde la morada quizás representaba la presencia cómplice y protectora de Mina (su madre, Anna Durante) Estos dos elementos como ya se vio en el Capítulo IV se presentan pletóricos de significado y de útiles

²⁴⁶ Se trata, como mucho se ha insistido, de la tardía edición “*Fabrizio Lupo*” de Rusconi (1978), con la cual CC gana el premio italiano Scanno, el mismo año de la publicación de esta novela. Esta es precisamente la edición utilizada para la elaboración de esta tesis, muchos la consideran como una edición tardía porque la primera edición traducida por Louis Buonalumi al francés ya había sido publicada desde 1952, además se hizo una segunda edición del mismo traductor en 1960, la distancia que media entre las ediciones francesa e italiana es considerable, se trata de casi un cuarto de siglo...

pertinencias con respecto a la necesidad coccioliana de procurarse una seguridad personal en un medio extraño y adverso, posteriormente ambos se entremezclarían hasta confundirse el uno, el libro, con lo otro, la casa como un continente de certidumbres dispuesto en vastas bibliotecas (ver punto 4.3, del Cap. IV)

Más adelante CC escribe las siguientes líneas, también muy autobiográficas, en donde la primera percepción de la sexualidad orgásmica es identificada por Fabrizio Lupo como la aterradora sensación de una *petite morte* (tal como la percibía Donatien Alphonse Francois: Marqués de Sade, entre los años 1740-1814) Fabrizio lo expresa así:

“La rivelazione della morte la ebbi con la rivelazione del sesso. Da quel momento, cominciai a dimagrire e non mi abbandonava il dolore di testa; il medico di casa, avvertito da mia madre, mi chiamò e mi tenne un orribile discorso; pensandoci, continuo ad arrossirne.” (*Fabrizio Lupo*, pág.13)

Esta parte como muchas más de la novela, no son otra cosa que una transposición autobiográfica de la propia historia de CC, la similitud entre la experiencia propia y familiar de Coccioli y la de FL, es evidente, son prácticamente citas textuales de su experiencia de vida, luego entonces, el traslape autobiográfico fue confirmado repetidas veces, a todo lo largo de la trama de la novela; ahora veamos otro ejemplo:

“La mia famiglia si trasferiva di città in città a causa delle funzioni di mio padre, e le mie conoscenze si allargarono. Avevo dodici anni quando un compagno di scuola si ammalò d’itterizia; un biondino insignificante al quale non ero legato da nessuna amicizia, sebbene mi sentissi attirato, appunto, dalla sua banalità silenziosa. Andai a fargli visita e vi ritornai; finii col passare presso il suo letto il mio tempo libero. Durante una ventina di giorni, forse i primi di una felicità vera e perfetta, non mi staccai di lì. Conversavamo di cose di pochissimo conto, giuocavamo a dama, alle carte, talvolta cantavamo, e io parlavo a Silvestro delle mie letture: era l’epoca di Salgari e di Verne; la madre entrava nella stanza ogni tanto, per domandare al malato se avesse bisogno di qualcosa, e mi ringraziava della mia assidua presenza con un sorriso. Che cosa avrebbe detto se avesse saputo che io attendevo l’istante in cui ella sollevava le coperte di quel lettino? Le gambe nude di Silvestro, il suo ventre bianco, intravisto, mi esaltavano...” (Tomado de: *Fabrizio Lupo*, pág. 13)

El *traslape*²⁴⁷ autobiográfico se muestra muy a las claras detrás de este tipo de observaciones demasiado minuciosas, se siente que detrás de sus palabras hay todo un mundo furtivo de percepciones y sensaciones muy personales de lo vivido (*del vissuto*) desde muy temprana edad, pero también, la similitud o paralelismo entre el personaje y su autor, esto se puede corroborar muy claramente entre lo que CC nos cuenta de Fabrizio (aspectos de vida muy íntimos) y lo acaecido tempranamente en su propia niñez, al través del libro autobiográfico de las 18 largas conversaciones con Gabriel Abramsom.²⁴⁸

²⁴⁷ *Traslape*, palabra derivada de *traslapar* (Del lat. *trans*, más allá, y *lapis*, losa; cf. *solapar*) Cubrir total o parcialmente algo con otra cosa, lo que cubre en este caso a la novela es la propia historia de vida del autor.

²⁴⁸ Se trata del libro de 18 largas conversaciones con Gabriel Abramson “¿Por qué yo soy yo?” editado por la casa Editorial Diana en la ciudad de México en 1995.

Posteriormente CC nos habla de una cierta “precocidad compartida” con FL en donde ya desde muy temprana edad, en el protagonista (él mismo) prevalece, por así decirlo, una especie de “conciencia homosexual” muy prematura. En efecto, se trata de las primeras percepciones de sentirse y de ser *diverso*, aquel de pertenecer al “*otro mundo*”, el de la *trasgresión homosexual*.

“Fino da allora, cioè molto prima che cominciassi a vedere chiaro nella mia essenza, mi sconvolgevano (non trovo un verbo piú adatto) la nobiltà e la purezza di quel che sentivo; e, se di quel mio sentire avevo segreta pudicizia, ciò avveniva unicamente perché mi rendevo conto che “gli altri “ non avrebbero potuto, conoscendolo, se non travisarlo e inmisericordiarlo. Così cominciai a sperimentare l’affanno della solitudine, e l’orgoglio che se ne trae. Questo appartiene, e prescindendo dalla mia vocazione per il disegno e dalle mie fughe nella lettura, vivo come qualsiasi altro ragazzo della mia età; per scrupolo, o per gusto di precisione, aggiungerò che ero alquanto indolente nei confronti della forza fisica, il che si traduceva in un’apparente soggezione verso i compagni che, meno intelligenti di me, dimostravano di essere piú arditi nello sport o piú dotati nei giuochi.” (Tomado de: *Fabrizio Lupo*, pp. 13-14)

Curiosamente, las marcas de la estrategia de la entrevista Coccioli-Fabrizio desaparecerán sigilosamente de la narración, hasta concederle la (siempre aparente) *voz narrante* al propio Fabrizio Lupo, sin entablarse entonces diálogo alguno entre ambos (entrevistador-entrevistado), en efecto, se da la impresión de que la narración corre, sólo por cuenta del solo “entrevistado”, pues no responde más a las preguntas normales de toda entrevista, y no aparece mucha evidencia de que el texto que se lee sea ni más ni menos el *testimonio oral transcrito* por el propio Coccioli, quien como se ve decide mantener al entrevistado (Fabrizio) como narrador principal, citándolo textualmente a todo lo largo de la novela, en primera persona singular; no hay que olvidar que todo el libro, es la suma de las transcripciones que CC hace de las entrevistas y las cartas que se insertan a lo largo de prácticamente toda la *Primera y Tercera Parte* de la novela, salvo algunas breves pero substanciosas interpelaciones, por ejemplo la siguiente, en donde las voces se “especifican” con la intención de hacer participante al lector del tono personalizado del diálogo, además se sugiere que hay una especie de espectador a quien un narrador explica —a través de la indicación entre paréntesis de quién es interpelado y de quien responde respectivamente— dando el tenor del intercambio entre el propio autor y el personaje (ambos protagonistas que se tutean...), veamos pues, algo que en el contexto general de la novela, sucede muy pocas veces:

“S’interuppe (Fabrizio Lupo) Io non lo guardavo (Carlo Coccioli)
 « Ti annoio? — domandò piano. Ti ha stancato il mio racconto?— (Fabrizio Lupo) »
 Notai che mi dava del tu (Carlo Coccioli)
 « Continua », dissi (Carlo Coccioli)” (Tomado de: *Fabrizio Lupo*, Pág.16)

Como se puede notar, el uso del *passato remoto* (pretérito) tiene aquí la función de realzar la excepcionalidad formal de estos diálogos citados textualmente y llevando los hechos a un pasado muy lejano, casi mítico, en alguna manera privilegiado. Por otro lado, Coccioli abundará, a todo lo largo de la novela, en citas y referencias circunstanciales de libros (intertextualidad “provocada” de por medio), incluyendo entre otros clásicos de la literatura occidental, algunos libros de su propia producción, generándose así una insólita “auto”- intertextualidad, si se quiere especularmente narcisista. Por ejemplo: CC comienza con este proceder ya desde la página 16, en donde se permite a FL interpelar y comentar dos libros, uno del propio CC y otro de Gide:

“Hai letto *Si le Grain ne meurt*, il capolavoro di André Gide? Io l’ho letto molto tardi: soltanto qualche mese fa. E in quelle pagine, specie nelle ultime, ho con una chiarezza atroce visto specchiata una parte della mia storia. Parlo del Gide che non voleva accettare, e che lottava instancabilmente. Del Gide che disprezzava la facile adesione a una maniera di essere della quale non era responsabile. Del Gide che in Africa correva dietro alla donna immaginaria che gli avrebbe dato, non fosse che in modo fugace, quella pace interiore che qualunque adolescente della strada, se lui avesse e si fosse accettato, gli avrebbe concessa con regale prodigalità. Con non minore intensità ho visto specchiata una parte di me stesso, e tu lo sai, nell’Alberto Ortognati del tuo romanzo *Il cielo e la terra* (a causa sua, penso, che sono qui a parlarti); quell’Alberto Ortognati che aveva fame e sete di un ordine spirituale e che lo andava cercando in terra e in cielo; e che, credendosi respinto da esso, e in peccato, finì con l’uscire dalla porta falsa. Qui devo dire che, contro ogni formalità prestabilita, e a dispetto di tutto, sono sempre stato e continuo a essere cristiano. Riprenderò questo discorso, che per me è molto importante.” (Tomado de: *Fabrizio Lupo*, pág.16)

La parte anterior corresponde a un diálogo habido entre Fabrizio y el propio Coccioli (se insiste, de las pocas interpelaciones entre el entrevistado y el entrevistador) en donde se establece el parámetro confesional cristiano del testimonio de Fabrizio, también se deja entrever al suicidio como un recurso en el caso de no haber podido encontrar un *ordine spirituale* y desde luego, sintiéndose *in peccato* ²⁴⁹ Enseguida anuncia los primeros “síntomas” de parte del proceso de cambio que en él se operará a partir de que encuentra el objeto de amor supuestamente idóneo, la amenazadora conciencia de haberse reconocido en *la condición homosexual*. Pero también, habla de la necesidad de distinguirse de “los demás” siendo “diverso” entre los “diversos”.

“Non ho l’intenzione, del resto, di attardarmi sulla mia sofferenza e sulle mie e piccole o grandi lotte . Nè sull’ininterrotto stupore di contemplarmi come non ignoravo di essere fatto. Tanti sono coloro che potrebbero pronunciare le mie stesse parole, che queste si fanno vane, sono tempo perso. Di una cosa parlerò tuttavia perché penso che, facendomi diverso fra i diversi, mi distinguesse persino dai miei fratelli nel dramma: la mia bramosia, la mia volontà, la mia capacità di amore. Hai una sigaretta?” (Tomado de *Fabrizio Lupo*, pág.16)

En la página siguiente, Fabrizio explica en casi toda la página, gran parte de la problemática que vivirá en la trama de la novela (que el mismo CC llama un “*intrigo ridicolo*”), se trata en efecto de su “intrigante” idea sobre el amor, de su evasión heterosexual y, desde luego, su *enamoramiento del amor*, posteriormente el mismo Fabrizio Lupo se expresará así:

“Ho sempre cercato l’amore, —continuò— e ho quasi vergogna a dirlo. Non sarebbe difficile ridere di me: sognare l’amore! *un linguaggio da sartine*. Eppure lo esige la mia natura essenziale, e non ci volle troppo tempo perché me ne accorgessi. Me ne accorsi quando, rifiutando le sempre più insistenti sollecitazioni del mio stato, cominciai a definire, a delineare, a disegnare mentalmente la ragazza che avrei amata... e che finii col costruire fino a sentirla viva! La volevo calma, tranquilla, rassicurante, positiva. Differente

²⁴⁹ Para justificar su recurrente evasión sobre el asunto de la identidad, CC se “apoya” en FL y este a su vez, recurre a Gide, para evitar el enfrentamiento frontal a su homosexualidad, esta evasiva costará en los tres casos, graves inconveniencias, amén de sinsabores; de cualquier manera, la *indefinición* queda ahí dramática y amenazadoramente expuesta...

da me, e un poco misteriosa, protettrice, con teneri occhi espressivi. Poi, avendola costruita, mi misi ad attenderla. Gli anni passarono; fui militare gli ultimi mesi della guerra; soffrii come chicchessia la fame e le umiliazioni della sconfitta; ma non disperai dell'amore. Amore al quale, pur vestendolo con vesti a me innaturali, davo l'iniziale maiuscola; e *che ritenevo fonte inesauribile di dignità e di fecondo lavoro, unico bene qui in terra, esortazione a pregare, ad avere fiducia in Dio...*²⁵⁰ Bene: avvenne che un giorno conobbi una ragazza di qualche anno più giovane di me. La incontrai per caso (davvero per caso?) e mi misi a frequentarla senza rendermi conto, dapprima, che veramente s'incarnava in lei il mio obbligato, sì ma non per questo meno attraente ideale. Abitava in campagna; finii col diventare il migliore amico di sua madre; qualcuno affermò in seguito che di sua madre ero stato l'amante. Ma fu solamente dopo che un suo cugino mi ebbe confidato di avere baciato

Teresa (era il nome della ragazza), e di essere stato respinto, che io capii, dalla gelosia che mi sconvolse, che lei, Teresa, era la giovane donna da me costruita e da me attesa; e che in sua madre io proiettavo lei in età matura, per trarne un conforto d'intimità, o di perennità. Cominciò così un'avventura del cuore che mi sottrasse due anni di vita, e il suo lato più paradossale consistette nel fatto che io, che avevo tanto supplicato Dio affinché mi riuscisse di amare una donna, io dovrei ammettere, il giorno in cui fui certo di amare una, che esisteva un secondo problema: riuscire a farsi amare da lei. E l'assurdo fu che non ci riuscii!

Questo intrigo ridicolo, terribile, mi sfiniti: per farmi amare da una donna lottai due interminabili e complessi anni con la medesima ostinazione con cui durante dieci anni avevo lottato per amare "normalmente". E fu battuto. Persi nella disfatta, l'ultima opportunità che mi restasse nei confronti della cosiddetta norma: la regola generale. E dico norma, normalità perchè erano i termini che, fingendo di credere in essi, e in buona fede, io impiegavo allora. Precipitai dunque nella tristezza o, meglio, in una nevrosi, gustai fino in fondo il sapore di una solitudine non affatto priva di rancori. Forse è bene che precisi, a questo punto, che non avevo mai avuto contatti fisici con persone del mio sesso." (Tomado de: *Fabrizio Lupo*, pp. 17-18)

Para Fabrizio, el saberse homosexual le va llegando como una conjetura por comprobar, como una sospecha no avalada precisamente por los hechos, o sea como una proposición hipotética de que se puede o no ser homosexual sin haber jamás tenido una relación homoerótica, en este contexto, la posibilidad del hecho *de facto* no hace otra cosa que confirmar la sospecha, pero también abre la puerta a lo opuesto. Fabrizio se rebela contra la pulsión incontrolable de su esencia homosexual, lo cual lo sume en la consabida angustia de la *no identidad*, pero es precisamente con la aparición de Laurent que se articula el consecuente proceso de cambio que en esta tesis se llamó *la diversidad revelada*, que no es otra cosa que el proceso de concientización paulatina que se da en el texto de la narración y que se activó justamente cuando aparece en escena

²⁵⁰ Las letras en cursivas de estas citas textuales de la novela son mías, con ellas se trata de poner en relieve el exaltado y descabellado tono de algunas observaciones de Fabrizio. Además con esto se trata de hacer notar el tono falsamente patriótico que observa ("*sufrimiento por la humillación de la derrota...*"), me parece muy poco relacionado con el carácter verdadero de los dos protagonistas, quienes dan a entender muy poca preocupación por los perniciosos efectos de la guerra, inclusive Laurent, como hebreo habitando en Paris, habría de haber pasado muy malos ratos, los cuales muy extrañamente no se comentan prácticamente en ninguna parte de la novela.

un objeto potencial de amor, así pues el atribulado Fabrizio encuentra finalmente en Laurent otro indeciso, anhelante de lo mismo que él busca. Como ya se dijo insistentemente es de llamar la atención la insignificante referencia que Fabrizio hace sobre de la cuestión bélica, pues hay, como ya se hizo notar, inexplicablemente muy nimias referencias en toda la novela, por ejemplo dice:

“Gli anni passarono; fui militare gli ultimi mesi della guerra; soffrii come chicchessia la fame e le umiliazioni della sconfitta; ma non disperai dell’amore.”

Es de insistirse que el tópico de la guerra y sus efectos fuera muy brevemente abordada en la novela, tal y como ya se anotó, lo anterior pertenece a lo poco que se dijo en la novela sobre la gran conflagración, pero aquí FL habla de una “sconfitta”, o sea una *derrota*, entonces es el caso de preguntarse ¿De qué parte estaba Fabrizio? Es muy claro que para la mayoría de los italianos, la ocupación de la península por los aliados Occidentales no fue considerada como una derrota, sino todo lo contrario... De cualquier manera, ésta culmina con la liberación de Roma el 4 de junio de 1944, lo cual representó, en efecto, una verdadera “sconfitta” para los fascistas y para sus seguidores.

5. 10 Ficha técnica del libro

La escritura como expulsión de, y retorno a, el Libro. Y no que implique connotaciones de paraíso perdido o recobrado, sino un itinerario similar, digamos, al que llevaría una caravana en el desierto cuando se ve sorprendida por una tormenta y pierde el sentido de su ubicación: "Errar en la extensión infinita del verbo".

Edmond Jabès

En esta parte se presenta el itinerario editorial del libro “*Fabrizio Lupo*”.²⁵¹ En la siguiente lista se indican tan sólo las primeras ediciones de la novela: primero la edición original y, en orden cronológico, las ediciones que la siguieron (ediciones de bolsillo, de lujo, círculos de lectores, reediciones por casas editoriales distintas, etc.); pero no se indican las reimpressiones que fueron muy numerosas y dentro de este rubro, se presupone la enorme cantidad de ediciones pirata de algunos de los libros de Coccioli, en efecto, entre los más “pirateables” aparece, desde luego, la novela que aquí nos ocupa.

Las obras cuyos títulos están subrayados no son traducciones, sino textos originales del autor:

²⁵¹ Estos datos aparecen en la bibliografía general de Carlo Coccioli en el libro de Carlo Coccioli llamado “*Dos veces México*”, libro editado en 1998 por el Fondo de Cultura Económica (la lista general de publicaciones de Coccioli aparece entre las páginas 598-605) y sólo se mencionan los libros publicados oficialmente por el escritor, no la gran infinidad de artículos en revistas y diarios que CC escribiera en diversos países y que ciertamente fueron muchos.

- .- *Fabrizio Lupo* (roman), traduit de l'italien par Louis Buonalumi sur le manuscrit en italien de l'Auteur, La Table Ronde, Paris, 1952. (Coll. Le Damier)
- .- *Fabrizio Lupo*, traduit de l'italien par Louis Buonalumi, La Table Ronde, Paris, 1960. (Nouvelle Collection.)
- .- *Fabrizio Lupo* (con un prólogo del Autor), traducción al castellano del francés, hecha por Aurelio Garzón del Camino, Cía. General de Ediciones, México, 1953. (Colección Ideas, Letras y Vida.)
- .- *The Eye and the Heart*, translated from the French by Bernard Frechtman, Heinemann, London (Melbourne, Toronto, Canada), 1960.
- .- *Fabrizio's Book*, translated from the French by Bernard Frechtman, Shorecrest, New York, 1966.
- .- *Fabrizio Lupo* (con una nota del Autor o prefacio); sin indicación del traductor, Editorial Diana, México, 1971.
- .- *Fabrizio Lupo*, traducción Aurelio Garzón del Camino, Unilibro, Barcelona, 1978.
- .- *Fabrizio Lupo* (romanzo), Rusconi, Milano, 1978. 252
- .- *Fabrizio Lupo*, avec préface de l'auteur, Le Livre de Poche, Paris, 1980.
- .- *Fabrizio Lupo* (romance), tradução de Rui Santana Brito, Edições Cotovia, Lisboa, 1991.

En este enlistado aparece que el primer libro de importancia de CC fue precisamente la novela *Il Migliore è l'Ultimo* editado por Vallecchi Editore, Firenze, 1946.²⁵³ Y el último libro de CC consignado en la clasificación que aparece en el libro *Dos veces México* de 1998 es: *Tutta la verità* (Conversazioni autobiografiche [18] con Gabriel Abramson), Rusconi, Milano, 1995. Además de la traducción castellana *¿Por qué yo soy yo?*, se trata, en efecto, de las 18 largas y supuestas conversaciones con Gabriel Abramson, Editorial Diana, México, 1995. Para tener una idea más panorámica de la actividad editorial de CC, ver ANEXO III, al final de la tesis, se trata de una lista sobre las 149 obras publicadas entre 1946 y 1998.

A lo largo de la novela *Fabrizio Lupo*, se pueden entresacar los siguientes datos colaterales: el personaje FL nace en 1925 y tiene 26 años al contactar al autor en 1951, el arco de tiempo comprendido entre la larga serie de entrevistas consignadas, transcritas y finalmente editadas por Coccioli, abarca del 4 de enero de 1951, hasta poco antes de su última carta (postrera) dirigida a Carlo Coccioli el 4 de marzo del mismo año, contenida en casi cuatro páginas: de la página 472 a la 475 donde termina la novela. De hecho, la serie de entrevistas dura casi dos meses; finalmente Fabrizio se suicida en Arezzo (Toscana) el 5 de marzo de 1951, un día después de haber enviado la última y patética misiva a Coccioli y en donde le explica la razón última de su fatal decisión.

Como ya vimos en el capítulo V parte 5.8, Carlo Coccioli hizo un uso indiscriminado de la *entrevista* para luego transcribirla en aquel doloroso trance de FL, tratando siempre de mantener el estatuto de un testimonio documental, recogido de "viva voz". De hecho, se trata de una testimonianza oral reportada *en diferido*, ya que luego de ser escuchada, anotada y completada minuciosamente con anotaciones a mano, pasará después de un cierto lapso, a ser trascrita y "formateada" por el mismísimo autor para poder llenar las características de una novela, esto es que: todo aquel material recabado es de hecho el corpus mismo de la novela, principalmente la

²⁵² Como antes de dijo, se trata del libro que se utilizó como lectura de base para esta tesis, fue publicado por la selecta casa editorial Rusconi.

²⁵³ Por cierto la fecha escrita en el libro de referencia, está equivocada pues en vez de aparecer 1946 aparece 1964...

Primera y Tercera Partes del libro. En suma, este material será primero rendido, enseguida filtrado, transcrito, ordenado y finalmente editado por el propio escritor-entrevistador, quien había estado (dentro de la ficción de Coccioli) entrevistando al protagonista durante dos meses, para finalmente presentarnos la historia en donde el texto es un testimonio unilateral propiamente dicho, más la inclusión de algunas misivas; así pues, el testimonio de Fabrizio ocupará casi las dos partes extremas del libro: la *Primera Parte* donde inicia la historia y la *Tercera Parte* donde culmina el desenlace de la fábula novelada de Fabrizio Lupo.

La *Segunda Parte* de la novela, se cuece aparte. Como ya se explicó, se trata de una novela inserta, la cual es obra y gracia de la propia pluma e inspiración de FL, el protagonista, que tiene poco o nada que ver con el testimonio propio, sin embargo, en esta parte se encuentran algunas informaciones aisladas que complementan datos de las dos partes restantes, como ya se dijo, hay mucho de la preceptiva del *nouveau roman* o de *antinovela* en esta *Segunda Parte*, sin embargo, no se puede decir que sea un típico texto de antinovela a carta cabal. El libro publicado por Rusconi consta de tres Partes, y cuenta además con un índice y una pequeña introducción escrita en las dos pestañas plegadizas de la sobre-portada.

Atendiendo a la paginación con el texto, la novela se divide en:

La *Primera Parte* que va de la página 7 a la 116, consta de 99 páginas, lleva el título de *Il racconto di Fabrizio Lupo*.

La *Segunda Parte* que va de la página 117 a 422, consta de 303 páginas, lleva el título de *Il romanzo di Fabrizio Lupo*.

La *Tercera Parte* que va de la página 423 a la 475, consta de 50 páginas, lleva el título de *La conclusiones di Fabrizio Lupo*.

El Itinerario de la novela que aquí nos ocupa, es muy rico: pues fue reeditada aproximadamente 10 veces, pero se aclara que este dato no es muy confiable, dado que se hicieron muchas copias ilegales y fuera del control de CC, inclusive, se hicieron algunas traducciones libres de sus libros, en efecto, sin haberse pagado los derechos de autor; este es un capítulo que CC no quiso jamás tratar abiertamente, pero parte de sus dificultades con algunas editoriales, tuvieron que ver con este imperdonable “descuido”.

Por último, es pertinente aclarar que los manuscritos y textos originales de la novela, están entre los 25 sobres de archivos literarios donados por CC la University of Texas at Austin, por ejemplo: en la primera donación “texana” (oct. 1994) de CC a la Harry Ramson Humanities Research Center, de la Univ. de Texas; en el sobre #1 está uno de los primeros manuscritos más antiguos de *Fabrizio Lupo* en italiano, pero en el sobre # 15 hay manuscritos aún más viejos en italiano de la novela (datan de 1948-1950) En la segunda donación (nov. 1996) están resguardadas numerosas cartas “a la redacción” sobre la novela, dentro de tres grandes legajos, la mayoría provienen de lectores de la francofonía aunque hay también de otras lenguas (¿castellano? no se especifica) y además en esta entrega CC incluyó algo que sería muy interesante develar, se trata de un gran sobre conteniendo la correspondencia habida entre dos hombres... pero veamos cómo se consigna este misterioso legajo, la descripción en inglés fue hecha por el propio Coccioli y dice: “*Correspondence between X and Y that a reader of Fabrizio Lupo deliver (ed) to me, as an act of confidence*” inútil negar que el tener acceso a este material, develaría muchos de los misterios que este libro guarda, entre otros: el de cuál fue la importancia real de la ingerencia de Monsieur Britman (siendo supuestamente una de las dos incógnitas) en el origen y desarrollo de la novela y hasta dónde su aprecio o falta de él hacia CC fue determinante en algunas de las decisiones más

importantes de la vida del toscano, no se puede negar que Brittman fue una persona clave en la vida sentimental del escritor, pero no se sabe, hasta la fecha, cuánto lo fuera ni tampoco el cómo lo fue. Por otro lado, estas donaciones cocciolianas ya habían seguido otro rumbo, pues en 1985 Coccioli hizo entrega de 28 *paquetes literarios* a la Biblioteca Marucelliana de Florencia, en el paquete # 9 habían partes del manuscrito original en italiano del “*Fabrizio Lupo*” (el cual no fue publicado sino hasta un cuarto de siglo después de su publicación en Francia) además ahí se encuentran, según la descripción de CC, anotaciones preliminares sobre el “proyecto” de la novela. De cualquier forma: Coccioli asegura en al página 238 del *Itinerario en el caos*, que en la Biblioteca Centrale di Firenze se podrán encontrar ejemplares en muchas lenguas de todos los libros firmados por él. Finalmente, se debe reconocer que el difícil e improbable acceso a este importante acervo documental, representó una seria e insalvable limitación a esta tesis.

Capítulo VI

Trasgresión y marginalidad

La historia de la homosexualidad, como la sentimos hoy, empieza por un insulto. Su mundo, su reaparición, su cultura, será, consiguientemente, la recuperación del prestigio.

Luis Antonio de Villena.

Parecería que la trasgresión y la marginalidad son comportamientos reactivos consubstanciales pues en términos generales, la trasgresión genera la marginación, y el marginado lo es, por ser trasgresor de normas o convenciones sociales, esto es que: habitualmente primero se es trasgresor y luego se es marginado; en este orden de ideas el efecto inmediato de la trasgresión es la marginación y no lo contrario, luego entonces: la causa de la marginación es normalmente la violación de la norma, de hecho la trasgresión en la preceptiva religiosa es el pecado. Pero a fuerza de ejercerse y luego de asumirse, la marginación se vuelve poco a poco, una coacción simbiótica sobre individuos que son las víctimas y aquellos que son sus victimarios. En este sentido los estigmatizados por sistema se convierten en marginados sin haber pasado o cometido la trasgresión, ellos heredan, por así decirlo, una carga negativa adscrita, que no se adquiere pues ya forma parte constitutiva de un estereotipo, en este caso está el origen de muchos de los prejuicios de tipo racial que han creado grandes dolores de cabeza a la humanidad. Pero también están comprendidos una gran cantidad de prejuicios y agresiones relacionadas con las praxis y comportamientos “diversos” desplegados en las preferencias sexuales (tanto masculinas como femeninas)

A este punto, es conveniente revisar qué es un prejuicio: ahora bien, es ante todo, un juicio o un sentir preconcebido y arbitrario que tiene por objeto el aplicarlo a una persona o a un grupo, no obstante el prejuicio puede presentarse de una manera positiva y no necesariamente adversa.²⁵⁴ Sin embargo, hoy por hoy, este término revela a la mayoría, una inequívoca actitud perniciosa y hostil hacia individuos que pertenecen a grupos social o étnicamente diferentes. El criterio diferenciador que se mueve detrás de un prejuicio cualquiera está basado en *estereotipos* irracionales que son aplicados al grupo contra el que van dirigidos, lo cual demuestra como norma, el desconocimiento falaz y preconcebido de quienes se les recrimina, esto quiere decir que habitualmente las personas desinformadas abominan lo que no conocen. En la historia abundan penosos ejemplos de prejuicios de este tipo que hasta fueron enarbolados políticamente por las masas a través de sus dirigentes. Cabe señalarse que en la mayoría de los casos, este tipo de actitud

²⁵⁴ Es el caso de una sobrevaloración positiva de un estereotipo, por ejemplo: el que se le atribuye a la negritud en el sentido de que en asuntos sexuales son superdotados, tanto hombres como mujeres, esta valoración también racista es un prejuicio pues crea en torno a las personas de color expectativas que normalmente les incomoda.

fue atizada por un grupo dominante contra una minoría o grupo marginal y dominado de la misma o de otra sociedad, esto dio lugar a diferentes formas de discriminación, cuyo origen último es a menudo una cruenta explotación de unos contra de otros. El tipo más sofisticado de discriminación humana es la marginación conocida como la *segregación tipo apartheid* que señala el aislamiento o confinamiento de diferentes grupos étnicos apoyados por una norma (moral o religiosa) o la costumbre (popular o de elite), o por todas ellas a la vez, y desde luego, se ha llegado al colmo del sostén jurídico de los prejuicios raciales para darles forma de ley a monomanías de este tipo. Entre los ejemplos de segregación formal y sistematizada, se encuentra la marginación de colonizados: esclavos negros, de indígenas, de moros, de judíos confinados en guetos en la Europa medieval y en la actual, impresionantes *ciudades dormitorio* de norafricanos y medio orientales en las periferias francesas, sustentadas facciosamente por la propia legislación y por leyes no escritas que obligaban a una estricta separación de razas tal y como fuera mantenida por la política de los blancos sudafricanos que generaron el vergonzoso régimen del *apartheid*, por cierto, no hace mucho abolido en Sudáfrica (1994) ²⁵⁵ Pero el término de segregación también puede aplicarse a la

²⁵⁵ *Apartheid*, el término apartheid en lengua *afrikaans* significa separación y describe la rígida división racial entre la minoría blanca gobernante y la mayoría no blanca, vigente hasta las primeras elecciones generales de Sudáfrica hasta 1994. Desde 1948, el Partido Nacional (NP) introdujo el apartheid en su programa electoral, a pesar de que en el país ya no existe legalmente la segregación racial de forma oficial y legal, siguen existiendo brutales desigualdades sociales, económicas y políticas entre la población blanca y la población negra de este país. La *legislación del apartheid* clasificaba a la población en tres grupos raciales: blancos, bantúes o negros y población de color o mestizos, con el tiempo se añadieron los indios y los paquistaníes como una cuarta categoría. La legislación fijaba los lugares de establecimiento de cada grupo, los oficios que podían ejercer y el tipo de educación que podían aspirar. Se prohibía casi cualquier tipo de contacto social entre las diferentes razas, se aceptaban instalaciones públicas separadas (como determinar las playas exclusivas para los blancos) y prohibía la presencia de los no blancos en el gobierno. Estas leyes causaron un gran impacto en la vida cotidiana inter colonialista que se reflejaron en todas las expresiones de la cultura, tal y como asevera Gayatri Spivak. Las personas que se oponían a este cruel neocolonialismo interno, eran consideradas comunistas y aun siendo blancos o mestizos eran marginados de toda actividad política; por lo tanto, el gobierno sudafricano decretó brutales medidas de seguridad convirtiendo al país en un anacrónico estado policial. Sudáfrica venía de una larga historia de segregación racial y dominio blanco colonialista. En 1910 sólo los blancos podían acceder al Parlamento y en 1913 se aprobó una ley que limitaba la tierra en manos de los negros a un 13% de la extensión total del país. Para 1912 se creó el Congreso Nacional Africano para luchar contra esta injusticia. En la década de 1950, cuando el apartheid se adoptó como la política oficial, el ANC luchó de forma activa por su abolición. La protesta desembocó en los disturbios *antiapartheid* en Sharpeville en 1960, el gobierno ilegalizó cualquier organización política negra, incluido el ANC. *De 1960 hasta mediados de la década de 1970 el gobierno intentó hacer del apartheid una política de "desarrollo separado"*. A los negros se les asignaron áreas pobres de nueva creación denominados *bantustans*, que estaban destinadas a convertirse en un futuro en insignificantes estados soberanos, mientras que la población blanca mantenía el control sobre más del 80% del país. Esto dio lugar a una escalada de violencia, huelgas, boicots y manifestaciones en el interior del país y cuando fueron derrocados los gobiernos colonialistas en Mozambique, Zimbabue y Angola, el gobierno sudafricano se vio obligado a revocar algunas de estas restricciones. Hasta 1984, después de grandes movilizaciones y movimientos de resistencia, la Constitución abrió de modo parcial la participación en el Parlamento a los mestizos y a la población asiática, pero continuó excluyendo a los negros (más del 75% de la población) En 1990 el presidente electo Frederik Willem de Klerk puso fin al apartheid con la liberación del dirigente negro Nelson Mandela y la legalización de las organizaciones políticas negras. Mandela fue elegido primer presidente negro en 1994 en las primeras elecciones generales abiertas a los negros en la historia del país. La historia de la marginalidad tiene en este penoso episodio una presencia ominosa que aunque no es igual a la de la condición de los homosexuales, tiene algunos puntos de semejanza, pues a menudo la diversidad sexual ha sido tratada como un problema de diferenciación casi racial. La acepción

prohibición informal impuesta por miembros de una minoría para no acceder a espacios sociales exclusivos, a ciertos tipos de trabajo o de plano a mayores oportunidades de educación. Por otro lado, existe la idea de que la *integración* y del acceso a la cultura pueden llevar a una virtual desaparición de los prejuicios, siguiendo la teoría de que el contacto intenso y cotidiano entre las personas, destruye los dañinos estereotipos. Por otro lado, existen pruebas fehacientes de que la mezcla racial entre miembros de diferentes grupos sociales o étnicos supuestamente contrarios, puede inducir a desechar los prejuicios raciales, pero en algunos casos, este progreso queda limitado tan sólo al ámbito en el que tiene lugar el contacto. Por lo tanto, en la vida práctica, los nocivos prejuicios activos en una sociedad, resultan extremadamente difíciles de erradicar, aun cuando la jurisprudencia apoye la integración y la igualdad entre los diferentes géneros y grupos, en este sentido, los homosexuales han sido duramente estigmatizados y por lo consiguiente estereotipados, amén de haber sido etiquetados y colocados a los márgenes de la sociedad.

6. 1 Marginación y marginado.

“No existe prójimo
impensado.”

Edmond Jabès (1912-1991)

En esta tesis, se presupone la patente *marginalidad del propio autor, aún estando dentro de lo marginal, o sea de su diversidad dentro de la diversidad misma*, dado que Coccioli fuera considerado en su tiempo como una especie de intelectual incómodo de posguerra, un hijo turbulento y advenedizo de la crisis bélica y post bélica europea, en efecto, un acabado marginal. Paradójicamente CC detenta características que saltan a la vista como alguien fuera de lo común, rarezas por ejemplo como la de alguien que alguna vez fuera un patriota *partigiano* (partisano) de la Resistencia italiana, pero que con el tiempo, fue reducido a representar un insolente y férvido apátrida, detrás de la fachada de un versátil y contradictorio autor cosmopolita, primero mitteleuropeo, luego: católico, islamista, judaizante, budista, politeísta hinduista, y al final de su vida, como un simple ciudadano del mundo que pasó por todo, o casi... Pero también, como un peculiar y condescendiente filántropo, sensible hacia la marginalidad de parias y de canes desamparados, y casi al último, budista convencido y, muy por encima de todo lo anterior y *malgré tout*, un escritor homosexual.

Ahora bien, veamos el tema por otro lado, por ejemplo: el sociólogo estadounidense Robert Ezra Park, acuñó el término '*marginado*' para definir a todos aquellos individuos o grupos que presentaban un palpable comportamiento tendiente al “desorden psíquico y social” por su pertenencia a una doble cultura o subcultura. En efecto, la *marginación social*, genera una situación de aislamiento y la exclusión de un individuo o grupo en un sistema social dado, pero además, no participa ni goza de los privilegios supuestamente universales de los demás miembros de una sociedad.

moderna de esta polémica en términos de sexualidad, fue estudiada, en parte, por Michel Foucault al través de la *biopolítica* y del consecuente *biopoder* que de ella emana.

El *comportamiento homosexual* ha sido considerado como una práctica social criminal, patológica y pecaminosa. Es un caso muy ilustrativo de marginalidad impuesta por un *estado de cosas* convenientes social y políticamente, muy relacionadas con una ideología dominante emanada del propio poder político, médico y religioso que se centra en torno al Estado Moderno (lo que Foucault consideraba como una modalidad “digamos pacífica” pero no menos insidiosa) y sostenida por los pilares pragmáticos y operativos del *biopoder*. El homosexual es y ha sido desde el industrialismo, el prototipo del trasgresor, que ha sido estigmatizado por múltiples razones. Entre los estudios más penetrantes de esta trasgresión y de su persistente presencia en Occidente, están precisamente los esclarecedores escritos de Michel Foucault,²⁵⁶ y de otros más.

Hasta hace poco, ya se puede hablar en Occidente de una expresión reconocida y reconocible de lo que podría ser la consecución de una expresión literaria homosexual; anteriormente, antes de los años 50's sólo habían “literatos homosexuales” quienes además fueron (muchos de ellos), víctimas de represión y de escarnio social, cabe señalar, entre otros muchos, el tristemente célebre proceso jurídico aplicado inclementemente a Oscar Wilde, pero también el todavía oscuro asesinato de Pier Paolo Pasolini, el ambiguo ninguneo y el escarnio institucional desatado en contra de Salvador Novo, el lamentable suicidio por vergüenza de Xavier Villaurrutia, los juicios “moralizantes” igualmente perniciosos a Sandro Penna, el terrible asesinato del Estado franquista de Federico García Lorca, los tormentos físicos y morales inflingidos por el cruento *pinochetismo* al heroico escritor chileno Pedro Lemebel y a otros que no pudieron sobrevivir, etc. Por esto mismo, es necesario insistir en el hecho de que la expresión literaria homosexual masculina ha sido, ante todo, el producto de una expresión o de una poética eminentemente marginalizada y consecuentemente marginalizante, que fue (y por fortuna lo es cada vez menos) una expresión hecha por y para individuos manifiesta o latentemente marginados. En efecto, la llamada *expresión literaria homosexual* en algunos países no ha dejado de ser considerada como la expresión clandestina de una *sub-cultura*. Efectivamente, la marginalidad inducida o la abierta, no ha dejado de acompañar un largo trecho la historia social y política de la homosexualidad trasgresora de Occidente.

Ahora bien, resultaría conveniente repasar algunos conceptos sociológicos útiles sobre la marginalidad: comencemos por el término genérico de *marginado*: el cual *es aquel que no forma parte de un modo de vida participativa y quien experimenta un ‘malestar’ en sus relaciones cotidianas de convivencia*. Abarca a grandes colectivos de precarios (lumpen proletariado), como aquel de los indigentes, prostitutas, drogadictos, delincuentes o personas discapacitadas. Por desgracia, la comunidad homosexual ha sido frecuentemente etiquetada y considerada dentro de estos grupos de precarios altamente disfuncionales.

Algunos autores relacionan la *marginación social* con la *desviación social*, por el conflicto que implica por encontrarse entre el comportamiento trasgresor del individuo y las normas y valores que predominan en una determinada sociedad. Sin embargo, en la *desviación social*, la causa del malestar se imputa al propio comportamiento y responsabilidad del individuo, mientras que en la *marginación social* la causa del malestar está en la propia sociedad. O sea que el marginado es trasgresor porque es *estigmatizado* y/o predestinado a serlo por la misma sociedad.

²⁵⁶ Cabe señalarse que por desgracia, la muerte relativamente prematura de este pensador francés, no permitió que algunas líneas de investigación lanzadas por él, fueran llevadas a una feliz conclusión; entre ellas: la terminación de algunos estudios relacionados directamente con el *biopoder* y otros conceptos que abordaron muy de frente la diversidad sexual en la sociedad contemporánea.

Dentro de estos dos polos, ha fluctuado la condición de la mayoría de los homosexuales de los países de Occidente (unos más tiempo que otros) pero todos han o están pasando por lo mismo. Nótese que la frontera entre lo *marginal*, lo *criminal* y lo *diverso*, no es ni ha sido jamás muy claramente delimitada, en cuanto a un comportamiento social determinado por muy diferentes causas, en términos generales la homosexualidad ha sido colocada como un comportamiento muy cercano a la locura, como un caso de precariedad mental, de ahí el apelativo de “la loca”.

Cabe señalarse que la marginalidad homosexual es muy distinta de la marginalidad genérica. Por otro lado, desde una perspectiva o enfoque liberal, la marginación a *grosso modo* es vista como un fenómeno meramente individual en el que todo marginado es un individuo no apto, no confiable y sobre todo que no es un ser adaptado ni adaptable, en suma, es irremediamente un individuo disfuncional.

Vista desde un enfoque sociológico y no funcionalista, la marginación en general, tiene un origen estructural que afecta a grupos y colectivos que son víctimas normalmente de las crisis económicas, de la globalización, la privatización, la ignorancia generalizada, la indiferencia del Estado o la drástica reducción gubernamental en los gastos sociales. Sin embargo, esta marginalidad no toca al homosexual como una víctima directa o indirecta de una marginalidad digamos estructural del capitalismo neoliberal. Efectivamente, la preferencia homosexual se concentra más dentro de una esfera de interacción más personal que social, es más subjetiva pues se da en el reducido espacio de la intimidad, de lo privado.

Por otra parte, todo parecería indicar que lo marginal lleva necesariamente al radicalismo, pero en este caso particular, el de CC con la novela que nos ocupa, el radicalismo no es precisamente el terreno a donde ni él ni su personaje irán a abreviar, pues uno de los problemas que se pueden imputar a la novela *Fabrizio Lupo* es precisamente: que no obstante contar con un escenario bastante homofóbico y proclive a generar una reacción exaltada y “naturalmente radicalizada”, el autor no cede un ápice a conceder un cierto peso al fatalismo justiciero del *castigo divino*, gestionado y aprovechado obviamente por el propio sentimiento de culpa católico (el pecado abominable de la sodomía como la trasgresión de las trasgresiones) o más bien, por la autoridad tiránica de la omnipresencia de un dios cristiano y prebíblico, quien se muestra inflexible con respecto a los trasgresores quienes tarde o temprano pagarán el precio de sus osadas prácticas, los *pecadores* caerán aplastados bajo la rueda demoledora del castigo divino, asestado puntualmente por un mortífero e inesperado final, articulado subrepticamente por el autor como un poco convincente e implacable *deus ex machina*.²⁵⁷

Retomando la idea de la *marginalidad* de la expresión literaria de los homosexuales que se expresan y que escriben “para sí”, que es a mi parecer la única caracterización o apelativo que puede rendir mejor la idea de su esencia y la de su función reivindicadora y redentora, por lo tanto, cabría añadir lo siguiente:

“Todas estas literaturas (*gay*, femenina, chicana), se generan en un tema específico; dan voz a un sector público, a una parte de la sociedad. Se distinguen por ser literatura de gran

²⁵⁷ *Deus ex machina*, o intervención inesperada de un dios para facilitar o provocar el desenlace, y la alteración de las leyendas en función de las necesidades de la trama, que en este caso es ejemplarmente aniquiladora del homoerotismo de los trasgresores, Laurent muere inesperadamente cuando estaban por resolver sus vidas y a Fabrizio no le quedará otra cosa que suicidarse, poco después de haber rendido su testimonio al propio Carlo Coccioli.

calidad estilística y avalada por la inteligencia, destreza, extracción cultural [...] Se distinguen también por encarnar un proselitismo indómito, pero no panfletario, un discurso combativo, pero no dogmático, ni mucho menos dictatorial.”²⁵⁸

Esta opinión, en efecto, colma de un exaltado optimismo, tiene mucho que ver con los aspectos formales desarrollados a plenitud por CC en su novela, en donde el autor demuestra un buen dominio de las formas y una gran calidad estilística avalada por la competencia, destreza, agudeza, arte y demás sutilezas formales desplegadas habitualmente por los literatos italianos de la posguerra en el manejo de los menesteres de la novela intimista, es claro que los aspectos formales son sobradamente resueltos en esta novela porque logran tocar las cuerdas sensibles de los lectores, en la manera y forma más adecuadas, esto sin la menor duda está muy logrado en CC, pero algunos aspectos del contenido que ahí se vuelcan, como la pretendida defensa del amor homoerótico de CC y su protagonista, van por caminos no del todo claros, atendiendo otra vez, al trágico desenlace de la novela, en donde el repliegue de CC a los parámetros religiosos o místicos más católicamente tradicionales, que de hecho resultan francamente residuales, por lo menos en las sociedades urbanas industriales del mundo moderno de hoy. Se trata de una impostación frágilmente enmascarada detrás de una *Ideología dominante*, que somete la experiencia narrada *de la propia experiencia coccioliana*, donde los parámetros son francamente desoladores, por ejemplo la expiación esperada por Fabrizio en sus continuas visitas a iglesias, en donde el protagonista implora un perdón o una compasión que no tiene visos de llegar jamás (inútil espera puesto que pertenece a otro orden de ideas) el intento heroico pero también un tanto melodramático y descabellado de CC en el tratar de comprender “teológicamente” el comportamiento homosexual, todo este montaje de esperanza cifrado en reliquias religiosas y sus monumentos pétreos y fríos, aleja a CC de obtener como escritor lo que pretende ofrecer como reivindicador: dar un testimonio atendible como referencia para aquellos lectores interpelados por el desgarrador romance que ante la vista de todos aparece como un verdadero desastre, desde luego, un desatino minuciosamente narrado y muy bien expresado por el propio Fabrizio en las páginas 119-120 del inicio de la *Segunda Parte*, en donde todavía Fabrizio no entra en su *anti romanzo* inserto y donde él se expresa muy acremente de sus expectativas teológicas, ahí Fabrizio arremete con despechada furia lo que sigue:

“Stanotte la teologia mi ha abbandonato. Vecchia prostituta, che cosa ho fatto che possa legittimare il tuo tradimento? Se mi rinfacci che nelle chiese ho venerato più i fumi dell’incenso che te nella tua autenticità, ti ribatto che ormai da secoli t’imbelletti occhi e labbra e che tenti di accrescere i tuoi vezzi con sapienti moduiazioni di voce. Sì: dei bambi che in cottino bianco servono messa a Saint Sulpice o a Santa Maria del Fiore, io guardo troppo la nuca pallida dai capelli tagliati in tondo (la visione mi esalta); ma forse gli angeli dai quali tu vai accompagnata m’inebriano meno dei chierici che in coro cantano le tue lodi? Non è colpa mia checcchè succeda.

Stanotte mi hai abbandonato lasciando vesti e cosmetici nella mia stanza: il *Rituale Romano*, *l’Imitazione di Cristo*, il *Trattato di Magia del Papa*, l’antica croce di latta con la scritta “mane nobiscum, domine, quoniam advesperavit”; fuggita prima dell’alba, non mi hai fatto grazia né di un melodrammatico schiaffo né di un biglietto di addio. Il cielo livido del giorno nuovo si appesantisce; spalanco le finestre, mi guardo allo specchio; la sera e poi la notte, mi dico, scenderanno nonostante la tua assenza. Tuttavia non riesco a dimenticare che avevo alzato gli occhi a te, nel deserto duomo di Siena, e che ti avevo

²⁵⁸ Gonzalo Valdés Medellín, “*La otra novela rosa*”, En Macho tips, No. 38, p. 3

gridato: « Aiutami ad amare!»: ad amare un terribile amore. Mi si è staccata l'anima dal corpo per seguire te (i tuoi adescamenti sono irresistibili); e non è improbabile che non la ritrovi mai più. Tenterò di sostituirla con due compresse di gardenal.

Ma, privato di te, ciò che chiamavo « io » (il mio presente e il mio passato e il mio futuro) ora si sposta inesorabilmente, in me, dalla testa alle zone basse del corpo: vuoto di te come sono, non è improbabile, e tu lo sai, che il mio « io » prenda sede nel sesso.

Se un cane abbaia nel silenzio di questa strada parigina, Se un'automobile vibra nel boulevard non lontano, se un mercante passa vantando i suoi fiori, o una zingara la sua destrezza nel predire, questi suoni, altri suoni, tutti i suoni della città cercheranno di convincermi, è vero che ho il diritto di rifiutare la confusione metafísica, perché la vita esiste fuori di me, perché essa mi supera, perché essa è così concreta e autonoma da autorizzarmi a sorridere di ogni assenza, e anche di ogni presenza. Sì è vero. Ma questa verità si raggiunge attraverso un'inenarrabile fatica. E non ignoro il terribile rischio di fare la fine di coloro che nel giuoco dei tradimenti mi hanno preceduto. Abbandonati dalla teologia, ci si ritrova alla mercé di Babilonia: il fluire dei giorni diventa un tranello, la patria cade in dimenticanza. L'esilio comincia.” (Tomado del “*Fabrizio Lupo*”, páginas 119-120, al principio de la *Segunda Parte*)

Enseguida CC aclara más el profundo *despecho teológico* de Fabrizio, diciendo lo siguiente en un pie de página alusivo, contenido en la misma página arriba aludida.

“Questo « abbandono della teologia » può essere interpretato come un cedere, sia pure momentaneo, davanti alla disperazione [...]. Oppure è una metaforica allusione al disagio spirituale in cui Fabrizio Lupo venne a trovarsi, nei confronti dell'ortodossia cattolica, dopo il suo incontro con Laurent; «teologia» equivarrebbe allora a «chiesa» o ad «assoluzione». In un caso come nell'altro, si noterà che nel capitolo seguente Fabrizio Lupo cerca di confinare “l'abbandono” nel dominio della letteratura; tenta, insomma, di ridurne l'importanza.”

La pertinencia de referirse al *Libro de Job*, salta a la vista para entender esta resentida actitud de *rebeldía teológica* causada por un “*abandono*” del mismo Dios padre, referencia que resulta muy útil pues la blasfemia en aquel mismo contexto sería del todo comprensible, pero lo es también en la medida de que se le presenta como el *incumplimiento* teocrático de las expectativas *fuera de realidad* que Fabrizio había esperado del clero y de la propia institución religiosa, ambas instituciones anquilosadas que el catolicismo italiano ostensiblemente representaba empecinadamente ante los creyentes; es por ello que la perspectiva coccioliana se quedará corta en cuanto a sus opciones pretendidamente aleccionadoras, que a fin de cuentas, podría haberlas dejado de un lado, considerándolas sólo como una posibilidad más en la gestión del estrés de los destinatarios homosexuales aludidos, pero tal y como se ve en la última parte de la novela, será la recurrencia de la muerte y solamente ella, la única cara de la moneda lanzada al aire para desentrecar la nebulosa problemática homosexual desplegada en la relación amorosa entre Laurent y Fabrizio y donde *cabría incluso la posibilidad de considerar el final de la novela como un caso de suicidio doble*, un pacto suicida, tal y como se verá más adelante.

Laurent confirmará con su inesperado y “artificioso” accidente (estando de por medio un fraguado *deus ex machina*), en todo aquello que Fabrizio señala muy subrepticamente en su postrera carta a CC (con la que precisamente se cierra el libro), citando algo sospechosamente

premonitorio, que ya se hallaba escrito puntualmente (con su puño y letra) en el *Evangelio* que Laurent llevaba consigo en el momento del “accidente”, se trata, en efecto, de las enigmáticas líneas en latín: “*nec tecum ne sine te*” (ni contigo, ni sin ti) Será entonces el caso de hablar de que la trasgresión de ambos, fue duramente castigada por una fatalidad *venida del cielo* o bien de un simple escenario suicidario (el de un pacto suicida) arreglado por partida doble. De cualquier manera, se trata de la trasgresión homosexual sin reivindicación posible, es la *falta nefanda* y sin perdón humanamente accesible ¿Es acaso el efecto del absurdo existencial y de su desenlace suicidario habitualmente ingénito a la tragedia, como la única salida que Carlo Coccioli pudo concebir para sus protagonistas? Por ello no es de extrañarse que algún lector (también creyente religioso a ultranza) atento a su profundo mensaje “*teológico*” ¿haya decidido suicidarse²⁵⁹ quizás movido por la desoladora conclusión de la novela? Un juicio y la respuesta a esto es muy difícil de dar, de cualquier manera, la marginalidad y *el folclore de sujetos precarios y anónimos*, siempre ofrecieron a Carlo Coccioli una fascinación un tanto obsesiva, la que por lo visto, en esta novela tan ambigua (siempre fluctuando entre el espíritu del *Eros* y del *Tanatos*), no encontró una salida final, o si se quiere, una esperanza terrenal más o menos asequible, y a fin de cuentas, más acorde con expectativas menos restrictivas y confesionales de los tiempos que corrían cuando CC concibió la novela.

Quede asentado que la perspectiva teológica tan vivamente invocada por Fabrizio, o quizás también experimentada por su autor, tiene en la condición homosexual un elemento que la condena fatalmente al fracaso y a la desobediencia permanente. Por lo tanto, a la irreverencia: se trata del arrojamiento necesario para consumarse en la elección y el pago inevitable de sus propias praxis, es quizás aquella vieja polémica de la *razón* y la *sinrazón* teológicas de la autoridad (y del autoritarismo) a la cual quizás desesperadamente apela y luego dimitte el personaje bíblico de Job, en su interesante y rebelde arenga teológica,²⁶⁰ la de recriminar al mismo Dios un determinado

²⁵⁹ El caso del joven tapatío Jorge Zúñiga Cordero, que será citado a lo largo de la tesis en varias ocasiones, puede ejemplificar esto.

²⁶⁰ Relato contenido en el *Libro de Job*, que es un peculiar texto del *Antiguo Testamento*, atribuido a su personaje principal, en el que se considera que un autor anónimo se inspiró en una epopeya *israelita* o *edomita*, que se remonta a los inicios de las monarquías israelitas como contexto dinástico para ambientar su diálogo poético. El libro forma parte de la literatura sapiencial del *Antiguo Testamento*, dentro de la que se incluyen *Eclesiastés* y los *Proverbios*. El *Libro de Job* consta de cinco secciones diferenciadas: un prólogo en prosa (capítulos 1 y 2); más una serie de discursos dramáticos que tienen lugar entre Job y tres de sus amigos, Elifaz, Bildad y Sofar (capítulos 3 al 31); y que luego se agrega un diálogo entre Job y Elihú, un cuarto amigo (capítulos 32 al 37); y desde luego *los discursos de Dios "desde el seno de la tempestad"* (38,1-42,6), y un enérgico epílogo en prosa. El libro habla de que Job era un *"hombre cabal, recto, que temía a Dios y se apartaba del mal"*. Un día *"en que los Hijos de Dios venían a presentarse ante Yahvé"* (1,6) En eso están cuando Dios pregunta a Satán qué opina de la rectitud de Job. *Satán afirma que Job maldecirá a Dios si perdiese sus riquezas, por lo que ambos acuerdan ponerle a prueba*. Satán procede a despojar a Job de sus posesiones e incluso de sus hijos, y más tarde llena su cuerpo de llagas dolorosas en grado extremo. No obstante todo, Job aún rebelándose intensamente, se niega a blasfemar. Tres de sus amigos, al tener noticia de sus pesares, llegan para confortarle, pero quedan aturridos *"y ninguno de ellos dijo una palabra, porque veían que el dolor era muy grande"* (2,13) La segunda sección, tras el primer castigo de Job (capítulo 3), consta de tres ciclos de discursos. Durante cada uno de ellos, sus tres amigos hablan por turno y Job les responde tres veces. El núcleo de los discursos de los tres amigos es que las desgracias y el sufrimiento de Job deben de ser el resultado de su iniquidad, motivo por el que los merece. Job, *quien proclama su inocencia con resolución, primero se irrita y acto seguido monta en cólera contra sus amigos por sus opiniones quizá injustificadas y demasiado frívolas*. Con todo, *sigue buscando una explicación para sus sufrimientos: "¡Oh! ¿Quién hará que se me escuche? Esta es mi última palabra: ¡respóndeme, Saddy!"* (31,35) La tercera sección consta de los encendidos discursos de Elihú. Su ira va dirigida contra Job *"porque*

estado de cosas que piden a gritos una explicación del “menos allá” de lo divino y del “más acá” de lo humano, incurriendo en la imperdonable trasgresión de soberbia, al pedir cuentas al albedrío divino, vertido en preceptivas inapelables, movidas de manera tan férrea que no permiten esclarecer nada, pasando por alto la angustia humana por desentrañar las causas y los efectos últimos de la *divina ingerencia*, instrumentada para manipular el sino del género humano, artificio que aun no entendiéndolo, los tres primeros amigos de Job, presienten como injusta (Elifaz, Bildad y Sofar) y quienes actúan en consecuencia no obstante el atrevimiento de su desacato. A fin de cuentas, el asunto no es solamente la polémica habida entre Dios y su contrario y de los hombres en medio de ambos; es el problema existencial de la misma condición humana que más allá de demonios y dioses, no puede ser lo que se quiere que sea (asunto del deber ser), sino solamente lo que en su condición humana y en su concreción histórica puede llegar a ser.

Por otra parte, es harto conveniente hablar del contenido que se puede vehicular al través de una forma literaria dada; en efecto, se trata de hacer literatura o como se dice por ahí, de simplemente secuestrarla como una especie de *dindon de la farce* (eterna víctima) en donde todo logro literario es remolcado por la vorágine reivindicadora de la sola denuncia. En todo caso, lo que se puede esperar es que no se trate tan sólo de desplegar una gran pantalla de propaganda en pro de la diversidad sexual y de su larga retahíla de penalidades propinadas por su marginalidad. Por el contrario, con el uso adecuado de los medios literarios a la vista y con mucho oficio, bien se podría superar esta vocación marginalizante de la expresión literaria homosexual, atreviéndose en efecto, a hacer buena literatura, retomando lo anterior se puede decir que no basta:

[...] la proliferación de una literatura que sólo tratara de justificarse por su apología a la homosexualidad. Sería muy pobre toda novela que construya una historia sólo para defender una idea. Entre los estruendos de no pocas novelas de tema “lumpen” u homosexual es muy difícil percibir una genuina preocupación literaria, alguna nota, siquiera, incontaminada [...] Con la lectura de obras escritas por homosexuales en donde nada más se trata — por lo menos eso parece — de justificar una actitud con el flaco expediente de la “creatividad”, uno tiene que recordar —con necesaria alevosía los cuentos

pretendía tener razón aun estando frente a Dios" (32,2) y "*contra sus tres amigos, porque no habían hallado nada que replicar y de esa forma habían dejado mal a Dios*" (32,3) Elihú sostiene que Job "*a su pecado la rebeldía añade*" (34,37) por cuestionar el juicio de Dios. Para fundamentar su alegación, dice que: "*¡Es Šadday!, no podemos comprenderle. Grande en fuerza y equidad*" (37,23) En la cuarta sección, el mismo Dios habla desde el seno de la tempestad. *Pero él parece ignorar por completo el deseo que tiene Job de una explicación o justificación de sus sufrimientos*. En cambio, humilla a Job y le desafía para que explique cómo fue creado el universo y cómo se encuentra ordenado. Al parecer, el "*error*" del desacato de Job es su presunción de que los caminos y la omnipotencia de Dios son aprehensibles por el ser humano. *Con preguntas acaso irrelevantes* (40,8), Dios enfrenta a Job y presenta su respuesta más directa a una pregunta que éste formulara en el pasado: "*¿Qué es Šadday para qué le sirvamos, qué podemos ganar con aplacarle?*" (21,15) Reconociendo al fin que sus palabras han estado guiadas por la ignorancia y que lo máximo que podrá acercarse a Dios es a través de una visión de éste, por lo tanto, Job se arrepiente (42,1-6) En la última sección llamada el *Epílogo*, Dios refuta en bloque los argumentos de los tres amigos de Job (el cuarto, Elihú no aparece) y les recrimina: diciéndoles "*no habéis hablado con verdad de mí, tal y como lo hiciera su atribulado siervo Job*" (42,7) Al final, otorga a Job el doble de las riquezas y posesiones que tuviera en otro tiempo, le bendice con siete hijos y tres hermosas hijas y prolonga sus días.

de *La vida futura*, de Forster [...] la “*poiesis*”²⁶¹ está lejos de ese grave canto, y de²⁶² cualquier canto chillante.”²⁶³

La expresión literaria homosexual plantea una poética muy peculiar; es una especie de referente o de pivote inevitablemente apologetico para abordar a través de la palabra escrita el análisis del *ser* y del *deber ser homosexual* a través de su expresión literaria. En las sociedades actuales, en particular, en la mexicana, Gonzalo Valdés Medellín, la explica así: “No es un género [...], pero sí es un hecho, sí un fenómeno socio artístico que surge, se genera y vive en los sectores marginales, tal cual sucede con la literatura chicana o sucedió con la literatura de la onda o la literatura feminista [...], fenómenos que incitan la vitalidad en las sociedades actuales.”

Se podría decir que del concepto “expresión literaria homosexual” se derivan tanto la “narrativa homosexual” como la pretendida “novela homosexual”. De hecho, en Italia como en México, el concepto de una posible “expresión literaria homosexual” puede ser sustituido por el de una “literatura gay, cuando muestra una marcada tendencia reivindicadora”. Empero, la característica general en todos los casos de esta peculiar expresión, es (sea cuento o novela) la presencia del tópico homosexual que es percibido como un hecho social concreto de lo cual se desprende que hay una comunidad que se identifican en torno a una praxis que les es particular. La importancia del tal consideración radica en que se reconocen los escritores sobre este tópico como una *expresión literaria de una minoría*: la expresión literaria homosexual como la literatura femenina son, en consecuencia, reconocidas como “literaturas de minorías” según el crítico literario mexicano Adolfo Castañón, quien a propósito de la interesante novela mexicana *El Vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata, explica:

“Con esta novela las letras mexicanas se inauguran explícitamente como letras de las minorías [...], representa un primer paso, pues arranca del reconocimiento previo del carácter restringido y minoritario de la literatura. El segundo paso no está dado y exige un largo plazo: la inscripción de lo minoritario homosexual no en una hipotética generalidad sino en el contexto de otras minorías.”²⁶⁴

De cualquier forma, el confirmar que se trata de una “literatura minoritaria” o marginal no resuelve la ociosa discusión sobre lo que es o debe de ser la literatura homosexual, la disputa continúa y no se detiene en el simple hecho de reconocer la validez del estatuto reconocido y reconocible de una virtual “literatura homosexual”, sino hasta se llega a poner en tela de juicio a los propios autores; a lo cual se permite responder Juan José Reyes, en lo que respecta al contexto o enclave mexicano:

“[...] no literatura homosexual, o gay. Sólo literatura que habla de eso. En el fondo lo que se discute (con bastante torpeza por cierto) es si son escritores —tal *cual*, en el sentido

²⁶¹ *Poièsi*, s.f. inv. Ambito di uso filos. Definizione: Il momento dell'attività creativa dello spirito. Etimologia: dal greco *póiesis*, 'il fare, il produrre', deriv. di *poiéo*, 'io faccio'. Tomado del Dizionario Gabrielli.

²⁶² Gonzalo Valdés Medellín, “El escritor debe estar más allá de la circunstancia moral: Jorge Arturo Ojeda”, en *Unomásuno*, VII(2492), octubre 14, 1984. p. 15

²⁶³ Juan José Reyes. “*La narrativa en 1983. En torno a la homosexualidad*”, en *Novedades*, El Semanario Cultural, (90), enero 8, 1984. p. 3

²⁶⁴ Adolfo Castañón. *Arbitrario de literatura mexicana*, México, Vuelta, 1993. pp. 550-551.

estricto— el caso de José Rafael Calva, José Joaquín Blanco, Luis Zapata y otros, o si son homosexuales que hacen literatura, o que quieren hacerla.”²⁶⁵

La pertinencia y el sarcasmo que puede caber en esta observación, con respecto a la labor coccioliana es muy oportuna, dado que a menudo esta opinión prejuiciada de su atribulada preferencia sexual se antepuso a los méritos de capacidad de hombre de letras, los resultados de mucha de la crítica le fueron francamente adversos, respecto a esto, Jesús Godínez Pazos opina, en su muy interesante tesis sobre el tema, que algunos críticos literarios:

“[...] en lugar de analizar detenidamente las novelas se sitúan como inquisidores sexuales de los autores. El afán clasificatorio no justifica lo superfluo de los comentarios; más aún, cuando se trata de poner en entredicho la capacidad narrativa de autores específicos. No conviene quedarse en la superficie, el rótulo “novela gay” abarca más características [...]”²⁶⁶

Es muy probable que la querrela no se resuelva tampoco apelando el título de una particular elucidación de “narrativa radical”, pues para Jesús Godínez Pazos:

“Algunos críticos persisten en relacionar el carácter homosexual de los autores con la calidad de sus obras, de esta suma lo único que resulta es la descalificación del escritor y, desde luego, la del crítico.”²⁶⁷

El punto es, según Ignacio Trejo Fuentes, que la crítica o la apología pierde de vista lo literario, y una vez más: no queda claro si la crítica trata de darle un lugar a los textos a través de su temática, o si es la temática la culpable de que las novelas no sean estudiadas como cualquier otro texto. En este sentido, insiste Godínez Pazos: “la crítica literaria intenta relacionar obras y autores por medio de una temática específicamente tratada.” En otro sentido, atendiendo a Ignacio Trejo Fuentes: “Para simplificar denominaré aquí ‘literatura homosexual’ a aquello que aborde el terna de la homosexualidad, sin considerar las preferencias o características de los autores”²⁶⁸ Trejo Fuentes, como Carlos Monsiváis es un crítico mexicano que ha estudiado profusamente la llamada “*expresión literaria homosexual*”, por lo tanto, sus apreciaciones al respecto son muy importantes, para profundizar más sobre lo anterior, el propio Trejo Fuentes señala que:

“Es natural que haya muchos lectores que cuestionen la emersión de la corriente literaria homosexual, esgrimiendo argumentos de carácter artístico, pretendiendo así disminuir sus méritos críticos de fondo. Y, en parte, tienen razón. Muchos de los autores [...], en su afán reivindicativo de denuncia, descuidan un tanto la parte artística de sus cuentos o novelas, dando la impresión de que se preocupan más por el conflicto que tratan que por la forma en que lo hacen. Esto, no obstante, es natural en todo movimiento literario-social que apenas inicia; recordemos la novela indigenista o de la revolución, por ejemplo, y veamos la ingenuidad de sus primeros cultivadores para compararla con los varios soberbios trabajos producidos durante etapas mayores de madurez. Es de esperarse que, a la no tan

²⁶⁵ Op.Cit., “*La Narrativa en 1983. En torno a la homosexualidad.*”

²⁶⁶ Jesús Godínez Pazos. “*Literatura y trasgresión. Dos novelas mexicanas con temática homosexual*”, tesis de Licenciatura (Letras Hispánicas) Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México 2004, (Clasificación de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras: 001-01 013-G9-2004) p.13

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ Ignacio Trejo Fuentes. “*La literatura homosexual. A propósito de Utopía Gay*”. En Excélsior, (24, 181) julio 31, 1983. p. 3

larga, los autores de literatura homosexual contengan o dosifiquen sus ímpetus de denuncia y reivindicación y depuren la calidad de sus obras, para el bien propio, de la literatura mexicana y de la causa que defienden.”²⁶⁹

Trejo Fuentes aprueba la idea de otros críticos literarios mexicanos sobre la existencia de una cierta “tradición” en la “expresión literaria homosexual” mexicana, lo mismo que afirma Francesco Gnerre de la Literatura italiana. En ambos casos se trata de una tradición que con el tiempo se ha afincado en textos que confirman lo arriba dicho por Trejo Fuentes, pues la literatura con temática homosexual tanto italiana como la mexicana han ganado mucho en calidad y quizás, han ganado otro tanto, en suscitar una mayor conciencia de la condición del ser homosexual en la sociedad contemporánea. Las críticas más comunes de las que son objeto las novelas de este filón, no parten precisamente de lo meramente literario, hay una marcada insistencia por abordarlas desde lo que sociológicamente tratan de representar, en efecto, en el caso de CC una trasgresión, la homosexualidad.

Según Alejandro Katz, algunas *novelas homosexuales* pueden inscribirse:

“[...] quizás involuntariamente —o más bien no programáticamente— en el marco de las actividades que el movimiento homosexual realiza para obtener ese marco de legalidad social que tanto necesita”.²⁷⁰

En el caso de esta novela de CC, es evidente que no es así, dado que CC trató de alcanzar aquel estatuto reivindicatorio, desde un principio. Por otro lado, me parece pertinente aclarar que si bien la caracterización unidimensional de CC como un homosexual, antes de CC como un escritor, es burda, no se puede negar que siéndolo, se confirmase una condición humana peculiar, lo rústico de esta caracterización estaría en considerar sólo el hecho de que ante todo CC fue un homosexual, olvidándose de la gran multiplicidad de roles, oficios e iniciativas intelectuales que pudo conducir a todo lo largo de su vida. Sin embargo, acepto que el considerarlo ante todo un pensador marginal (no precisamente de izquierda), puede ser más útil en los términos de obedecer no una etiqueta, sino más bien a una actitud hacia la vida.

En cuanto a la confrontación del enfoque de una cultura y literatura gay, tanto en Italia como en México es necesario mencionar dos textos ineluctables para abordar de la manera más cumplida ambos apartados nacionales. En Italia, el documentado libro de Francesco Gnerre “*L’eroe negato*” publicado muy recientemente, y por otro lado, en México, un documentado texto que se publicó el sábado 8 de octubre de 1983, en el suplemento cultural del periódico *Uno más uno*, en donde el título era por demás sugerente: “¿*Cuál literatura gay?*” En donde según Godínez Pazos se explica una cierta injusticia más para la expresión de la condición homosexual:

“El escrito habría pasado desapercibido de no haber sido porque lo firmaban dos escritores mexicanos: Luis Zapata y José Joaquín Blanco, quienes por medio de dicho texto, pretendían reivindicar su derecho a tratar el tema homosexual, entre muchos otros temas en sus libros, sin que se les catalogara como escritores de “literatura gay”. No está por

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ Alejandro Katz, “*Doble trasgresión: la relación y la fantasía homosexual*”. En *Sábado de Uno más uno*, p.10

demás hacer notar que en definitiva, la crítica literaria ha sido injusta, en más de un sentido, con los autores que tratan la homosexualidad en sus obras.”²⁷¹

En el último fragmento de los argumentos de Zapata y Blanco que se refieren al clima intelectual del homosexual mexicano, encontramos que todavía: “[...] hoy no se puede hablar de “literatura gay” escrita para un público propiamente “gay” (que como señalan los autores, en octubre de 1983, por norma, no leían) porque el lector potencial es nulo. Para esto, el ejemplo norteamericano nos es útil, ya que el mercado al que se dirige el texto con temática homosexual, tiene, además de los lectores, la posibilidad de llegar a un mayor número de receptores, si pongamos el caso, se realiza una adaptación cinematográfica. Es decir: el mercado se amplía a otros sectores, que no necesariamente son literarios. Volviendo a nuestra reflexión original, coincido en lo que señalan Zapata y Blanco, que encuentran que los lectores de literatura con temática homosexual formaban un ghetto dentro de otro, al que además no le interesaba el itinerario que seguía la literatura mexicana de principios de los ochenta. Y sin embargo, la literatura mexicana con temática homosexual, ya empieza a llamar poderosamente la atención en dicha década.”

Hay situaciones dentro de los textos de la llamada expresión literaria homosexual, que se pueden relacionar con otras expresiones artísticas, sean literarias o no, esto porque guardan cosas en común con otras expresiones culturales colaterales. Sin embargo, la característica común de la expresión literaria homosexual masculina y femenina, es que “malgré tout” se trata de una literatura todavía marginal, de una expresión que, más allá de lo que se pueda considerar puntualmente como literario, está dirigida a sí misma, en donde se presenta también un autorretrato de amplio espectro de posibilidades expresivas y críticas, dado que en efecto, cualquier expresión cultural puede ser: panfletaria, *kitsch*, pop, vetusta, anacrónica, o lo que sea... Pero en general, los autores homosexuales persisten en ofrecer una expresión eminentemente marginal, la de su propia marginación de enclave o de *ghetto*, que es a menudo *marginalizante* (se habla de subculturas que a su vez generan otras subculturas) tal y como lo hubiesen hecho, en su tiempo, las expresiones literarias colonialistas, entre otras cosas más: las expresiones de los colonizados y de los esclavos, de las feministas, las de los estigmatizados, las de los periféricos y de los diversos. Dentro de esta perspectiva, Gayatri Chakravorty Spivak (célebre investigadora hindú de la Texas University en Austin) ha demostrado que *la gran literatura* puede llegar a tomar carta de naturalización dentro de las mismas expresiones literarias de los colonizados y de los marginados, y que puede dar frutos extraordinarios, pero no pueden trascender (no obstante su originalidad y altísima calidad), como cabría esperarse, simplemente porque los circuitos culturales de las metrópolis colonialistas son cerrados y no se lo permitirían jamás...

Pero también hay que hacer notar que efectivamente “la calidad estrictamente literaria” de las obras que persiguen una reivindicación digamos social, es muy variada. En el caso de la novela *Fabrizio Lupo*, el autor despliega una gran calidad literaria formal, pero esto no le quita el estigma de que se está tratando en ella un *asunto trasgresor* pues CC se declara en favor de una interpretación reivindicativa de lo que es el “amor y el sentimiento homosexual”; ciertamente en la novela se despliega una actitud reivindicativa del “atribulado testimonio sentimental de los dos protagonistas”, la trama se llena inevitablemente de una cierta auto-conmiseración y de mucho dolor, y se dirige hacia lo que se podría entender como el difícil ambiente de posguerra vivido por el sub-mundo homosexual (aunque como ya vimos ninguno de los dos protagonistas encuentre en el trauma bélico un gran problema) No es gratuito que los textos de homosexuales escritos entre la

²⁷¹ Op. Cit. “*Literatura y trasgresión. Dos novelas mexicanas con temática homosexual*” p. 17.

década de los 50's a los 70's, tanto en Europa como en México, estén llenos de suicidios y desgracias. Por ejemplo en México: entre los libros más descarnados sobre los escándalos de “*mariquitas*”: son crueles y explícitos panfletos de crueldad, casi un catálogo de atrocidades y sufrimientos, entre otros: *El diario de José Toledo*, *41 o el muchacho que soñaba con fantasmas*, *Los inestables*, etc., textos llenos de dramáticos episodios que generalmente terminan mal, como el desenlace de “*Fabrizio Lupo*”, pero también tal y como lo era en la propia literatura de la reconstrucción italiana, el neorrealismo literario como el cinematográfico italianos, no se ahorraron conmovedoras escenas melodramáticas con conmovedores finales, esta actitud tendiente al sufrimiento y a la crisis generalizada de valores y la sempiterna solución suicida, es la que predomina en la novela de Carlo Coccioli, en ella, el consternado *furore astratto vittoriniano*²⁷² de los personajes conflictuados, se resuelve por la red arduamente tejida y reservada para el final, el recurso de una teología y de una praxis mística difíciles de entender en un pensador que fuera insistentemente fustigado él mismo por la *duda metódica* de semejantes expectativas... En este sentido la religiosidad coccioliana, sin pretenderlo, logra crear una especie de fallida teología “*de la liberación*” de los homosexuales, pero a la vez, logra reconstruir un admirable retrato, que es el paradigma mordaz y melodramático del catolicismo de posguerra de su época, en efecto y como ya se ha dicho, la novela revela un muy alto registro literario formal, en suma, sería mucho más recomendable como literatura que como un vademécum de reivindicaciones de la condición homosexual.

Por último, es pertinente citar lo que piensa Gonzalo Pozo, otro estudioso de la pretendida *literatura homosexual* :

“[...] por supuesto podemos decir que hay un grupo de narradores que han publicado obras donde se trata de manera abierta y directa el tema de la homosexualidad. Lo que sí me molesta un tanto, es que esto se convierta en categoría literaria. Me parece que el género literatura gay conduce, finalmente, a sacarlo a uno de la literatura común y corriente; de la misma manera que crear el género literatura femenina, por ejemplo. Simplemente hay hombres y mujeres que escriben poesía, novela, ensayo, y cuando uno pretende distinguir, en este caso, la literatura femenina, de alguna forma la está haciendo accesoria de la literatura *literatura*, que sería masculina. Pasa otro tanto, o aún peor, con la categoría “literatura gay”. Aún, para hacer un crítica de una novela, se puede decir: este novelista gay acaba de publicar la mejor novela gay. Parece como si estuviera diciendo, dentro de lo gay ésta es la mejor novela; pero a mí no me dice si es buena o mala. Así me parece que, como clasificación le ocurre esto. Y en cuanto a los integrantes se vuelve más complicado. Tendría que mencionar a Salvador Novo, a quien en su tiempo nunca se le consideró un escritor gay; esa categoría no existía, suena a herencia de los setentas en San Francisco”²⁷³

²⁷² Se hace referencia a ese comportamiento de estupor y de *ignavia dantesca* que sobreviene en los momentos de crisis existenciales de individuos sensibles a los efectos desorientadores de las crisis, los cuales no atinan por donde salir a flote. Es la reacción que el escritor siciliano Elio Vittorini descubriera entre algunos de sus fantasmales personajes de la interesante novela “*Conversazione in Sicilia*”, en donde el *furore astratto* es una especie de sopor immobilizador, ante la angustia de la existencia absurda sícula en medio de la miseria y de la crisis de valores.

²⁷³ Gonzalo Pozo. “*Luis González de Alba I*”, en *Macho tips*. (22), abril, 1988. p. 31.

6. 2 La trasgresión homosexual.

Las relaciones de larga duración entre dos hombres son poco frecuentes; estas relaciones íntimas, muy raramente sobreviven a los primeros desacuerdos. Como consecuencia, uno de los dos resulta, por norma, seriamente dañado.

A. Kinsey & CO., *Sexual Behaviour in the Human Male*.

El *pecado*, en religión, es la trasgresión de una ley o práctica sagrada, supuestamente sancionada por la divinidad, en particular, la trasgresión considerada según el judaísmo, el cristianismo, y el Islam. En la mayoría de las religiones, existe una acordada idea de lo bueno y lo malo. Tal vez la expresión más temprana de estas nociones fue la fuerte degradación tocante a la trasgresión de un tabú. Pero sólo en la tradición judeo-cristiana e islámica se considera la referencia característica del pecado, convirtiéndose en el mal, y en efecto en un comportamiento punible, en fin, en un crimen directo contra el Ser Supremo. En el gnosticismo y maniqueísmo, que son más o menos, fusiones del pensamiento cristiano con influencias zoroástricas, el pecado se imaginaba como una manifestación de la caída del espíritu humano del ámbito divino y su consecuente encadenamiento con el demoníaco mundo material. En el hinduismo, el budismo, y el jainismo, el concepto más cercano al pecado es el de un desmerecimiento, en la acumulación ulterior a través de malos comportamientos, de graves consecuencias futuras (*karma*), que deberán purgarse mediante un proceso de trasmigración.

Llegados a este punto, es necesario fijar términos más específicos con respecto a uno de los tópicos más importantes involucrados en esta tesis, *la homosexualidad como trasgresión*. La praxis homosexual, sigue siendo un comportamiento de una evidente recurrencia sociológica, dado que ha requerido de una larga lucha por su reivindicación para lograr consolidar una cierta legitimidad y su reconocimiento moral y jurídico como una práctica permitida en la intimidad, además de ser reconocida dentro de las prácticas sexuales humanas de siempre y cuya presencia ya se ha aceptado en la mayoría de los países al ritmo de este nuevo milenio;²⁷⁴ ahora bien, la homosexualidad forma parte de la larga serie de *vocablos standard* de la trasgresión que están por desaparecer como tales, aquellos que han acabado por ser socialmente aceptados como parte del paisaje por los conglomerados industriales más avanzados y sus urbes; lo cual refleja que en la actualidad ya existe la posibilidad de una alternancia y permisividad más abierta a la diversidad, pues ha sido más o menos actualizada por la sociedad general, hasta llegar a ser menos restrictiva con las praxis de una sexualidad más discrecional e interiorizada (gracias al individualismo a ultranza) de nuestro tiempo y también al hecho de ser un asunto privado y menos confesional. Ahora bien, en este trabajo, se entendió muy a *grosso modo* a la *homosexualidad* como todo lo

²⁷⁴ Se trata de una ardua lucha que ha pasado por diferentes estadios en la larga y espinosa historia de la reivindicación de las libertades y de los derechos individuales más elementales de la humanidad. El resultado de esto ha sido que, hoy por hoy, se cuenta con una inmensa cantidad de información, en pro y en contra, pues el consenso histórico hacia las prácticas homosexuales es y ha sido muy discontinuo: a periodos de gran tolerancia (Grecia, Roma) han seguido periodos de cruenta represión, sobre todo, perpetrado por aquellas religiones y milicias organizadas en torno al Estado. Últimamente ha habido un retroceso en cuanto a la tolerancia debido a la aparición epidémica global del Sida.

relacionado a las prácticas o praxis manifiestas o latentes, explícitas o no, de una orientación sexual dirigida a las personas del mismo género, o sea a la atracción sexual y/o afectiva entre individuos del mismo sexo.²⁷⁵

Por otro lado, en esta tesis se evitó, en lo posible, el adjetivo o sustantivo *gay*.²⁷⁶ Dado que *gay* es generalmente usado para referirse a un hombre homosexual, y más específicamente, a aquel que tiende a dar a conocer manifiesta y explícitamente su orientación homosexual y *que es activista en un grupo en pro de los derechos de igualdad con la norma heterosexual*. Además, su uso es propio de países anglófonos, o de otros países sajones y europeos, en donde este activismo o militancia ha enarbolado al homosexualismo como una bandera políticamente identificable en las contiendas y negociaciones de los derechos civiles. En efecto, los grupos gays están organizados en una colectividad política específica que ha enarbolado cívicamente la lucha para legitimar sus praxis como una *forma de vida*²⁷⁷ perfectamente “normal” pero alterna y no necesariamente contraria a la “norma heterosexual”.

En términos generales, en México, a diferencia de Italia, el ser homosexual no es precisamente el ser *gay* pues el involucrarse en las luchas por los derechos civiles no cuenta todavía con una colectividad dinamizada por activistas, sólida y políticamente organizada ante los monolíticos centros del poder y de censura del Estado mexicano. Luego entonces, el término *gay* tomará diferentes rumbos de los que, hoy por hoy, se presentan en el cotidiano de algunos países²⁷⁸ dentro de los cuales México todavía no estaría comprendido. El caso de Italia es diferente, por lo tanto, el término *gay* podrá ser utilizado indistintamente cuando se haga referencia al enclave homosexual italiano, pero no al mexicano. Para algunos autores italianos, el término *gay* es

²⁷⁵ La palabra puede designar tanto la orientación entre hombres como entre mujeres, ambas pueden ser englobadas por el término de la *diversidad de la preferencia sexual*. En contraposición a la heterosexualidad (predilección por el sexo opuesto) y la misma bisexualidad (atracción por ambos sexos)

²⁷⁶ En términos generales: podemos admitir la palabra *gay* como un calco de la palabra inglesa *gay* que a su vez proviene del vocablo provenzal *gai* (*gayo* o *gaya* en castellano) y significa *alegre* o *jovial*. Se aplicaba a las personas que ejercían la prostitución en la Inglaterra victoriana, por el modo "alegre" en que vestían, hasta que finalmente el término *gay boys* (chicos alegres = prostitutas) se convirtió en sinónimo de homosexual. Hoy en día, la primera acepción (ser alegre o jovial), apenas se usa y ahora se utiliza exclusivamente como sinónimo de homosexual. La palabra *gay* se refiere a *grosso modo* a las personas que tienen relaciones afectivas y sexuales con personas de su mismo sexo. Es sinónimo de homosexual y se refiere más frecuentemente a los varones. Las mujeres gays suelen denominarse lesbianas. A menudo, para evitar confusiones se suele hablar de "gays y lesbianas".

²⁷⁷ La homosexualidad como *forma de vida* cuenta con un brillante apólogo, se trata del sociólogo de origen ítalo-británico, Michel Maffessoli, quien ha hecho interesantes hallazgos (por ahora todavía en desarrollo) sobre el comportamiento homosexual en el Canadá francés y en otros países, enseñó en la Universidad UQAM de Montreal, en donde tuve a bien el haber asistido a algunas de sus interesantes conferencias.

²⁷⁸ Por otro lado, varios estudios han demostrado que la homosexualidad ha existido desde el principio de la historia de la humanidad, en todas las razas, en ambos sexos, en cualquier nivel social, e incluso, se ha confirmado entre muchas especies animales y bajo determinadas circunstancias de riesgo y de tensión, por ejemplo: la sobrepoblación, el confinamiento, la desproporción entre las hembras y los machos, las hambrunas. Sin embargo el caso particular de los simios Bolobo pone muy en claro que su organización comunal está muy ligada a un tráfico de favores sexuales dominado por la promiscuidad homosexual de todos pero generalmente dominada por hembras.

intercambiable con el de *omosessuale*; y donde el tipo de control ha sido eminentemente ético y religioso, por lo tanto, muy ligado a la trasgresión identificada como “el pecado”.

En esta tesis, se prefirió el uso del término genérico de *homosexual*, amén de todas sus derivaciones como: *homosexualidad*, *homosexualismo*, *homoerotismo*, *homoerótico*, *homo*, etc. Más adelante, surgirán otros apelativos nacidos de algunas consideraciones históricas y antropológicas más complejas, por ejemplo: el de su sinónimo *homofilia*, amén de otros términos que se verán más adelante.

No hace mucho tiempo, Michel Foucault (1926-1984) un polémico pero acreditado estudioso francés intentó mostrar que las ideas básicas que la gente considera *verdades permanentes* sobre la naturaleza humana y la sociedad, cambian a lo largo de la historia. Sus conclusiones pusieron en tela de juicio también la influencia del filósofo y político alemán Karl Marx al igual que la influencia del psicoanalista austriaco Sigmund Freud. En efecto, Foucault aportó innovadores conceptos que desafiaron las convicciones correctivas de la gente sobre la función de: la cárcel, la policía, la seguridad, el cuidado de los enfermos mentales, los derechos de los homosexuales y del propio bienestar como un servicio público. Foucault fue precisamente quien hiciera hondas cavilaciones filosóficas, médicas, históricas e ideológico-políticas sobre la percepción sociológica de la trasgresión, originada por la percepción negativa de la diversidad y de sus consecuentes efectos, desde luego, siguiendo la brecha instaurada por el Dr. Alfred Charles Kinsey de la Universidad de Bloomington quien puso el dedo sobre la llaga, estudiando la recurrencia de las praxis ambiguas en la relación sexual tanto masculina como femenina.

Por otro lado, es pertinente asentar que la palabra "*homosexualidad*", que hace mención a un comportamiento altamente trasgresor, como ya se ha dicho repetidas veces, fue creada en 1869 por Karl Maria Kertbeny y posteriormente fue insertada en un panfleto anónimo que apuntalaba la revocación de los códigos contra la "sodomía" en Prusia. Posteriormente fue contenida en el ensayo *Psychopathia Sexualis* (1886), un estudio de Richard von Krafft-Ebing acerca de lo que en esa época se discurría y se consideraba como las *desviaciones sexuales*.

Ahora bien, dado que Coccioli vivió principalmente en tres culturas y se expresó, leyó, escribió, escuchó y entendió consecuentemente el significante y el significado del término *homosexual* y de todos sus apelativos en tres lenguas: la italiana, la francesa y la castellana (amén de otras lenguas más) de cualquier manera, es conveniente revisar cuál es el significado y las acepciones más comunes del término en los tres idiomas que fueron más recurrentes en Coccioli.

En el Diccionario de Lengua italiana Gabrielli, "*Il Gabrielli su CDrom*", Ed. Elemond, Milano, 1997. La palabra *omosessuale* es definida como:

Omosessuale, plu: omosessuali. Agg. Definizione: che concerne l'omosessualità: esempio rapporti, abitudini omosessuali. Accezione: che pratica l'omosessualità. Definizione: chi manifesta o pratica l'omosessualità. Etimologia Comp. di omo- + sessuale. En lo que respecta al derivado homosexualidad: omosessualità. Definizione: propensione a raggiungere la soddisfazione erotica o sessuale con persona dello stesso sesso. Esempio: omosessualità maschile, femminile. Etimologia Deriv. di omosessuale, sul modello dell'ingl. homosexuality.

En italiano es importante señalar que el campo semántico para el término *homosexual* se amplía considerablemente ya que muchas palabras concernientes al cotidiano, a usos y costumbres

y a la vida en sociedad, siempre tienen muchos *equivalentes dialectales*, esto vale sobre todo para los apelativos que denotan la disfuncionalidad o anomalía con respecto a la “norma” pues son habitualmente utilizados como insultos, la lista es inmensa.

En lengua francesa, el término que se refiere a la homosexualidad o sea: “*homosexualité*” goza también de una gran amplitud, esto quiere decir que el propio campo semántico ²⁷⁹ del término es tan vasto como el italiano, veamos qué dice el diccionario “*Le petit Robert*” Dictionnaire de la Langue Française, Paris, 2004.

Homosexualité n. f.

Tendance, conduite des homosexuels. Homosexualité masculine; inversion, pédérastie, uranisme. Homosexualité féminine. Lesbianisme, saphisme.
Homosexuel, elle. De homo- et sexuel

Acepciones :

1.- Personne qui éprouve une attirance sexuelle plus ou moins exclusive pour les individus de son propre sexe. Un homosexuel : gay, homophile, pédéraste; fam. et péjoratif : Enculé, folle, homo, lope, lopette, pédale, pédé, tante, tapette. Homosexuel habillé en femme : travesti; fam. travelo. Homosexuel actif, passif (inverti, sodomite) Une homosexuelle. Lesbienne; littér. Gomorrhéenne, tribade; fam. et péj. Gouine. Hostile aux homosexuels. Homophobe.

2.- Adj. Être homosexuel (cf. fam. et péj. En être, être de la pédale, être de la jaquette [flottante]) Être à la fois homosexuel et hétérosexuel. Bisexuel (cf. fam. Bique et bouc, à voile et à vapeur) Relatif à l'homosexualité. Tendances, relations homosexuelles. La communauté homosexuelle masculine, gay.
CONTR. Hétérosexuel.

Y por último, es preciso citar también otro término francés que revestirá una gran importancia más adelante, el de *homofilia*.

Homophile, n. m. et adj.

De *homo* et *phile*

²⁷⁹ *Campo semántico* en sentido de un “sistema organizado de relaciones semánticas entre varias piezas léxicas”. Por lo que un *campo semántico* consiste en un conjunto de palabras que comparten un contenido común (significado), pero cada una de esas palabras se opone a las demás por rasgos propios. Cada uno de estos rasgos semánticos diferenciales se llama *sema* y su formalización se suele hacer por oposiciones [+ masculino] frente a [- masculino], en vez de [masculino] o [femenino]. Los campos semánticos delimitan áreas concretas de un lexicón y sus integrantes son *cohipónimos* del *hiperónimo* que da nombre al campo semántico. Por ejemplo, un campo semántico bien definido es el de los colores (rojo, azul, verde, amarillo, etcétera) pero también lo es el de los géneros. En las relaciones semánticas de este campo, los *cohipónimos* de color son cada uno de los colores (azul, verde, etcétera) y color es el *hiperónimo* de todos ellos, imaginemos lo que podría acontecer si lo aplicamos a los *trans-géneros*. Las consecuencias o alcances teóricos de este enfoque todavía no han sido exploradas en cuanto a lo referente a los *trans géneros* potenciados por la cirugía plástica y sus potenciales variaciones de transexualidad como por ejemplo: las nuevas matrices de posible protogénero, transgénero, de intergénero, etc.

Didact. Homme qui éprouve une affinité sexuelle pour les personnes de son sexe (équivalent mélioratif de homosexuel), *éventuellement sans pratiques homosexuelles. Inverti.* — Bien que sans rapport avec homme, homophile ne se dit pas des femmes homosexuelles. Adj. Un roman homophile. —N. f. HOMOPHILIE, v. 1970.

Nota bene: la sutileza del francés marcada arriba con letras cursivas, del significado del significante “homophilie” no existe en castellano ni en italiano.

Ahora bien, veamos qué es lo que aparece en el Diccionario de María Moliner, *Diccionario de uso español, Edición Electrónica, Ver. 2.0 (2.14.1)* Edit. Gredos, Madrid, 1998.

Homosexual (de «homo-» y «sexual») adj. y n. Se aplica a las personas que satisfacen su sensualidad sexual con las de su mismo sexo. Entre otros más, dícese: Bardaja, bardaje, bollera, cachorro, garzón, gay, invertido, jula [julandrón o julay], lesbiana, loca, marica, maricón, mariposa, mariposón, mariquita, nefandario, pederasta, puto, rosquete, sarasa, sodomita, somético, tortillera. De la otra acera [o de la acera de enfrente], de la cáscara amarga. Afeminado.

Cabe señalarse que el campo semántico del término en el castellano hablado en México, sería altamente potenciado por la importancia lingüística de las lenguas indígenas... Tal y como acontece en el ámbito italiano con las inflexiones del significante dialectal para evocar el mismo significado.

6. 3 La percepción de la homosexualidad.

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Traducción: El labrador (Dios)
en su campo, controla el trabajo
de sus herramientas (nosotros)

Palíndromo pompeyano, 79: D.C.

La Historia la escriben los vencedores, ciertamente ellos deciden sobre lo que recordaremos y lo que también ocultaremos. Así ha sido con la historia del Eros masculino. Al mirar cualquier libro de texto o de historia, podríamos asegurar que ninguna sociedad celebró explícitamente el amor entre hombres y que jamás un pintor, un personaje reconocido o un papa abrieron su corazón

públicamente a otro hombre sin sufrir las consecuencias de semejante osadía. La percepción del amor homosexual explícito y manifiesto fue discretamente suprimido por la historia del arte oficial, tal y como se hizo con el ocultamiento genital masculino con la “púdica hoja de parra” en las esculturas griegas y romanas y en algunas pinturas no tan antiguas, y esto se ha continuado hasta el escamoteo de los más recientes descubrimientos de piezas homoeróticas del arte inca y maya, en donde el falo reviste una gran importancia simbólica. El resultado de semejantes precauciones ha causado una grave amputación iconográfica en el enorme acervo arqueológico universal, todo por razones incultamente pudorosas con respecto a la representación de imágenes: pinturas, grabados, esculturas, bajo y alto relieves, etc., que a menudo han puesto al descubierto el homoerotismo y la presencia de la genitalidad masculina ritual de antaño. De cualquier manera, estos testimonios expuestos a la vista, tal cual, revelan que la realidad homoerótica del pasado ha sido una constante universal. Así pues, todas las sociedades han tenido que regular el amor y las relaciones surgidas entre hombres, entre mujeres y entre los dos géneros, urdiendo diferentes reglas, más o menos elaboradas para cada caso, pero también estas han sido valoradas y juzgadas por sistemas de valores ajenos, habitualmente manejados por una censura o si se quiere por una preceptiva represora supuestamente dictada por las divinidades.

Sin embargo, el amor entre hombres, formaba parte del escenario cotidiano del tejido social y religioso de la Edad Clásica. Desde las *ciudades-estado* de la antigua Grecia (Alejandro Magno y algunos de los más célebres filósofos) o desde la Roma Imperial (entre otros reconocidos practicantes: Trajano y Adriano), lo cual también se viene repitiendo desde antaño entre los chamanes siberianos, así como entre los curanderos y sanadores de espíritus de los indios norteamericanos y entre los enterados de la gestión de la magia de innumerables tribus africanas, pero también el culto al homoerotismo ha pasando por las dinastías de emperadores y eruditos chinos, en efecto gente de todo el mundo antiguo entendía y respetaba la proclividad del hombre frente a la belleza masculina, al valor o inteligencia de otros hombres. Se aceptaba que – habían hombres que se enamoraban de otros hombres –, que soñaban con ellos, escribían sobre ellos, luchaban por y con ellos y se acostaban con ellos. Es de todos conocido que en la antigua Grecia, el amor entre hombres era análogo en muchos aspectos a los matrimonios de la época y que además se discurría abiertamente sobre ello, recuérdese *El Banquete* de Platón, diálogo escrito hacia el año 385 a.C. También conocido por el nombre de *El Simposio* (traducción literal del griego original) En el Banquete se narra lo acontecido en una reunión que tuvo lugar en casa del aristócrata y poeta dramático Agatón, tras el éxito obtenido por éste con una de sus tragedias. En el cual, cada uno de los invitados, como supuestos entendidos en la ciencia de lo bello, debía hacer un elogio al dios del amor, Eros. Este acontecimiento es relatado por Apolodoro, discípulo de Sócrates, a uno de sus amigos, 15 años después de haber sucedido. El tema gira en torno al amor homosexual en su peculiar modalidad griega, entre quienes estas relaciones se consideraban igualmente importantes en la vida del individuo y encontraban inclusive su sitio en el marco de la mitología griega. A menudo era la piedra angular de una relación interpersonal que se desplegaba en una tradición cultural muy desprejuiciada en asuntos eróticos y en cuyo seno nacieron hace 2,500 años: el ideal de la democracia, el teatro, la filosofía, las matemáticas, la historia... En donde se consideraba que el amor masculino sacaba a la luz las mejores cualidades de un joven, particularmente su hombría y su valor. En la guerra, los soldados solían pelear codo a codo con sus amados, como en el famoso *Batallón Sagrado de Tebas*. Ulteriormente, bajo el mando de Alejandro Magno y su amante Hefestión, los griegos macedonios conquistaron todo el mundo conocido de entonces. Sin embargo Grecia no vivía la utopía perfecta; la esclavitud y la prostitución solapaban la violación de menores, dado que la esclavitud coexistía con la democracia griega y esto, es necesario reconocerlo, fue moneda corriente en uno de los sistemas de organización sociopolítica más eficientes de la antigüedad.

En Japón, los aprendices japoneses de *samurai*, solían emparejarse con guerreros con mayor experiencia para ser formados en “las artes del amor y de la guerra” y el *shogun* tenía, además de sus concubinas, multitud de amantes masculinos, sus "*nanshoku*", inmortalizados por los pintores y escritores *shunga*, que inmortalizaron el "*shudo*", el camino de los efebos. Igualmente inmortalizaron la dureza de las vidas de los "*tobiko*", jóvenes actores itinerantes de teatro *kabuki*, que debían trabajar para el público sobre el escenario durante el día y satisfacer a sus clientes en el lecho por la noche. En los países musulmanes, famosos poetas árabes e iraníes, tales como Hafiz I-Shirazi y Abu Nuwas, loaron y maldijeron a la vez, la perturbadora belleza de jóvenes efebos. Los hombres santos *sufíes*, desde la India hasta Turquía, intentaron encontrar la perfección de Alá en la belleza de jóvenes imberbes. Los escritores inmortalizaron historias de amor homosexual en *Las Mil y Una Noches*. Hubo artistas tales como Riza I-Abassi, que deleitaron a reyes y príncipes con miniaturas y caligrafías persas exquisitamente alusivas. Pero los *mulás* y los censores de jerarquías religiosas inflexibles se volvieron contra la popularidad de estas historias de amor entre hombres, sin embargo, siguieron siendo celebradas clandestinamente por individuos de todos los extractos de la sociedad, desde califas a marineros y cargadores, y todos deseaban ser servidos por “chicos de juventud eterna, tan bellos como las perlas” cuando llegasen al paraíso medio oriental del “más allá musulmán”. Desde tiempos inmemoriales, las tradiciones chamánicas reconocían en América del Norte los poderes espirituales singulares de estos varones iniciados frecuentemente atraídos por el amor homosexual, como se constata en la tradición todavía muy viva entre los amerindios con los llamados *hombres de dos espíritus*, atávica práctica ritual del homosexualismo masculino que sobrevive hasta hoy.

En el Occidente pre-moderno, el amor entre hombres sobrevivió prácticamente oculto y sólo salía a la luz pública cuando los amantes tenían la desgracia de verse descubiertos o cuando artistas suficientemente resueltos para desafiar las convenciones, osaban mencionarlo. Multitud de artistas, músicos o poetas describieron el amor entre hombres, pero siempre de forma metafórica o semi-oculta: en efecto, bajo el manto protector de la expresión artística que ante la manifestación ya sublimada (debidamente metaforizada) de la homosexualidad, a menudo se justificaban estética y socialmente sin el menor empacho. Michelangiolo Buonarroti, por ejemplo: adornó la *Capella Sistina* con espléndidos desnudos masculinos, incluyendo dentro de estos, a los musculosos cuerpos *pressappoco maschili* (casi masculinos) de las matronas figuradas ahí, por ejemplo las portentosamente masculinas Sibilas. Por su parte Shakespeare, cantó apasionadamente a su amado en sus sonetos; William Blake, quien desafiante se volvió contra los clérigos diciendo que: "con zarzas atan mis alegrías y mis deseos"; Walt Withman quien cantó al *cuero eléctrico* masculino celebrado en sus arranques sublimizados de una poética *quasi-futurista* saturada de una exaltada homosexualidad.

La gran falsedad de que el amor homosexual sea una práctica humana *contra natura* y *en contra de Dios*, no es sino una entelequia que no resiste las realidades más fehacientes de la larga historia de la búsqueda humana del placer, en la cual el erotismo es una fuente inagotable de energía física y mental para el ser humano. Por lo mismo, no hay nada por justificar en aquella censura maniquea enarbolada arteramente por las religiones para mantener su insidiosa y secular vigencia en el control de los innumerables apetitos e inquietudes del cuerpo.²⁸⁰

²⁸⁰ Parte del material aquí reunido, pertenece a una asociación internacional francófona, llamada *Musa Gay* que cuenta con su propio sitio en el Internet (cuyo Web log es: <http://www.musagay.org/>), que ha inspirado a hombres y mujeres de todos los continentes a testimoniar con sus aportaciones una vastísima crónica homosexual desde el inicio de los tiempos. Su existencia, desde hace mucho, trata de evidenciar el hecho de

La percepción de la gente hacia la homosexualidad, ha variado a lo largo de las diferentes épocas y entre los diversos grupos y subgrupos culturales, desde luego, oscilando entre la aceptación abierta o su contrario; por ejemplo en la antigua Grecia, en donde la tolerancia se impuso debido a su alta incidencia, lo mismo que en el Imperio Romano.

Gran parte de la incompreensión y de los prejuicios existentes contra la homosexualidad, proceden de la percepción de que se trata de *una enfermedad* disfuncional con el sistema productivo del capitalismo, por ejemplo en el primitivo mundo industrializado de Occidente del siglo XIX, el neuropsicólogo alemán Richard von Krafft-Ebing la consideró como una "degeneración neuropática hereditaria" que supuestamente se agravaba con la excesiva masturbación, pero poco después, Sigmund Freud, postuló la existencia de una *predisposición constitutiva*, aunque también destacó el efecto determinante de algunas experiencias padecidas durante la infancia (como, por ejemplo, la falta de un progenitor del mismo sexo con el cual poder identificarse) y la frecuencia de experiencias homosexuales masculinas durante la adolescencia, la que a fuerza de convertirse en una práctica obsesiva y habitual, se le consideró como una desviación sexual.

La publicación de dos estudios sobre el comportamiento sexual en hombres y mujeres, que llevó a cabo el biólogo estadounidense Alfred Charles Kinsey, rebatió la difundida hipótesis de la enfermedad. Pruebas psicológicas realizadas a homosexuales y a heterosexuales mostraron que entre ellos no había aspectos patológicos diferenciadores muy pronunciados. Aunque se observaron algunas tendencias —en estudios de gemelos y mellizos— que sugieren que los genes podrían ser un factor posible en la orientación sexual; otras teorías también *patologizadoras* de la homosexualidad, afirman que los factores más determinantes son las experiencias vividas durante la infancia. Para 1973, la Asociación Psiquiátrica de Estados Unidos eliminó la homosexualidad de su lista de enfermedades mentales y, en 1980, lo mismo sucedió con el DSM o *Manual de Clasificación de las Enfermedades Mentales de la OMS*.

que el sentimiento del amor entre hombres, es irreprimible, pues allí donde se prohibió, sobrevivió a pesar de todo: lapidaciones, las inquisitorias hogueras, lobotomías, la sempiterna homofobia de las iglesias, la horca o las galeras. Pero, según ellos, allí donde la praxis homoerótica no fue demonizada, la diversidad homosexual ayudó al florecimiento de algunos importantes aspectos de la evolución humana.

Los comentarios presentados en los párrafos entre cursivas, son más o menos los que se expresan también en el interesante proyecto informático *Androphile*, que es otro sitio de la red muy pertinente que reúne una infinidad de intelectuales unidos en torno a un sitio Web homosexual también francófono, y en donde se une el esfuerzo sensibilizador de eruditos y todos aquellos interesados sobre el asunto, con el fin de: “contribuir a desmontar la censura homofóbica haciendo público el papel histórico del amor entre hombres en la cultura y el espíritu del hombre, con sus éxitos, sus fracasos y las controversias que ha suscitado a lo largo de los siglos. En este interesante sitio Web de *Androphile*: <http://www.androphile.org/> se dice también que se espera “que los testimonios en prosa, poesía, en la religión y la mitología, en el arte y la filosofía, etc. allí recogidas por ellos y por la homóloga Musa Gay, permitan profundizar en la convicción masiva de que *el amor entre hombres ocupa y ocupó una parte muy importante de la historia de la condición humana*. Por el momento (invierno de 2006), puede ser que con la lectura de sus interesantes testimonianzas, se contribuya a justificar los argumentos hacia los matrimonios homosexuales, a través de una tradición sólidamente documentada y de todo el mundo, acumulada durante cientos de años y vertida allí desde hace algunos pocos, pero en ninguna parte esto ha sido tan ampliamente recurrente como en la América indiana, donde fue practicada y celebrada por muchas de las poblaciones pre-cristianizadas.”

Ahora bien, antes de proseguir, es necesario exponer algunas consideraciones de base sobre la sexualidad humana, partiendo de la idea de que la sexualidad es aquel conjunto de fenómenos emocionales y de conducta relacionados con la praxis del sexo, y que marcan de forma decisiva al ser humano en todas las fases de su desarrollo futuro. El concepto de sexualidad comprende tanto el impulso sexual, dirigido al goce inmediato y a la reproducción, como a los diferentes aspectos de la relación psicológica con el propio cuerpo (sentirse hombre, mujer o ambos a la vez) y de las expectativas de rol social. En la vida cotidiana, la sexualidad cumple un papel muy destacado ya que, desde el punto de vista emotivo y de la relación entre las personas, va mucho más allá de la finalidad reproductiva y de las normas o sanciones que arbitrariamente estipula la sociedad.

Ahora veamos el caso excepcional de una peculiar referencia musical sobre el homoerotismo, que en su momento, no presentó ninguna inconveniencia para la censura religiosa alemana de los siglos XVIII y XIX,²⁸¹ no obstante su fuerte contenido homosexual explícito,²⁸² se trata de una extraña *Cantata profana* de Juan Sebastián Bach que ha sido muy poco difundida, por razones no muy claras, pero que se pueden fácilmente intuir. Se trata del "dramma per musica" "*Der Streit zwischen Phoebus und Pan, BWV 201*", (*El desafío entre Febo y Pan*, cantata Bwv 201 del índice de los trabajos de Bach), con esto se hace notar una presencia del homoerotismo relativamente soslayada en la historia de la música Occidental. En efecto, en esta Cantata se da cuenta del desafío entre dos dioses del Olimpo, Febo-Apolo, creador de la cítara y del dios rural Pan, inventor de la flauta; los cuales son enfrentados por la obtención de los favores de un agraciado joven. El texto fue escrito por un oscuro funcionario de correos y poeta aficionado de Leipzig, un extraño amigo de Bach, llamado Christian Friedrich Henrici, conocido también con el sobrenombre Picander,²⁸³ el texto fue publicado en 1732.²⁸⁴ Es importante señalarse que muchas

²⁸¹ Ce citan ambos siglos porque la gran parte de su obra no fue totalmente reconocida en su tiempo (S. XVIII) y sólo desde mediados del siglo XIX se le difunde y se le valora en toda su dimensión. Esto se debe, en gran parte, a la labor de interpretación de su obra realizada por Félix Mendelssohn.

²⁸² Se trata del interesante artículo de Frank Shcrader "La Cantata "Desafío entre Febo y Pan", de Johann Sebastian Bach, y su aria homoerótica" Tomado de la traducción del texto en inglés en el sitio antes citado de *Androphile*: <http://www.androphile.org/DE/library/>

²⁸³ Sobre el autor del texto Herr Picander, es menester decir que Bach jamás utilizó textos propios para su música. Poco se sabe de sus logros y facultades literarias y mucho menos de sus relaciones con libretistas. Habitualmente, integraba las letras de las cantatas tal cual se las daban. Por ello, no es posible afirmar en qué medida Bach o su íntimo amigo Picander fueron responsables del contenido del *aria de Febo* (los contemporáneos de Picander, acusaron repetidas veces a éste de "llevar una vida disoluta") Pero con esta cantata en concreto, que Bach utilizó para defender sus opiniones sobre la música, puede que no haya dejado nada al azar y que hasta hubiese pensado dejar subrepticamente una impronta en el texto. Por otra parte, a Picander le encantaban los textos lascivos y provocadores e "hizo que se imprimiesen las cosas más ofensivas y desagradables". El ayuntamiento de Leipzig hizo que se confiscasen algunos de sus trabajos. En una biografía del siglo XIX, se nos relata cómo Picander intentaba distraer a las mentes menos elevadas con un humor sin gusto y con bromas groseras e indecentes, y que sus poemas contenían muchos dichos populares, a menudo de naturaleza obscena. Así que a algunos estudiosos de Bach les resultaba turbador el hecho contrastado de que éste hubiese mantenido *buenas relaciones* con Picander. Por ejemplo, Albert Schweitzer anotó en 1908 que "resulta llamativo que el maestro considerase positivamente a un hombre tan carente de modales como de atractivo". No obstante, Schweitzer no formuló objeciones al contenido explícitamente homoerótico del aria de Febo.

²⁸⁴ Se desconoce si esta Cantata, de cerca una hora de duración, respondió a algún encargo "privado". Según, C. L. Hilgenfeldt en su biografía de Bach, publicada en 1850, considera que la cantata fue escrita

de las letras de las cantatas de Bach resultan un tanto difíciles de entender al espectador contemporáneo pues están demasiado ancladas en el tiempo y circunstancias en que se crearon. Los estudiosos de Bach han explorado las Cantatas sacras y han escrutado prácticamente todas sus palabras buscando su contenido teológico, algunas incluso, como expresión inmediata de la piedad y del estado de ánimo de Bach. Pero resulta mucho más difícil dilucidar las *Cantatas profanas*, puesto que suelen ser más anecdóticas y los hechos y asuntos que se aluden resultan ser bien conocidos para la audiencia de aquel momento y lugar, por eso mismo, hoy resultan bastante difíciles de escrutar con tino.

Por otro lado, se cree que Bach no estaba tan interesado en relatar con exactitud el antiguo relato greco-romano como en utilizarlo como una representación del conflicto entonces vigente entre un "estilo serio, métrico y altamente artístico" frente a un "estilo ligero, simplemente agradable"; de tal suerte que, a través de Febo, Bach realiza alguna defensa a favor de su propia causa, de su propia música, siempre tan exigente, sin importar, aparentemente, el tópico a tratarse. Por ello, los estudiosos de Bach han prestado especial atención a esta Cantata y, en particular, al aria de Febo. Según Philipp Spitta, esta aria en sol menor, "muy hermosa y escrita con evidente pasión, es un autorretrato de Bach". Su texto dice así:

*Mit Verlangen
Drück ich deine zarten Wangen,
Holder, schöner Hyazinth.
Und dein' Augen küß' ich gerne,
Weil sie meine Morgen-Sterne
Und der Seele Sonne sind.*

Traducción:
(*Con ansiedad
Aprieto tus tiernas mejillas,
Adorable, hermoso Jacinto.
Y beso tus ojos con agrado,
Porque son mis luceros
Y de mi alma, el sol.*)

Como se ve, el aria de Febo es probablemente la primera aria explícitamente homoerótica de la historia de la música llamada clásica. Los expertos, como puede probarse en muchas citas, la tienen en gran estima. Pero la mayoría de los autores que escribieron acerca de esta peculiar Cantata, pasaron por alto su contenido homoerótico y se ciñeron al mero análisis musical, pues, aparentemente el aria no encajaba con la imagen tradicional de Bach, a quien nadie se podía imaginar, describiendo canoramente un requiebro homoerótico.

Por otro lado, en una crítica de la Cantata, firmada por Selmar Bagge, que se publicó en una revista, el "*Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*", en 1866, se dice que la disputa entre Febo y Pan empieza cuando Febo:

probablemente en 1725 para alguien de la corte de Sajonia. No obstante, las características del papel y la escritura de la partitura, revelan que no fue escrita antes del otoño de 1729. De cualquier forma, Klaus Häfner da por sentado que la BWV 201, así como otras dos cantatas de la misma duración, de las que sólo sobrevivió uno de los textos de Picander, formaban una especie de trilogía producida por Bach, cuando se hizo cargo de la dirección del "*Collegium Musicum*" en la primavera de 1729.

[...] canta una tierna aria al "hermoso, adorable Jacinto". Con criterios contemporáneos, parecería más adecuado que dirigiese su ternura hacia alguna hermosa diosa. Pero la historia tiene lugar entre dioses griegos y en el siglo pasado, no se tenía el pudor necesario para tapar estas cosas con un tupido velo [...] Nuestra época, sumamente refinada, condena, y ello con total coherencia, un texto así como pueril e incluso infantil. El refinamiento imperante hoy en día no es capaz de adoptar un punto de vista tan ingenuo. Uno no puede sino retroceder acongojado ante una expresión tan grosera de una crudeza afortunadamente superada, a pesar de que la bajeza y la ruindad que se nos ofrece desde un escenario multicolor es aceptada sin grandes muestras de desaprobación por ésta nuestra "cultivada" sociedad.

Como se ve, los comentarios sobran...

Efectivamente, se desconoce la reacción de los contemporáneos de Bach, no se puede saber por ejemplo, si éstos tuvieron o no "el decoro necesario como para tapar estas cosas extrañas del maestro con un tupido velo". Dado que Bach interpretó en público esta obra como mínimo dos veces, parece ser que nadie se crispó con este manifiesto "*amor contra natura* de Apolo y Jacinto". Considerando que la gran parte de la población solía tener sus reservas para con el amor homoerótico masculino, no deja de resultarnos sorprendente semejante tolerancia. Pero, ante la vista de la alta estima que se le profesaba a Bach y al papel de las antiguas *fábulas y mitos greco romanos* en la poesía de los siglos XVII y XVIII, resulta comprensible una reacción tan abiertamente complaciente, incluso considerando que los temas mitológicos de la época no estaban del todo exentos de crítica, particularmente por los elementos más impíos y menos ortodoxos que ahí se abordaban: pasiones desatadas, guerras, celos, raptos, etc.

A pesar de que no pueda arrojarse toda la luz que se quisiera sobre las circunstancias de la creación de la cantata, el *aria de Febo* de la cantata de Johann Sebastian Bach "*Desafío entre Febo y Pan*" sigue siendo hasta hoy, el más importante ejemplo de una relación amorosa homoerótica expresada en la música "clásica" de Occidente. Con lo anterior se señala el fuerte carácter cultural de una aceptación o tolerancia de la diversidad sexual masculina, siempre y cuando estuviese filtrada o sublimada por el arte excelso de un reconocido genio. Pero cabe también otra perspectiva más por considerarse en la percepción más o menos convencional de la sexualidad masculina, la cual durante siglos consideró que la sexualidad entre los animales y entre los hombres era básicamente de tipo instintivo. En esta creencia se basaron las teorías para fijar las formas no naturales y satanizadas de la sexualidad, entre las que se incluían todas aquellas prácticas diabólicas no dirigidas a la procreación, Hieronymus Bosch²⁸⁵ por el lado de las artes plásticas, lo

²⁸⁵ Un claro catálogo de esta sexualidad satanizada se figura en su famoso tríptico *El jardín de las delicias*, realizado hacia 1505-1510. También se conoce como *La pintura del madroño*. Obra moral y didáctica, *El jardín de las delicias* (tabla central 220 × 195 cm.; tablas laterales 97 × 195 cm., Museo del Prado, Madrid) es una alegoría sobre la caída del hombre, según una tradición iconográfica establecida en la edad media, que se prolonga hasta mediados del siglo XVIII. En el tríptico está pintada al claroscuro *La creación del mundo*; en el interior está representada *La creación* a la izquierda y *El infierno* a la derecha. En el centro se puede contemplar un vastísimo catálogo de las perversiones humanas. Sobre la tabla de la izquierda, El pintor representa el *Paraíso* con Adán y Eva. *La fuente del conocimiento* y *El árbol del bien y del mal*, anuncian el pecado original. Los placeres representados precisamente en la tabla central, titulada *El jardín de las delicias*, evocan una humanidad sin conciencia moral. *La fuente de la juventud* y *el huevo*, símbolo de la infancia, sugieren el estado original, mientras que el resto de la composición está dedicado a los vicios, anunciados por un ejército de hombres-pep. En la parte central de esta tabla, caballeros sobre animales (los vicios) rodean un estanque (la lujuria) donde se bañan mujeres *blancas* y *negras* (la tentación) El registro

muestra muy claramente en sus pinturas en donde la sexualidad es una forma de demostrar el desorden moral humano, el pintor reproduce con escarnio la condena religiosa y popular de una gran cantidad de prácticas sexuales ridiculizadas con gran realismo. Hoy, sin embargo, sabemos que también algunos mamíferos, presentan comportamientos sexuales diferenciados, que incluyen, además de formas de homosexualidad, innumerables variantes de la masturbación y de la violación; verbigracia el comportamiento de los simios Bolobo en donde el “desorden” se da a partir de un matriarcado extremadamente traficada en términos de promiscuidad sexual.

El avezado neurólogo y psicoanalista Sigmund Freud, postuló la primera teoría sobre el desarrollo sexual progresivo en el niño, con la que pretendía explicar también la construcción de una personalidad normal o anormal en el mismo. Según Freud, el desarrollo sexual se inicia con la fase oral, caracterizada porque el niño obtiene una máxima satisfacción al mamar (oralidad), y continúa en la fase anal, en la que predominan los impulsos agresivos y sádicos. Después de una fase latente o de reposo, se inicia la tercera fase del desarrollo, la genital, con el interés centrado en los órganos sexuales. La alteración de una de estas tres fases conduce, según la teoría de Freud, a la aparición de trastornos específicos sexuales o de la personalidad. Pero con el paso del tiempo, algunas de las tesis postuladas en su teoría del psicoanálisis han sido rechazadas, en especial sus teorías sobre la envidia femenina del pene y sobre la vida sexual de la mujer.

A partir de la década de 1930, comenzó a realizarse la investigación sistemática y directa de los fenómenos sexuales. Posteriormente, la *Sexología* como rama interdisciplinaria de la Psicología es relacionada con la Biología y la Sociología, la cual obtuvo un gran auge al lograr, en algunos casos, el respaldo y el interés de la propia sociedad, principalmente durante los movimientos de liberación sexual de finales de la década de 1960 y principios de la de 1970. Los primeros estudios científicos sobre el comportamiento sexual se deben a Alfred Charles Kinsey y a sus colaboradores. *En ellos pudo observarse que existen grandes diferencias entre el comportamiento sexual deseable, exigido socialmente y el comportamiento real.* Asimismo, *se observó que no existe una clara separación entre el comportamiento heterosexual y el homosexual ya que, según encuestas de esa época, el 10% de las mujeres y el 28% de los hombres admitían tener comportamientos homosexuales y un 37% de los hombres estar interesados en la homosexualidad.* En la década de los 60's, William H. Masters y Virginia E. Johnson investigaron por primera vez en laboratorio los procesos biológicos y fisiológicos de la cópula, elaborando el famoso *Informe Masters & Johnson*²⁸⁶. En donde se descubre que la identidad y el desempeño del

inferior representa el lago y el jardín del amor con parejas que se abrazan o devoran frutas, como *símbolo sexual*. Se evoca la *inconstancia* (la bola de cristal craquelado, la mariposa), la *copulación* (las valvas de mejillones), el *adulterio*, la *homosexualidad*, la *muerte* y el *pecado* (el búho y el martín pescador) Abajo a la derecha, san Juan Bautista anuncia a Eva la llegada del Salvador. En el *infierno*, pintado sobre la tabla de la derecha, huestes sombrías empujan a los condenados hacia su castigo. Una iconografía extremadamente estricta sirve, aquí también, para denunciar los *pecados*: el *deseo de lucro* está simbolizado por la mesa de juego volcada, la *borrachera* por la taberna representada en el estómago de un monstruo, la *lujuria* (la pareja atada a una lira y a una cítara) o bien la *perversión* (un hombre cabalgando sobre una mujer), etc.

²⁸⁶ Virginia Eshelman Johnson (1925 -) psicóloga estadounidense, responsable junto a William H. Masters de los famosos estudios estadísticos sobre actitudes sexuales, conocidos como '*informe de Masters & Johnson*' y que también serían pioneros en la *terapia sexual*. La psicóloga contribuyó a diseñar instrumentos que permitieran registrar las respuestas fisiológicas durante la actividad sexual, como el *polígrafo*. Publicó *Respuesta sexual humana* (1966), *Incompatibilidad sexual humana* (1970) y *Homosexualidad en perspectiva* (1979), obras que intentaron modificar las ideas populares sobre la sexualidad a partir de datos experimentales, todos ellos fueron escritos junto a Masters, con el que se casó en 1971. Masters y Johnson concluyeron que en caso de disfunción sexual, era necesario tratar a la pareja y no al individuo aislado.

género son generalmente fenómenos "aprendidos" y que no están determinados genética ni constitutivamente. Estudios endocrinológicos y cromosómicos en homosexuales revelan que no existe más número de variaciones con los demás que la media o promedio normal. Además, las características sexuales anatómicas masculinas o femeninas se establecen desde el momento de la concepción, pero factores del entorno influirán en la posterior aceptación del género asignado.

No obstante todo lo anterior, en muchos países el hecho de ser homosexual o de practicar temporalmente la homosexualidad puede originar la pérdida del trabajo, la discriminación en el alquiler de una vivienda, el rechazo social sistemático e, incluso, la cárcel.²⁸⁷

Durante los últimos años, los grupos a favor de los derechos de los homosexuales han batallado para conseguir una mayor aceptación de la homosexualidad por parte de la opinión pública y por la modificación, supresión o creación de leyes que defiendan sus derechos. *El nivel de aceptación alcanzado en la década de 1970 disminuyó en la década siguiente debido a la reacción pública de una nueva estigmatización ocasionada por la propagación del SIDA, que afectó inicialmente en mayor proporción al colectivo homosexual masculino.* Este hecho condujo al rechazo social y al aumento de los prejuicios en contra de la homosexualidad.

Actualmente, en el límite de las formas ampliamente aceptadas de comportamiento sexual se encuentran las llamadas *perversiones*. La evolución en los usos y costumbres y ensanchamiento del margen de tolerancia ha hecho que algunas conductas consideradas usualmente como perversas se admitan como válidas en el marco de los derechos humanos relativos a la libertad de optar por una sexualidad menos codificada.

Sólo en los casos de malestar o de conflicto del propio individuo con sus tendencias, o en aquellos en los que se pone en riesgo la integridad física y moral de terceros, se impone la necesidad de tratamiento psicoterapéutico. *La sexualidad, en definitiva, no debe apartarse de dos principios fundamentales: el consentimiento y la superación de la autocensura, para que cada individuo se acepte a sí mismo, aunque ello exija a veces lograr el difícil equilibrio entre las inclinaciones individuales y ciertos prejuicios y atavismos sociales.* En América Latina, desde hace muy poco tiempo, hay algunas asociaciones *gays* para la defensa de los derechos civiles de las mujeres y de hombres homosexuales, en Italia este pasaje ya se llevó a cabo desde hace algunos decenios, sin embargo existen algunas zonas rurales del sur de la península en donde la situación no dista mucho de Latinoamérica. Aunque la permisividad o tolerancia hacia la diversidad ha vuelto a aumentar en los últimos años, queda aún un largo camino por recorrer en muchas partes del planeta, pues el lamentable y reciente recrudescimiento homofóbico debido al VHS no ha hecho otra cosa que volver a generar las peores percepciones de la praxis homoerótica.

Por otra parte en literatura se han dado casos en los que la característica explícita del amor diverso pasa a un segundo plano, por ejemplo en la poesía, se tiene el notable caso de Sor Juana Inés de la Cruz quien despliega en muchos de sus poemas una apertura insólita hacia la diversidad

Coincidiendo con la invención de métodos anticonceptivos eficaces. Dieron las bases científicas a la noción del sexo como placer para ambos miembros.

²⁸⁷ En algunas sociedades como la de los *arunta* o *aranda* de Australia, la homosexualidad está prácticamente generalizada. En algunos países de Europa como: Alemania, Bélgica, Países Bajos, en Inglaterra, Dinamarca y muy recientemente otros más como Canadá, el matrimonio legal entre personas del mismo sexo, ya ha sido aprobado. Hasta en los Países Bajos, algunas parejas homosexuales estables han conseguido el derecho legal para adoptar niños.

lésbica, hay que ver que se trata del Siglo XVII, una muestra de ello (entre otras muchas que se podrían encontrar en su vasta producción), se pone en claro en su poema, explícitamente carnal (para la época) y lisonjero, expresado en un romance endecasílabo dedicado al “*cuerpo*” de una célebre y bella mujer, la Condesa de Paredes, en el cual manifiesta ya desde el título, una no muy reservada intención lésbica: se trata del célebre romance endecasílabo esdrújulo llamado: *Recorriendo el cuerpo hermosísimo de la Condesa de Paredes*, en donde en el desarrollo del poema, el entusiasmo y el ardor carnales se desbordan, encubriendo muy difícilmente con el desvarío poético el manifiesto afán voluptuoso de la extraordinaria monja novohispana. En todo caso, el romance termina así:

[...]

“Índices de tu rara hermosura,
rústicas estas líneas son cortas;
cítara solamente de Apolo,
méritos cante tuyos, sonora.”

Es claro que para Sor Juana²⁸⁸ el haberse declarado poética y explícitamente “diversa” no comportaba gran riesgo pues la Condesa fue una dama a quien se le prodigaron toda clase de elogios y por doquier, tanto de hombres como de damas, sin embargo, las intenciones que difícilmente esconde la genial monja, son más que evidentes.

Por lo antes visto con Bach y ahora con Sor Juana, se podría decir que existe una especie de tolerancia poética con respecto a la manifestación explícita del *amor diverso* tanto en hombres como en mujeres, siempre y cuando se llenen ciertos requisitos, en el caso de la Cantata profana 201 de Bach como en el poema de Sor Juana Inés, el deseo carnal es expresado alegóricamente, al través del arte, música y poesía y donde la palabra, por así decirlo poética o musicalmente encubre y transforma la trasgresión, pues hay toda una hábil retórica que lleva a un plano metafórico la supuesta sordidez de las praxis homoeróticas o lésbicas. La percepción de la diversidad en términos poéticos (alegóricamente hablando) es *tolerada* en la medida en que la poesía *aluda* indirectamente el “*hecho nefando*” de dos cuerpos del mismo sexo, entrelazados en el intercambio erótico. Pero en el fondo, no es más que una evasión de lo obvio (aunque no explícito), es quizás una modulación sublimada y disfrazada de la evidencia de un hecho que metafóricamente se alude.

Con respecto a lo que podría llamarse una *percepción sublimada y tolerada* de la praxis homosexual, es interesante constatar que hasta haya habido una inesperada visión dantesca de la homosexualidad en el *V Canto del Infierno*, que no es tan infernal como cabría esperarse, pues aunque el homoerotismo ahí era para Dante un pecado, *sí pero no un pecado cualquiera*, el vate aclara que: “*era un pecado noble*”, diferente a otros pecados que son llana y estrictamente *innobles*.

²⁸⁸ Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), se reveló como ser atípico o, si se quiere, una personalidad “diversa” desde su más temprana edad: fue una niña prodigio, aprendiendo a leer a la edad de tres años, a pesar de que en aquella época no era habitual que las mujeres accedieran a la cultura. Después se revelará como una joven brillante, culta y admirada, su poesía, ingeniosa, elocuente y expresiva, la convirtió en la personalidad más destacada de las letras virreinales del siglo XVII. El poema “*Hombres necios*” y, desde luego, la *Carta a sor Filotea* están considerados como un ejemplo elocuente de poesía feminista “*avant la lettre*”, en efecto, pero en uno de sus aspectos más recurrentes y actuales, el feminismo lésbico.

En un interesante texto ²⁸⁹ de Franca Mariani del Centro Romano de Semiótica, *se plantea lo siguiente:*

“Quando nel *V Canto dell’Inferno* i dannati si presentano a Minosse, questi non ha ombra di dubbio: “giudica e manda secondo che avvinghia”. Minosse infatti é un “conoscitor de le peccata”: ma quali peccati conosceva? Quali erano, in altre parole, i peccati che Dante Alighieri conosceva?” (Tomado de Franca Mariani, *Peccati “nobili” e peccati “ignobili” nell’Inferno dantesco*, Italia: Literat. pensamiento y sociedad, Edit. Mariapia Lamberti /Franca Bizzoni, UNAM, 2003, p.11)

Luego la autora ahonda más sobre el asunto, desde un punto de vista histórico de la siguiente manera:

“La riflessione teologica sul peccato era iniziata nei primi secoli del cristianesimo e nel VI secolo aveva raggiunto con Gregorio Magno la suddivisione settenaria: “*Tria peiora et magis spiritualia [superbia, invidia, ira] e quattor minora et magis corporalia [accidia, avarizia, gola, lussuria]*”; una sistemazione rigorosa ripresa più volte nel corso dei secoli e affrontata radicalmente nel XIII secolo quando le problematiche inerenti al peccato —la definizione, la gerarchizzazione, il rapporto con le pene, la possibilità per anime incorporee di soffrire pene corporali— sono al centro di dibattiti soprattutto a causa dell’obbligo annuale della confessione, stabilito nel Concilio Vaticano IV del 1215, che comportava la necessità di attrezzare i confessori a svolgere degnamente il loro ufficio. Si moltiplicano i trattati di teologia, i manuali per i confessori, gli opuscoli divulgativi: un *corpus* diversificato per generi ma tematicamente omogeneo che offre agli studiosi un interessante campo di ricerca. Di peccati e peccatori si narra negli *exempla* delle prediche che in quel tempo, ad opera soprattutto dei Domenicani e dei Francescani; erano un formidabile mezzo di comunicazione (si é calcolato che in una normale chiesa domenicana di una piccola città toscana si tenevano circa duecentocinquanta prediche in un anno) Per completare il quadro, i *Viaggi* e le *Visioni*, alcuni dei quali erano dei veri e propri *bestseller* ²⁹⁰ offrivano una vasta gamma di supplizi e di suppliziati.” (Tomado de Franca Mariani, *Peccati “nobili” e peccati “ignobili” nell’Inferno dantesco*, Italia: Letteratura, pensiero y sociedad, V Jornadas Internacionales de Estudios Italianos. Catedra Extraordinaria Italo Calvino, Edit. Mariapia Lamberti/Franca Bizzoni, UNAM, 2003, p.11)

Acto seguido, Franca Mariani explica que el pecado estaba colocado en un centralísimo lugar en todos los niveles de la vida social de la época, baste pensar en la célebre e impresionante

²⁸⁹ Se trata de un interesante artículo aparecido en el libro aparecido con motivo de la V Jornada Internacional de Estudios Italianos de 2001, en la Catedra Extraordinaria Italo Calvino, el texto al cual me referiré extensivamente en esta parte, es de Franca Mariani, *Peccati “nobili” e peccati “ignobili” nell’inferno dantesco*, publicado en 2003 por la Editorial de la Fac. Filos y Letras de la UNAM, en el ciclo *Italia: Letteratura, pensamiento y sociedad V Jornada de Estudios Italianos 2001*, México, pp. 11-19

²⁹⁰ *Il Purgatorio di San Patrizio*, redatto da un monaco irlandese intorno al 1190, fu immediatamente tradotto in francese, inglese, provenzale, olandese. In Italia si sono conservati sei volgarizzamenti: quattro in toscano, uno in veneto e uno in lombardo. Enorme diffusione ebbero anche la *Visione di Tugdalo* e la *Navigazione di San Brandano*.

iconografía expuesta en el fresco del *Giudizio universale*²⁹¹ de la capilla Scrovegni, en Padua y luego después de haber pasado por la ardua elaboración teológica que le diera origen, todo ello se reflejaba en el cotidiano de las persona comunes, hecho que seguramente impactó a la sensibilidad de Dante Alighieri, de lo cual infiere la autora:

“[...] Che l’oltretomba dantesco non sia creazione *ex nihilo* è opinione comune, ma, come per la straordinaria architettura spaziale che, proprio nel rapporto con tutte le approssimate “geografie dell’aldilà” preesistenti, manifesta la sua genialità inventiva, così per quanto riguarda il sistema dei peccati e la loro valutazione un confronto con la elaborazione esistente può essere un percorso di lettura di qualche rilievo.” (Tomado de Franca Mariani, *Peccati “nobili” e peccati “ignobili” nell’Inferno dantesco*, Italia: Literat. pensamiento y sociedad, V Jornadas Internacionales de Estudios Italianos. Catedra Extraordinaria Italo Calvino, Edit. Mariapia Lamberti/Franca Bizzoni, UNAM, 2003, p.12)

En seguida, abunda en detalles sobre lo que posiblemente Dante aceptara, se trata de convicciones como las que siguen:

“Accetta la materialità delle sofferenze sulla quale si era espresso con autorità Gregorio Magno: “se negli uomini viventi lo spirito, incorporeo, può essere racchiuso in un corpo, perché, dopo la morte, pur essendo questo spirito incorporeo, non potrebbe essere bruciato da fuoco materiale?” (*Dialogorum libri*, IV), e risolve le contraddizioni che emergono (le anime non proiettano ombra, non possono abbracciare nè essere abbracciate, soffrono fisicamente pur essendo incorporee) a volte in struggente poesia (come l’abbraccio di Casella o il corpo di Virgilio che non fa ombra) a volte in forma dottrina con una complessa teoria che farà pronunciare a Stazio (Purg. XXV)

Accetta il rapporto peccato/pena già teorizzato da Aristotele e ripreso dagli Scolastici ai quali si deve la definizione di “contrappasso” che Tommaso ha provveduto a definire: “haec est forma divini iudicii ut secundum quod aliquis fecit patiat”. (Tomado de Franca Mariani, *Peccati “nobili” e peccati “ignobili” nell’Inferno dantesco*, Italia: Literatura, pensamiento y sociedad, V Jornadas Internacionales de Estudios Italianos. Catedra Extraordinaria Italo Calvino, Edit. Mariapia Lamberti/Franca Bizzoni, UNAM, 2003, p.12)

“Risolve però in modo assolutamente originale il problema della suddivisione e della gerarchizzazione delle pene. Per il Purgatorio accoglie la suddivisione settenaria di Gregorio Magno sostanzialmente con la distinzione dell’amore in *amore naturale* e *amore di elezione* desunta da San Tommaso ma, per quanto riguarda l’Inferno, sceglie Aristotele e il *Corpus Iuris Iustinianei*, modelli estranei alla ortodossia cattolica anche se da tempo entrati nella riflessione teologica: Aristotele attraverso la cristianizzazione di Alberto Magno e di Tommaso, e il *Corpus* che, per una concezione *ab aeterno* della storia, era sí

²⁹¹ Hay que subrayar que el impacto popular de esta iconografía se repetirá, con semejantes efectos en el imaginario colectivo casi un siglo después, con el tríptico del *El jardín de las delicias*, pintado entre 1505 y 1510 por Hieronymus Bosch, es una serie de pinturas en las que el artista representa sus visiones personales del Cielo y el Infierno. En el centro está representado el mundo con todos sus pecados, la hoja izquierda es la Creación y la derecha el Infierno. En el tríptico cerrado, se describe la Creación del mundo. A finales del siglo XVI el tríptico también se conocía como *La pintura del madroño*, tal y como se asentó en páginas anteriores.

legge umana ma *figura* della legge divina, in quanto ispirata direttamente da Dio a Giustiniano:

“Tosto che con la Chiesa mossi i piedi,
a Dio per grazia piacque dí spirarmi
l’alto lavoro, e tutto ‘n lui mi diedi”

[Par. VI, 22-24].

Dalla *Etica* aristotelica desume la suddivisione dei peccati in tre categorie, *acrasía* (incontinenza), *adikerna* (ingiuria) e *kakía* (frode), e dal *Corpus* trae motivi dalla numerosa serie di azioni delittuose. Rispetto a questi modelli, la gerarchizzazione dei peccati operata nella *Commedia* mette in evidenza alcuni “scarti”. L’omicidio, ad esempio, considerato meno grave del furto e dell’ipocrisia, gli omicidi, infatti, sono nel primo girone del VII cerchio mentre i ladri e gli ipocriti sono nella sesta e settima bolgia dell’VIII, ma questa scelta si giustifica, secondo l’interpretazione del semioiogo russo Juri Lotman, all’interno di un sistema culturale in cui la natura segnica delle relazioni sociali fondamentale: un uso distorto dei segni sui quali si basano le relazioni umane quali la parola (i peccati di calunnia, di ipocrisia, di adulazione, di consigli fraudolenti), i valori (falsificazione dei documenti, di monete, di persona), le cose sacre (*simonia*) può produrre effetti nefandi perché mina alle basi i rapporti umani. Violare quei rapporti è dunque considerato più grave dell’omicidio. Un’altra scelta appare non conforme ai canoni tradizionali: la collocazione del peccato dell’usura tra i peccati di violenza. È però vero che l’usura, manifestatasi con l’espansione mercantile nel XIII secolo, era stigmatizzata e perseguita, come storicamente documentato, con numerose norme giuridiche e con ripetuti e numerosi ammonimenti ecclesiastici, nonché raffigurata nelle rappresentazioni figurative dove già nel XII secolo gli usurai cominciano ad apparire con la borsa al collo.” (Tomado de Franca Mariani, *Peccati “nobili” e peccati “ignobili” nell’Inferno dantesco*, Italia: Literatura, pensamiento y sociedad, V Jornadas Internacionales de Estudios Italianos. Catedra Extraordinaria Italo Calvino, Edit. Mariapia Lamberti/Franca Bizzoni, UNAM, 2003, p.12-13)

Enseguida, la autora penetra más en la jerarquización de los pecados de la época, según la cual el homicidio resultaba menos grave que los pecados de la usura y que esta era en efecto, considerada como un grave pecado de violencia, lo cual reflejaba que lo relacionado al manejo del capital de aquella época, era algo demasiado delicado y que comportaba un riesgo moral que ahora en pleno capitalismo ya no es absolutamente relevante. Por otro lado, la autora señala algo que es muy pertinente en cuanto a la novela que se explora en esta tesis, el hecho de que tanto el protagonista como la propia escala de valores que este despliega, fueron entresacados y luego introducidos o insuflados por el autor al propio personaje, lo que ella llama *proiezioni autobiografiche dell'autore* que se insertan *nel campo della intelligenza e dell’eros*; se trata en fin: de aquello que a su vez ya se identificó en esta tesis como los efectos de un “*traslape autobiográfico*”. Ahora bien, Franca Mariani apunta que en efecto:

“In entrambi i casi —la sottovalutazione dell’omicidio e l’inserimento dell’usura tra i peccati di violenza— si può dunque parlare di scelte “culturali”, nel senso che possono essere attribuite al clima culturale del tempo-spazio della composizione del poema. Altrettanto non può dirsi per altre scelte, quali la valutazione dei peccati che rientrano nel campo della intelligenza e dell’eros. *Che il protagonista, proiezione*

*autobiografica dell'autore, assuma atteggiamenti valutativi diversificati è cosa nota. Nel corso della prima cantica assistiamo a comportamenti che variano dal rifiuto, allo sdegno, alla compassione, alla riverenza ma quello che in questa sede interessa interpretare, attraverso la diversità di atteggiamenti, quelle scelte autoriali che si pongono in contrasto non solo con i modelli di riferimento ma con il clima culturale dell'epoca; scelte quindi che recano una forte impronta personale.” (Tomado de Franca Mariani, *Peccati “nobili” e peccati “ignobili” nell’Inferno dantesco*, Italia: Literatura, pensamiento y sociedad, V Jornadas Internacionales de Estudios Italianos. Catedra Extraordinaria Italo Calvino, Edit. Mariapia Lamberti/Franca Bizzoni, UNAM, 2003, p. 13)*

Después la estudiosa aborda los criterios seguidos por Dante para juzgar a los pecados:

“Nell’analizzare alcune strategie narrative, quali la presenza o assenza di diavoli, gli strumenti di tortura, lo status terreno dei personaggi, la gestualità dei dannati, il comportamento del protagonista, il registro linguistico e i campi semantici dei paragoni, emerge un contrasto evidente tra due serie di peccati, contrasto che permette di formulare un’ipotesi di voluta e insistita distinzione tra peccati “nobili” e peccati “ignobili”, distinzione propria di Dante Alighieri, ma assolutamente inaccettabile in una concezione ortodossa per la quale i peccati si differenziano esclusivamente per la gravità.

Iniziamo l’analisi dalla presenza/assenza di diavoli. È noto che i diavoli danteschi sono personaggi e mostri della tradizione classica: sono Minosse, Cerbero, Caronte, i Centauri, che il processo di cristianizzazione iniziato nel IV secolo considerava inventati inconsapevolmente dal paganesimo ma in realtà figure di una verità rivelata: Caronte, ad esempio, il mitico traghettatore delle anime, figlio di Erebo e della Notte, secondo una interpretazione che risale ai Padri della Chiesa, prefigura il vero Caronte che nell’oltretomba cristiano traghetta i dannati attraverso l’Acheronte. Dante —che d’altronde ha scelto come guida e maestro Virgilio— fa propria questa interpretazione e rifiuta i diavoli della letteratura visionaria che sbranano, frustano, divorano i peccatori, defecano, armeggiano intorno a spiedi, padelle, fornaci, sono cuochi e fabbri (spesso i luoghi dei supplizi sono deformazioni grottesche della cucina e dell’officina) e che appaiono a partire dal XI secolo negli affreschi e nei bassorilievi medievali, raffigurati con attributi bestiali: corna, ali di pipistrello, capelli con ciocche appuntite a simboleggiare le fiamme dell’Inferno, piedi di caprone. Il diavolo, infatti, una presenza costante sin dalla prima diffusione del cristianesimo: presente nella riflessione teologica di Gregorio Magno e di Sant’Anselmo, in Tommaso d’Aquino sentito come “mancanza, assenza” di bene, non ha un proprio corpo ma ne può assumere diversi penetrando nei corpi umani per indurre gli uomini al peccato. Eppure questo mondo popolare e grottesco delle *diableries*, rifiutato su basi culturali e teologiche, viene inserito nel poema come naturale habitat di una umanità degradata che l’autore rifiuta con disprezzo. Questi diavoli imperversano infatti solo su peccatori “ignobili”, seduttori, ruffiani, ladri, barattieri, frustano, graffiano, lacerano, scuoiano, rimandano a fondo nella pece bollente i dannati come i cuochi con i pezzi di carne nella pentola, tagliano a pezzi, assumono forma di serpenti. Ghi strumenti di tortura sono fruste, denti, artigli, spade. Se come nel caso degli adulatori, i diavoli non compaiono, lo strumento di tortura il più ripugnante e grottesco insieme: è sterco che proviene da tutte le latrine del mondo (Inf. XVIII, 103-114)

Chi ha commesso peccati ascrivibili alla sfera del pensiero e dell’eros (è il caso degli eretici, dei consiglieri fraudolenti, dei lussuriosi, dei sodomiti), peccati “nobili” nella

valutazione dell'autore, non conosce la violenza dei diavoli e strumenti volgari di tortura. Le pene appartengono al mondo della natura: la tempesta che travolge Paolo e Francesca, è il fuoco che infuoca l'avello di Farinata, che racchiude in un involucro l'anima dannata, che cade a larghe falde su Brunetto e sui nobili fiorentini, che forma una parete nella quale bruciano nel Purgatorio i lussuriosi e i sodomiti (mf. V, 28-33; IX, 127-131; XV, 25-30; Purg. XXV, 112-117) (Tomado de Franca Mariani, *Peccati "nobili" e peccati "ignobili" nell'Inferno dantesco*, Italia: Literatura, pensamiento y sociedad, V Jornadas Internacionales de Estudios Italianos. Catedra Extraordinaria Italo Calvino, Edit. Mariapia Lamberti/Franca Bizzoni, UNAM, 2003, pp. 14-15)

Por otra parte, insiste en *el carácter noble y necesario de la oralidad*, el uso de la *palabra* como el instrumento que caracteriza a los pecadores homosexuales *humanamente afectuosos* como Brunetto Latini.²⁹²

“La gestualità, triviale e plebea tra i peccatori citati (storcono la bocca, tirano fuori la lingua, si picchiano, si grattano, fanno gesti sconci), o è inesistente, come nel caso della immobilità di Farinata (Inf. X, 31-36) o si risolve nel guizzo metaforico della lingua di fuoco nell'incontro con Ulisse (Inf. XXVI, 85-87), o umanamente affettuosa come nel caso di ser Brunetto (Inf. XV, 43-45). È la parola, il più nobile strumento umano, che caratterizza questi peccatori.

Altrettanto significativa la differenza nelle scelte che riguardano il mondo animale come termine di paragone: per caratterizzarne il comportamento dei peccatori “ignobili” appaiono cani, rospi, tafani, mosconi, buoi, ma per i peccatori “nobili” i paragoni sono con stornelli, colombe, gru, uccelli che, fin dall'antica cristianità, significavano valori morali e spirituali. Francesca e Paolo si avvicinano “quali colombe dal disio chiamate” (Inf. V, 82-87) Stornelli e gru caratterizzano il movimento aereo dei lussuriosi dell'Inferno “e come i gru van cantando i lor lai / facendo in aere di sé lunga riga” (Inf. V, 40-48). Sempre le gru, una coincidenza (Contini la definirebbe “una eco di Dante in Dante”) che lascia supporre un identico atteggiamento emozionale, sono scelte per descrivere l'incontro dei lussuriosi con i sodomiti nel Purgatorio:

Poi come grue ch'a le montagne Rife
volasser parte e parte inver l'arene,
queste del gel, quelle del sole schife,
l'una gente sen va, l'altra sen vene.

[Purg. XXVI, 43-46]

Vale forse la pena di far notare che le gru appaiono in forma esplicita solo in questi due luoghi, in perifrasi “gli augei che svernan presso il Nilo” ritorna in Purg. XXIV, 64-66.

²⁹² Brunetto Latini, notabilísimo poeta florentino (1220-1294), quien en el exilio (Francia) escribiera la *Retórica*, en la cual, anticipándose a la cultura propiamente humanística, tradujo a Cicerón para uso de los no instruidos. Compuso también la obra que lo hizo famoso, *Libro del tesoro*, especie de enciclopedia para uso práctico, escrita en francés, y el *Tesoretto*, pequeño poema didáctico inacabado en el que aborda la teología, la filosofía natural y la ética. Dante lo consideró uno de sus maestros.

Lo *status* terreno dei primi è deprecabile: sono stati magistrati corrotti, tiranni, politici violenti, alchimisti falsari, meretrici; dei secondi è assolutamente elevato: sono personaggi letterari e storici di grande rilievo i lussuriosi trascinati dalla tempesta e Francesca parla il linguaggio poetico eletto e raffinato delle poetiche stilnovistiche. È letterato insigne Brunetto Latini e “cherci [forse una eco degli *exempla*] / e litterati grandi e di gran fama” (Inf. XV, 107) i sodomiti dell’Inferno. Tra i lussuriosi del Purgatorio addirittura il “padre” di quanti “rime d’amore usar dolci e leggiadre” (Purg. XXVI, 99), e i poeti provenzali Giraut de Bornelh e Arnaldo Daniello. E quando non sono letterati, sono nobili fiorentini (Tegghiaio Aldobrandi, Guido Guerra, Jacopo Rusticucci) che rimpiangono le doti scomparse di cortesia e di valore.

“Se poi si analizza il comportamento del protagonista nei confronti di questi “nobili” peccatori non si può non restare meravigliati. Lo stesso che vuole veder “attuffato nella broda” Filippo Argenti, che rifiuta un atto di pietà a Branca Doria (anche se il significato trascende la contingenza del comportamento), offre di sé al lettore una immagine assai diversa negli incontri con Francesca e Paolo, con Farinata, con Brunetto, con Guido Guinizelli. A Farinata che chiede il nome della famiglia di appartenenza, Dante risponde: “Io ch’era d’ubidir disideroso, non gliel celai, ma tutto gliel’apersi” (Inf. X, 43-44), e con un’altra “eco di Dante in Dante” che ci induce a supporre una simile disponibilità emozionale, così si pone di fronte a Guinizelli: “tutto m’offersi pronto al suo servizio / con l’affermar che fa credere altrui.” (Purg. XXVI, 104-105) Uno stesso atteggiamento di riverenza nella postura assunta di fronte a ser Brunetto:

Io non osava scender de la strada
per andar par di lui; ma il capo chino
teneva com’uom che reverente vada.

[Inf. XV 45]

In questi versi c’è da notare ancora una cosa: il protagonista sembra voler condividere la pena di Brunetto ma la paura del fuoco lo trattiene, desiderio ribadito, sempre nel girone dei sodomiti, di fronte ai tre illustri concittadini (Inf. XVI, 46-51) Ebbene, una simile situazione si presenta nell’incontro con Guido Guinizelli. Anche in questo caso, Dante vorrebbe condividere con il poeta la pena, ma anche qui la paura lo trattiene:

Quali ne la tristizia di Licurgo
si fer due figli a riveder la madre
tal mi fec’ io, ma non a tanto insurgo

[...]

e senza udire e dir pensoso andai
lunga fiata rimirando lui,
nè per lo foco, in là più m’appressai.

[Purg. XXVI, 94-102]

Nel lungo e tormentato viaggio nei gironi infernali e sulle pendici del Purgatorio, il desiderio di condividere la pena dei dannati o degli espianti si manifesta solo nel caso dei peccati d'amore, amore *omsessuale o eterosessuale*.

Nella trattatistica religiosa, l'amore in tutte le sue forme —si salvava a stento l'amore coniugale finalizzato alla procreazione— era stigmatizzato. Nella *Visione di Tugdalo*, come nel *Purgatorio di san Patrizio* e in molti altri testi della letteratura visionaria, gli adulteri sono puniti nei membri genitali, rosi dai serpenti e scorpioni o perforati da uncini di ferro; persino nel *Libro della Scala di Maometto*, che pure riserva agli eletti centinaia di vergini sempre vergini prima durante e dopo l'atto sessuale, le adulate "erano appese perla matrice a grandi travi infuocate". Nelle prediche spesso il diavolo assume forme femminili per indurre in tentazione monaci ed eremiti. Negli affreschi i sodomiti appaiono infilzati da un palo che un altro sodomita tiene in bocca.

Nella *Commedia* ogni materialità scompare, i peccati d'amore appaiono sublimati in una sofferenza pensosa vissuta nella dimensione della letterarietà. Per Dante Alighieri, infatti, l'amore era quello elaborato nella cultura cortese, nella quale la problematica amorosa aveva toccato punte di estrema raffinatezza teorica sia nella trattatistica —diffusissimo era il *De Amore* di Andrea Cappellano—, come nella poesia trobadorica, nel romanzo cortese, nelle poetiche del "dolce stil novo". A Francesca l'autore ha attribuito l'eloquio della raffinata Civiltà letteraria delle corti del Duecento e lo smarrimento del protagonista suo *alter ego* il riconoscere se stesso appartenere a quell'universo culturale che deve condannare perché l'eros terreno possa trasformarsi in *caritas*. Un processo sofferto che culmina solo nel Paradiso Terrestre quando la donna, a lungo oggetto di amore terreno, si trasforma in creatura angelica:

sovra candido vel cinta d'uliva
donna m' apparve, sotto verde manto,
vestita di color di fiamma viva.

[Purg. XXX, 31-33]

L'eros, sublimato in *caritas*, è però ancora presenza palpitante:

E lo spirito mio [...]

d'antico amor sentí la gran potenza

[ivi, 34, 39].

Men che dramma

di sangue m'è rimaso che non tremi:

conosco i segni dell'antica fiamma"

[ivi,46-48]

Si è già accennato, a proposito del paragone con le gru presente tra i lussuriosi nell'Inferno e tra i lussuriosi e sodomiti nella settima balza del Purgatorio, di una coincidenza che lascia supporre un identico atteggiamento emozionale nei riguardi dei peccati d'amore sia etero che omosessuale. Atteggiamento veramente singolare in un

contesto in cui il peccato di sodomia era particolarmente perseguito.” (Tomado de Franca Mariani, *Peccati “nobili” e peccati “ignobili” nell’Inferno dantesco*, Italia: Literat. pensamiento y sociedad, V Jornadas Internacionales de Estudios Italianos. Catedra Extraordinaria Italo Calvino, Edit. Mariapia Lamberti/Franca Bizzoni, UNAM, 2003, pp. 15-18)

Enseguida, la estudiosa dantista decide, para subrayar este *comportamiento reivindicador*, anteponer algo semejante, algo que ciertamente está entre las partes más bellas de todo el poema, que es según ella, particularmente significativo: justo en la séptima cornisa del Purgatorio, lujuriosos y sodomitas están penando por la misma pena, inmersos en la espesa cortina de fuego, pero divididos en dos hileras que cuando se encuentra uno frente al otro, se besan...

Luego pasa a valorar esta percepción dantesca que no denota un juicio demasiado severo con el habitual “castigo divino” asestado al comportamiento homosexual, quizás aquí Dante Alighieri muestra una imagen más compasiva de Dios que la de Carlo Coccioli. En todo caso, Dante concluye su disquisición con una curiosa observación (una analogía, si se quiere etológica) algo que se puede extraer del comportamiento animal al de los humanos,²⁹³ se trata del curioso proceder de identificación y de acercamiento entre las hileras de hormigas y entre los sodomitas dantescos, cuando se encuentran, y lo explica así:

“Lí veggio d’ogne parte farsi presta
ciascun’ombra e basciarsi una con una
sanza restar, contente a brieve festa;
cosí per entro loro schiera bruna
s’ammusa l’una con l’altra formica,
forse a spiar lor via e lor fortuna.

[Purg. XXVI, 31-36]

In questo paragone la gestualità tenera delle anime si proietta sulle formiche che ne risultano antropomorfizzate: “una” con “una” le anime, “una” con “l’altra” le formiche; molte sono le anime, molte sono le formiche, ma il gesto duale: due anime si baciano, due formiche si ammusano, le prime sono contente del breve ma intenso atto d’amore, le seconde arricchiscono il contatto con una richiesta, scambiandosi “forse” informazioni affettuose sulla “via” e sulla “fortuna”. Possiamo anche limitarci a leggere “via” e “fortuna” come “via da percorrere per trovare il cibo”, ma come sulle formiche si proietta il comportamento affettuoso delle anime, così, nella sintesi memoriale del lettore, quello “spiar lor via e lor fortuna” si riverbera sulle anime creando un alone suggestivo che sostanzia il bacio e la contentezza di un piú di senso: un interesse fraterno a conoscere

²⁹³ *Etología*, disciplina dedicada a observar, catalogar y teorizar sobre el comportamiento animal. Estudio comparado de la conducta animal, se aborda el modo de actuación de los diferentes tipos de animales, tema que ha suscitado un enorme interés en los pensadores desde los tiempos de Platón y Aristóteles. Es particularmente enigmática la habilidad de algunas criaturas simples para desarrollar tareas complejas: tejer una telaraña, construir un nido, cantar una canción, encontrar refugio o capturar a su presa; todo ello en el momento justo y con escaso o nulo aprendizaje previo. Tales comportamientos se han estudiado desde dos perspectivas bastante diferentes, de hecho casi opuestas en sus planteamientos, que exponemos a continuación: o bien los animales aprenden todo lo que hacen (enfoque conductista, haciendo hincapié en el aprendizaje), o bien saben instintivamente cómo hacerlo (enfoque etológico, que subraya el papel de la herencia) Ninguno de estos enfoques logra dar una explicación totalmente satisfactoria.

l'altro, il diverso da sé nei rapporti d'amore." (Tomado de Franca Mariani, *Peccati "nobili" e peccati "ignobili" nell'Inferno dantesco*, Italia: Literat. pensamiento y sociedad, V Jornadas Internacionales de Estudios Italianos. Catedra Extraordinaria Italo Calvino, Edit. Mariapia Lamberti/Franca Bizzoni, UNAM, 2003, p. 19)

En esta comparación como ya se apuntó, casi etológica, la gestualidad tierna de las almas, se replica sobre las hormigas y viceversa, insectos quienes resultan a la postre antropomorfizadas y los sodomitas a su vez *entomorfizados*. Esto es que: una a una, las almas, o bien: que una con la otra, las hormigas interactúan: tantas son las almas, tantas las hormigas, apunta Dante. Pero el doble gesto de dos almas que se besan y dos hormigas que hacen lo mismo, las primeras están satisfechas del breve pero intenso acto de amor; las segundas enriquecen este contacto con un mandato extra, intercambiándose quizás "informaciones" afectuosas sobre los caminos andados y sobre *la fortuna*; dice la Mariani. Y continúa indicando que podemos también limitarnos a entender a ambas palabras (*vía y fortuna*) como la sugerencia al camino por recorrer para encontrar *el alimento* o bien la fortuna en la celebración fraterna *de haberlo encontrado*. Por lo tanto, según Dante: se puede afirmar que entre las hormigas se lleva a cabo el mismo acercamiento y afecto que entre las almas... Así pues, con la idea de darle un valor emotivo al humilde *intercambio* suscitado en este contacto interesado (que es lo que trata de explicar Dante con "*spiar lor via e lor fortuna*"), se desprende que este simple acercamiento materializado en un beso, hay un hallazgo en más de un sentido... Ahora bien, se trata de un interés amistoso por conocer y reconocerse en *el otro*, quien a su vez, es (o fue) *otro diverso* pero similar en los menesteres del amor.

Finalmente, Franca Mariani concluye que, esta interpretación suya, no le autorizaría a considerar a Dante Alighieri como un precursor de los *derechos civiles de los gays*, pero que sí, en el hallazgo dantesco que explora, nos permitiría en todo caso:

"[...] di affermare che l'amore "diverso" è sí un peccato, ma un peccato "nobile" come i peccati della intelligenza e dell'amore tra uomo e donna, al di fuori del matrimonio. E non è cosa da poco, per un uomo ancora così tenacemente legato ai valori e tradizioni che si stavano sgretolando."

6. 4 Sobre el sexo y la Ideología.²⁹⁴

"Como hecho natural, el amor sexual es eterno. En el mismo sentido, Freud señala la eternidad del subconsciente y de la libido y Althusser la de la ideología y la de la consiguiente enajenación. Así, el amor y la consecuente praxis sexual no tienen historia. Pero como forma de temporalidad —supresión humana del tiempo — el amor y sus variadas

²⁹⁴ *Todo lo que aquí se presenta, tiene el carácter de una paráfrasis*, desde las citas, que no son precisamente textuales y que retoman del original solamente los aspectos más adecuados a la intención que intento exponer, pero sin ser en absoluto recalcados. Me permitiré, de todas maneras, hacer la obligada cita del original de donde se inspira la referencia, pero agregaré al final de la misma lo siguiente: (Paráfrasis) para aclarar que se trata de una arbitraria variación, o si se quiere, de una variación parafrástica de texto original.

praxis son concebibles como idea histórica concreta, es decir, son *interpretadas* por individuos y grupos sociales concretos.”

Alberto Híjar (Paráfrasis)

“El amor moderno y sus diversas prácticas aceptadas o trasgresoras, está a fin de cuentas, determinado por la *ideología dominante*. Obviamente, este carácter dominante posibilita la complejidad de sentimientos que cierta tradición se empeña en reducir a ideas y a prototipos, que sólo acierta a calificar de fatales e imperecederos, cuando en realidad cada quien ama de acuerdo a principios que a menudo no le pertenecen individualmente. Así, el amor, en cualquiera de sus acepciones, es una forma de significar la vida.”²⁹⁵

Como es sabido, dice Alberto Híjar: “la ideología reproduce las relaciones de producción. Los modos de vivir, de representar, de percibir, de sentir, que constituyen la ideología, en suma, reproducen las condiciones vitales que garantizan el poder de una clase social” o, en este caso, a un género revestido de prototipo comportamental. La represión sutil²⁹⁶ que se da en la lucha ideológica impide las explicaciones objetivas de los hechos sociales, y por ende individuales y, con mayor fuerza, en el peculiar caso del *amor trasgresor* que “tiende” estar dirigido a cancelar la continuidad de la vida y a anteponer el mero placer hedonista de la experiencia carnal. En efecto, en el caso específico de la diversidad homosexual o de cualquiera de las prácticas eróticas, la sexualidad es significada diversamente por los hombres y mujeres diversos, al través de sus praxis cotidianas, mismas que están sujetas a sus necesidades más profundas: primero sexuales y luego emotivas, por lo tanto: es importante señalar que en esto no está comprendida la estricta satisfacción de necesidades biológicas, como lo es entre otras, la de la reproducción de la especie.

Sondear el misterio impenetrable de la diversidad sexual, como dicen algunos puritanos, queda como una inútil fantasía que al exaltar las condiciones concretas del propósito reproductor de la vida, de la especie, de los seres humanos, sirve al oscurecimiento de la realidad favorecido por el *establishment* heterosexual predominante.²⁹⁷ Humanismo y tradición cristiana —no el cristianismo más o menos ortodoxo— conforman la percepción predominantemente negativa y maniquea de la condena de la diversidad homosexual.

La tradición cristiana, aportó la idea de la finalidad biológica como un tópico religioso ineludible en la sexualidad humana, partiendo de un nebuloso texto bíblico,²⁹⁸ se dice entonces

²⁹⁵ Alberto Híjar et al, *La muerte, expresiones mexicanas de un enigma*, Ed. UNAM Museo Univ. México, 1974 p. 71-72 (Paráfrasis.)

²⁹⁶ A menudo se trata de una represión simbólica, igual o doblemente violenta y perniciosa que la represión groseramente coercitiva.

²⁹⁷ Y por el llamado por Michel Foucault, *biopoder* que ha demostrado ejercer un control muy moderno de los comportamientos relacionados a la gestión del cuerpo y de sus placeres en las sociedades industriales de hoy.

²⁹⁸ El texto viene del Génesis y dice: “[...] 27 Crió, pues, Dios al hombre a imagen suya: a imagen de Dios le crió, criólos varón y hembra. 28 Y echóles Dios su bendición, y dijo: *Creced, y multiplicaos, y henchid la tierra, y enseñoreaos de ella, y dominad a los peces del mar, y a las aves del cielo, y a todos los animales, que se mueven sobre la tierra.* 29 Y añadió Dios: Ved que os he dado todas las yerbas, las cuales producen simiente sobre la tierra, y todos los árboles, los cuales tienen en sí mismos simiente de su especie, para que os sirvan de alimento a vosotros, 30 y a todos los animales de la tierra, y a todas las aves del cielo, y a todos cuantos animales vivientes se mueven sobre la tierra, a fin de que tengan que comer. Y así se hizo. 31 Y vió

que: la diversidad homosexual perdió el sentido de la continuidad de la vida en sus praxis estériles, por lo tanto, evade su culminación y su posibilidad de salvar instintivamente al género humano, reproduciéndose obsesivamente en el cuerpo físico de una humanidad por definición hedonista (según Fromm, Freud y Jung), lo cual es una contradicción insostenible, dado que actualmente la medicación de estrógenos y de medidas anticonceptivas para evitar la gravidez no permite que las praxis heterosexuales más ortodoxas cumplan puntualmente con aquella supuesta “obligación reproductiva”. Por otro lado, se dice que, por sí misma: la vida amorosa homoerótica carece de sentido (pues se opta por el hedonismo egoísta en vez del *erotismo*); de ahí se desprende otra falacia comportamental de la sexualidad humana que dicta que una opción heterosexual, culmina una vida necesariamente *buena y de provecho* (demográfico) Esto es ya un lugar común muy popular (que luego generará la sempiterna homofobia, misoginia, machismo, sexismo, etc.) lo cual facilita la difusión de una estructura de dominio real y simbólico del *macho* que ha operado en todos los niveles.

Todavía no es clara la concepción humanista que asimila y justifica históricamente este mito reproductor, para explorar esto ha sido necesario recurrir a Michel Foucault quien trató de abordar con sus pesquisas esta parte todavía inexplorada de los comportamientos sexuales alternos; por ejemplo: habiendo propuesto un primer enfoque crítico multidisciplinario, el del *biopoder*. Desgraciadamente Foucault trabajó muy someramente los aspectos profundos y ulteriores de este asunto, y lo hizo apenas poco antes de morir; en todo caso, su teoría quedó inconclusa, no obstante ello, sus planteamientos iniciales son bastante esclarecedores como para asentar las premisas iniciales para un trabajo venidero de investigación sobre el tema ²⁹⁹ el que todavía está por hacerse o continuarse...

Este estado de cosas ha sido así, porque el propio humanismo burgués — *es la ideología más característicamente, en efecto, burguesa del devenir próximo y lejano del hemisferio Occidental* — es la superestructura que subyace aún dominante, en la que hemos sido educados y la que difícilmente superamos en cuanto a que significa nuestra vida y por ende, impone los cimientos de nuestra existencia material y espiritual presente y futura.

El humanismo aglutinó y consolidó a la burguesía desde la etapa de acumulación del capital hasta ahora. El Humanismo postuló supuestamente al *hombre* como único sujeto implícito o explícito en todo hecho social. Pero en términos más reales, el humanismo es también el ocultamiento del hombre concreto en situaciones concretas con el consiguiente favorecimiento del poder mediatizador de la clase dominante (la burguesía) Por supuesto, el humanismo determina también la producción de imágenes, los íconos, los modelos o paradigmas de comportamiento sexual más idóneos a sus propósitos. En este caso, la simbología e iconografía cristianas son sustituidas por las griegas con la creencia de que el primer antecedente del humanismo —“el hombre es la medida de todas las cosas” que lo afirmó Protágoras — estaba de por sí expresado en el clasicismo europeo.

Dios todas las cosas que había hecho: y eran en gran manera buenas. Con lo que de la tarde y de la mañana, se formó el día sexto.” Tomado de *Sagrada Biblia*. Traducida al castellano por Félix Torres Amat. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1928. Las palabras en cursiva son mías, entre las cuales no veo ninguna referencia explícita a la obligación de reproducirse (versículo 28), ni de ser carnívoros, alimentándonos de todo lo que se mueva (versículo 30) ni mucho menos se advierte el castigo al no obedecer lo anterior.

²⁹⁹ Que bien podría ser el de una virtual historia social de la diversidad homosexual masculina, o simplemente, la de una Sociología de la praxis homoerótica.

Por otro lado, es preciso señalar que hay respuestas “locales” que no permiten este libre tráfico de imágenes, me refiero a la reacción opuesta a la imposición sistemática de paradigmas, a la *resistencia* para que el sincretismo no se opere tan abiertamente impositivo y parcial. Por ejemplo, en culturas dependientes como la indígena mexicana, el humanismo devastador de imágenes encuentra una feroz resistencia, una clara y enérgica oposición a través de las seculares creencias autóctonas.

Regresando a nuestro cometido: el hecho de que aún subsistan tanto la imagen como la idea de la diversidad homosexual como un dechado de fatalidades eternas, ha generado una angustia existencial inmovible y un sentimiento lacerante y trágico de culpabilidad compartida entre los propios homosexuales, lo cual sólo ha permitido, desde antaño, la reproducción de la ideología dominante para los usos y las conveniencias de la clase social y del sistema político que la patrocinan y la proclaman como el canon a seguir.

Ahora bien, es preciso mencionar la oposición de la diversidad homosexual moderna y la sempiterna ideología dominante en el contexto mexicano. Comencemos diciendo que en el México marginal y en sus multiformes expresiones más auténticamente populares, se ha dado una noción palmariamente tragicómica o estereotipada del "modo de ser de los homosexuales" principalmente del México urbano. En el caso italiano, desde antaño, en el teatro de la *Commedia dell'Arte*, ya se caracterizaban ciertos comportamientos teatrales proto-homosexuales, algunas de las *maschere* (personajes cómicos muy estereotipados) representaban a menudo una equívoca indefinición de géneros, pero sin parecer hermafroditas, la idea era aquella de ridiculizar a los unos y a las otras, invirtiendo el rol de los actores, por su opuesto caricaturizado. Los hombres hacen de mujeres y viceversa, este comportamiento era muy ditirámico y no se actuaba como el teatro japonés de Kabuki, en donde los personajes femeninos son muy seriamente representados por norma por actores habitualmente homosexuales, en la *Commedia dell'Arte* las mujeres representan a las mujeres también, pero no se ahorran la ambigüedad entre los comportamientos masculinos. Ahora bien, en el teatro universal, muy a menudo se ha explorado esta transexualidad histriónica en el teatro popular, aunque esta teatralidad no se llevó a cabo como una pauta adoptada del cotidiano homosexual italiano, sí explotaron muchas situaciones surgidas del equívoco homosexual de este enclave, el teatro de Máscaras formaba parte de una popular representación dialectal veneciana que luego fuera considerada entre las artes escénicas más típicas del norte del país, Carlo Goldoni y Carlo Gozzi y otros, se sirvieron de estos vistosos personajes y luego los trataron de superar.

Por otro lado, en México la simulación de roles invertidos se asocia con las praxis más visibles del enclave homosexual urbano que tiene también sus propios escenarios. Por ejemplo: en el medio homosexual o de “ambiente” urbano se despliega un espacio dominado por el escarnio homofóbico sistemático, pues no ha existido posibilidad alguna de una crítica civil y reivindicadora que enfrente los embates y exceso machistas de la ideología predominante, y consecuentemente se han impuesto las imágenes polarizadas y descalificadoras de un machismo de origen institucional y a la vez popular. Para este caso, las ideas e imágenes sobre la diversidad homosexual se volvieron lugares o tópicos comunes de una comicidad harto estereotipada y mordaz, propia de cantina, de carpa, en donde la mofa verbal se convirtió casi en un arte popular, casi un antipropo, que es ya una artesanía oral más del folclore urbano que da un motivo público de diversión barata de barriada y que a veces llega hasta los sórdidos antros de la *Commedia dell'Arte* a la mexicana, se trata de los *teatros de revista*, en donde el homosexual “funcional” el que baila de relleno en revistas musicales, el de las carpas y de los coliseos populares de mala muerte, en donde el homosexual reivindica su propia condición de tiro al blanco y alimento de muladar para el regocijo de la turba, exhibiéndose y lacerando sus entrepiernas depiladas y

mutiladas o hundidas a fuerza de refajos opresores y sus senos corregidos y aumentados a punta de hormonas o rellenos. Haciendo las veces de la heroína delirante de escena, la fantasiosa “loquita” más risible que visible por sus atributos y remedos femíneos entre ditirámicos y ridículos jadeos. Celebrando cuando por fin, el “jotito del barrio urbano” se volvió personaje de esta escena, cuando obtuvo por fin un protagónico, donde sube y baja, de la gayola al escenario, su extraviado exhibicionismo híbrido de *hombre-mujer*, su comicidad amujerada y fonomímica, que retumba bajo el aparatoso disfraz de *travesti*, donde se juega, como nunca, al no ocultar más y con el firme propósito de “calentar” y de hacer reír al populacho, ahí se despliega una máscara más de la diversidad de los diversos. Es ahí, precisamente adonde se da vía libre al sarcasmo y al ingenio popular de rutinas albureras de barriada malquerida y cachondona, por donde se le vea y se le toque, pletórica y sedienta de remedos sonoros de comicidad gay retumbante y altisonante.

Este kitsch “de ambiente”, el de la barriada lumpenesca del DF, el que se ve como espectáculo del folclore urbano en los “teatros de revista”, justamente como una airada reiteración del no somos nada... Sin embargo, de frente a reflectores, luces y parafernalia similar, el rostro mujeril del mexicano de “ambiente”, dibujado a punta de dolorosas depilaciones y desbordante de *heavy* maquillaje. El abultado cuerpo es sabiamente relleno con esponjas y mallas del nylon agranda glúteos... Entonces uno del montón, se repliega anonadado para dar paso a la bella chica en facsímil, lanzada como lo paradigmático (siendo lo opuesto a la diversidad homosexual) Quizás la menos exhibicionista, de lo más recatada, uno más de closet, se repliega avergonzado del espectáculo. La “jota vestida” se publicita como la súper-mujer hecha de puras ganas y de muchas prótesis, que se mira arrobada ante el espejo acuoso de los ojos fulgurados y beodos de parroquianos extraviados. Se pudiera pensar que la jerarquía de esta teatralidad delirante y exquisitamente amanerada, se reduce a la idea conceptual del difícil *no arte*, a la voluntariosa parodia de la misma vulgaridad repetida una y mil veces, al remedo esquizoide, pero en fin voluntarioso, de quienes anteponen lo “bonito” a lo significativamente precario de la condición de tantos homosexuales provincianos *à la recherche de la beauté*, cualquiera sea su costo. Pero ocurre que el afán pesadamente caricaturizante de la plástica cabaretil prestidigitada y *va de nuez* desprestigiada ahora por la TV y por su doble moralina inconsecuente y de mera bazofia *entre-tenedora*, también servidora fiel de la ideología dominante, reproduciendo obras inevitablemente ligadas a la comicidad inmediata y facilona de los ruidos y trompetillas del *burlesque* dando seguimiento fiel al ineludible kitsch de la barriada enriquecida por el multicolor brillo del ambulante que llega a “verse” hasta en la *tele*. Según la opinión del insigne pensador Alberto Híjar, con respecto al surrealismo: *todo se convierte en volátil y efímero*, y a la vez de múltiple lectura, tal y como sucede cuando no se construyen lenguajes plásticos sino se vale más de ambientes etéreos y de signos equívocos para adivinar y volar alto y no para entender, tal y como ocurrió alguna vez con las ilustraciones conceptuales de la Revista Moderna.”³⁰⁰ En fin, de hecho, la visión estereotipada de la máscara de *la Commedia dell’Arte veneta*, se reencuentra con la máscara esgrimida por los homosexuales mexicanos en busca de éxito y de la celebridad efímera de las urbes.

Este fenómeno del kitsch homosexual representado escénicamente, desborda los límites de los personeros ideológicos obligados a parecer una clase dominante que ante la evidencia de la vulgaridad reinante, está más dispuesta a aceptar la caricatura a ultranza que la realidad cotidiana de la simple y llana condición humana del homosexual, esto es: dar por buena la evasión de pavo

³⁰⁰ Alberto Híjar et al, *La muerte, expresiones mexicanas de un enigma*, Ed. UNAM, Museo Univ. México, 1974, pp. 71-72 (Perífrasis)

real de la manoseada diversidad humana y que ahí se cobija soberanamente falsa y conurbada con el estereotipo harto prefabricado de sus supuestos atributos y postizos atractivos. El arte y su artesanía del aspecto “machín” y del “reventón stripper” se dan también “la manita de gato” en la lucha inclemente de las apariencias carnales. Cuando se trata un tema preciso, los medios tienden a imponer las condiciones ideológicas mucho más cuando el tema es arbitrario. El tomar conciencia del carácter fullero de estas condiciones, posibilita la producción de obras relevantes de defensa y retaguardia en cuanto crítica de la *ideología dominante* al significar formal y combativamente lo impuesto y regresivo del delirio homoerótico del carnaval mediático.

La ironía, la denuncia, la protesta, el testimonio, la recreación inteligente, son eficaces no sólo por su reducción temática carnalizada, sino por el modo de significar críticamente un hecho, sin caer en las trampas de lo malamente establecido por la globalización y la incesante circulación de personas y de mercancías. Para el caso de la diversidad homosexual, no habrá que olvidar que la significan y la practican los hombres vivitos y coleando, muchos de ellos entre clases sociales profundamente antagónicas y por lo tanto, la condición de los homosexuales es multivariada, muy alejada por cierto de la imagen inclementemente “popularizada o vulgarizada” de un estereotipo hecho, para su difusión mediática, muy poco atento de la diversidad comportamental de los homosexuales mexicanos, italianos, etc.

6. 5 Algo sobre el *biopoder* según Michel Foucault.

“hay que renunciar al descubrimiento de la propia homosexualidad. O sea, que deberíamos tratar de convertirnos en homosexuales y no limitarnos a reafirmar sólo nuestra identidad homosexual, así como velar por su posible sentido, de tal forma que debemos, más bien, crear una *forma de vida homosexual*. Un *convertirnos en homosexuales*.”

Michel Foucault

Si atendemos el propósito de avizorar algunas referencias teóricas que se utilizaron eclécticamente o si se quiere surgidas de manera bastante aleatoria, “strada facendo” como se diría en italiano, es preciso también revisar lo propuesto por el eminente estudioso de los comportamientos disfuncionales o alternativos de la vida urbana de hoy en Occidente, se trata de Michel Foucault (1926-1984), quien junto con Megan Vaughan, Gayatri Spivak, Marvin Harris, Edgard Said, y Michel Maffesoli forman un grupo de sociólogos investigadores insustituibles para los fines teórico-prácticos de esta tesis, dado el alto contenido pretendidamente trasgresor de la novela. Michel Foucault es uno de los pensadores europeos de mayor resonancia en la actualidad y quien, desde la perspectiva de la historia sociológica de la medicina y de la psiquiatría, estudió problemas epistemológicos, lingüísticos, estructurales y económicos, de una manera original y ante todo, multidisciplinaria, con ello se pudieron abordar desde diferentes perspectivas, entre otros sujetos: los comportamientos marginales o transgresores de la sexualidad humana, siendo uno de ellos la *homosexualidad masculina*, por lo tanto, no se pueden pasar por alto, algunas de sus originales aportaciones en el análisis de esta novela.

Ahora bien, Michel Foucault intentó mostrar que las ideas básicas que la gente considera verdades permanentes sobre la naturaleza humana y la sociedad, han cambiado persistentemente a lo largo de la historia. Por lo mismo, sus estudios pusieron en tela de juicio la influencia de Karl Marx y del psicoanalista Sigmund Freud, dos figuras o pilares importantes en el estudio de la vasta *tradición disfuncional de las sociedades de Occidente*. Además, Foucault aportó nuevos conceptos que desafiaron las convicciones más arraigadas entre la gente sobre el rol de las cárceles, la policía, y sobre todo el cuidado de los enfermos mentales, los derechos de los marginados, vertidos en los recursos supuestamente “correctivos” que se han implementado para enfrentar la disfuncionalidad de la trasgresión, esto ya es en sí, el vasto y accidentado trayecto de la administración pública ocupado en alcanzar el bienestar individual y social.³⁰¹

Los últimos tres libros de Foucault —*Historia de la sexualidad*, Volumen I: *Introducción* (1976), *El uso del placer* (1984) y *La preocupación de sí mismo* (1984) — son parte de una trunca *historia de la sexualidad* (por desgracia, como ya se dijo, murió antes de concluirla) En estos estudios, Foucault rastrea las etapas por las que la gente ha llegado a comprenderse a sí misma en las sociedades occidentales, a comprenderse como seres sexuales y relaciona el concepto sexual que cada uno tiene de sí mismo con la vida moral y ética del individuo.

En todos los libros de este último periodo, Foucault intenta mostrar que la sociedad Occidental ha desarrollado un nuevo tipo de poder, al que llamó el *biopoder*, es decir, un nuevo sistema de control que los conceptos tradicionales de autoridad son incapaces de entender y criticar. En vez de ser represivo, este nuevo poder realza paradójicamente la vida.

Michel Foucault trata esencialmente el tema del poder como una constante en el devenir humano, cuestionando implacablemente las concepciones convencionales del término. Por lo tanto, piensa que: el poder no puede ser localizado (física y tangiblemente) tan fácilmente detrás de una institución, o en algún sitio específico del Estado; por lo tanto, la supuesta “*toma de poder*” esbozada por los marxistas, no sería posible. En este orden de ideas: el poder no es considerado como algo que el individuo cede al soberano (concepción contractual del consenso jurídico-político), sino que es antes que nada una relación de fuerzas, una *situación estratégica* de todos en una sociedad dada. En consecuencia, *el poder, al ser relación*, está prácticamente en todas partes, y en efecto, el sujeto está atravesado normalmente por relaciones de poder y no puede ser considerado autónomamente de ellas. Para Foucault, el poder no solo coarta y reprime, sino que también provoca o produce “*efectos de verdad, y con ello produce saber*”

Resumiendo su trabajo investigativo, Michel Foucault, concibe así uno de los instrumentos de análisis más importantes para comprender la trayectoria histórica de la homosexualidad masculina, señalando en primer lugar que es importante considerar el surgimiento de un “*biopoder*” que ha absorbido el antiguo derecho de vida y muerte que el soberano detentaba y que en términos prácticos, este poder además ha pretendido convertir la vida en un *objeto*

³⁰¹ Me permito citar algunas de sus obras en donde es más que patente su interés sobre el aspecto ético y social de su enfoque: se enumeran los textos teóricos más relevantes (dicho de paso, sus entrevistas fueron numerosísimas y enormemente interesantes) por ejemplo sus libros: *Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE, 1967; *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970; *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968; *El nacimiento de la clínica*, México, Siglo XXI, 1966; *Raymond Roussel*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973; *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1976 y inacabada *Historia de la sexualidad: I. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1977.

administrable por parte del mismo poder. Por eso, la *vida regulada* debe ser protegida, diversificada y expandida. Su reverso, y en cierto sentido su efecto, es que es necesario contar con la muerte, ya sea en la forma de la pena capital, la represión política, la eugenesia, el genocidio, etc, son como una serie de eventualidades tanáticas que se ejecutan sobre la vida, las cuales son desplegadas por parte del poder que se justifica y se fundamenta en su supuesto “cuidado”.

De hecho, Foucault distingue dos técnicas de biopoder que florecieron en los siglos XVII y XVIII; la primera de ellas es la “*anatomopolítica*” que se caracterizaba por ser una tecnología individualizante del poder, finalmente basada en el escrutar en los individuos, sus comportamientos y su cuerpo con el fin de *anatomizarlos*, es decir, producir cuerpos dóciles y fragmentados. Lo anterior se basa en el método disciplinario como instrumento de control del *cuerpo social*, penetrando en él hasta llegar hasta sus elementos constitutivos, como los átomos; las células, las nervaduras, los individuos particulares; pero esto no es otra cosa que la *vigilancia*, el control por ejercerse, la intensificación de las pautas del rendimiento, la multiplicación de capacidades, el emplazamiento, la utilidad misma, etc. luego entonces, todas estas categorías al ser aplicadas al individuo concreto, constituyeron entonces una disciplina “*anatomopolítica*”.

El segundo grupo de técnicas de poder es la llamada “*biopolítica*” que tiene como objeto a las poblaciones humanas, a grupos de seres vivos regidos por procesos y leyes biológicas. Esta, digamos *entidad biológica* posee tasas estimables de natalidad, mortandad, morbilidad, movilidad en los territorios, indicadores que pueden usarse para controlarla en la dirección que se desee. Dentro de este proceder, según la perspectiva foucaultiana, el poder se torna cada vez más materialista (y pragmático) y menos jurídico, ya que después de todo debe tratar, a través de las técnicas señaladas, con el cuerpo y la vida, con el individuo y finalmente hasta con la propia especie. Ahora bien, el punto de articulación entre ambos procedimientos técnicos radica en el *control del sexo* como mecanismo de reproducción disciplinaria del cuerpo y sus propias regulaciones de poblaciones.

Para Michel Foucault, la aplicación del desarrollo del *biopoder* y de sus técnicas, constituyen una verdadera revolución en la historia de la especie humana, dado que *la vida está completamente invadida y gestionada por el poder y fue y seguirá siendo fundamental para la expansión del capitalismo* al instituir los instrumentos para la inserción “*controlada de los cuerpos en el aparato de producción mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos*” mismo que ha generado la expansión inusitada de una ingente acumulación de capital. Aun más, lo inédito de todo esto es que lo biológico se refleje en lo político, provocando que la existencia vital entre de lleno en lo que se llama *modernidad*, ya que los humanos, en función del poder que sempiternamente les rige, se juegan indefinidamente la vida en el ejercicio de la política. Enseguida, Foucault anima a la gente a resistir los embates de este nuevo concepto de control de la intimidad, Foucault se coloca dentro del enfoque del *Estado del bienestar*, instando a los individuos a desarrollar una ética individual en la que cada uno lleve su vida de tal forma que los demás puedan respetarla y admirarla. Por la gran pertinencia teórica de su concepto fundamentalmente crítico del *biopoder* y por otras cosas más, será conveniente retomar algunos de sus aportes para normar un juicio con respecto al manejo coccioliano de la homosexualidad en la novela: para comenzar, se puede decir que no se sabe a ciencia cierta cuál fuera el concepto de la praxis homoerótica que tan arduamente CC trató de desplegar en su novela. Es bien claro que no tuvo en cuenta las implicaciones del biopoder foucaultiano, en efecto la trasgresión del protagonista que se encuentra en esta novela, fue más bien del orden moral, en consecuencia, Coccioli propone una lectura “teológica” del amor masculino. En este sentido, CC presenta un patente anacronismo, dado que el colapso sentimental de los amantes muestra un sendero tenazmente místico, enraizado

en el pasado, es regresivo. Por lo tanto, la visión de la praxis homosexual explorada por CC a través de su protagonista, no pertenece al presente y no es en absoluto la de una visión más o menos contemporánea de la praxis homoerótica, no obstante el haber padecido en carne propia los nocivos efectos del *biopoder* como cualquier otro homosexual, CC nunca se refirió a ninguna teoría explicativa salvo la del *sentimiento amoroso* como la quinta esencia de su particular y muy exaltado concepto de lo que él llama *Amor con mayúscula*, lo que a fin de cuentas, resulta no ser tan humanamente practicable como para comprenderlo como “un proyecto de vida” *humanamente asequible...*

Regresando a Foucault, la historia de la homosexualidad ha utilizado dos grandes principios de inteligibilidad: a) el dispositivo represión/liberación y por otra parte b) la problemática de la formación histórica de la propia homosexualidad. En el primer caso, se ha puesto el acento en la opresión de los interpelados y la segunda va dirigida a la misma homosexualidad dentro de un cuadro restringido a una mera historia de la homosexualidad como sujeto. En este contexto, los trabajos de Michel Foucault sobre la reflexión de su propia homosexualidad, permiten repensar la problemática de una historia de la homosexualidad, mostrando que la represión ha constituido *la aplicación de la técnica del buen gobierno* de la sexualidad occidental, sobre todo en lo que se ha dado en llamar la potencial “perversidad” de los interpelados por Coccioli en su novela.

Foucault muestra también, sin prometer nada más que una substanciosa línea de investigación, que una historia específica de la homosexualidad debería inclinarse, o más bien, dirigirse hacia *la problematización de la amistad occidental masculina*, que fue, como se explicó desde la introducción a esta tesis, es uno de los puntos medulares del dilema amoroso entre Fabrizio y Laurent, quienes fluctuarán en torno a esto a lo largo de la trama: entre la propuesta *amistosa* de Laurent y la propuesta más explícitamente homosexual de FL, se trata en fin de aquella amistad peculiar que se da entre hombres adultos, la cual ya se venía desplegando desde los siglos XVII y XVIII, pero no es sino a través del trabajo foucaultiano, cuando se avizoran por fin nuevas perspectivas sobre el plano de la praxis individual como una iniciativa tendiente a sentar las bases para hacer de la homosexualidad un “*modo de vida*” hecho y derecho, concediéndole muy poca importancia en esto a una *política de la liberación*, así pues, el estudioso francés propone que en vez de hacer de su sexualidad (de la homosexualidad) una práctica de libertad, por eso los hombres deberían convenir en una práctica de la diversidad que busque ante todo, la creación de nuevos nexos o relaciones sociales, lo cual quiere decir, para Foucault el crear una nueva percepción, una nueva cultura de la relación afectiva humana, cosa que CC no avizora en la novela que aquí nos ocupa.

Los conceptos de *biopoder* y su complemento la *biopolítica*, fueron comentados por Foucault en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad* (en 1985), y en su breve texto *Las políticas de salud en el siglo XVIII* (de 1995) Por cierto, ambos han sido especialmente ventajosos para el desarrollo de los estudios dedicados al *postcolonialismo*,³⁰² lo cual en efecto tiene un trasfondo eminentemente político (o más propiamente dicho, geopolítico) aún contra la voluntad del propio estudioso francés, esto es que el concepto puede abordar dentro de sí una *determinada distribución territorial del poder*, en donde se presupone la existencia rectora de un centro dominador o *metrópoli* y una *periferia* subalterna del colonialismo moderno o neo-colonialismo.

³⁰² Como los emprendidos por la interesante estudiosa de la marginalidad colonial, Gayatri Spivak y otros.

Para Foucault el *biopoder* sería entonces una forma nueva de poder que emerge en la transición hacia el mundo moderno —en la intersección (*costura*, él dice) entre el cambio demográfico y el económico—. Foucault considera que frente al espacio de jurisdicción del antiguo régimen —centrado en la muerte y regulado por la ley—. Este nuevo espacio del ejercicio del poder, se apoderará de la vida a través del despliegue de la norma, es decir: de todas aquellas tecnologías de normatividad que se fueron relacionando con la gestión de la salud (básicamente de vigilancia, incluyendo por supuesto a los hospitales) que tiene en la medicina su principal “ideóloga y ejecutante”. *La novedad del biopoder es su capacidad de producir conceptos, es decir, que estas nuevas formas de dominación tratarían de abarcar al individuo-sujeto constituyéndolo ya sea como población o como individuo.*

Para tener una idea de cómo se puede aplicar la *logística del biopoder* en una relación de desigualdad, veamos pues una de sus aplicaciones operativas más irritantes, la del marginalismo causado por el colonialismo médico europeo, donde el concepto ha tenido particular éxito como instrumento de análisis en las zonas periféricas más marginadas de la medicina alópata Occidental, por ejemplo en el África colonial inglesa, donde la investigación médica de Megan Vaughan en su revelador texto “*Curing their ills*” (de 1991) en las páginas 202-203 en donde, abordó la pertinencia del concepto del *biopoder* en las Ciencias de la Salud. Ahí Vaughan planteó la idea de que el poder del *discurso médico*, operó en África no sólo como un poder constitutivo de individuos sino de grupos humanos identificados por la jerarquía racial, así como por las tradiciones y las costumbres. Este proceder también arbitrario, fue la consecuencia directa de la convicción colonialista que dictaba: *los africanos, por definición, son incapaces de una identidad individual*. Más o menos lo mismo que se ha dicho de la comunidad homoerótica, los homosexuales son una degeneración, *un sub-grupo, son la trasgresión del patrón hegemónico heterosexual*, carecen de una aceptable identidad. De hecho, esta aguda intervención de la Medicina práctica, también planteó un serio cuestionamiento a Foucault, es decir: para Vaughan el *poder biomédico*, ejercido autoritariamente en los contextos coloniales, ha operado a través de sus formas represivas — atribuidas por el autor francés a sociedades con regímenes premodernos no contractuales, sociedades atrasadas, en fin marginadas de la modernidad—, pero lo han hecho mucho más en sus formas coactivas que aparecen como aparentemente inocuas. Es decir: justamente como *biopoder*. La investigación señala, que si bien en el caso de la psiquiatría colonial, el *poder médico* ahí fue menos coercitivo que el de la Europa moderna, en efecto sí lo fue en términos simbólicos, en el momento, por ejemplo: de forjar la idea del «otro», «el diferente», ya que *per se* la situación colonial hacía de la persona africana un sujeto *extraño*, pero sin necesidad de recurrir a la locura como un juicio de valor excluyente.

Lo anterior reviste una particular relevancia en el caso de la *actitud biomédica* con respecto a los comportamientos sexuales trasgresores que se presentaron en la novela en cuestión, dado que la acción represiva y “etiquetadora” (*labeling*) se ejerce normalmente desde la propia metrópoli, lo cual quiere decir que el *modus operandi* de esto, pasa de una maniobra del *poder biomédico* a su forma más acabada y *menos manifiesta* (pero en el fondo más pernicioso en el ejercicio de aquel poder), en efecto, la del “sosegado” proceder del *biopoder*. En consecuencia, este debate debe de ser revisado en los diferentes contextos donde se ventile la trasgresión homosexual masculina, en donde aún dándose una especie de colonización metropolitana, sea necesario evitar a toda costa, la ilusión de una falsa bifurcación de opuestos, pues ambas formas de poder, el uno *represivo* (*poder biomédico*) y el otro *constitutivo* (el *biopoder* como tal, contenido en el discurso médico), no tienen por qué entenderse de forma excluyente, dado que desde antaño han podido coexistir las formas represivas y violentas de la explotación de los marginados junto a la creación relativamente pacífica de la inducción de identidades coloniales, (o en este caso, de

identidades trasgresoras profundamente interiorizadas) —aunque perfectamente subvertidas— mediante el ejercicio subrepticio del *biopoder*.

Por otra parte, Michel Foucault diría junto a Gayatri Spivak que: *los estudios postcoloniales han abordado los efectos de la colonización en la cultura y las sociedades poniendo énfasis en las representaciones generadas por el propio discurso colonial*, a lo que se podría agregar que la dinámica colonizadora se ha aplicado también sistemáticamente en la relación difícil entre la sexualidad heterosexual paradigmática como la de una metrópoli dominante y dominadora y la periferia de trasgresores homosexuales, la analogía colonialismo-estigmatización sexual se antoja un tanto arbitraria, posiblemente, pero lo que sí es cierto es que en ambas hay una relación de dominador-dominado, de poderoso y de subalterno, en suma, de una relación de poder entre un paradigma conductual adquirido o adscrito y el de su supuesta trasgresión.

Para comprender mejor el concepto de *biopoder* es necesario traer a colación el concepto de «representación» pues es también una clave analítica crucial en esta línea del trabajo teórico foucaultiano. Este concepto, tal y como ha sido materializado por Stuart Hall en su texto ya clásico *Representations* (1997), ha servido para expandir una peculiar idea de cultura. Esta concepción de la *representación* (a la que yo llamaría *percepción*) sería entendida no sólo como ideas o conceptos, sino como sentimientos y emociones. De manera que los significados culturales no sólo serían «pensados» sino que tendrían efectos sobre las emociones y los afectos pues organizan y regulan nuestras prácticas sociales y nuestras conductas. En efecto, son percibidos también como sentimientos y emociones. Este enfoque resulta particularmente útil para entender el papel o la función *emotivo-sentimental* de la expresión literaria homosexual; por cierto, un compromiso ardientemente acogido por Carlo Coccioli en su novela presuntamente innovadora en este sentido: atendiendo a lo dicho por él en el prólogo de la edición castellana del *Fabrizio Lupo* (en la pág. 10), literalmente citado también en la página 10 de la Introducción de esta tesis.

De una forma amplia —tomando las ideas tanto del *materialismo cultural* representado por Raymond Williams entre otros,³⁰³ como las definiciones procedentes de la intersección entre

³⁰³ La aparición de esta corriente ecléctica del pensamiento antropológico-social se debe a Marvin Harris (1927-2001), sociólogo y antropólogo cultural estadounidense que desarrolló este enfoque conocido en antropología como '*materialismo cultural*' el cual contribuyó a crear una visión más dúctil de esta disciplina. Realizó trabajos de campo en Brasil, Ecuador, Mozambique y otros países, lugares donde aplicó su enfoque materialista cultural, teoría que destaca los aspectos económicos y tecnológicos de las sociedades humanas. *Mantiene posturas semejantes a las del antropólogo, también estadounidense, Lewis Henry Morgan, cuya obra sobre la evolución llevó a Friedrich Engels a desarrollar la teoría del materialismo dialéctico.* Según el materialismo cultural, todas las sociedades se dividen en tres niveles primarios de organización: *infraestructura, estructura y superestructura.* La infraestructura *corresponde a la producción de bienes y servicios, así como a la reproducción y mantenimiento de la población;* la estructura *incluye las relaciones políticas y locales de cada sociedad;* por último, la superestructura *consiste en las ideas, valores, creencias, arte y religión de las sociedades.* El materialismo cultural propone que los cambios o innovaciones que se dan en una cultura se originan en la infraestructura y se reflejan primero en la estructura y ulteriormente en la superestructura. Harris perfeccionó los métodos de estudio antropológicos al diferenciar el carácter de la investigación en *emic* y *etic*: el método *emic* representa las estrategias de la antropología basadas en la visión propia de una cultura determinada; el método *etic* representa el enfoque exterior; o sea dos esferas surgidas de una *visión intra* y de una *visión extra* del acaecer social. Es pertinente aclarar que: a diferencia de otros materialistas, Harris no se interesó en absoluto por el avance o retroceso de las culturas, es decir, su evolución, sino por descifrar el desarrollo de los rasgos culturales específicos de

la semiótica y la antropología, que pueden ser representados por Claude Lévi-Strauss, Edgar Morin, Roland Barthes, Ferruccio Rossi-Landi, Clifford Geertz y otros más— la cultura quedaría definida como los significados compartidos o las redes de significación que consienten no sólo el pensar, sino el *sentir* y actuar de una determinada manera. En ese orden de ideas, el discurso colonial o metropolitano fue productor de significados y el mismo poder colonial, desde esta perspectiva, operó intentando fijar una serie determinada de significados sobre la misma sociedad y los sujetos bajo su égida, los marginados y los marginadores. En lo relativo a cómo se fue constituyendo un discurso colonial en detrimento de los sujetos periféricos o marginados, en este sentido son muy importantes los penetrantes trabajos del palestino Edward Said a quien se considera a la raíz de los estudios postcoloniales más actuales y profundos sobre medio Oriente.³⁰⁴ Said ha puesto de manifiesto el cómo algunos textos, generalmente los producidos desde determinadas instituciones metropolitanas, pueden *recrear* la percepción de la realidad misma a la que sólo se parecen (por su propia conveniencia) y a la que no pertenecen. Este efecto especular de creación de la realidad (llamado por él, *poder productivo*) se manifiesta cuando, con el paso del tiempo, esos textos producen o generan una tradición o lo que en términos de Foucault sería un *discurso* de tal peso que marcaría fatalmente hasta los textos producidos fuera de ese tópic. Esta asociación de ideas me parece sumamente útil cuando se transpone a la problemática de la expresión homosexual, la cual ha sido sujeto sistemático de un marcaje despiadado, sujeto de una

cada sociedad (cercano a la perspectiva de los fundadores de la dicotomía temporal estructuralista de *diacronía* y *sincronía* y también cercano a la diferencia cualitativa existente entre la *sociología funcionalista* y la *sociología marxista*) Destacan sus obras: *Cultura, hombre y naturaleza* (1971), *Materialismo cultural* (1979), *Vacas, cerdos, guerras y brujas* (1980), *El desarrollo de la teoría antropológica* (1982), *Nuestra especie* (1991) y *Muerte, sexo y fecundidad* (1991) Falleció en 2001.

³⁰⁴Edward Said (1935-2003), formidable ensayista y crítico literario palestino-estadounidense, se le consideró uno de los más relevantes especialistas en Medio Oriente. Nació en Jerusalén en 1935, en una familia de mercantes acomodados. En el exilio, se formó en colegios ingleses de El Cairo (Egipto), de Massachussets (Estados Unidos) y en las universidades de Princeton y Harvard. Profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Columbia. Ya en su condición de exiliado, y desde una plataforma de librepensador, abordó el análisis acucioso de cuestiones filosóficas, históricas y sociopolíticas, algunas de ellas muy candentes, como las precarias relaciones habidas entre Oriente y Occidente, el imperialismo, la opresión y exilio palestinos, el fue el sujeto más recurrente de su interés, difícil posición para un arabo-norteamericano, pero no imposible para un ser excepcional como él, finalmente llenó con gran dignidad el papel del intelectual sólidamente comprometido y con la necesaria independencia respecto al poder establecido, tan fue así que Said alcanzó una gran notoriedad dentro y fuera de los países árabes, cosa que le diera un gran prestigio mundial. Destacan sus penetrantes estudios sobre los sistemas de representación y los estereotipos que Occidente ha sistemáticamente asestado al mundo árabe, estos son el tema central de *Orientalismo* (1978), una obra que alcanzó una gran repercusión mundial y con la que recibió el Premio National Book Award. Otros títulos suyos son *The Question of Palestine* (1979), *Covering Islam* (1981), *Cultura e imperialismo* (1993) y *The Politics of Dispossession: The Struggle for Palestinian Self-Determination* (1994) Algunos de sus atinados estudios de crítica literaria y musical son: *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* (1966); *Beginnings: Intention and Method* (1975); *Literature and Society* (1980); *The World, the Text and the Critic* (1983) y *Musical Elaborations* (1991) Entre sus últimas obras destacan *Fuera de lugar* (1999), que aborda desde su infancia en Palestina, Líbano y Egipto, que informan del paso de esos primeros años de educación cristiana a un ambiente musulmán hasta los pormenores de su formación y desarrollo profesional en Estados Unidos; y por último su *best seller*, *Reflections on Exile and Other Essays* (2000) En 2002 recibió el Premio Príncipe de Asturias de la Concordia, a la par del director y pianista israelí Daniel Barenboim. Ambos pusieron en marcha, en 1999, el *West Eastern Divan*, un ambicioso y utópico proyecto de carácter cultural y humanitario para unir a jóvenes músicos de origen musulmán y judío en torno a un taller de creación musical y a la reflexión sobre la paz en Medio Oriente. Edward Said falleció en agosto 2003 en Nueva York.

inclemente estereotipación, asestada desde un centro metropolitano paradigmático, sustentado justamente por el montaje sutil e insidioso del *biopoder* y por los aparatos ideológicos del Estado.

Por otro lado, Edward Said, explica también que a través de la aparentemente simple idea del «Oriente», suscitada por los textos literarios europeos, Said indagó diligentemente el poder colonial de sugestión, señalando la importancia del *discurso imperialista* sobre el dominio de los subalternos colonizados. Es decir, el discurso colonial que habría suscitado un conocimiento, un *determinado saber* sobre *Oriente* (o África) que no era de ninguna manera un conocimiento neutral ni gratuito, sino una visión política e ideologizada de la realidad, cuya disposición promovía de una manera subrepticia aquella diferencia entre *lo familiar* o *endógeno* (Europa, Occidente, «el nosotros») y lo *extraño* o *exógeno* (Oriente, «los otros»)

Según la sugestiva investigadora en Sociología Médica, Rosa María Domenech:

“El objetivo de aquel discurso era la percepción o creación del colonizado como una población de degenerados, sobre la base del origen racial, para justificar la conquista y establecer sistemas de administración e instrucción. Es decir, el discurso de «el otro» (el colonizado) era esencial para construir la propia identidad europea, a través de la construcción de la diferencia. En resumen, para Said, la definición misma de la idea de *civilización*³⁰⁵ se apoya en la creación de la de *barbarismo* y en la edificación de *identidades irreconciliables*. A Said se le ha criticado el uso de un discurso menos contextualizado históricamente que a Foucault, pues en su obra entiende como componentes de un discurso único a figuras tan diversas como Jimmy Carter o Karl Marx.”³⁰⁶

Otra de las analistas culturales más célebres de los estudios postcoloniales que podrían ofrecer algunos aportes útiles en el sentido de la homosexualidad vista como una periferia marginal, es Gayatri Chakravorty Spivak, junto con el ideólogo italiano Ferruccio Rossi-Landi, ambos presentan un acercamiento menos radical que el de Edward Said con respecto a la relación entre el *discurso* y el *sujeto* activados por las metrópolis colonialistas. Concretamente la Spivak, quien comenzó desde 1965 sus ilustrativos estudios sobre la influencia de William Shakespeare sobre el poeta irlandés William Yeats, Gayatri ha trabajado, dentro de la academia norteamericana desde la Universidad texana de Austin, ha ejercido la crítica literaria de enfoque histórico del colonialismo y la marginalidad, participando brillantemente, desde la mitad de los años ochenta en el colectivo de historiadores/as, agrupados en torno a los denominados *Estudios Subalternos*.³⁰⁷ Desde 1985 se propuso desarrollar *la historia desde abajo* del periodo colonial de la India, es decir: partir de una lectura de la rebelión de los campesinos colonizados, asumiendo que era perfectamente posible leer la presencia, si se quiere paradójica, de una *conciencia rebelde* detrás del propio material de archivo producido por la misma administración colonialista.

Cabe insistir que el concepto de «subalterno» en Gayatri es de inspiración gramsciana. En efecto, Antonio Gramsci (1891-1937) desde 1934, formulaba su teoría de *las clases subalternas* en

³⁰⁵ Como podría ser, en otro contexto, el de la salud mental por ejemplo.

³⁰⁶ Rosa M^a Medina Doménech, *La historia de la medicina en el siglo XXI: una visión poscolonial*, Editorial Universidad de Granada, España, 2005, p. 42

³⁰⁷ La Spivak no es de lectura fácil, además de ser una fértil ensayista, la mayoría de su producción no ha sido difundida ni traducida al castellano, pero sí ha sido traducida en más de 20 idiomas, entre otros al italiano.

un esquema que, aunque marxista, imaginaba al proletariado subalterno como un grupo no unido y con una historia fragmentaria y episódica no totalmente constituida o impuesta por el grupo hegemónico. Es decir, para Gramsci, aún sin las características definidas de un sujeto histórico bien delimitado, el estudio de estos grupos sería una tarea crucial para quienes abordan la historia como un sujeto que no ofrecía la regularidad mecanicista habitual del marxismo vulgar, por lo tanto, se propuso optar porque cada línea de una iniciativa independiente por parte de los grupos subalternos, debiera ser algo de un valor incalculable para quien hace una evaluación teórico-práctica de una historia total. El término tal y como lo utiliza Gayatri Spivak —tomado del hecho de que en el sistema militar de la India colonial inglesa, ningún hindú podía asumir un puesto más alto que el de «subalterno» inmediato, respecto al oficial inglés quien estaría siempre a la cabeza de todas las jerarquías Aquí la Spivak hace referencia a aquellos conocimientos minimizados por ser considerados inferiores y de escasa cientificidad del subalterno. Esta calidad de subalterno, es la que se le reservará a la sexualidad alterna del homosexualismo con respecto a la heterosexualidad, por esto parecería que este enfoque puede ser útil para dilucidar el estado de cosas entre una voluntad paradigmática y colonialista y los subalternos trasgresores del paradigma heterosexual, como una especie de sempiternos colonizados.

De todas maneras el colonialismo como fenómeno de nivel macro puede reproducir sus procedimientos a cualquier escala del sistema social, es por así decirlo; *un sistema holístico*³⁰⁸ El proyecto de los *Estudios Subalternos* es en efecto una tentativa paradójica, como el de la denominada *historia desde abajo*, pues se enfrenta a la dificultad metodológica de la ausencia de testimonios de los subalternos quienes habitualmente no quieren comprometerse con la denuncia —sean estos colonizados o pacientes—. Dice Gayatri Ch. Spivak: “*La tarea para quienes hacemos historia no sería la de buscar una «explicación verdadera», sino la de responder a cómo una explicación determinada de la realidad se convierte en la normativa y deja fuera otras posibles explicaciones.*”

Además, la aportación más relevante de Spivak es, precisamente su crítica al concepto occidental de *sujeto*. Un sujeto que es imperialista, protagonista de una narrativa hegemónica que representaría la autoridad, la legitimidad y el poder exclusivos y que sería el propietario del habla. Nada más apropiado para entrar en la materia, dado que la expresión literaria homosexual ha sido descalificada porque su “*leit motiv*” no representa ningún interés a la autoridad, no está legitimada por el propietario del habla, de hecho se podría decir que CC no fue capaz, aún deseándolo vehementemente, de sobrepasar los límites de los “propietarios del habla” católicos, la misma ideología dominante de esta clase, se impuso sobre él, tal y como se ha visto.

Retomando el discurso de Gayatri Spivak, *el habla* no sería la expresión inmediata del sujeto pues esto negaría toda posibilidad de conciencia o identidad, hasta fechas recientes y sólo sería posible para quienes hayan dejado testimonios históricos. Es en este sentido que Spivak hace su aportación principal al abordar una particular *descolonización* de los propios *Estudios Subalternos*, ya que utiliza la crítica feminista como herramienta de *primera mano* para contrarrestar el poder del sujeto patriarcal.

Desde los *Estudios Subalternos*, la definición de subalterno o colonizado se establecería desde la diferencia, es decir, sería la diferencia demográfica entre la población total y lo descrito

³⁰⁸ Este enfoque holístico goza de gran popularidad en la medicina alternativa, deriva del término griego *holos*, que significa todo, o sea que la parte es también un todo, en el sentido *que todo en la parte* es igual a su correspondiente todo...

como élite social. Subalterno, por tanto, *no define una identidad positiva completa con conciencia soberana, sino el producto de una red de componentes diferentes y potencialmente contrapuestos (políticos, ideológicos, económicos, históricos, sexuales, de lenguaje, etc.)*

En efecto, la Spivak concluye: “Es un grupo cuya identidad y autoconciencia reside en la posibilidad de suministrar una interpretación diferente de la realidad.” Por lo demás, ella está consciente del peligro de transmitir una imagen demasiado simplista, es decir, romántica, homogénea y nostálgica sobre los subalternos, lo cual puede aplicarse también a los subalternos marginados, estigmatizados, trasgresores homosexuales, etc. que luchan por “tallarse” o confeccionarse afanosamente una identidad cuya expresión sociopolítica sea a su medida, porque como “subalternos colonizados” su condición marginal no los define como una identidad positiva y unívoca, con conciencia soberana en sí y para sí, sino han sido el producto histórico de una red de componentes multivariados y potencialmente contradictorios, pues el enclave homosexual no se ha homogenizado para formar un frente común universal, dado que se han dispersado en infinidad de tipos de praxis individuales; no son una clase social ni un frente como el feminismo o el proletariado, reunidos en torno a sindicatos, susceptibles de organizarse, los homosexuales como grupo marginado han sido confinados a la condición de vistosos habitantes de *ghetti* difícilmente compartidos con el lumpen proletariado urbano; Además, han sido lamentablemente perseverantes seres apolíticos... Por lo tanto, presa fácil en los escenarios ideológicos montados por las clases dominantes (a través de los Aparatos Ideológicos del Estado [AIE]), también han sido empujados al ostracismo y sujetos eternos del escarnio popular, por eso se han refugiado en la máscara y encerrado en los pliegues más recónditos del tejido social, arrinconados en closets, inmovilizados por el miedo al triunfalismo heterosexual enarbolado primeramente por la familia. En suma, y siguiendo el diagnóstico de Foucault, han sido objeto del denuedo “civilizador” y vigilante del *biopoder*, en fin, los homosexuales y su expresión literaria o cualquier otra expresión suya, han jugado a menudo, el papel de *colonizados*, bajo las reglas impuestas de aquello que no son ni serán jamás.

Para contrarrestar lo anterior, entre los subalternos colonizados Gayatri Spivak, en su proyecto de *Estudios Subalternos*, asume un *posicionamiento estratégico esencial*, que sería efectivamente una forma de posicionamiento político a menudo precario. La claridad de esta original observación de la Spivak se consolidaría —quizá sin la necesidad de afirmar que son ellos los agentes de su propia historia y de su propia expresión literaria— pero antes se deberá responder simplemente a las preguntas: ¿Qué grupo constituye el subalterno inserto en un texto? y también ¿Cómo se relaciona el subalterno entre sí y con otros grupos dentro del texto? o bien responder ¿Cómo podemos oír la voz del subalterno en un determinado texto? y al fin ¿Qué efectos se producen al percibirlo? Es decir, las contribuciones de Gayatri Spivak al proyecto que representan los *Estudios Subalternos*, han sido, por lo tanto de “amplio espectro” en cuanto a su alcance teórico como metodológico, pero por lo que se puede ver, son esencialmente propuestas que pueden dar frutos del orden literario general y de sus preferencias.

Los planteamientos arriba expuestos, podrían compartir la crítica de la *deconstrucción dirigida al sentido del orden y de la coherencia occidental*, un replanteamiento original (sobre todo de la filosofía francesa), de los fundamentos binarios de la racionalidad occidental, además de abordar la *teoría de la diferencia*, desarrollada por autores franceses como Jacques Derrida —de quien la Spivak tradujo en 1967, por primera vez al inglés, su texto *De la grammatologie*— Por último, baste decir que, en un sentido genérico, estas contribuciones han ampliado el debate sobre la cuestión de la *identidad* que recientemente ya está permeando gran parte de las disciplinas contemporáneas, desde la historia a la filosofía, lo cual se hace de una manera verdaderamente

vertiginosa, de tal suerte que día a día los aportes de los estudios (en inglés, francés, portugués, holandés, árabe, hindi y relativamente poco en italiano y castellano) sobre el colonialismo, el neocolonialismo y hasta del postcolonialismo, se abren más y más vertientes, lo cual quiere decir que fue prácticamente imposible tener en cuenta en esta tesis todas las aportaciones más recientes. De cualquier manera, se han citado muy someramente algunos aportes que podrían ofrecer futuros derroteros para desarrollos analógicos sobre el tema de la identidad subalterna y de la expresión homosexual, incluyendo, por supuesto, su narrativa.

Para completar lo anterior, enseguida se aborda una muestra del pensamiento pragmático y algo de la teoría de la homosexualidad de Michel Foucault, se trata de retomar algunas ideas de Foucault sobre diferentes tópicos, las cuales fueron tomadas de algunas lecturas del Web (blog) site de *Rizomas*.³⁰⁹

Ahora bien, se puede definir a Michel Foucault como un teórico *sui generis*, pues sus sugestivos aportes como acucioso y poco ortodoxo estudioso del comportamiento sexual masculino trasgresor, han hecho que se haya instituido en torno a él un mito, aunque de hecho, Foucault no era un autor muy conocido y aceptado en los medios literarios ni sexológicos, gracias quizás al desafío que proponía la abigarrada complejidad de su pensamiento, pero también muchos especialistas sexólogos y sicólogos lo ignoraron durante mucho tiempo; por considerarlo demasiado literario. Por desgracia, antes de fallecer, como ya se dijo: no tuvo el tiempo suficiente para terminar el trabajo teórico que ya había esbozado brillantemente, de cualquier manera, sus aportes teóricos más importantes, aunque inconclusos, han sido de gran utilidad para la causa homosexual masculina. De hecho, Foucault fue a menudo convocado por la academia que se ocupaba de aquellos menesteres, en donde a menudo rindió más de lo que se le requería, desbordándose en ingeniosas disertaciones que ahora se consideran clásicas, tocando con gran propiedad y conocimiento crítico temas marxistas, estructuralistas y post-estructuralistas y, desde luego, dirigiendo inteligentes críticas a los posmodernistas que según él, no hacían otra cosa que *momificar* obsesivamente a sus autores y libros.

Foucault fue a menudo el líder imaginativo y rebelde que formaba parte de aquellos ilustres teóricos de la condición humana occidental (entre otros, Wilhelm Reich, Federico Nietzsche, Jung, Camus, etc.) y también figura entre académicos y pensadores transgresores que lograron cambiar la manera de percibir y de entender la lucha porfiada contra los sutiles estragos del *biopoder*, entre los meandros del género, de la identidad homosexual masculina, de la sexualidad estigmatizada y del potencial manipuleo biopolítico.

El enfoque foucaultiano focalizó bajo su lente crítico la *biopolítica* y dentro de su estructura de poder al sexo alterno, a la identidad homoerótica y al *autogobierno queer* del cuerpo masculino. Foucault y su teoría *queer* no son otra cosa que un frente militante de sus fascinantes ideas sobre el *biopoder* y de sus contribuciones pioneras y solidarias con el desarrollo de *la cultura queer* llevada al extremo de una peculiar *praxis política*.

En la *teoría queer*, Foucault destaca por sus originales puntos de vista sobre la liberación del deseo, la hetero-normatividad, el sadomasoquismo, el travestismo y los cambios de sexo, la locura, etc. Lo cual preanuncia ya el final de los géneros, tendiendo siempre a la liberación en oposición a la diferencia, y donde también Foucault terminará definiendo las luchas posibles en el

³⁰⁹ <http://rizomas.blogspot.com/> y tangencialmente en el de *Wikipedia*: <http://Wikipedia.encyclopedie.com/>

capitalismo tardío y señalando el impacto brutal del SIDA en las teorías y las prácticas de las políticas reflejadas en las intervenciones del Estado, proponiendo ejercer siempre una lectura crítica continua de lo que fuera su última aportación teórica sobre las prácticas insurrectas de la identidad sexual, por todo esto, no es de extrañar que hasta ahora se siga manteniendo un vivo interés por la obra de Foucault, no obstante el haber quedado inconclusa.

Ahora bien: según Michel Foucault: el movimiento homosexual carece más de un *arte de vivir* que de una ciencia o un conocimiento científico (o seudo científico) de lo que se pueda entender por *sexualidad*. De hecho, para él, la *sexualidad* ya está inserta en nuestro comportamiento, por ello es un elemento más del potencial de nuestra propia libertad. En el fondo, la sexualidad es obra nuestra —es una creación personal y no la revelación de aspectos secretos de nuestro deseo—. En este sentido, a partir y por medio de nuestros propios deseos, podemos establecer nuevas maneras de relaciones, nuevas circunstancias amorosas y nuevas formas de implicación sentimental y emotiva. El sexo no debe ser considerado como una fatalidad u obligación biológica, no; es una contingencia más de la vida creativa de los hombres y de las mujeres.

Por otro lado, Foucault propone que: “hay que renunciar al descubrimiento de la propia homosexualidad. O sea, que deberíamos tratar de convertirnos más en homosexuales y no limitarnos a reafirmar obsesamente sólo nuestra identidad homosexual, así como velar por su posible sentido, de tal forma que debemos, más bien, crear una forma de vida homosexual. Un convertirnos en homosexuales.”³¹⁰

Desde luego, se trata de un proceso abierto, y si por ejemplo: examinamos los distintos modos a través de los cuales los individuos han experimentado su libertad sexual – o el modo en que han delineado su estilo de vida (*way of life*) Es preciso concluir que la sexualidad, tal como la entendemos en la actualidad, ya se ha convertido en una de las fuentes más creativas tanto en la esfera *social* como en la *vital*. Sin embargo, Foucault piensa que primero hay que entender la sexualidad de otra manera. Para lograrlo, es necesario dejar de pensar que la sexualidad subyace en el fondo de toda vida cultural y creativa. Pero no sólo basta dejar de pensarlo, sino se trata de cambiar el propio punto de vista y pensar que la sexualidad es un proceso inseparable de nuestra presente necesidad de crear, al filo de nuestras opciones sexuales más apremiantes e inmediatas.

Otro aspecto señalado por Foucault es el hecho de que una de las consecuencias prácticas del intento de nuevas revelaciones y de la sed de nuevos aportes, ha sido que el movimiento homosexual no ha podido superar la primera etapa de la reivindicación de los derechos políticos ni de las libertades públicas relativas a la sexualidad, es decir, la emancipación sexual se ha limitado a una mera demanda de “*tolerancia sexual*”, tal y como lo propone el mismo personaje de CC, y como él mismo se lo propone desde el famoso prefacio, curiosamente CC no habla en el libro de tolerancia, mas prefiere los términos teológicos de *perdón* y de *compasión* hacia la condición homosexual, en fin, Foucault considera que la “*tolerancia sexual*” es ciertamente un pequeño logro, pero que no se trata de dejar de lado lo demás. Por otro lado, con el paso del tiempo, dice Foucault:

³¹⁰ Tomado de: Michel Foucault, “*Queer bio-politics: sex, power, identity and self-government*” (o sea: *Biopolíticas queer: sexo, poder, identidad y autogobierno*) interesante artículo tomado del Web site de Rizomas: <http://rizomas.blogspot.com/>. Se trata de una reveladora y oportuna entrevista hecha tres años antes de que muriera de SIDA, fue publicada y muy difundida poco antes de su deceso.

“[...] las cosas han cambiado y actualmente, la cuestión de *la amistad* acapara toda mi atención. Desde la antigüedad, *la amistad* ha constituido una relación fundamental; una relación social en cuyo ámbito los individuos contaban con cierto margen de libertad, con cierta capacidad de elección (limitada, sin duda) que les permitía experimentar relaciones afectivas sumamente intensas.

La amistad tenía también implicaciones económicas y sociales - la persona estaba obligada a socorrer a los amigos, etc. En los siglos XVI y XVII va desapareciendo este tipo de nexo interpersonal, al menos en la sociedad masculina, y va convirtiéndose en algo distinto. Desde el siglo XVI, encontramos escritos en los que se critica expresamente la amistad, tenida como un foco de peligros. El ejército, la burocracia, la administración, las universidades, las escuelas, etc. —en el sentido que tienen estos términos en la actualidad— encuentran un obstáculo en la praxis de amistades tan intensas. En todas estas instituciones, se advierte una considerable actividad para disminuir o debilitar esas relaciones afectivas, señaladamente, en las escuelas. Uno de los problemas más acuciantes que se planteaban, a la hora de abrir nuevas escuelas, a las que debían acudir centenares de niños, era el de impedir no sólo que tuvieran relaciones físicas, sino incluso que trabaran amistad. Con la idea de explorar este fin, sería sumamente interesante analizar la estrategia desplegada por los jesuitas en sus establecimientos escolares, los cuales, tras comprobar la imposibilidad de anular la amistad, trataron de controlar simultáneamente las distintas funciones que tenían el sexo, el amor, la amistad, a fin de limitar sus efectos. Una vez estudiada la historia de la sexualidad, deberíamos intentar explicar la historia de la amistad, la de las amistades, en plural, una historia que se revelaría sumamente interesante.”³¹¹

Lo anterior resulta particularmente pertinente, pues en el caso de la novela de CC, la amistad dentro de estos últimos parámetros es la que Laurent trata precisamente de intercambiar con Fabrizio Lupo, pero éste no lo aceptará pues él pide un estadio superior de la simple amistad varonil demasiado condescendiente, Fabrizio considera que para cerrar el ciclo de su más profundo sentimiento amoroso homosexual —esto es: el paso de la *diversidad revelada* a la *diversidad asumida o asimilada*— es necesario pasar a otra cosa, pero este pasaje, por lo que se ve en los hechos, les costará la vida a ambos...

Foucault explica esta cara doble del amor entre varones, por un lado: a) la *homofilia*, o la llana amistad que tarde o temprano desemboca en la praxis homoerótica, tal cual la explora antes del impacto de la industrialización (fines del siglo XVII) y b) la *homosexualidad* actual tal y como la vive atribuladamente Fabrizio en la novela... En efecto, se profundiza más sobre *la amistad* pero creo que no se tomó en cuenta a la homosexualidad como un nexo sentimental más profundo y permanente, que es el que se propone vivir Fabrizio con Laurent, en todo caso, Foucault se extiende más sobre la amistad de la siguiente manera:

“Una de las hipótesis —cuya comprobación no presentaría, si se intentara, ninguna dificultad— es que la homosexualidad (es decir, las relaciones sexuales entre dos varones) se tornó problemática a partir del siglo XVIII: cuando se entra en conflicto con la policía, en fin con las leyes. Y la razón de este conflicto social estribaba en que la amistad, en esta época desapareció. Mientras la amistad fue algo valioso, en tanto fue aceptada socialmente, era irrelevante que los hombres mantuvieran relaciones sexuales entre sí. No

³¹¹ Ibidem.

intento decir que no existieran, sino simplemente que carecía de importancia. Puesto que no tenía ninguna implicación social, era socialmente aceptado. Que se entregasen el uno al otro o que se besaran resultaba irrelevante, completamente irrelevante. Una vez que la amistad desaparece como relación culturalmente aceptada, surge la cuestión: ¿Pero qué hacen los hombres juntos? y entonces aparece el problema. En la actualidad, dos hombres que practican el coito o mantienen relaciones sexuales, son percibidos como un problema. Creo que al decir que la desaparición de la amistad como relación social y el que la homosexualidad se presente como un problema social, político o médico, forma ya parte del mismo proceso.

Si bien es cierto que lo importante hoy es explorar las nuevas posibilidades de la amistad, no podemos pasar por alto que todas las instituciones sociales están concebidas para fomentar las relaciones y las estructuras heterosexuales, en detrimento de las de los homosexuales. Me pregunto si nuestra actuación debe tender a establecer nuevas relaciones sociales, nuevos valores, nuevas estructuras familiares, ¿o no? Todas las estructuras y las instituciones propias de la monogamia y la familia de cuño tradicional están normalmente negadas a los homosexuales. ¿Qué clase de instituciones debemos empezar a establecer no sólo como defensa sino también para crear nuevas formas sociales que supongan una alternativa efectiva? Responderme esto de ¿Qué instituciones? Me pone en un buen aprieto. Desde luego, considero que sería contraproducente reproducir en este ámbito y en esta clase de amistad el modelo familiar o de las instituciones propias de la familia. Podemos apreciar no obstante que cierto tipo de relaciones que no cuentan con ningún amparo son a menudo y al mismo tiempo más ricas, más interesantes y más creativas que las sempiternas relaciones sociales propias de la familia. Naturalmente también son mucho más frágiles y vulnerables. Se trata de una cuestión capital y a la que hasta ahora no puedo responder satisfactoriamente. Responder a esta pregunta me hace pensar que es más bien una cuestión dirigida a todos.”³¹²

Para terminar, Foucault pone en tela de juicio las iniciativas políticas como aquello que normalmente puede llevar a buen puerto una reforma o una medida resolutive para reglamentar la relación homosexual masculina y femenina, esto viene a colación dado que en México muy recientemente ha surgido en el Congreso de la Unión, la iniciativa de un partido político (PRD) que intentará reglamentar las relaciones homosexuales y lésbicas a través de una Ley de Sociedades en Convivencia (que no sólo abarca a las parejas homosexuales), Foucault se muestra muy desafiante o muy escéptico con esto, por ejemplo dice:

“En Francia, por ejemplo, se ha criticado duramente en estos últimos años que los diferentes movimientos políticos en pro de la libertad sexual, las prisiones, la naturaleza, etc., carecen de programa. Por mi parte, creo que la ausencia de programa, que no hay que identificar con la ausencia de reflexión sobre los acontecimientos o con una inquietud nihilista que no avizora posibilidades, puede resultar enormemente provechosa, novedosa y asaz creativa.”³¹³

Foucault se cuestiona lo siguiente: “si la identidad se convierte en el problema capital de la vida sexual, si la gente cree que ha de descubrir su propia identidad y que esta identidad ha de erigirse en norma, principio y pauta de existencia; si la pregunta que se formulan de continuo es:

³¹² Ibidem.

³¹³ Ibidem

"¿Actúo de acuerdo con mi identidad?", entonces se retrocedería a una especie de ética semejante a la de la virilidad heterosexual tradicional. Por consiguiente, si hemos de pronunciarnos respecto a la cuestión de la identidad, hemos de partir de nuestra condición de seres únicos. Las relaciones que debemos trabar con nosotros mismos no son de identidad, sino más bien de diferenciación, creación e innovación. Es un fastidio ser siempre el mismo.³¹⁴ En pocas palabras: no debemos descartar la identidad si a través de ella obtenemos placer, pero nunca debemos erigir esa identidad en norma ética universal. Llegando a la conclusión de que, en efecto, hasta ahora la *identidad sexual* ha sido sumamente útil en el plano político. Sí, le ha sido útil en grado sumo, pero si a la vez, cuestiona, esa identidad nos constriñe y se da por sentado que nos asista (que debe asistirnos) gracias al derecho de ser libres. Entonces queremos a menudo que algunas de nuestras prácticas sexuales sean prácticas de resistencia, en el sentido político o social. Y enseguida se pregunta ¿Cómo es posible esto, cuando el fomento del placer puede dar pie a ejercer un dominio? y también: ¿Pero cómo estar seguros de que no se producirá una explotación de esos nuevos placeres, y Foucault piensa en el modo de cómo la publicidad hace uso indiscriminado y abusivo del fomento del placer como instrumento de control y de dominio social?

Para Foucault es claro que no podemos dar seguridad de que no volverá a haber la sempiterna explotación simbólica y real del sexo. Luego afirma categóricamente que: en realidad, es seguro que siempre habrá algún tipo de explotación; las innovaciones, los avances y los progresos que se vayan alcanzando la considerarán de un momento a otro, y por desgracia, como avances que serán utilizados en la dirección premeditada de la explotación. Por desdicha, es consustancial a la vida, a la lucha y a la historia humana: lo que no supone, según él, una objeción grave a esos movimientos. Pero afirma que se tiene toda la razón del mundo al señalar que debemos actuar con prudencia y plena conciencia sobre el hecho de que hemos de seguir adelante, y dentro de ello el hecho incontestable de plantearnos otras necesidades cada vez más específicas.

El gettho sadomasoquista de San Francisco es un ejemplo acertado de una comunidad que desarrolla la experiencia del placer como una identidad distintiva dentro de otra identidad relativamente mayor (la de la trasgresión homosexual) Esta estratificación, esta sedimentación, o si se quiere, este proceso de particular marginación de la diversidad dentro de la diversidad, desencadena también efectos de retroalimentación (*feed back*) Y finalmente Foucault pronostica que para considerarlos no se atrevería a emplear el término dialéctica pero intuye que no debe andarse muy lejos.

En otro contexto más pragmático, Foucault sostiene como ya se dijo antes, que: *el poder no es sólo una fuerza negativa sino también una fuerza productiva y que el poder siempre está por doquier, y por lo tanto, donde hay poder hay resistencia, además, afirmaba el estar convencido de que la resistencia no se encuentra extramuros del poder.* Visto así, enseguida se pregunta, *¿cómo no llegar a la conclusión de que estamos atrapados en esa relación, de que no tenemos escapatoria posible?* pero enseguida se corrige, diciendo que: *“no cree que la palabra “atrapados” sea la apropiada.* Se trata, aclara vehementemente que se trata: *de una lucha, pero su propósito al hablar de relaciones de poder, es que estamos “los unos y los otros, ante una situación, enfrentando una frágil línea estratégica”*

³¹⁴ En este sentido, la consecución de una identidad está señalada por el paso inevitable de un proceso de diferenciación de contraste con respecto a los demás, este sólo es posible si hay un trabajo previo consistente en la aspiración a un cambio, pues es un referente necesario para la concientización y asimilación de un estatus nuevo, cualquiera que este sea.

Después de lo anterior el pensador francés agrega algo particularmente cierto en la historia moderna de la homosexualidad, y que resulta muy pertinente en el contexto de la novela que aquí nos ocupa, asegura que: “En nuestra condición de homosexuales estamos enfrentados con el Estado y el Estado en contra de nosotros. En relación con el Estado, nuestra lucha, desde luego, no es simétrica, la situación de poderes es distinta, pero participamos en esa lucha. Basta que cualquiera de nosotros se eleve sobre los demás para que esa situación se prolongue para dar pie a un modelo de conducta, para servir de pauta, positiva o negativa, a los demás.”³¹⁵

Ahora bien, según él, siempre hemos estado inmersos en situaciones de esa índole, lo que significa que también tendremos siempre la posibilidad de cambiar tal situación, porque según Foucault, se le tiene bien identificada y por lo tanto: subyace latentemente tal posibilidad. Por eso mismo, asegura, que uno no se puede mantener extramuros, ajeno a cualquier relación *de poder* o *con el poder mismo*. De cualquier manera, para él, se puede siempre cambiar este estado de cosas.

Y concluye diciendo que no ha sido nunca su intención decir que se está fatalmente atrapado (sin salida posible), sino por el contrario, que en principio, somos libres, pues en una palabra, reconociendo el problema, siempre nos queda la posibilidad de cambiar las cosas. Los efectos del *biopoder* hicieron que las sociedades se volvieran normalizadoras usando como pretexto la ley, y las resistencias a dicho poder entraron al campo de batalla que éste delimitó previamente, ya que se centraron justamente al derecho a la vida, al mismo cuerpo, desplazando otros objetos de lucha.

En cuanto al papel de la *resistencia*, es importante determinar si aquella es fijada o motivada por una dinámica que va de la posibilidad de su impacto a la total desesperanza, dado que siempre queda la posibilidad de cambiar las cosas por todos los medios, Foucault piensa que efectivamente sí funciona, haciendo notar el hecho de que si no hubiese *resistencia*, no habría *relaciones de poder*, porque entonces todo se limitaría a una mera cuestión de obediencia. Y apunta que: desde que el individuo no puede actuar libremente, se ve forzado a utilizar y negociar las relaciones de poder. Y así es como nace *la resistencia*, surge en primer lugar; por los efectos que generan cambios en las relaciones de poder. A su juicio, el término “*resistencia*” supera a los demás, pues según él, es la piedra angular de este proceso. De hecho el limitarse a decirlo o no reconocerlo públicamente es ya una manera mínima de resistencia. No obstante, en ciertos estadios, es de suma importancia. Hay que negarse (resistir) y hacer de esa negativa una forma de resistencia explícita.

En cuanto a algunos desplantes de su *persona* y a la llamada *teoría queer* (atribuida a él), ya forman parte de una polémica muy recurrente y ociosa que suscita el resquemor al determinar de qué modo y hasta qué punto sea válido pensar que un individuo o una individualidad compartida y sujeta al dominio de la vida pública, puede articular un discurso propio...De cualquier manera, Foucault cree entender que la *resistencia* sea un elemento de la relación estratégica en la que se radica el propio sentido del poder. La *resistencia* para él, forma parte constitutiva de la situación conflictiva con la que se enfrenta el homosexual frente al Estado. En otro sentido, Michel Foucault sostiene que: “*en el movimiento homosexual, la noción médica de la homosexualidad ha constituido un instrumento de enorme importancia para combatir la opresión de que era objeto la misma homosexualidad a finales del siglo XIX y principios del XX.*”³¹⁶ Pero tal proceso de *medicalización*, que era un medio de opresión, fue también un elemento de

³¹⁵ Op.Cit. “*Queer biopolitics: sex, power, identity and self gouvernement*”

³¹⁶ Ibidem.

resistencia porque se podían argumentar cuestionamientos como: “Si no somos más que enfermos ¿a qué viene vuestro desprecio y vuestras condenas ...?”, etc. A lo que luego, afirma Foucault:

“[...] ese discurso se nos antoja hoy sumamente ingenuo, pero en aquella época tuvo una enorme importancia. En cuanto a las lesbianas, el hecho de que las mujeres, según creo, hayan permanecido durante siglos aisladas socialmente, truncadas vitalmente, marginadas de múltiples formas, les ha proporcionado una posibilidad real de constituir un medio social propio, de establecer un tipo específico de relación social, al margen del mundo considerado como hegemónico o masculino.”³¹⁷

Para demostrarlo cita el libro de Lilian Faderman “*Surpassing The Love of Men*” que es, a este propósito, extremadamente interesante pues la autora plantea la cuestión de determinar el tipo de experiencia emocional y de relación que podría verificarse en un ámbito en el que las mujeres carecieran de poder social, legal o político y termina afirmando que las mujeres han aprovechado bastante ese aislamiento y esa ausencia de poder.

Ampliando lo anterior, concluye proponiendo que si *la resistencia* es el proceso para liberarse de *las prácticas discursivas*, Lo importante sería en todo caso el responder ¿Hasta qué punto esas prácticas y esas identidades pueden ser consideradas como una réplica fiel del discurso dominante? Y se responde quizás: que aclarando que el poder en general se caracteriza en función de que constituye en sí una relación estratégica que reside en las instituciones. En este orden de ideas: la movilidad, dentro de las relaciones de poder, es sumamente reducida; pues en efecto, ciertos bastiones son inexpugnables, porque se han institucionalizado y por ello tienen un influjo perceptible en los tribunales, lo tienen también en la legislación, por eso, a menudo, las relaciones estratégicas inter-individuales se caracterizan por su extrema rigidez.

En el plano de la subjetivación, la modernidad se sirvió del *poder pastoral*. Dicho concepto hace referencia a cómo el estado moderno integró en sí una antigua forma de poder creada por las instituciones cristianas. Éstas se relacionan con los individuos y la comunidad de forma pastoral, es decir, se preocupa de todos y cada uno por separado (en una relación individual como en la confesión y el circuito de los sacramentos) durante toda su vida, para asegurar su salvación en el más allá, en oposición al poder político que es inmanente.

El estado moderno subsumió algunas de estas características, creando una matriz de individualización que pretende que esta salvación del individuo se convierta en un aseguramiento de su vida cotidiana frente a la incertidumbre de la reproducción material de la vida. *Las funciones pastorales* fueron asumidas por diversos funcionarios e instituciones del estado; policías, maestros, médicos, psiquiatras, etc., y por el tejido social mismo, particularmente la familia.

El resultado es la producción deliberada de una forma de subjetividad. La sociedad en su conjunto fue movilizadada por el estado y sus instituciones para asumir las tareas pastorales, que son, en definitiva, relaciones de poder que lejos de competir entre ellas, provocan una sinergia eficiente gracias a una adecuada delimitación por parte de las instituciones y las disciplinas en su penetración de los individuos.³¹⁸

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ Más sobre este concepto en: Michel Foucault, “*Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Volumen III.*”. También del mismo Foucault: “*El sujeto y el poder.*” En el caso de otros autores ver a: Dreyfus, Hubert y Ravinov, Paul. “*Michel Foucault; más allá del estructuralismo y la hermenéutica.*” Edic. de la

Por último, Foucault confiesa en una entrevista concedida a la revista “*Gai Pied*” que lo que más le tenía preocupado en las relaciones homosexuales, no era tanto el acto sexual como la posibilidad de que se pudiesen desarrollar relaciones afectivas que no se amolden a los esquemas normativos habituales; esto es, vínculos y tratos amistosos desconocidos hasta entonces. En aquel momento, él temía que la sociedad tuviese pavor de las virtualidades ignoradas de las relaciones homoeróticas (miedo ante lo inesperado) o bien que estas fueran vistas como una amenaza directa (prejuicio hacia el cambio) para la permanencia incommovible de las instituciones sociales.

De cualquier forma, como ya se había dicho antes, Michel Foucault sienta las bases para poder considerar a la homosexualidad y sus praxis como una “*forma de vida*”, idea que recoge Michel Maffesoli y que desarrollará más tarde, y asiente con Foucault que es una “*forma de vida*” porque es un modo de vivir cabalmente identificado e identificable con un comportamiento ampliamente compartido, que inclusive cultural y sociológicamente hablando es transnacional y está muy diferenciado de otras praxis sexuales, pero esto es algo que quizás a CC se le escapó, por estar demasiado preocupado en hacer una lectura teológica y mística de un sentimiento profundamente “*carnal*” y en extremo “*terrenal*” como lo es la praxis del amor experimentado entre varones adultos, al respecto CC presenta una enigmática indiferencia, que a fin de cuentas, resultó ser más o menos explicable si se toma en cuenta el doloroso trance amoroso pasado con Britman, algo que había permanecido sigilosamente resguardado, digamos hasta este momento, pero que ahí mismo es indirectamente enfrentado, o más bien, que es simbolizado como un acontecimiento novelesco y oportunamente “*ficticio*”, más propio de una catársis necesaria y reparadora que de un recuerdo insoportable y lacerante en su atribulada memoria.

Tomemos en cuenta lo que, en términos muy generales, Michel Maffesoli piensa del tópico de la *homosexualidad masculina*: lo cual es expresado muy nítidamente, según Guy Ménard, en un interesante artículo aparecido en la *Revue Sexologique/UQUAM*, Montréal, 1998, en donde el catedrático dice:

“El enfoque del sociólogo M. Maffesoli ha hecho una lectura, en efecto, sociológica de la homosexualidad masculina en el Occidente, también ha publicado numerosos trabajos de investigación en los cuales tiene vital importancia “lo cotidiano y lo actual” abordado bajo algunas perspectivas fundamentales y cotidianas del *enclave homosexual*: tales como a) el sentimiento de estar juntos (*arraigo*), b) el *orgianismo* como forma de sociabilidad, y c) el *immoralismo ético*.

El trabajo de Maffesoli ha encontrado que las perspectivas teóricas para esta *socialidad homosexual* se han normalmente dirigido a dos factores de sociabilidad: que se dan dentro de la posibilidad de una emergencia de la identidad homosexual y la de una comunidad gay naciente.”³¹⁹

UNAM. México D.F, 1998. Págs. 232 y siguientes. También, consultar el trabajo de Christian Retamal, “*Crisis y perspectivas del pensamiento utópico en el contexto de la globalización*”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 2003. Y sobre las aplicaciones políticas actuales de estas ideas C. Retamal, el ensayo: “*Las fronteras como gestión de la fluidez existencial*” editado por la misma Universidad Complutense en 2002.

³¹⁹ Guy Ménard, “*Identité homosexuelle et communauté gaie: lecture de leur émergence à travers la sociologie de Michel Maffesoli*.” Aparecido en la *Revue Sexologique / UQUAM*, Montréal, 1998, p. 34.

De hecho, hay una actitud compartida entre Foucault y Maffesoli, con respecto a la reflexión sobre la “homosexualidad” ambos piensan que se debería tratar de eludir un esencialismo, pero para lograrlo, confiesa Foucault en otro artículo sobre él, aparecido en la misma revista:

“[...] tanto yo como mi colega Michel Maffesoli pedimos trascender lo que el mote generalmente *homosexual* sugiere de banal y de superficial, no se trata de ir tras una esencia homosexual sino más bien, tocarla como un medio y no como un fin en sí misma, por lo tanto propongo: [...] partir de nuestras opciones sexuales, éticas así podremos crear algo que en cierto modo tenga relación con la homosexualidad, y que no sea la mera traducción de la homosexualidad en la esfera de la música, la pintura, etc.” Por ejemplo: ¿Qué se entiende por *pintura homosexual*? ” ³²⁰

A lo cual explica Maffesoli:

“[...] no me cabe ninguna duda de que a partir de nuestras opciones sexuales, éticas, etc., podemos crear algo que en cierto modo tenga relación con la homosexualidad, que no deba ser la mera traducción de la homosexualidad en la esfera de la música, la pintura, etc. principalmente porque no creo que ello sea factible”. ³²¹

Así concluye categóricamente el sociólogo a quien por el momento dejaremos hasta aquí, por razones que se explican en el primer párrafo del Epílogo, dado que Maffesoli presenta un desarrollo posterior a lo abordado por CC en la novela y de lo que se contempló como tema de esta tesis.

Ahora bien, si se ven desde cerca al *biopoder* y a la mecánica coercitiva de la ideología dominante que se despliegan a través de los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE), específicamente sobre el pretendido asunto disfuncional de la percepción de la homosexualidad y de sus praxis, dando por sentado que, la propia expresión literaria del mismo enclave esté ya comprendido dentro del despliegue de su misma praxis de respuesta sociocultural. Este cotejo nos llevaría a identificar a ambos mecanismos como equivalentes, dado que ambos impactan a los individuos desde un punto de vista sociológico y superestructural, determinando comportamientos reactivos que alejan a los individuos (en este caso, a los homosexuales) de sus condiciones reales de existencia; en este sentido, la novela de CC resultó ser un instrumento en el cual este intento de descontextualizar la relación amorosa masculina expuesta en la novela, conllevó a toda una serie de efectos “colaterales”, los cuales de una forma u otra han sido explorados en la tesis, por ejemplo, cuando en el *Prefacio* a la edición castellana de la novela, en la página 10, Coccioli escribe lo siguiente:

“Tales gentes, [los destinatarios homosexuales] que sólo tienen sed y hambre de amor, creen haber encontrado en Fabrizio Lupo un intérprete, un mensajero y, además, y ante todo, es un sortilegio que les ayuda a atraer sobre sí, ese amor verdadero, el único que podrá explicarlos y justificarlos. He dicho: ese amor verdadero. ¿Y quién osará arrojar la primera piedra contra los que creen aún en la verdad del amor?”

³²⁰ Ibidem.

³²¹ Ibidem.

Tal y como ya se dijo, evidentemente que nadie la lanzaría, pero Coccioli hace mención de su particular manera de ver ese *amor verdadero* en función de su propia experiencia, que es la que nos transmite en la novela con una intención *abiertamente paradigmática*, donde en efecto, no se podría haber esperado otra cosa dado el carácter terminantemente proyectiva e intimista de la trama. Por otro lado, llama la atención mucho de lo que se dice en el párrafo, en donde textualmente dice y repito: “Tales gentes, que sólo tienen sed y hambre de amor, creen haber encontrado en FL un intérprete, un mensajero y, además, y sobre todo, es un sortilegio que les ayuda a atraer” sobre sí ese amor verdadero, el único que podrá *explicarlos* y *justificarlos*. Estos dos términos son los que vehiculan un *cometido teleológico*³²² muy importante en la novela, precisamente en el contexto de la potencialidad sociológica que puede activar la expresión literaria homosexual sobre el comportamiento de un destinatario idóneo. Cuando habla de *explicarlos* se refiere a la *función esclarecedora* que puede asumir la propuesta de la novela en la comunidad o enclave homosexual, y por otro lado habla, de *justificarlos*; Coccioli se refiere a la función de reconocer y *legitimar* la praxis homosexual en el marco jurídico y moral de la sociedad en la que están insertas “tales gentes”. La acotación anterior tiene que ver con la respuesta o impulso (activo-pasivo) que pudo suscitar la lectura de esta novela. Esto es: un *comportamiento reactivo* dual sobre la *homofobia* y la *estigmatización* ideológica asestada sistemáticamente por la gran sociedad. Se habló entonces del *activismo o de la militancia*, pero también del *pacifismo sobre el rol de la sensibilización*, ambos instrumentados en pro de los derechos civiles de los homosexuales en las sociedades modernas. No obstante todo lo anterior, CC no sobrepasa las determinantes ideológicas del entorno humanista burgués, la creciente descontextualización de las prácticas homoeróticas de los protagonistas dejan una huella enorme. En primer lugar, el vacío de las praxis eróticas homosexuales las cuales son prácticamente omitidas del relato, y si en alguna forma fueron abordadas, lo fue bajo condiciones poco “comprometedoras” en la *Segunda Parte* de la novela, precisamente en la *novela inserta* y, aún así, será un abordaje evasivo y *por obra y gracia* de una pluma que no será la del propio autor Carlo Coccioli.

Es de llamar la atención el uso de ciertas palabras que utiliza Carlo Coccioli, por ejemplo, cuando escribe en algunos párrafos atrás: “[...] un sortilegio³²³ que les ayuda a atraer sobre ellos

³²² Se vuelve a hacer mención al término en función del significado del concepto de *Teleología*, (del griego *telos*, 'fin' y *logos*, 'discurso'), en filosofía, es la disciplina o doctrina que trata de explicar el universo en términos de causas finales. Se basa en la proposición de que el universo tiene una intención y un propósito. En la filosofía aristotélica, la explicación, o justificación, de un fenómeno o proceso debe buscarse no sólo en el propósito inmediato o en su origen, sino también en la causa final, es decir, la razón por la que el fenómeno existe o fue creado. En la teología cristiana, la teleología representa un argumento básico para fundamentar la existencia de Dios, en donde el orden y la eficacia del mundo natural no parecen ser accidentales. Si el mundo creado es inteligente, luego entonces debe existir un último creador. Los teleologistas se oponen a las interpretaciones mecanicistas del universo que cuentan en exclusiva con el desarrollo orgánico o la causalidad natural. El fuerte impacto de las teorías de la evolución de Charles Darwin, que mantenían que las especies evolucionan por *selección natural*, redujeron en gran medida la influencia de los argumentos teleológicos tradicionales que, sin embargo, fueron defendidos vehementemente durante el apogeo del *sentimiento creacionista* muy en boga a principios de la década de los 80's.

³²³ Dado que CC concibió mucho de su narrativa en francés me parece legítimo volver a apelar aquí al significado de esta palabra en dicha lengua: *sortilège*; n. m. du 1213; lat. Medieval, *sortilegium*, du lat. *sortilegus* « qui lit le sort », « devin » Aussi: 1. artifice de sorcier. 2. charme, incantation, sort. *Sortilège malfaisant*. 3. maléfice. *Soumettre par un sortilège*. 4. ensorceler. « *L'Enfant et les sortilèges* », *Fantaisie lyrique de Colette, musique de Ravel*. Action, influence qui semble magique. « *Il se sentait délivré d'elle, de ses sortilèges* » (M. du Gard.) Ahora bien, me parece que este término pone en relieve la insistencia de CC

ese *amor verdadero*, el único que podrá *explicarlos y justificarlos*". Hablando de los destinatarios de la comunidad homosexual, propone que a través de "ese amor verdadero" ellos se "expliquen" y "justifiquen" su condición (de lectores homosexuales) de tal suerte que ambos verbos, expresan todo un programa axiológico de actos y de medidas ³²⁴ por consumarse, acciones quizás demasiado complejas, es cierto, pero que por el momento, bastaría asentir que una novela permite al lector, en última instancia, el identificarse o no con el o los personajes y sus circunstancias, lo del *sortilegio*, se sale en mucho de una óptica más o menos objetiva para poder *explicar y justificar* un comportamiento que de por sí ha sido incesantemente estereotipado y descontextualizado. La filiación mágica del término "sortilegio" traslada necesariamente a una manifestación del afecto humano al resbaladizo terreno de la nigromancia ³²⁵, trasgresión que por más que se insista, tiene componentes profundamente tangibles y reales, el amor homosexual es, en la concreción más inmediata de su praxis, por lo tanto, es un comportamiento sujeto a determinantes históricas, sociales y culturales ineludibles, consiguientemente la descontextualización (religiosa, mágica o lo que sea) de este acto, obedece, tal y como ya se ha visto, a una intención mitificadora manipulada

por descontextualizar la experiencia homoerótica, y llevarla, sin más ni más al plano teológico de una experiencia *mágico-religiosa*.

³²⁴ Un programa *axiológico*, tal y como ya se dijo también en otro pie de página de esta tesis, lo es en el sentido que se le da al término de origen griego: *axios*, 'lo que es valioso o estimable', y *logos*, 'ciencia', teoría del valor o de lo que se considera valioso. La *Axiología* no sólo trata de los valores positivos, sino también de los valores y actos negativos. La investigación de una teoría de los valores ha encontrado una aplicación especial en la ética y en la estética, ámbitos donde el concepto de valor posee una relevancia específica en los actos que suscita. Y por otro lado, logístico en el sentido de que la *Logística*, es en la disciplina estratégica, el conjunto de operaciones desarrolladas en apoyo de las unidades de combate. Este término está íntimamente ligado al proceder necesario (algorítmico) para lograr, en orden, ciertos objetivos. *En este caso: los de conquistar la legitimización jurídica y moral de la homosexualidad a través de una militancia estratégicamente predeterminada*, tal y como ya se había indicado.

³²⁵ Ahora bien, lo del "sortilegio" en la problemática homosexual nos lleva a revisar cuál sería su lugar en aquél afán de reflexión y de explicación de la praxis homosexual, lo cual nos remite a la segunda forma de magia, por así decirlo *aplicada*, o sea la de la respuesta que se despliega con la adivinación, o de la adquisición del *conocimiento secreto* a través del *sortilegio* de cómo evocar la suerte, la recurrencia del augurio, la astrología, o lo dicho por la lengua poseída en estado de trance, etc. lo cual no me parece muy benéfico ante el sempiterno estado de condena y satanización religiosa de las praxis homosexuales explícitas. Ahora bien, con respecto a las llamadas experiencias mágicas, estas pueden agruparse en cuatro clases. La primera, la 'magia simpática', se dirige hacia el simbolismo y la consecución de los deseos. Para lograr lo deseado se acude a la imitación o al uso de ciertos objetos asociados. Por ejemplo: se especula que es posible hacer daño a los enemigos hincando alfileres en una imagen que personifique al sujeto en cuestión, pronunciando sus nombres en un conjuro o chamuscando cabello o uñas procedentes de su cuerpo. Igualmente es posible conseguir la fuerza, la velocidad o la destreza de un animal consumiendo su carne o empleando instrumentos fabricados con su piel, sus cuernos o su osamenta. Asimismo, la práctica del *canibalismo* se basaba en la creencia de que al comer la carne del enemigo se adquirían sus cualidades, principalmente la valentía. La segunda, como ya se dijo, es la de la adivinación, o sea la adquisición del *conocimiento secreto* a través del *sortilegio* (evocar la suerte), el augurio (interpretación de presagios o portentos), la astrología (interpretación del influjo de las posiciones y de las conjunciones de las estrellas y los planetas) y por la lengua poseída (mensajes emitidos por personas en estado de trance, ministros del *oráculo* o *médiums*) La tercera forma de magia es la llamada '*taumaturgia*' —o capacidad para obrar milagros— que engloba la alquimia, la brujería y desde luego la hechicería. La cuarta y última modalidad, es el efecto que producen los *encantamientos* o recitaciones de conjuros, versos o fórmulas que contienen los nombres de los *seres sobrenaturales* o las personas a las que se pretende ayudar o dañar. De una manera muy general, los ritos mágicos se basan en la combinación de todas estas formas; sin embargo, ninguna de ellas puede ofrecer una perspectiva realista a la problemática homosexual en nuestros días.

por la ideología dominante y desde luego es sujeto de la acción subrepticia y siempre vigilante de la biopolítica, aplicada oportunamente por el tamiz axiológico del *biopoder*, el cual determina a su vez una percepción también prejuiciada de la homosexualidad y de sus prácticas.

Luego CC se explaya más en su polémico Prólogo a la edición castellana, tratando de explicarse a él mismo el doble escenario que representa la perspectiva religiosa, lo que CC llama como los alcances de un drama que es determinado, *proporcionalmente*, por “la mayor o menor intensidad de la exigencia religiosa del individuo”, dicha exigencia es tal, porque le ha sido impuesta, de otra manera se trataría de *una convicción*. Pero más adelante se verá cómo ante esta circunstancia, el propio FL se revelará muy ardientemente, hablando de un virtual *abandono teológico*. En efecto, el hecho de ser homosexual y, además católico, genera una severa crisis existencial (de identidad) y de abandono en el protagonista de la novela, lo cual CC explica así:

“Hay todavía en *Fabrizio Lupo* otro aspecto digno de ser considerado con la mayor atención, que ha provocado muchas y muy amplias reacciones en Francia (otra novedad de este libro, que la crítica ha patentizado): es el hecho de que Fabrizio Lupo sea católico, es decir, adscrito a una iglesia —y, por consiguiente, a una (forma) marca de moral rígida y predeterminada — en el seno de la cual ha nacido y en el seno de la cual también se quiere permanecer. En otras palabras: el drama de un hombre que se siente justificado ante Dios, pero no ante la iglesia que él cree legítima representante de Dios y con la cual, a causa de esto, querría no encontrarse en oposición. El alcance de este drama, que puede llegar a marcar fatalmente toda una existencia, es proporcional — no hay ni que decirlo — a la mayor o menor intensidad de la exigencia religiosa del individuo.” (Prefacio a la edición castellana, p. 11)

En efecto, es pertinente señalar que las *exigencias religiosas* de la mayoría de los homosexuales de hoy en la Italia urbana y por supuesto del consternado México actual, *ya no son, después de los 70's, un imperativo “existencial” de importancia en el desempeño habitual de su cotidiano*, gracias a cambios educativos y a la difusión de una moderna cultura citadina más laica que ha sido difundida más o menos en todo Occidente.

Y casi al final de este revelador documento, CC propone:

“Creo que sería interesante para el lector latinoamericano (es decir, para un lector tradicionalmente rodeado por una atmósfera católica, tanto si la acepta como si la rechaza) conocer las opiniones que los portavoces del catolicismo francés han emitido acerca de las conclusiones a las que FL está *obligado a llegar*. No puedo hacer sino resumirlas aquí en la pregunta que Fabrizio Lupo, católico, no se cansa de dirigir a la Iglesia a la cual pertenece: “Dado que, por una parte soy irreparablemente homosexual, y por otra irreparablemente refractario a la vida monástica, ¿en qué orden humano y espiritual se me concede que viva?”. Acerca del “irreparablemente” de Fabrizio Lupo, no creo que se pueda admitir discusión alguna: una copiosa literatura médica prueba que no basta con querer no ser homosexual para dejar de serlo, y una secular práctica católica prueba que no se puede imponer la total represión de la carne a quien no ha nacido para santo. En esta pregunta que Fabrizio Lupo no se cansa de dirigir con corazón dócil y libre de orgullo, se encuentra, a mi juicio, toda la esencia católica de mi libro.” (Prefacio a la edición castellana, pp. 11-12)

No obstante lo dicho anteriormente por CC respecto al corazón *dócil y libre de orgullo* del atribulado protagonista y con respecto a la esencia católica que dice contener la novela, me parece percibir en esta acotación justamente lo contrario, pues la pregunta de FL no es de ninguna manera respondida a todo lo largo del libro (y así lo asienta en la página 12 del famoso Prefacio), y en cambio sí se despliega la insistencia rebelde del protagonista que encontrará los cauces de su justa rebelión, misma que la ingerencia de la deidad castigará inclemente, véase por ejemplo el lamentable desenlace de la trama, en donde el “*deus ex máchina*” caerá como del cielo, triunfante y repentinamente con un carácter fatalmente justiciero y supuestamente aleccionador.

Siguiendo la dinámica de las *palabras mayores* cocciolianas, acerca de lo “irreparablemente” homosexual de Fabrizio Lupo, no creo que se pueda admitir objeción alguna: sobre lo que dice ser una copiosa literatura médica que prueba que “no basta con querer no ser homosexual para dejar de serlo,” y que “una secular práctica católica prueba que no se puede imponer la total contención de la carne a quien no ha nacido para santo”, todo lo cual no pide tampoco ninguna objeción. CC nos habla después de las conclusiones a las que el protagonista *estaba obligado a llegar*, lo cual siempre será, desde luego, un cuestionamiento inevitable y muy *arduo* para todo aquel homosexual que sea un fiel observador de la preceptiva católica, y para el cual el carácter pecaminoso de todas sus relaciones amorosas seguirán estando siempre catalogadas, dentro de la dinámica impuesta por la propia *ideología dominante* católica. Estas objeciones sin magnanimidad ni indulgencia, estarán efectivamente maniobradas dentro de la lógica de la tutela impositiva de la religión católica más tradicional y obtusa. Por eso mismo, tanto a Carlo Coccioli como a Fabrizio Lupo, les debió haber parecido inútil y ocioso proponer a la perspectiva teológica como aliada y esperar respuesta alguna que no fuese la de haberse incurrido en grave pecado mortal.

Por otro lado, es verdaderamente espantoso el dar por sentado (y en la misma pregunta lo está) de que como opción alterna de uno que se sabe estar en “*nefanda falta*”, esté la peregrina alternativa de llevar una vida monástica en vez de asumir responsablemente la propia diversidad. El efecto directo de aquello, ha sido la secular, criminal, sórdida y recurrente práctica que ha acompañado a semejante evasión monacal: la enorme cantidad de actos de pedofilia y de abusos innumbrables que han perpetrado clérigos y oficiantes de numerosas religiones judeocristianas en los recintos y retiros dedicados presuntamente en el ascenso de su alma, embebida en el perfeccionamiento de su sacrosanta vocación didáctica y confesional en beneficio de los demás, incluidos los infantes.

Ya hacia el final de este Prefacio, CC pone en tela de juicio otras opiniones de clara filiación católica sobre la novela que aquí nos ocupa, en todo caso, opina que:

“[...] ya que no se pueden considerar racionalmente como respuestas las varias opiniones que a título personal han sido y continúan siendo emitidas por los muchos representantes católicos que han tenido conocimiento de mi libro, hay que decir que la pregunta de Fabrizio Lupo ha quedado hasta hoy sin respuesta,³²⁶ con lo cual, ciertamente, no se elude ni su urgencia ni su vehemencia.” (Prefacio a la edición castellana, p. 12)

³²⁶ Aquí Carlo Coccioli hace referencia a la época que correspondería a la primera mitad de los años 50. Por lo tanto, la problemática homosexual es evidente que ya habría cambiado bastante hoy en día... Así es de que estas reflexiones, fuertemente conservadoras y puritanas parecen estar hoy por hoy bastante fuera de época.

En efecto, ni urgencia ni vehemencia, sólo la evasión y “extrañamiento”, pues las iglesias ante semejante problema, enmudecen. Por último, CC señala que antes de terminar con el prefacio, debería:

“[...] de decir algunas palabras sobre la fisonomía de esta novela, que con tan gran simpatía y con tan profunda comprensión del texto ha traducido Aurelio Garzón del Camino. Mucho se ha escrito, en efecto, sobre la técnica que he adoptado, y especialmente se fija la atención en la *Segunda Parte*, que constituye, dentro de la novela, la "novela" de Fabrizio Lupo, a saber: la larga serie de páginas dominadas por la misteriosa figura del Mancebo. Al hablar de técnica, se ha querido indicar no sólo el tipo de redacción empleado por mí (o, por decir mejor, los tipos de redacción), sino más aún las sombras que envuelven episodios y personajes, y el simbolismo no siempre de fácil interpretación que tales episodios y tales personajes encierran.” (Prefacio a la edición castellana, p. 12)

Lo anterior confirma la intención deliberada de CC de abordar el asunto de la novela bajo el influjo de una poética difícil, casi hermética, *cabe preguntarse si esta estrategia era la más adecuada en un libro que pretendía explícitamente ser una referencia para explicar y justificar* (por lo menos en lo expuesto al principio de este prefacio) la homosexualidad de los lectores aludidos, afirmando un testimonio documental o testimoniando a través de una penosa confesión revelada las incidencias de un amor difícil y desgraciado, y por lo que aparece en el desenlace, hasta proscrito en su más apremiante concreción por el mismísimo Dios, quien opera su autoridad a través del inesperado *deus ex maquina* del como ya se indicó: macabro final de la novela.

Tal y como ya se dijo anteriormente: todo parece indicar que, si habláramos en términos de Immanuel Kant, diríamos que Carlo Coccioli percibió, o más bien, padeció la *cosa en sí* o el *noúmeno incognoscible*; ³²⁷ esto es: la afirmación empirista de que las cosas en sí mismas —las cosas tal y como existen fuera de la experiencia humana— constituyen la “cosa en sí”, en este caso *la crisis* generada por el brutal atropello bélico inserto en el circuito de la historia de aquellos

³²⁷ En este caso, es preciso volver a repetir parte de este pie de página en los siguientes términos: el filósofo alemán Immanuel Kant construyó un amplio sistema de filosofía que se sitúa entre los mayores logros intelectuales de la cultura filosófica Occidental. Kant sostuvo el principio empirista de que todo conocimiento tiene su fuente en la experiencia bajo la convicción racionalista de que el conocimiento es conseguido por la deducción. Pues aunque el contenido de la experiencia ha de ser descubierto a través de la propia experiencia, la mente impone *forma* y *orden* en todas sus experiencias, y esta forma y orden pueden ser descubiertos *a priori*, es decir, mediante la reflexión. Su afirmación de que causalidad, sustancia, espacio y tiempo, son formas de la intuición pura, son también modelos impuestos por la mente en función de su experiencia, lo cual dio soporte al idealismo heredado de Leibniz y Berkeley, pero su filosofía también constituyó una crítica al idealismo al estar de acuerdo con la afirmación empirista de que las cosas en sí mismas —es decir, las cosas tal y como existen fuera de la experiencia humana— constituyen la “cosa en sí” (o sea el *noumeno* incognoscible) Por eso Kant limitó el conocimiento al “mundo de los fenómenos” de la experiencia, sosteniendo que las creencias sobre el alma, el cosmos y Dios (el “mundo de los nombres” que trascienden la experiencia humana) son asuntos de fe antes que resultados propios del conocimiento científico. En sus ideas religiosas, que tuvieron un efecto profundo en la teología protestante, hizo hincapié en la conciencia individual y describió a *Dios sobre todo como un ideal ético*. En el pensamiento político y social, Kant fue una figura de primer orden en el movimiento en favor de la razón y la libertad contra la *tradición* y la *autoridad*. Sus principales obras correspondientes a la denominada *fase crítica* de su pensamiento, son: la *Crítica de la razón pura* (1781), la *Crítica de la razón práctica* (1788) y la *Crítica del juicio* (1790)

años, o sea la gran crisis como una contradicción cíclica más allá de las voluntades e individualidades, o sea que: el impacto de la *crisis inmutable*, como se dice del capitalismo, o como se le quiera llamar. En efecto, es esta conflagración la que pesó sobre muchas inteligencias de la generación de CC, atropellados por el impulso destructivo de la trayectoria de la historia que sin razón alguna arrolló indiscriminadamente todo a su paso, pues puso en marcha la destrucción destinada a reproducir, en el exterminio colectivo, el declive fatal e inevitable del propio género humano, gracias a sus periódicos ciclos de decadencia que siguen puntualmente la curva de Gauss. Tal y como un organismo viviente, tal y como se lleva a cabo con la misma muerte física de su propio cuerpo (que nace, se reproduce y desaparece) y como la del ser social ya decadente (que sigue el último estadio de su declive), cuyos efectos perniciosos padecen todos aquellos “objetores morales” de la Cultura y de la Historia, *objetores* como Coccioli para quienes Dios, en este estado de ideas, “significa qualcosa” como él mismo asevera. Pero que siguiendo la teología judeocristiana más puntual y conservadora: Dios no significa nada de éso, en efecto solamente *es*, luego entonces, el *Absoluto siendo* lo que es, no puede ser contradictoriamente una “*cosa*”.

Ahora bien, me permito citar lo dicho en la página 34 de esta tesis, con respecto a la insistente sed de Dios de Coccioli, cabría también volverse a mencionar aquel pequeño diálogo sostenido con el sobrino del mismo Carlo Coccioli, quien vino a la Ciudad de México para la inauguración del espacio cultural de la *Casa de Coccioli* en la colonia del Valle (en 2006) En este breve pero substancioso intercambio de impresiones, Marco Coccioli asintió conmigo que el más importante problema existencial de su tío fue el de su relación difícil con un Dios inasible. Esta incontrolable obsesión coccioliana, cobijaba prácticamente todo el espectro de sus flaquezas, entre otras, y sobre todo lo demás, la de su atribulada homosexualidad.

Tal y como ya se dijo en el Capítulo III (parte 3.1), en donde se dice que Coccioli en esta novela, se suma muy tibiamente a *la intelligenza italiana di sinistra* que puso en tela de juicio las sacrosantas y milenarias instituciones religiosas incrustadas en el *Humanismo burgués* italiano. De facto, fueron los de la *sinistra* y su posterior compromiso histórico (años 70) quienes hasta cierto punto trataron de poner en tela de juicio las devaluadas prácticas rituales y de culto del clero italiano, amén de sus instituciones políticas y culturales, heredadas del pasado. Las cuales Coccioli no rechaza tajantemente, tal y como mucho después no logrará hacer con el horizonte teológico omnívoro que sobrevoló siempre alrededor de su vida, su corazón y su cabeza, y que da prueba de ello en esta novela paradójicamente reivindicadora de una inclusión social pero también, fatigosamente religiosa.

De hecho la perspectiva existencial de CC se pudo circunscribir más dentro de un peculiar existencialismo no ateo, lo que le aproximó enormemente a la corriente *Ottocentesca* de Kierkegaard y que posteriormente se actualizara con la perspectiva de Martin Buber (1878- 1965) quien se reconcilia filosóficamente y de manera muy original con la vetusta teología hebraica; en efecto: Buber es celebrado y reconocido por su teoría de la *filosofía del diálogo*: una especie de existencialismo religioso basado en la distinción entre las relaciones directas o “*mutuas*” (a las que llamó “*la relación yo-tú*” o *diálogo*) en las que cada persona confirma a la otra como valor único y que abarca también a las relaciones indirectas o utilitarias (a las que llamó “*yo-él*” o *monólogo*), en las que cada persona conoce y utiliza a los demás, pero no los ve ni los valora en realidad ni por sí mismos. Al utilizar esta distinción dual entre “*diálogo*” y “*monólogo*” en la religión hebraica, concluyó afirmando que en su enfoque *esto significaba hablar con Dios, y no sobre Dios*. Esto no era pues un simple monoteísmo, *sino el diálogo entre el hombre y Dios que es la esencia del judaísmo toráhico más férvido*. Con este enfoque, el hombre obtiene la conciencia y la certidumbre de ser conducido directamente por Dios en cada encuentro, siempre y cuando se

insista el estar abierto a esos signos y dispuesto a responder con todo su ser. *La filosofía del diálogo* de Martin Buber, ha tenido mucha autoridad entre pensadores de todos los credos religiosos, incluidos algunos teólogos protestantes de gran relieve y otros más del amplio espectro de sectas y denominaciones que pulularon en los países sajones y posteriormente en Norteamérica.

Tal y como ya se dijo: es necesario subrayar que CC en esta particular novela no asumió el comportamiento católico tradicional que a menudo se le ha querido dispensar (y contra su voluntad) Un solo detalle me parece decisivo para no aceptarle como tal, Coccioli no hace prácticamente ninguna alusión a la virgen María a todo lo largo del libro,³²⁸ de tal suerte que no hecha mano de uno de los lugares comunes más socorridos de la práctica religiosa católica más típicamente tradicional de Italia, de hecho no se aborda en ninguna parte de la narración de *Fabrizio Lupo* el culto mariano, omnipresente en toda la parafernalia de la fe católica más representativa, así como en el voluntarismo católico que propone a la madre de Cristo como la fuente inagotable de misericordia, esperanza y mediación religiosa con Dios.

Por lo tanto, Coccioli en esta novela específica, no puede ser comparable a otros escritores patentemente católicos de la posguerra, como el caso de Carlo Bo y demás literatos, quienes incorporaron al muy católico culto mariano en sus propuestas narrativas. Esto sucedía, en tanto que la izquierda anticlerical de la época se declaraba plenamente seguidora del materialismo histórico, para ello se organizaba y se convertía paulatinamente en un sector muy activo durante la renovación cultural italiana de la reconstrucción.

La posición de los escritores comprometidos con el ala izquierdista italiana arremeten como bloque (no obstante su evidente heterogeneidad) y se compactan en torno a un cierto “*compromiso*” de denuncia en contra de la proverbial ambigüedad de la Iglesia Católica lo cual con el paso de los años desembocará en el llamado “*compromesso storico*” con la *destra italiana* (años 70’s) En cambio, Carlo Coccioli, después del “*Fabrizio Lupo*”, con su novela *neo teológica* de “*Il cielo e la terra*”³²⁹ no se saldrá, en efecto, de la categoría estricta de lo que se esperaba, ahora sí, de un “escritor italianamente católico”. De todas maneras, con este libro, Coccioli se uniformaba, y con creces, al clamor del *Vox Populi* antifascista, pero sin dejar de ser todavía confesional. Esto en tanto que la entonces débil iglesia católica de cierta avanzada *ya cuestionaba el vergonzoso rol cómplice de la iglesia durante el fascismo*, se mantenía en guardia y a prudente distancia, tanto ellos como los literatos de la izquierda italiana comenzaron a explorar el potencial expresivo del lenguaje cinematográfico neorrealista sin haber pasado por el verismo de Verga; en este proceso, sin embargo, no se debe olvidar la pertinencia de este escritor. Con todo, Coccioli encontrará tarde o temprano más de una razón para estar en contra de todos ellos, hasta el punto en que la posición hipercrítica de Coccioli contra todo y contra todos, se tornará más y más

³²⁸ Aquí cabe señalar por segunda vez que la novela *Fabrizio Lupo* describe un mundo poblado y activado sólo por hombres, la presencia femenina en la historia es casi nula, esto sucede en el mundo terrenal de la trama pero también sucede en el mundo metafísico al cual CC se remite a menudo. Por ejemplo en el tratamiento ditirámico de la Signora Carmela y de sus damiselas, las supuestas “*tre sorelle*”: Fiorella, Buba y Lia, quienes no son otra cosa que viñetas desdibujadas y cruelmente caricaturizadas, (aparecidas en la *Segunda Parte* de la novela) lo anterior es bastante ilustrativo de esta especie de umbral de *misoginia* que prevalece en el universo coccioliano desplegado en esta novela.

³²⁹ Por cierto en la edición en italiano de Valecchi Editore de 1950, se leía el apellido de Carlo con el acento grave en la primera “o” así: *Còccioli*, grafía insólita en italiano, es posible que esto se debiera más que todo a un inocente *exceso de originalidad* prosódica, lo cual resulta intrascendente, pero a la vez ilustrativo...

inconsecuente y en franca oposición al *humus* intelectual neorrealista de la época.³³⁰ A fin de cuentas, su posición será percibida, por la mayoría, como asaz evasiva y sobre todo como una actitud manifiestamente provocadora. Semejante comportamiento, en aquel periodo tan álgido y tan prolífico en la efervescente discusión política de deslinde ideológico (promovido en gran medida por escritores de la *sinistra italiana*), resultó demasiado inconveniente y desacreditador para CC, sobre todo, por su ausencia en las polémicas organizadas en torno a revistas literarias³³¹ en donde cualquier esclarecimiento y posicionamiento fue asimismo considerado como un elemento indispensable para la estrategia cultural y política del restablecimiento de la futura *Intelligenza, o si se quiere, de la nomenclatura* cultural italiana de la posguerra.

De la misma manera, la provocación por un lado y la indiferencia total, pasaron a ser dos actitudes alternas (dirigidas en contra del *establishment* intelectual) muy recurrentes en el comportamiento de Carlo Coccioli tanto en Italia como en México, de hecho, las ejercerá alternadamente. Desde luego, en México, bajo muy diferentes modalidades de inconformidad originadas en un pragmatismo de ocasión llevado a cabo en conveniencias de última hora, pero invariablemente con un efecto adverso de rebote, escenificadas para suscitar la polémica en pro de un *individualismo* obstinado (*il ritorno al privato*: o sea, el regreso al individualismo, a lo privado, en un momento francamente inoportuno) y, por supuesto, para alimentar su histrionismo y atraer alternadamente la admiración o el repudio, pues en ciertos círculos intelectuales y del poder, su figura era más apreciada bajo la apariencia engañosa de una oportuna y discreta y bien dosificada ausencia que de cualquier otra ingerencia.

Tal y como se vio en el Capítulo III (parte 3.3), los tópicos de las inquietudes más profundas de CC fueron muchos, pero el motivo o motor pasional de esta novela fue la búsqueda obsesiva de un objeto de amor que fuese correspondido, aunque la relación amorosa Fabrizio-Laurent fluctuaba invariablemente entre dos universos opuestos: el uno mundano (de un amor mal correspondido) y el otro sacro (el de un encuentro imposible con el Absoluto): el primero bien se puede ilustrar con la paráfrasis francesa de *cherchez l'homme!* reinterpretao el consabido lema sexista de *Cherchez la femme!* Y el segundo, como en el caso de Marcel Proust, el empeño afanoso y desesperado por inmovilizar lo inaferrable, el tiempo (dándose a *la recherche du temps*

³³⁰ Es necesario volver a insistir que: los autores neorrealistas procuraban representar la cruenta realidad de la guerra, la Resistencia italiana al fascismo y la precariedad de la Reconstrucción italiana de la posguerra, con el fin de dar un testimonio artístico de una época que marcó adversamente la vida futura de todo el pueblo italiano. La necesidad inmediata de imaginar historias de vida cotidiana, vividas en primera persona, tanto por los escritores como por los lectores, hizo que el movimiento neorrealista se diera más a la prosa que a la poesía, y que por lo tanto se adoptase un lenguaje más claro y entendible, y que se rechazase la tradición literaria de la página bien escrita, tan de moda en la década de los 30's. Así pues, los escritores se fijaron más en la experiencia literaria del *verismo* y en particular en la obra de Giovanni Verga, pero el término *neorrealismo* no hay que olvidar, se basa también en el *realismo del siglo XIX* y en el movimiento alemán de la misma tendencia conocida como la *Neue Sachlichkeit* o Nueva objetividad.

³³¹ En esa época se produjo en Italia una serie de iniciativas editoriales no estrictamente literarias, sino más bien culturales y de franca apertura a la discusión ideológica en público, como la fundación de revistas de debate para las cuales bastantes escritores italianos trabajaron para influir y definir el nuevo rumbo de la cultura del país. La revista más popular e importante fue *Il Politecnico* de Elio Vittorini (1945-1947), que se abría claramente a tendencias y estilos más realistas aunque provenientes del extranjero. El propio Vittorini fue, junto a Cesare Pavese, uno de los más asiduos colaboradores de la editorial Einaudi de Turín y dirigió una importante colección de narrativa, "*I Gettoni*", en la que se publicaron numerosos títulos neorrealistas, en este llamado al debate y a la discusión del rol de la creación literaria comprometida, Coccioli permaneció al margen.

perdu!), valga pues esta paráfrasis también ilustrativa de: *À la recherche de l'homme perdu (et de son Dieu)!* Desde luego, se trata de aquella afanosa búsqueda coccioliana de lo profano al través de lo sagrado y viceversa; a fin de cuentas, determinado fatalmente por el mismo dios, el inaferrable, inasible, innombrable e implacable dios arcano de pura cepa monoteísta como el de la *Torah*, el de la Biblia del Antiguo testamento y desde luego el del Corán.

Este postrero dilema, como ya se vio, permanecerá irresuelto en el denuedo teológico de CC que lo perseguirá implacablemente hasta casi el final de su existencia, esta relación fallida y desgarradora con la divinidad, dejará en la obra y el espíritu de Coccioli las profundas huellas de lo fallido que el también inaferrable tiempo nunca podrá resanar... Sin embargo, y cabe la aclaración, gracias a su (lamentablemente tardío) advenimiento al budismo, CC pudo zanjarse medianamente esta nebulosa obsesión de insaciable sed de Dios, de un Dios-padre.

De hecho, más allá de esta obsesión bipolar y bipolarizadora (sexualidad - deidad) emerge otra de las características de la narrativa y del ensayo de Coccioli, y es precisamente la gran diversidad de los temas y de los enfoques con los que trabajaba, esta versatilidad quizás suple la imposibilidad de dar solución tajante a la *terrible obsesión bipolar* arriba descrita. Ahora bien, tal y como se dijo en el Capítulo III, esta versatilidad de campo, toca también la forma y al contenido de sus libros, en efecto, esta dispersión frenética de foco también se reflejará en la *falta de uniformidad* de los tópicos de su extensa producción.

En CC se puede identificar, no obstante todo su bagaje largamente teológico y anacrónico, una acabada cosmovisión, la de un escritor ilustrado y multiforme (en consecuencia dado a la versatilidad), amén de haber sido un erudito en filología y en otros menesteres del lenguaje. Cabe señalarse que, aunque en diferentes grados, Coccioli recibió influencias de las tradiciones religiosas y por ende ideológicas más difundidas del mundo de hoy: se hace referencia al judeocristianismo en sus versiones; judía, musulmana y la católica; además de la que pudo ser la nordafricana en todo su espectro de enmascarada negritud; se suman las influencias del polivalente y arcano universo cabalístico y gnóstico;³³² es menester citar su feliz encuentro con el hinduismo politeísta y finalmente con el budismo (y en alguna manera, hasta con el universo ritual *náhuatl*) cada uno de estos 5 últimos universos, portadores de una forma diferente de ver la vida, opuestos entre ellos y a menudo contrarios a su particular manera de concebir y de estructurar el mundo.

Ahora bien, aunque la novela se desarrolla en Italia, en un pequeño lapso, entre el paso de la reconstrucción italiana y la posguerra europea, hay muchas marcas de su versatilidad en la novela que pueden hacer pensar que la inevitable *intertextualidad* y el pasaje continuo de una

³³² Por cierto: volvemos a repetir lo que antes se señaló sobre los inciertos orígenes del gnosticismo, pues los textos gnósticos no revelan nada sobre la historia de sus sectas originales ni tampoco sobre sus maestros arcanos más importantes. De tal suerte que la historia del movimiento gnóstico se ha deducido de las tradiciones reflejadas en los textos opuestos a sus propuestas. Por lo tanto, no se ha resuelto la cuestión de saber si sí o no surgió como una doctrina no cristiana independiente, lo cierto es que las sectas paganas gnósticas sí existieron. De cualquier manera: la mitología gnóstica puede haber nacido de la especulación de judíos establecidos en Siria y Palestina a finales del siglo I, que a su vez recibieron la influencia de las religiones dualistas persas, de modo preponderante del *zoroastrismo*. Ya hacia el siglo II, los maestros gnósticos cristianos habían sincretizado esta mitología con la especulación metafísica platónica y algunas tradiciones cristianas heréticas. Los gnósticos cristianos más importantes fueron Valentín y su discípulo Tolomeo, que fueron influyentes personajes en la Iglesia de Roma durante el siglo II. Quienes la vez que seguían formando parte de la comunidad cristiana, se reunían en pequeños grupos de gnósticos para practicar sus enseñanzas y rituales secretamente.

ideología a otra, subyace en el contexto general de la novela. De cualquier manera, la intertextualidad implicada en la novela, y a la cual recurre CC más a menudo, es de filiación francesa (aunque como se verá más adelante, también alemana y otras más) Sin embargo, sobre todas, predominará la influencia gala, mucho más que la que se podría esperar de la literatura italiana, árabe o judía (vertiente Yiddish o hebrea), tal y como habría de esperarse de un intelectual europeo y cosmopolita de principios del siglo XX. Inclusive, el propio texto, en alguna manera *retraducido* del francés en la tardía versión italiana, prueba esta marcada predilección referencial,³³³ todo lleva a esta filiación contundente, pues la traducción de Louis Bonalumi del italiano al francés, fue la que más se tradujo a otros idiomas, por ejemplo: la propia versión al castellano y la utilizada para la versión inglesa y otras lenguas más.

De cualquier forma, es pertinente aclarar que el enciclopedismo y el multiculturalismo cocciolianos dan prueba también de su versatilidad ideológica, pero convergieron finalmente hacia un punto de apoyo basado en los méritos del individualismo, que representó para Coccioli un punto fijo ante la evidencia de un universo expando y caótico, medianamente inteligible, se trata de una convergencia determinada por el humanismo burgués, esto es: *IL privato al di sopra del colettivo, ciò è: il ritorno alla sfera del privato* — lo individual muy por encima de lo colectivo, lo cual quiere decir el regreso a la esfera de lo privado, en suma: CC trata de ponderar el regreso a lo privado — Y no será más el pivote gravitacional aquel que blande un origen étnico común de una colectividad, ya no se trata de un centro colectivo nacional, una marca colectiva determinada y determinante, de donde surgirán los parámetros de un estilo o de un modo acordado y concéntrico (entrópico) de imaginar el mundo y de su escritura; no en absoluto, CC propone una escritura hermética y dramáticamente personal e individualista... que se compartiría con los demás tan sólo en sus postreras consecuencias. En última instancia: el eje de la entropía y de la dispersión cocciolianas estará siempre enclavado en el propio *individuo singular (il singolo)* y consecuentemente en su testimonio, de hecho el testimonio de Fabrizio no es en absoluto el testimonio compartido entre los dos personajes implicados en la trama, no, pues mirándolo bien, el libro es una especie de soliloquio personal procesado por el mismo Coccioli como novela, el testimonio de Fabrizio parte de un eje central, de una confesión, un desahogo casi terapéutico para poder evaluar al mundo a la propia medida del escritor.

En el capítulo III (parte 3.6), se dijo que el recurrente comportamiento de CC de vivir en un continuo “fuera de lugar”, correspondía también a un *sentirse diferente o extraño* periódicamente lo cual lo llevaba a optar por asimilarse tenaz e insistentemente, en términos lingüísticos, psicológicos, sociales, raciales, religiosos, al entorno extraño o alófono. Este sentimiento de no tener arraigo en donde se estaba, hizo que CC tuviese una actitud demasiado escrupulosa y de desconfianza en cuanto a los mínimos detalles de sus orígenes; en efecto: era italiano pero no tanto, de origen hebreo pero no tan judío, pasó su niñez entre musulmanes y se volvió un poco musulmán, pero nunca abrazó su fe, pero los defendió de la incomprensión occidental, aún contra su voluntad. Era en fin, un ciudadano del mundo, digamos ni de aquí ni de allá. Por lo mismo, fue un defensor furibundo de la *autonomía del ser* ante los grupos inevitablemente mezquinos y represivos *del mismo deber ser*, manipulado efectivamente por los ideólogos del nacionalismo y de los cuales siempre se consideró una víctima.

Sin embargo, como ya se dijo, Coccioli vivió atado a dos obsesiones o sujeciones estrictamente personales, dos elecciones morales contradictorias que lo alejaron relativamente de

³³³ Se trata del libro de consulta para la preparación de esta tesis: la edición italiana del “*Fabrizio Lupo*” de La editorial milanese Rusconi de 1978.

una asidua y permanente observancia a una única y “verdadera” convicción religiosa, pues CC pasaba de un lado al otro, obedeciendo su obsesa búsqueda teológica. Pero por otro lado, también plegándose ante la obsesión por el sexo, por supuesto por la opción alterna del homoerotismo; oprimido por su apremiante necesidad de legitimarlo ante Dios y ante los hombres, estos dos *puntos cardinales, digamos, opuestos y difusamente entremezclados*, lo sacro y lo carnal, lo llevarán a un confinamiento a una soledad cósmica, como aquella propia de los seres hiper concientes de los límites infranqueables y de la condición humana, en los términos de un Nietzsche, Sartre, Camus, Beethoven, Stephen W. Hawking, Caravaggio, Micheangiolo Buonarrotti y otros pocos ilustres pensadores más, quienes por ende, fueron sempiternos desadaptados y relativistas (*avant la lettre*) y de facto formidables personajes *zaratustrianos*,³³⁴ aquellos que la historia de las ideas coloca más allá del bien y del mal. Son los que pretendieron modular la luz con la sombra, lo moral con lo amoral, el tiempo con el espacio, el silencio con la polifonía, lo sacro con lo terrenal y, en último caso y de manera muy coccioliana, se trata de aquellos *portadores sanos del gran desatino* blasfemo de considerar al poder de *Dios* como *Sexo* y viceversa...

En el mismo Capítulo III (parte 3.6), se consideró que Coccioli padece de manera muy dramática la muerte europea de Dios (en los términos de Nietzsche)³³⁵ pero también resiente el espectro de esta catástrofe teológica desplegada en la perspectiva filosófica de la Italia posbélica y, así lo manifiesta de manera muy directa en la novela en la que prácticamente representa sólo *los efectos* de la crisis bélica, pero donde hace pocas referencias a la misma. Pero es muy cierto

³³⁴ Según Nietzsche, la llamada conducta moral es necesaria tan sólo para el débil. La conducta moral —en particular la defendida por el judeocristianismo, que según él es una doctrina esclava— pues tiende a permitir que el débil impida la autorrealización del fuerte. Por lo tanto, de acuerdo con Nietzsche, toda acción tendría que estar orientada al desarrollo del individuo superior, a su famoso *Übermensch* (‘superhombre’), que será el único capaz de realizar y cumplir las más altas y nobles posibilidades de la existencia. Nietzsche encontró que este ser ideal quedaba ejemplificado en los filósofos griegos clásicos anteriores a Platón y en aquellos jefes militares como Julio César y Napoleón. Otro impulso espurio es también aquel de los «hombres superiores», aquellos de los que el populacho llama: *Hombres superiores; no hay hombres superiores; todos somos iguales... ante Dios*»; el mensajero del gran cansancio dice de los hombres superiores: «*Todo es igual, nada merece la pena*»; el «*concienciador del espíritu*», que prefiere no saber nada, a saber mucho a medias, para quien «*en la verdadera ciencia no hay nada grande ni nada pequeño*»; el «*expiador del espíritu*», el encantador (pongamos el propio genio de Wagner), el que busca el amor y el dolor; «*el peor de los hombres*», el que ve a un Dios compasivo como un testigo del que procura vengarse; el mendigo voluntario que desprecia a los «*esclavos de la riqueza que saben sacar provecho de las basuras, a ese populacho dorado y falso*», y la «*sombra de Zaratustra*», el discípulo, que tiene que procurar liberarse de una fe estrecha; son otros tantos tipos de hombres superiores cuya nobleza estriba en la repugnancia que sienten hacia los hombres y hacia sí mismos: ni el pesimista, ni el filólogo, ni el sabio, ni el artista, ni el que desprecia las riquezas, han sabido superar su propio disgusto. El *superhombre* no está hecho para continuar su tarea: «*Vosotros, hombres superiores, ¿creéis que estoy aquí para rehacer bien lo que vosotros habéis hecho mal? Es preciso que perezcan cada vez más y los mejores de vuestra especie... Sólo así crece el hombre hacia la altura*»

³³⁵ Con respecto a este *teocidio*: el prólogo de “*Así habló Zaratustra*” de Nietzsche, posee una especial importancia simbólica pues el autor critica el sentido del “último hombre” y desea instaurar el nuevo “valor de la tierra” (frente a toda forma de trascendencia) La primera parte de la obra, tiene como tema central la “*muerte de Dios*”, y en ella habla Nietzsche de tres figuras fundamentales del espíritu: el camello (que soporta el dominio de la moral), el león (que crea una nueva moral) y el niño (que crea nuevos valores mediante el juego); asimismo, propone la necesidad de considerar las virtudes tradicionales como “*adormideras*”, que impiden ver los valores verdaderos y reivindica la necesidad de imaginar el nuevo sujeto humano como alguien que se atreve a experimentar.

también que gran parte de la problemática existencial reflejada por el autor en esta novela, girará también en torno a la relación obsesiva y desgarradora que CC entablara con la entidad divina, con el *Absoluto*, como él diría. Para Coccioli, *el problema teológico* del hombre en este mundo, *era más el esfuerzo titánico de tratar de comprenderlo y de creer cada vez más en él que el de tratar de ser como él*. Como se pudo constatar a lo largo de su vida, sus continuas recaídas de fe y de sus numerosas *crisis teológicas*, corresponden a esa inquebrantable voluntad de búsqueda de un Dios inasible, que siempre acababa por escapársele de las manos. Su fragilidad religiosa lo ponía a menudo al borde de una disyuntiva cuestionadora y muy poco teísta, se trataba entonces de la opción del existencialismo reflejada en muchos de los filósofos europeos más brillantes de la crisis de posguerra, pero en su caso, no será jamás capaz de llegar a su más extrema propuesta, la de la negación de la existencia divina: tal y como lo proponía el existencialismo sartreano, como ya se vio, vaticinado ya desde el siglo XIX por Sören Kierkegaard,³³⁶ de hecho, es más que evidente que CC no se cuestionará jamás la existencia divina (como finalmente propone Kierkegaard, para luego retribuir la convicción de la existencia), ni tampoco compartirá la misma desconfianza y descrédito religioso sartreanos.

El trayecto teológico coccioliano fue en consecuencia errático, un poco como el título de su libro *“Itinerario en el caos”*. Por lo tanto, los derroteros ideológicos del autor se entregan a una penosa serie de erráticas búsquedas y afiliaciones confesionales (sin dejar de ser teocráticas), viviendo una especie de *“turismo religioso”* que lo hará fluctuar del monoteísmo judeo-cristiano más recalcitrante, pasando por las variantes más opuestas del catolicismo, judaísmo, islamismo, luego pasará al hinduismo politeísta más vistoso y arrebatado, acto seguido: hará un vistoso anclaje en el animismo y politeísmo oriental y luego a sus posiciones teosóficas más sofisticadas de un nebuloso gnosticismo, sufismo, brahmanismo y, por fin, arribará a un remanso más cómodo en términos existenciales, al remanso del budismo y esto ya casi hacia el final de su vida. De ahí partirá para finalmente adherirse a las teorías de la *metafísica cuántica*, basadas, paradójicamente, en la física y en las teorías del *campo unificado*, todo esto, dentro del contexto más sucinto y puntual del *New Age*. En este contexto, para Coccioli la empeñada voluntad búsqueda divina, pasa por la exploración y el encuentro en paralelo de la sexualidad tántrica, para él: los dos planos superiores de la existencia mística del ser, fluctúan entre la percepción plena de la deidad, del Absoluto y de la conquista mística de la experiencia sexual en su acepción más carnal y concreta. Estos dos polos, misticismo y sexualidad, que han sido tradicionalmente alejados por las principales religiones organizadas de Occidente, en Carlo Coccioli se tocan y hasta se complementan, son para él, la misma cosa, una misma energía. Forman parte de una unidad tántrica y gnoseológica orientalista que está en la base de una pragmática vital y hasta necesaria para el ser humano contemporáneo.

En efecto, Coccioli confiere un gran peso, dentro de sus preocupaciones digamos cósmicas, a la compasión hacia los “otros” seres vivos (animales y plantas), aquellos que sufren por la incomprensión, la impertinencia y el egoísmo innato del género humano, este sentimiento

³³⁶ Es menester insistir sobre el hecho de que el filósofo danés del siglo XIX (1813-1855), Sören Kierkegaard, representó un importante papel en el desarrollo del pensamiento existencialista. Kierkegaard criticó lo absurdo inherente a la vida humana y cuestionó que cualquier filosofía sistemática pudiera aplicarse a la ambigua *condición humana*. En sus obras fragmentarias, Kierkegaard explicó que cada individuo debía intentar un examen profundo de su propia existencia. También escribió sobre las paradojas del cristianismo y la fe precisa para reconciliarse.

tiene en el sistema axiológico ³³⁷ de Coccioli una importancia basilar, se trata de una actitud filosófico-religiosa de clara filiación franciscana, fácilmente identificable detrás de su sentimentalismo canófilo y de su extremado respeto hacia cualquier forma de vida sensiblemente detectable por los sentidos del ser humano. Todo lo anterior, tiene que ver con la novela en cuestión, pues Carlo Coccioli verá detrás del amor entre dos seres, dos hombres, los inequívocos designios de una inconfundible experiencia mística, dentro de los parámetros religiosos que le eran ya muy propios, tal y como se verá cuando se hable del “dolcestilnovismo gay” desplegado por CC en la novela.

Como se concluyó en el Capítulo VI (parte 6.1) el autor toscano demuestra un dominio de las formas y de la Lengua; por lo tanto, en la novela hay calidad estilística y competencia, avaladas por la destreza, originalidad, agudeza y demás sutilezas formales desplegadas por los literatos italianos de la posguerra en el manejo de los menesteres de la novela de testimonio, por consiguiente, los aspectos formales son sobradamente resueltos en esta novela por Coccioli, porque logran tocar las cuerdas sensibles de los lectores, posiblemente en la manera y forma más adecuada, pero algunos aspectos del contenido que ahí se vuelcan, como la pretendida reivindicación del amor homoerótico de su protagonista, que no transita por caminos no del todo despejados. Por ejemplo, si atendemos al trágico desenlace de la novela, en donde el repliegue de CC a los parámetros religiosos o místicos más católicamente tradicionales es más que evidente, parámetros que hoy por hoy resultan ser francamente residuales del pasado remoto, por lo menos en las sociedades urbanas industriales del mundo moderno. Se trata de una impostación abiertamente teológica, que el autor presenta frágilmente enmascarada detrás de una *ideología dominante católica abiertamente homófona*, que somete y traspone los parámetros y los límites de las reglas morales de la experiencia vivida por Coccioli a la experiencia narrada de Fabrizio, donde los parámetros son francamente desoladores, por ejemplo la expiación esperada por Fabrizio en sus visitas a iglesias, en donde el protagonista implora un perdón o una compasión que no tienen visos de llegar jamás — inútil espera puesto que la carnalidad inherente del homoerotismo pertenece a otro orden de ideas —. Por otro lado, el intento heroico y un tanto melodramático y descabellado de CC en el tratar de comprender “teológicamente” el comportamiento homosexual y sus praxis, todo este montaje de ociosa esperanza cifrada en las expectativas de imágenes de reliquias religiosas y sus monumentos pétreos y fríos, aleja de manera contundente a CC de obtener como escritor lo que pretende ofrecer como reivindicador: partiendo del hecho de dar un testimonio atendible como referencia para todos aquellos lectores interpelados por el desgarrador romance, que ante la vista de todos, aparece como un verdadero desastre, desde luego, un desatino minuciosamente narrado y muy bien expresado también por el propio Fabrizio en las primeras páginas del inicio de la *Segunda Parte*, en donde todavía Fabrizio no entra en su *anti romanzo* inserto y donde él se expresa paradójica y muy acremente de sus propias expectativas teológicas, ahí Fabrizio arremete con despechada furia lo que sigue:

³³⁷ Aunque ya se haya aclarado este punto es necesario insistir sobre el término *Axiología* (del griego *axios*, ‘lo que es valioso o estimable’, y *logos*, ‘ciencia’), que no es otra cosa que una disciplina o teoría del valor o de lo que se considera provechosamente valioso. La *Axiología* no sólo trata de los valores positivos, sino también de los valores negativos, analizando los principios que permiten considerar que algo es o no valioso, y considerando los fundamentos de tal juicio. La investigación de una teoría de los valores ha encontrado una aplicación especial en la ética y en la estética, ámbitos donde *el concepto de valor posee una relevancia muy específica*. Algunos filósofos alemanes Heinrich Rickert o Max Scheler han realizado propuestas diferentes para elaborar una jerarquía de los valores. En este sentido, se puede hablar de una ‘*ética axiológica*’, que fue desarrollada, a la postre, por el propio Scheler además de Nicolai Hartmann.

“Stanotte la teologia mi ha abbandonato. Vecchia prostituta, che cosa ho fatto che possa legittimare il tuo tradimento? Se mi rinfacci che nelle chiese ho venerato più i fumi dell’incenso che te nella tua autenticità, ti ribatto che ormai da secoli t’imbelletti occhi e labbra e che tenti di accrescere i tuoi vezzi con sapienti modiazioni di voce. Sì: dei bambini che in cottino bianco servono messa a Saint Sulpice o a Santa Maria del Fiore, io guardo troppo la nuca pallida dai capelli tagliati in tondo (la visione mi esalta); ma forse gli angeli dai quali tu vai accompagnata m’inebriano meno dei chierici che in coro cantano le tue lodi? Non è colpa mia checcchè succeda.

Stanotte mi hai abbandonato lasciando vesti e cosmetici nella mia stanza: il *Rituale Romano*, *l’Imitazione di Cristo*, il *Trattato di Magia del Papa*, l’antica croce di latta con la scritta “mane nobiscum, domine, quoniam advesperacit”; fuggita prima dell’alba, non mi hai fatto grazia né di un melodrammatico schiaffo né di un biglietto di addio. Il cielo livido del giorno nuovo si appesantisce; spalanco le finestre, mi guardo allo specchio; la sera e poi la notte, mi dico, scenderanno nonostante la tua assenza. Tuttavia non riesco a dimenticare che avevo alzato gli occhi a te, nel deserto duomo di Siena, e che ti avevo gridato: « Aiutami ad amare!»: ad amare un terribile amore. Mi si è staccata l’anima dal corpo per seguire te (i tuoi adescamenti sono irresistibili); e non è improbabile che non la ritrovi mai più. Tenterò di sostituirla con due compresse di gardenal.

Ma, privato di te, ciò che chiamavo « io » (il mio presente e il mio passato e il mio futuro) ora si sposta inesorabilmente, in me, dalla testa alle zone basse del corpo: vuoto di te come sono, non è improbabile, e tu lo sai, che il mio « io » prenda sede nel sesso.

Se un cane abbaia nel silenzio di questa strada parigina, Se un’automobile vibra nel boulevard non lontano, se un mercante passa vantando i suoi fiori, o una zingara la sua destrezza nel predire, questi suoni, altri suoni, tutti i suoni della città cercheranno di convincermi, è vero che ho il diritto di rifiutare la confusione metafisica, perché la vita esiste fuori di me, perché essa mi supera, perché essa è così concreta e autonoma da autorizzarmi a sorridere di ogni assenza, e anche di ogni presenza. Sì è vero. Ma questa verità si raggiunge attraverso un’inenarrabile fatica. E non ignoro il terribile rischio di fare la fine di coloro che nel giuoco dei tradimenti mi hanno preceduto. Abbandonati dalla teologia, ci si ritrova alla mercé di Babilonia: il fluire dei giorni diventa un tranello, la patria cade in dimenticanza. L’esilio comincia.” (Tomado del “*Fabrizio Lupo*”, páginas 119-120, al principio de la *Segunda Parte*)

Enseguida CC aclara más el profundo *despecho teológico* de Fabrizio —lo cual ya se citó en el antes mencionado Capítulo VI (parte 6.1) de esta tesis — diciendo lo siguiente en un pie de página alusivo, contenido en las mismas páginas arriba aludidas de la novela.

“Questo « abbandono della teologia » può essere interpretato come un cedere, sia pure momentaneo, davanti alla disperazione [...]. Oppure è una metaforica allusione al disagio spirituale in cui Fabrizio Lupo venne a trovarsi, nei confronti dell’ortodossia cattolica, dopo il suo incontro con Laurent; «teologia» equivarrebbe allora a «chiesa» o ad «assoluzione». In un caso come nell’altro, si noterà che nel capitolo seguente Fabrizio Lupo cerca di confinare “l’abbandono” nel dominio della letteratura; tenta, insomma, di ridurne l’importanza.”

Aquí opté por la pertinencia de referirse al *Libro de Job*, pues salta a la vista, para poder entender esta resentida actitud de *rebeldía teológica* causada por un “*abbandono*” del mismo Dios padre a Job como a Fabrizio, referencia que ahí resulta muy útil pues la blasfemia en el mismo contexto sería del todo comprensible, pero lo es también en la medida de que se le presenta como el *incumplimiento* teocrático de las expectativas que Fabrizio habría esperado de la propia institución religiosa, ambas instituciones anquilosadas que el catolicismo ha representado recalcitrantemente ante los creyentes; es por ello que la perspectiva coccioliana se quedará corta en cuanto a sus opciones pretendidamente aleccionadoras, que a fin de cuentas, podría habérselas ahorrado, considerándolas sólo como una posibilidad más en la descarga del estrés entre los lectores aludidos, pero tal y como se ve en la última parte de la novela, será la recurrencia de la muerte y solamente ella, la única doble cara de la moneda lanzada al aire para desentrecar la nebulosa problemática homosexual desplegada en la relación amorosa entre Laurent y Fabrizio y donde *cabría incluso la posibilidad, como se concluye en las conclusiones, de considerar el final de la novela como propial de un caso premeditado de suicidio doble*, en suma, de un simple pacto suicida...

Laurent confirmará con su inesperado y “artificial” accidente callejero (estando de por medio un fraguado *deus ex machina*), lo cual se deja entrever ya desde aquello que Fabrizio señala subrepticamente en su postrera carta a CC (con la que precisamente se cierra el libro), citando algo sospechosamente premonitorio, que ya se hallaba escrito puntualmente (quizás con su puño y letra) en el *Evangelio* que Laurent llevaba consigo en el momento del “accidente”, se trataba como ya se dijo: de las enigmáticas líneas en latín: “*nec tecum ne sine te*”, ni contigo, ni sin ti... Será entonces el caso de hablar de que la trasgresión de ambos, fue duramente castigada por una fatalidad *venida del cielo* o bien de un simple escenario suicidario (el de un pacto suicida) arreglado por partida doble. De cualquier manera, se trata de la trasgresión homosexual sin reivindicación posible, es *falta nefanda* sin perdón humanamente accesible ¿Es acaso el efecto del absurdo existencial y de su desenlace suicidario habitualmente ingénito a la tragedia, como la única salida que Carlo Coccioli pudo concebir para sus protagonistas? Por ello no es de extrañarse que algún lector (también creyente religioso a ultranza) atento a su profundo mensaje “*teológico*” ¿haya decidido suicidarse,³³⁸ quizás movido por la irremediable conclusión de la novela? Un juicio y la respuesta justa e inmediata a esto serían muy difíciles de dar, de cualquier manera, la marginalidad y *el folclore potencialmente “verista” de sujetos precarios y anónimos*, siempre ofrecieron a Carlo Coccioli una fascinación un tanto obsesiva, la que por lo visto, en esta novela tan ambigua (siempre fluctuando entre el espíritu del *Eros* y del *Thanatos*), no encontró una salida final, o si se quiere, una esperanza terrenal más o menos asequible a los protagonistas, y a fin de cuentas, más acorde con expectativas menos restrictivas y confesionales de los tiempos que corrían, cuando CC concibió la novela. Quede asentado, por una segunda ocasión, que la perspectiva teológica tan vivamente invocada por Fabrizio (o quizás también experimentada por su autor), tenga en la condición homosexual un elemento que la condena fatalmente al fracaso y a la desobediencia divina permanente. Por lo tanto, proclive a la irreverencia: se trata del pago necesario para consumarse en la elección y el efecto inevitable de sus propias praxis, es quizás aquella vieja polémica sobre la *razón* y la *sinrazón* teológicas de la autoridad (y de su autoritarismo) a la cual quizás desesperadamente apela y luego dimite el personaje bíblico de Job, en su rebelde arenga teológica,³³⁹ la de recriminar reclamando al mismo Dios un determinado

³³⁸ Tal y como ya se ha indicado, se trata del patético caso del joven tapatío Jorge Zúñiga Cordero, que ya se ha citado a lo largo de la tesis en varias ocasiones para ejemplificar este lamentable impacto.

³³⁹ Tal y como ya se ha abordado en otro pie de página, se indica que el relato contenido en el *Libro de Job*, que es un peculiar texto del *Antiguo Testamento*, en él se considera que un autor anónimo se inspiró en una

estado de cosas que piden a gritos una explicación del “más allá” de lo divino y del “más acá” de lo humano, incurriendo con ello en la imperdonable trasgresión de la soberbia, al pedir cuentas al arbitrio divino, vertido en preceptivas inapelables, movidas de manera tan férrea que no permiten esclarecer nada, pasando por alto la angustia humana por desentrañar las causas y los efectos últimos de la *divina ingerencia*, humanamente instrumentada para manipular el sino del género humano, artificio que aun no entendiéndolo, los tres primeros amigos de Job, presienten como injusta (Elifaz, Bildad y Sofar) y quienes actúan en consecuencia, no obstante el atrevimiento del castigo de su arrojo. A fin de cuentas, el asunto no es solamente la polémica habida entre Dios y su contrario y de los hombres en medio de ambos; es el problema existencial de la misma condición humana que más allá de demonios y dioses, no puede ser lo que *divinamente* se quiere que sea (asunto del deber ser y no del ser), sino solamente lo que en su condición humana y en su concreción histórica puede llegar a ser. Como ya se dijo en el Capítulo VI (parte 6.4) que versa sobre el *Sexo y la Ideología*, es sabido que la Ideología reproduce las relaciones de producción.

epopeya israelita o edomita que se remonta a los inicios de las monarquías israelitas como contexto dinástico para ambientar su diálogo poético con la deidad. Como ya se indicó, el libro forma parte de la literatura sapiencial del *Antiguo Testamento*, dentro de la que se incluyen *Eclesiastés* y los *Proverbios*. El *Libro de Job* consta de cinco secciones diferenciadas: un prólogo en prosa (capítulos 1 y 2); más una serie de discursos dramáticos que tienen lugar entre Job y tres de sus amigos, Elifaz, Bildad y Sofar (capítulos 3 al 31); y que luego se agrega un diálogo entre Job y Elihú, un cuarto amigo (capítulos 32 al 37); y desde luego *los discursos de Dios "desde el seno de la tempestad"* (38,1-42,6), y un enérgico epílogo en prosa. El libro habla de que Job era un *"hombre cabal, recto, que temía a Dios y se apartaba del mal"*. Un día *"en que los Hijos de Dios venían a presentarse ante Yahvé"* (1,6) En eso están cuando Dios pregunta a Satán qué opina de la rectitud de Job. *Satán afirma que Job maldecirá a Dios si perdiese sus riquezas, por lo que ambos acuerdan ponerle a prueba*. Satán procede a despojar a Job de sus posesiones e incluso de sus hijos, y más tarde llena su cuerpo de llagas dolorosas en grado extremo. No obstante todo, Job aún rebelándose intensamente, se niega a blasfemar. Tres de sus amigos, al tener noticia de sus pesares, llegan para confortarle, pero quedan aturcidos *"y ninguno de ellos dijo una palabra, porque veían que el dolor era muy grande"* (2,13) La segunda sección, tras el primer castigo de Job (capítulo 3), consta de tres ciclos de discursos. Durante cada uno de ellos, sus tres amigos hablan por turno y Job les responde tres veces. El núcleo de los discursos de los tres amigos es que las desgracias y el sufrimiento de Job deben de ser el resultado de su iniquidad, motivo por el que los merece. Job, *quien proclama su inocencia con resolución, primero se irrita y acto seguido monta en cólera contra sus amigos por sus opiniones quizá injustificadas y demasiado frívolas*. Con todo, *sigue buscando una explicación para sus sufrimientos: "¡Oh! ¿Quién hará que se me escuche? Esta es mi última palabra: ¡respóndeme, Šadday!"* (31,35) La tercera sección consta de los encendidos discursos de Elihú. Su ira va dirigida contra Job *"porque pretendía tener razón aun estando frente a Dios"* (32,2) y *"contra sus tres amigos, porque no habían hallado nada que replicar y de esa forma habían dejado mal a Dios"* (32,3) Elihú sostiene que Job *"a su pecado la rebeldía añade"* (34,37) por cuestionar el juicio de Dios. Para fundamentar su alegación, dice que: *"¡Es Šadday!, no podemos comprenderle. Grande en fuerza y equidad"* (37,23) En la cuarta sección, el mismo Dios habla desde el seno de la tempestad. *Pero él parece ignorar por completo el deseo que tiene Job de una explicación o justificación de sus sufrimientos*. En cambio, humilla a Job y le desafía para que explique cómo fue creado el universo y cómo se encuentra ordenado. Al parecer, *el "error" del desacato de Job es su presunción de que los caminos y la omnipotencia de Dios son aprehensibles por el ser humano. Con preguntas acaso irrelevantes* (40,8), *Dios enfrenta a Job y presenta su respuesta más directa a una pregunta que éste formulara en el pasado: "¿Qué es Šadday para qué le sirvamos, qué podemos ganar con aplacarle?"* (21,15) *Reconociendo al fin que sus palabras han estado guiadas por la ignorancia y que lo máximo que podrá acercarse a Dios es a través de una visión de éste, por lo tanto, Job se arrepiente* (42,1-6) En la última sección llamada el *Epílogo*, Dios refuta en bloque los argumentos de los tres amigos de Job (el cuarto, Elihú no aparece) y les recrimina: diciéndoles *"no habéis hablado con verdad de mí, tal y como lo hiciera su atribulado siervo Job"* (42,7) Al final, otorga a Job el doble de las riquezas y posesiones que tuviera en otro tiempo, le bendice con siete hijos y tres hermosas hijas y prolonga sus días.

Los modos de vivir, de representar, de percibir, de sentir, que constituyen la implementación de un “deber ser”, de una ideología dada, en suma, reproducen las condiciones vitales que garantizan el poder de una clase social o, en este caso, las mejores condiciones a un género presentado como un prototipo comportamental o modelo idóneo. La represión sutil³⁴⁰ que se da en la lucha ideológica impide las explicaciones objetivas de los hechos sociales reflejados también en comportamientos individuales, con mayor fuerza, por ejemplo en el peculiar caso del *amor trasgresor* que “tiende” estar dirigido a cancelar la continuidad de la vida y a anteponer el mero placer hedonista de la experiencia carnal. En efecto, en el caso específico de la diversidad homosexual o de cualquiera de las prácticas eróticas diversas, donde la sexualidad y sus placeres son significados diversamente por los propios hombres y mujeres diversos, al través de sus praxis cotidianas, mismas que están sujetas a sus necesidades (diversas) más profundas: primero sexuales y luego emotivas, por lo tanto: es importante señalar que en esto no está comprendida la estricta satisfacción de necesidades biológicas, como lo es entre otras, la de la reproducción de la especie.

Sondear el misterio impenetrable de la diversidad sexual, como en alguna manera dice Alberto Híjar que proclaman algunos puritanos, queda como una inútil fantasía que al exaltar las condiciones concretas del propósito reproductor de la vida, de la especie, de los seres humanos, sirve al oscurecimiento de la realidad favorecido por el *establishment* heterosexual predominante.³⁴¹ Humanismo y tradición cristiana —no el cristianismo más o menos ortodoxo— conforman la percepción predominantemente negativa y maniquea de la condena de la diversidad homosexual.

Aquí cabría mencionarse que: la tradición cristiana, aportó la idea de la finalidad biológica como un tópico religioso ineludible en la práctica de la sexualidad humana, partiendo de un nebuloso texto bíblico,³⁴² se dice entonces que: la diversidad homosexual perdió el sentido de la continuidad de la vida en sus praxis estériles, por lo tanto, evade su culminación y su posibilidad de salvar instintivamente al género humano, reproduciéndose obsesivamente en y con el cuerpo físico de una humanidad por definición hedonista (según Fromm, Freud y Jung), lo cual es una contradicción insostenible, dado que actualmente la medicación de estrógenos y de medidas anticonceptivas para evitar la gravidez, no permite que las praxis heterosexuales más religiosamente ortodoxas cumplan puntualmente con aquella supuesta “obligación reproductiva”. Por otro lado, se dice que, por sí misma: la vida amorosa homoerótica carece de sentido (pues se opta por el hedonismo egoísta en vez del *erotismo reproductor*); de ahí se desprende otra falacia

³⁴⁰ A menudo se trata de una represión simbólica, igual o doblemente violenta y perniciosa que la represión groseramente coercitiva.

³⁴¹ Y por el llamado por Michel Foucault, *biopoder* que ha demostrado ejercer un control muy moderno de los comportamientos relacionados a la gestión del cuerpo y de sus placeres en las sociedades industriales de hoy.

³⁴² El texto viene del Génesis y dice: “[...] 27 Crió, pues, Dios al hombre a imagen suya: a imagen de Dios le crió, criólos varón y hembra. 28 Y echóles Dios su bendición, y dijo: *Creced, y multiplicaos, y henchid la tierra, y enseñoreaos de ella, y dominad a los peces del mar, y a las aves del cielo, y a todos los animales, que se mueven sobre la tierra.* 29 Y añadió Dios: Ved que os he dado todas las yerbas, las cuales producen simiente sobre la tierra, y todos los árboles, los cuales tienen en sí mismos simiente de su especie, para que os sirvan de alimento a vosotros, 30 y a todos los animales de la tierra, y a todas las aves del cielo, y a todos cuantos animales vivientes se mueven sobre la tierra, a fin de que tengan que comer. Y así se hizo. 31 Y vio Dios todas las cosas que había hecho: y eran en gran manera buenas. Con lo que de la tarde y de la mañana, se formó el día sexto.” Tomado de *Sagrada Biblia*. Traducida al castellano por Félix Torres Amat. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1928. Las palabras en cursiva son mías, entre las cuales no veo ninguna referencia explícita a la obligación de reproducirse (versículo 28), ni de ser carnívoros, alimentándonos de todo lo que se mueva (versículo 30) ni mucho menos se advierte el castigo al no obedecer lo anterior.

comportamental de la sexualidad humana que dicta que una opción heterosexual, culmina una vida necesariamente *buena y de provecho* (demográfico)

En el mismo Capítulo VI (parte 6.1), se dice que todavía no es clara la concepción humanista que asimila y justifica históricamente este mito reproductor, para explorar esto fue necesario recurrir a Michel Foucault, quien trató de abordar en sus pesquisas esta parte relativamente inexplorada de los comportamientos sexuales alternos; por ejemplo: habiendo propuesto un primer enfoque crítico multidisciplinario, el del *biopoder*. Desgraciadamente Foucault trabajó muy someramente los aspectos profundos y ulteriores de este asunto, y lo hizo apenas poco antes de morir; en todo caso, su teoría quedó inconclusa, no obstante ello, sus planteamientos iniciales fueron bastante esclarecedores como para asentar las premisas iniciales para un trabajo venidero de investigación sobre las diversas expresiones de la comunidad homosexual sobre el tema ³⁴³ lo cual está por hacerse o continuarse.

Baste volver a asentar que el propio humanismo burgués — *es la ideología más característicamente, en efecto, burguesa del devenir próximo y lejano del hemisferio Occidental* — es la superestructura que subyace aún dominante, en la que hemos sido educados y la que difícilmente superamos, en cuanto a que significa nuestra vida y por ende, impone los cimientos de nuestra existencia material y espiritual presente y futura.

El Humanismo aglutinó y consolidó a la burguesía desde la etapa de acumulación del capital hasta nuestros días. El Humanismo burgués postuló supuestamente al *hombre* como único sujeto implícito o explícito en todo hecho social. Pero en términos más reales, el humanismo es también el ocultamiento del hombre concreto en situaciones concretas con el consiguiente favorecimiento del poder mediatizador de la clase dominante (la burguesía) Por supuesto, el humanismo determinó también la producción de imágenes, los íconos, los modelos o paradigmas de comportamiento sexual más idóneos a sus propósitos. En este caso, la simbología e iconografía cristianas son sustituidas por las griegas con la creencia de que el primer antecedente del humanismo renacentista —“el hombre es la medida de todas las cosas”, cosa que en efecto, ya lo había afirmado Protágoras — puesto que ya estaba expresado en el clasicismo europeo.

Por otro lado, es preciso señalar que hay respuestas “locales” que no permiten este libre tráfico de imágenes, me refiero a la reacción opuesta a la imposición sistemática de paradigmas, que se despliega en la *resistencia* que ha sido activada para que el sincretismo no se opere tan abiertamente impositivo y parcial. Por ejemplo, en culturas dependientes como la actual indígena mexicana, el humanismo devastador de imágenes encuentra una feroz resistencia, una clara y enérgica oposición a través de las seculares y enraizadas creencias autóctonas.

Regresando a nuestro cometido: el hecho de que aún subsistan tanto la imagen como la idea de la diversidad homosexual como un dechado de fatalidades eternas, ha generado una angustia existencial inmovible y un sentimiento lacerante y trágico de culpabilidad compartida entre los propios homosexuales, lo cual sólo ha permitido, desde antaño, la reproducción en mejores condiciones de una *ideología dominante* y de un biopoder eficiente para los usos y las conveniencias de la clase social y del sistema político que lo patrocinan y lo proclaman como el canon a seguir.

³⁴³ Que bien podría ser el de una virtual “*Historia social de la expresión homosexual masculina*”, o simplemente la de una “*Sociología de la narrativa masculina sobre la praxis homoerótica*”.

Capítulo VII

La intertextualidad.

La idea de intertextualidad tiene una implicación evidente: ningún sujeto puede producir un texto autónomo. Al decir “autónomo” nos referimos a un texto en el que no existieran vínculos con otros textos [...] Esto implica que los sujetos producen sus textos desde una *necesaria*, obligada, vinculación con *otros* textos.

Joaquín M^a Aguirre Romero

El crítico francés Gérard Genette, utilizó el término *palimpsesto* para estudiar el fenómeno de la *intertextualidad*, en este orden de ideas, cada obra literaria, remite por analogía con lo que había sucedido con los papiros en la antigüedad, pero la analogía es también aplicada a otras circunstancias que la antecedieron y en las cuales se presupone una superposición de un texto sobre de otro, desde luego el término es aplicable a la parodia. Ahora bien, es entonces conveniente saber qué era antiguamente un *palimpsesto*: un palimpsesto era originalmente un manuscrito de papiro, pergamino, o de cualquier otro material para la escritura, que conservaba huellas de una escritura anteriormente borrada, y sobre el que ya se había escrito otro texto. El término deriva de una palabra griega que significa “raspar de nuevo”. En efecto, antiguamente la escritura de los papiros se podía quitar lavándola y restregándola con una esponja, aunque con resultados no muy perfectos, puesto que normalmente quedaban rastros de lo anterior.

De cualquier manera, como en los papiros se escribía de un solo lado, posteriormente se pudo utilizar el reverso para un segundo texto. En el caso de los manuscritos de pergamino, sin embargo, hacía falta borrar para volver a usarlos.

En el bajo Medioevo, aumentó el número de libros y se hizo escaso el material para hacerlos, debido a que un califa musulmán (Omar) suspendió el suministro de papiros egipcios. Debido a esta escasez, los escribas recurrieron al uso de los antiguos manuscritos de autores clásicos. Gracias a que el primer escrito se borraba de manera incompleta o se raspaba muy superficialmente, los modernos investigadores han podido descifrar muchos importantes manuscritos mediante los rayos ultravioleta. La importancia del palimpsesto, en consecuencia, reside en haber permitido preservar, de una manera indirecta, textos y escrituras de muchas obras antiguas.

Entre los *palimpsestos* griegos más célebres figura el *Codex Nitriensis*, que contiene parte del *Evangelio según San Lucas*, parte de la *Iliada* de Homero y los *Elementos* del matemático griego Euclides, que fueron utilizados posteriormente por un monje para copiar un tratado sirio. Entre los palimpsestos latinos se encuentra el *Codex Ambrosianus* (siglo IV o V), del autor latino de comedias Plauto, sobre el cual se escribieron fragmentos de la *Biblia* en el siglo IX. Gracias a su descubrimiento, y al desarrollo de la paleografía, ha sido posible rescatar un texto de Plauto,

seis siglos antes a cualquiera de los manuscritos de este rango hasta ahora conocidos. Ahora bien, veamos cómo en un sentido figurado se puede hechar mano del palimpsesto para evocar la intertextualidad que se puede ocultar detrás de cualquier obra literaria.

7. 1 Intertextualidad de por medio

Propongo métodos para el saqueo literario insistiendo en la paradoja de que quien no plagia bien no es un buen creador: "Cuando un movimiento se repite, no es un buen movimiento. Por eso ningún plagio debe repetirse. Deben ser intentadas nuevas formas".

Tomado de "*Por favor ¡plágienme!*", de Alberto Laiseca.

Según, el estudioso Joaquín M^a Aguirre Romero de la Universidad Complutense:

"[...] el término Intertextualidad ha sido puesto de moda por algunas personas, para justificar su forma especial de trabajar con los textos que producen. Como supongo que muchos se habrán sentido perplejos ante las explicaciones dadas, me gustaría abordar el término y sus implicaciones para deshacer los equívocos que se pudieran haber producido en la mente de algunos lectores inocentes. Creo que la idea de intertextualidad es lo suficientemente importante en la Teoría Literaria como para que sea tratada con ligereza o usada, como es el caso habitual, como cortina de humo para tapar los desmanes intelectuales de algunos." ³⁴⁴

Para fijar inicialmente la idea de intertextualidad, lo mejor es comenzar por una introducción formal en el panorama de la crítica y el análisis literario. Comúnmente se acepta que fue Julia Kristeva la que tomó el concepto del crítico y teórico ruso Mijaíl Bajtín, ahora bien, el destino de los textos de Bajtín, como se sabe, fue complicado debido a las especiales condiciones de limitación y censura que prevalecían en la Unión Soviética cuando fueron concebidos y medianamente divulgados. La historia es bastante compleja y bástenos aquí señalar que Bajtín es recuperado por la crítica occidental bastante tardíamente respecto a la fecha de elaboración de sus escritos. Veamos cómo expresa Kristeva la idea de Bajtín:

"[...] la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtín, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente diálogo y ambivalencia, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee al menos como un doble." ³⁴⁵

³⁴⁴ Joaquín M^a Aguirre Romero, *Intertextualidad: algunas aclaraciones*, Boletín del Dpto. Filología Española III, Universidad Complutense, Madrid, 2001

³⁴⁵ Julia Kristeva: *Semiótica I*, Madrid, 1981 2^a ed, p. 190)

Un ejemplo interesante de esto es el ofrecido por James V. Wertsch en su obra “*Vygotsky y la formación social de la mente*”, en la que se relacionan las ideas de Bajtín con las de L. S. Vygotsky, y donde se van señalando interesantes concordancias entre ambos. Pero, por otro lado, los intereses de Bajtín iban más allá de los simples análisis textuales. Sin embargo ambos consideraron que: los escritos son un trampolín hacia la caracterización de la Cultura y de su portador, el ser humano.

“La noción de intertextualidad ha sido reformulada con algunas variaciones y extensiones. [...] Pero, aunque se han dado múltiples explicaciones textuales y se han aplicado al análisis, a mi entender, no se ha profundizado demasiado en lo que el concepto implica respecto a la dimensión del sujeto”³⁴⁶

La idea de intertextualidad tiene una implicación evidente: pues como ya se vio, ningún sujeto puede producir un texto autónomo. Al decir “autónomo” nos referimos a un texto en el que no existieran vínculos con otros textos. Esto implica que los sujetos producen sus textos desde un necesario, obligado, vínculo con otros textos. El sujeto, entonces, no es una entidad autónoma, sino un cruce, una intersección discursiva, un “diálogo” con la otredad, en última instancia. Como señalaba Kristeva, “absorción” y “transformación” pasan a ser los dos momentos de la secuencia productiva textual.

El primero de ellos, la absorción, es un mecanismo que funciona de forma consciente e inconsciente, voluntaria e involuntaria. La absorción es el medio por el que los seres humanos nos desarrollamos en el seno de una cultura; es el aprendizaje. Aprender no es solo aquello que hacemos de forma ordenada, más o menos sistemática u organizada. Aprender es algo que nos es natural, consustancial, puesto que nos permite desarrollarnos en el seno de una cultura. El ser humano es un ser que aprende, un ser que transmite culturalmente. Aprender es recibir un legado, un conjunto de instrucciones escritas y no, que sirven para desarrollarse en un contexto sincrónico dado, en un aquí y un ahora. Aprender es, también, sumar junto a lo recibido las propias experiencias, que son enmarcadas en patrones recibidos o que darán lugar a la adopción de nuevos patrones.

El segundo momento, el de la transformación, es precisamente aquel en el que se permite a los sujetos desarrollarse históricamente; es el componente dinámico que posibilita que los patrones aprendidos se adapten a las nuevas situaciones o contextos. También es el componente que permite el desarrollo específico de los sujetos. En efecto, es en la transformación donde los individuos podemos volcar nuestra capacidad individual —la carga de nuestro potencial transformador—, donde podemos ser nosotros, en donde nos definimos como sujetos específicos, en donde también nos reconocemos como nosotros mismos. Ser nosotros mismos es, desde este supuesto, serlo desde los otros; es ser una contestación o una réplica, o aún una respuesta a los contenidos textuales en los que los otros se nos dan. Cuando hablamos, en efecto, respondemos.

“Aprendemos y transformamos, pues. Este es el movimiento básico del proceso de la cultura, su dinámica. Afecta a todos los parámetros y dimensiones de la actividad humana individual y socialmente. Las culturas están vivas en la medida en que son capaces de transformar su capital informativo, que es el conocimiento acumulado o tradición. De

³⁴⁶ James V. Wertsch, *Vygotsky y la formación social de la mente*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1988, p. 35

igual forma, los individuos son capaces de evolucionar en la medida en que integran lo recibido y lo introducen en sus propias vidas transformándolo.”³⁴⁷

Esta es la dimensión existencial de la intertextualidad, entendiendo que no es sólo un proceso referido únicamente a los textos, sino que, en la medida en que los textos forman parte de la producción y experiencia humana a través, desde luego, de su elemento más específico —el lenguaje—, pues se rigen por el mismo principio. Para muchos es más que evidente, aunque puede ser que para otros no lo sea, pero el lenguaje no es sólo el resultado de nuestra evolución como especie, sino su motor primordial. Lo es no solamente porque tiene una dimensión individual, sino porque además es la base de la sociabilidad en la medida en que permite la transmisión o el flujo de experiencias y conocimientos del individuo al grupo y del grupo al individuo. El lenguaje permite así codificar información, transmitirla y compartirla. La naturaleza nos dio el lenguaje y el lenguaje nos mantiene unidos y dependientes los unos de los otros como especie. El poder de nuestra evolución es lo que ha sido, gracias a nuestra capacidad de transmitirnos nuestras experiencias unos a otros y de legarlas a las siguientes generaciones. Otras especies también aprenden, también tienen experiencias, pero sus vías de transmisión son quizás más lentas que las nuestras.

“Quizá recuerden la crítica de Platón a la escritura: permitiría solo la apariencia de sabiduría porque las personas podrían absorber los conocimientos que otros hubieran adquirido por sus propios medios, sin el esfuerzo que los primeros realizaron. Lo que en Platón tenía una fundamentación negativa, es un hecho capital para el desarrollo cultural, y la Cultura es nuestra segunda naturaleza, nuestro nicho grupal. Gracias a que podemos aprovechar las experiencias de otros podemos avanzar más de prisa, evitar errores y sacar rendimiento a los aciertos.

Volviendo a la dimensión literaria de la intertextualidad, el conflicto principal se produce con uno de los lemas de la modernidad que surge en el siglo XVIII: el mito de la originalidad o, más específicamente, la cuestión del genio. El genio es aquel que produce sus propios patrones, sus propias reglas, en abierta oposición a lo existente. Al genio se le sigue, mientras que él, como fuerza de la naturaleza, está destinado a la creación original. Toda la valoración estética desde el romanticismo se basa en la idea del genio, de su capacidad innovadora, revolucionaria, de su originalidad. El genio, al igual que la Naturaleza de la que es hijo predilecto, produce de forma original: es origen y no tradición. La tradición es la que se genera después del genio que crea, es la legión de imitadores sin genio. No imitar y ser imitado es el destino del genio.”³⁴⁸

Como puede apreciarse, esta idea de la genialidad (como autonomía) casa mal con la de intertextualidad. O, al menos, lo parece. Sólo desde una idea radical de la genialidad —la revolución absoluta— existe la incompatibilidad. La teoría de Harold Bloom sobre la angustia (o ansiedad) de las influencias es una forma de entender cómo los textos tratan infructuosamente de disfrazar su vinculación (su intertextualidad) con otros textos, es dramático pero también es útil el constatar cómo la tradición se disfraza de genialidad para lograr el reconocimiento. La poesía sería el escenario de un combate por imponerse luchando con otros textos. La propuesta de Bloom es que sólo puede entenderse un poema descubriendo cuál es el rival con el que mantiene la relación

³⁴⁷ Joaquín M^a Aguirre Romero, *Intertextualidad: algunas aclaraciones*, Boletín del Dpto. Filología Española III, Universidad Complutense, Madrid, 2001

³⁴⁸ *Ibidem*.

agonística (de lucha), descubriendo con qué poema se está enfrentando. Sin embargo, esto no tiene ningún sentido negativo; por el contrario, para Bloom, ha sido el motor de la evolución literaria.

“La intertextualidad es un estado necesario del texto, una condición básica. También lo es de la condición humana. Como humanos recibimos un legado y dialogamos con él. Tejemos nuevos textos con los hilos que recibimos. Los tejidos resultantes son valiosos en la medida en que mantienen ese equilibrio entre “lo dado y lo creado”, por utilizar una expresión bajtiniana. Un texto es tanto más valioso cuando es capaz de producir transformaciones que sirvan, a su vez, para estimular nuevas aperturas dialógicas. Así se teje la Cultura, como eslabones de una cadena, no como aros sueltos.

Decía un autor —al que no mencionaré— para defender sus actos presuntamente intertextuales que qué se podía decir de Grecia que no se hubiera dicho ya. La respuesta es muy sencilla: solo debería hablar de Grecia aquel que sienta que tiene algo nuevo que decir. “*Lo nuevo*” debe ser entendido conforme a lo dicho anteriormente: una voz que entre en el debate de las ideas, en el coro polifónico (otro término caro a Bajtín) de la Cultura. Pero algunos de los textos que han sido objeto de escándalo y ridículo últimamente no son voces en ese coro, sino simples espectáculos de ventriloquía, es decir, unos muñecos sin vida a los que otros les ponen las voces. Parecen que son ellos los que hablan, pero enseguida se capta el truco.”³⁴⁹

El problema parece radicar en que ya no escribe el que tiene algo que decir, sino al que le retribuyen por ello. Antes, sugiere Aguirre Romero, se decía de algunos escritores, que cuando se les agotaba la imaginación, de inmediato comenzaban a copiarse a sí mismos. Ahora, lamenta el crítico español, ya ni eso.

Gérard Genette, otro crítico literario y semiólogo, uno de los máximos exponentes, junto a Roland Barthes, del neocriticismo —que se desarrolló en Francia en la década de 1960—, se distinguió por sus trabajos sobre los géneros y los códigos literarios, y quien las primeras recopilaciones de artículos, contenidos en “*Figuras I*” (1966) y “*Figuras II*” (1969), reúnen textos escritos entre 1959 y 1965, tratan precisamente sobre el análisis estructural de los relatos, así como sobre la retórica del barroco, abordando el *nouveau roman* y la poética narrativa, alternando constantemente la poética literaria y la teoría de los géneros.³⁵⁰

Pero en “*Mitológicas*” (1976) e “*Introducción al architexto*” (1979) ya son escritos que realizan una descripción estructuralista de los fenómenos de la poética genérica, en tanto que en su interesante libro “*Palimpsestos*” (1982) ya Genette trata precisamente sobre el papel de la intertextualidad en la literatura, a través de una tipología de géneros como la imitación, la parodia, etc., que constituyen lo que él denomina el “*paratexto*”.

³⁴⁹ Op.Cit. “*Intertextualidad: algunas aclaraciones...*”

³⁵⁰ Una tercera recopilación (“*Figuras III*”, 1972), prosigue la misma reflexión de las anteriores: la retórica concebida no sólo como un repertorio de figuras, sino como una teoría de los géneros (“*Crítica y poética*”, “*La retórica limitada*”, “*La metonimia en Proust*”) En esta obra, Gérard Genette (no confundir con Jean Genet) aborda igualmente, a través de un estudio de las estructuras narrativas de “*En busca del tiempo perdido*”, la teoría de la narración, cuyas principales figuras recuperará, para modificarlas, en su ensayo “*Nuevo discurso del relato*”.

Sería interesante el poder, en aras de la omnipresencia de la intertextualidad, establecer algunas correspondencias de varios autores (y de su obra) con ciertos aspectos exclusivos de la narrativa coccioliana—. Por ejemplo: habría mucho que hablar sobre la persistencia de la literatura francesa en Coccioli, lo cual se justifica ampliamente dada la proximidad de Carlo Coccioli con la *cultura literaria d’Oltralpe*,³⁵¹ en este contexto, se podría evocar, por ejemplo la novela epistolar “*Les Liaisons dangereuses, ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l’instruction de quelques autres*” de Choderlos de Laclos (1782) Esto viene a colación porque la novela Fabrizio Lupo de Carlo Coccioli es en gran medida una novela que sigue también un itinerario señalado por una gran cantidad de cartas, y por así decirlo, es una novela epistolar sobre la amistad y su influjo sobre la intimidad (por lo menos en la *Primera y Tercera Parte*)

El término *liaisons* del título de la novela de Laclos, puede ser traducido (en italiano como *legami* y en castellano como relaciones emotivas), además de significar amistades (como se ha normalmente traducido al castellano el título), *liaisons*, pero pueden ser también aquellas ligas o nexos que presuponen relaciones íntimas, no precisamente amistosas. Bajo este tenor, la novela “*Fabrizio Lupo*”, nos brinda, como ya vimos, una descripción escrupulosa de una relación homoerótica, si se quiere saturada de una sola y única apresurada *liaison*, la de Fabrizio, no obstante darse entre dos hombres (Fabrizio y Laurent), que se desarrolla bajo un punto de vista más bien unilateral (el de Fabrizio), de lo cual se desprende que se trata de una *liaison* un tanto intimista, que será más bien revelada y confesada paulatinamente y que saldrá a la luz como una especie de confesión revelada por separado, mucho más que como una propuesta compartida, se trata de una descripción verista de la homosexualidad considerada como un modo de vida por asumirse y por asimilarse al través de una accidentada retahíla de “*negociaciones*”.

Dentro de aquella dinámica será sentida la voz narrante omnisciente de Fabrizio, será la que mantendrá este tono confesional, por cierto, muy afín a la literatura que versa sobre amores clandestinos o secretos. Por lo tanto, se seguirá más o menos dentro de la misma senda testimonial que la obra de Laclos propuso, en el sentido de utilizar ávidamente una gran cantidad de cartas sobre los sentimientos de amistad que luego evolucionarán a sórdidas negociaciones amorosas. Estas referencias extratextuales, amén de las imprecisas y *virtuales entrevistas* concedidas por Fabrizio al escritor, se presentarán como un testimonio íntimo y reforzador (oralmente y por escrito) de una situación amorosa continuamente en conflicto, que se debate en medio de dos crisis existenciales, expresadas en dos tiempos (el de Fabrizio y el de Laurent), en donde se impone un estado de cosas anómalo, por su unilateralidad y que implica a una sociedad que sataniza e ignora todo al respecto, por lo que Fabrizio requiere de una intención didascálica de “*primera mano*” que pueda ponerle remedio temporal a los embates de la incompreensión y que no se recurra nada más que a imponer actos y prácticas inquisitoriales, esto es, que para neutralizar los efectos “*peligrosos*” de su amistad que, por cierto, ya cerró su ciclo; tanto en Laclos como en Coccioli, harán uso de una estrategia escritural de crisis permanente para instruir y *para juzgar a su favor la habitual trasgresión de otra trasgresión, en el caso de Fabrizio, el desamor de la misma trasgresión representada por el amor homoerótico*. Esto es: por un lado, la de una relación íntima de por sí trasgresora del canon heterosexual y por otro: la injusta respuesta y deslealtad de Laurent, debidas al desconocimiento y al desapego de una entrega real y desde luego a la consecuente esterotipación de su rol de *objeto amoroso cruel* en la “*negociación amorosa*”.

³⁵¹ El término italiano *d’Oltralpe* hace referencia a lo que está más allá de la zona montañosa de los Alpes, significando normalmente al vecino país de Francia, pero también significa lo que proviene de más allá de los Alpes.

Ya en el caso de Coccioli, como autor que trata de dirigirse e interpelar involucrando sentimentalmente al lector para cerrar el pacto con el destinatario, sin importar el sólo entorno clientelar de destinatarios homosexuales, se trata pues, de llegar hasta *la comunidad extra homosexual*, e impactarla igualmente como probable destinataria, la cual tendrá a bien aprender del amor entre hombres adultos, pasando como simple espectador por la intriga tramada de la novela. O bien, siguiendo otro orden de ideas y de lectura, que está sugerido en el propio subtítulo de la novela de Laclos: que dice: “[...]. *Lettre recueillies dans une société et publiées pour l’instruction de quelques autres*”, en donde la presencia de dichas cartas, que reflejan a los personajes y a la sociedad en general y que serían publicadas para ilustrar o instruir a los “otros”, los cuales, en alguna forma, no estarían considerados dentro de la propia gran sociedad, es decir la sociedad subalterna de los marginados, de los “otros, otros”. De lo anterior se podría también desprender la idea de que la novela de Laclos haya sido publicada al instar de “otros personajes” más allá del mismo autor, por ende libertino, ajeno a los otros, los puritanos. Esto, en la novela de CC, como ya se vio, se da de otra manera, pero también, Coccioli narrará en gran medida las evoluciones transferidas de sus propios fantasmas, tal y como lo hizo Laclos, o sean los avatares de su propia sexualidad de marginado o de libertino y lo hará, precisamente, por boca y letra de sus protagonistas ficticios, con la finalidad de rendir una imagen de la homosexualidad a “los otros y a los demás”, a propios y ajenos, a los propios quienes se identificarán con los personajes y las situaciones, y a los ajenos, que podrán hipotéticamente ser movidos a la reconsideración de que: el inalienable derecho de un hombre de amar a otro hombre, es una manifestación legítima de sus derechos ante Dios y ante los hombres, y que no se hace otra cosa que seguir literalmente, digamos “al pie de la letra”, el sempiterno precepto cristiano de “*amaos los unos a los otros*”...

Cabe señalar que Coccioli no dejó de insistir sobre los móviles “trascendentes” de su vocación literaria, como lo hiciera el propio Choderlos Laclos en 1779, cuando declaró a un amigo que había decidido: crear una obra que se salga de lo normal, que haga ruido y que permanezca en la tierra cuando él ya no esté... Por lo consiguiente, el éxito de *Las amistades peligrosas*, no se hizo esperar, fue un éxito inmediato, alcanzando nueve ediciones en 1782, mismo año de su publicación, por cierto siete de ellas fraudulentas... Las numerosas reediciones y traducciones, además del escándalo por su temática, también acompañaron estrechamente la aventura editorial de Coccioli en esta peculiar novela. Como se ve la intertextualidad se origina y se despliega pródiga entre escritores que tienen una historia de vida semejante pues Laclos gozó de fama como libertino incorregible y sobre CC siempre pesó su pesadosa homosexualidad, también trasgresora del “orden moral establecido”.

Los nexos de Coccioli con la gran tradición narrativa francesa, siguen varios causes; en efecto, la innegable y estrecha filiación literaria francófila, entre otras, lo asocia con una cierta tradición que lo lleva lejos, hasta la literatura de ficción del siglo XVIII, época en la que la narrativa francesa cuando no giraba en torno a una fantasía filosófica como en las obras de Voltaire, tendía a inscribirse dentro del espíritu intimista de *La princesa de Clèves*. Al igual que en la novela *Manon Lescaut* (1731) de Abate Prévost, y *La vida de Marianne* (1731-1741) de Pierre de Marivaux, en donde los escritores franceses de la época se limitaban a describir minuciosamente los “sentimientos de las crisis de amor de los dos personajes”, tal y como Coccioli lo hace en la *Primera y Tercera Parte del Fabrizio Lupo*. Hasta llegar posteriormente a un estadio más elaborado, originado precisamente por la escandalosa novela de intriga social y de cuestionamiento de la intimidad, como lo fuera *Las amistades peligrosas de Laclos*..., como ya vimos a través de una secuencia impuesta por un tupido carteo, la obra de Laclos fue publicada en 1782; en donde el autor se mueve entre el análisis lúcido y minucioso de las pasiones y de la

amargura frente a su propia demarcación teológica de desaliento, pero utilizando el mismo tono aleccionador de los moralistas del siglo XVII, por lo que ya vimos, ambos autores se igualan.

Lo anterior no dista mucho de poderse aplicar también a Coccioli, quien como Laclos, y muy a pesar de la gran diversidad de facetas y de tiempos que se expresan en las copiosas cartas en la novela de Coccioli, este conseguirá (no obstante esta distracción) dar a su novela una cierta unidad temática, no obstante la continua irrupción de las misivas, por lo menos en el la *Primera Parte*, amén de lograr una más que aceptable descripción de la variedad de sentimientos de desolación desplegados en esta y en la última parte de la novela, todo ello, a manera de un minucioso monólogo, que girará en torno a un tono puntualmente sentimental del protagonista, tanto, que casi se convierte en una *indeliborada novela rosa*. Por otro lado, esta agudeza descriptiva de las emociones es conquistada también en *Las amistades peligrosas*... ya que Laclos no hace otra cosa que una concienzuda anatomía sobre el impacto moralmente devastador del libertinaje, en donde radica precisamente la moraleja y su merecido castigo.

La azarosa vida del propio Laclos incluye también una especie de *itinerario en el caos vivido en sus más profundas contradicciones* y en sus no menos graves efectos, a la par de CC. Laclos. Tras el éxito de su novela, se convirtió en secretario del Duque de Orleáns y viajó con él a Londres en 1789. Dirigió como periodista tenaz y como polémico comentarista el *Journal des Jacobins*, tanto que fue encarcelado en 1793; pero luego liberado en diciembre de 1794. Poco después, estuvo a punto de morir en la guillotina. Posteriormente, se dedicó a la vida familiar hasta 1800, año en el que Napoleón lo ascendió al rango de General de Brigada. Posteriormente fue ratificado como Jefe de Artillería en Nápoles en donde muere a consecuencia la fiebre durante el asedio de Taranto. Cabe señalar que las similitudes con Coccioli son muchas, sobre todo, por la fascinación que obró en él los intermitentes "*accesos al poder*" que continua e indeliberadamente le asaltaron y la consecuente cercanía paradójica y siempre accidentada de los poderosos.

7. 2 Neoplatonismo en "*Fabrizio Lupo*"

"Los dioses son extraños: no sólo emplean nuestros vicios como instrumentos para flagelarnos, sino que nos conducen a la ruina por medio de lo bueno, amable, humano que hay en nosotros".

Oscar Wilde

Llegado a este punto, es pertinente citar a Marsilio Ficino quien tuvo a bien hablar sobre el amor platónico en la amistad masculina, además de las variantes que puede presentar, esto en una parte de su célebre *Comentario al Banquete platónico*, donde lo hizo desde un punto de vista pleno de agudeza e impar capacidad de observación mundana, con esto se quiere decir que hizo una penetrante reflexión sobre el tema de las diversas modalidades de la afección y del sentimiento en el amor masculino, esto no es hoy ni tan nuevo ni tampoco tan *oportuno*, como se podría pensar, o como el mismo Coccioli nos lo trata de transmitir en el prefacio a la edición castellana de 1953.

Ahora bien, Ficino en su obra *Theologica Platonica* (1482), hace un docto estudio sobre la inmortalidad del alma humana, mostrando el gran conocimiento que tenía sobre estos menesteres (la obra de Tomás de Aquino), pero también, y esto es lo substancial: en su *comentario al Banquete* aplica la noción de *amor platónico* a la larga serie de variaciones del *amor masculino* que nos presentan los asistentes al aludido ágape o banquete. Esta noción del *amor platónico*, que trata sobre una especial forma de amistad, inspirada posteriormente en el amor divino, tuvo abundantes repercusiones en la literatura del renacimiento tardío, pero no hay que confundirlo con el llamado *dolce stil nuovo*,³⁵² que es la *modalidad literaria del neoplatonismo renacentista* expresado en la mística de la alegoría poética del *amor cortés*.

Por otro lado, lo que se podría denominar el *dolcestilnovismo gay* o idealismo neoplatónico desplegado en la narrativa coccioliana del *Fabrizio Lupo*, se dispersa bajo una panoplia de innumerables estrategias versus la *idealización* del ser amado (Laurent)³⁵³ este comportamiento de exaltación mística del amado, es en la novela casi una práctica religiosa, pero también es una práctica ritual hedonista que enmascara un alejamiento neurótico del objeto deseado, en efecto, es la evasión del propio objeto de amor descontextualizándolo, elevándolo y considerándolo lejano e inalcanzable. En la medida en que se ha convertido en un ser deificado, el sentimiento amoroso se convierte en un medio para acercarse a Dios pero no al ser amado, es de hecho, un rito religioso y en mucho, un motivo confesional y desde luego, una evasión.

Al estudioso de la literatura italiana le será difícil negar que Petrarca, lograra implantar nuevas pautas y formas de expresión verbal tendientes a infundir y difundir una sensibilidad literaria más abierta al neoplatonismo humanista. Por lo tanto, gracias a él, pudo darse una diferencia de grado cuando el *neoplatonismo cristiano*, que subyacía en el «Dolce Stil Nuovo» se muestra más subjetivo y profano, tal y como sucederá en su *Canzoniere*, donde el culto a la dama irá más allá de la preceptiva *dolcestinovista* propuesta por Dante en la *Vita Nuova* o en la propia *Divina Commedia*. Es claro que el mismo nombre de Laura evoque la gloria de Apolo, allí donde el de Beatriz rememora la redención de Cristo, lo cual ya establece una diferencia abismal. Por otro lado, los humanistas del renacimiento italiano, en su reacción contra la antigua filosofía racionalista dominante de Aristóteles, se volvieron hacia la metafísica idealista de Platón, y de allí llegaron al neoplatonismo. De cualquier manera, muy importante en esta confluencia fue, como ya se apuntó, el erudito toscano Marsilio Ficino quien extendió la aplicación del término *amor platónico* a la praxis homoerótica. Esto tendrá que ver con una serie de consideraciones ligadas al

³⁵² *Dolce Stil Nuovo*: estilo poético aparecido en Italia, en Toscana, a finales del siglo XIII, cuyo máximo representante es Dante Alighieri. La primera definición del *Dolce Stil Nuovo* la escribió el poeta boloñés Guido Guinizelli (muerto en 1267), que veía el amor como una virtud que sólo podían experimentar las almas y corazones nobles y que suscitaba la belleza de la dama. “*Amor y buen corazón son la misma cosa*”, escribía Dante en su *Vida nueva*, el texto más innovador y más ilustre del *Dolce Stil Nuovo*. En esta obra Dante supo llevar a la máxima expresión poética los conceptos de Guinizelli: logrando que su historia de amor con Beatriz se convirtiese en el *factor de elevación espiritual que le conduce directamente al paraíso*, y que la figura de Beatriz sea la mediadora entre el mundo terrenal y el celestial, entre la experiencia sensual del amor y la creación poética. Derivado de la poesía de los trovadores provenzales, el *Dolce Stil Nuovo* está relacionado con la vida de la corte refinada y próspera. Se basa en el amor cortés y en los elogios al ser amado, una dama: *los estereotipos* para describir la belleza de la amada y la *espiritualización e interiorización* del sentimiento amoroso constituyen las características principales de la *poesía stilnovista*. Ésta se distingue también por su ambigüedad, rica en *elipsis* y *enigmas*, y puede adoptar forma de balada, soneto o estar *escrita en prosa*.

³⁵³ Quien a su vez, en la vida íntima de Coccioni, se llamó como ya se vio, Monsieur Michel Britman.

concepto del *sentimiento amoroso exaltado* y místico de Fabrizio, que bien podría ubicarse como *una versión muy peculiar de la poética neoplatónica de filiación homosexual en nuestros días*.

Ahora bien, si se analiza a fondo cuál es el tópico de la novela que aquí nos ocupa, y de muchas otras novelas de Carlo Coccioli, se concluye que es el amor³⁵⁴, de hecho la novela es el relato o crónica del sentimiento o padecimiento amoroso y sus incidencias, el amor en Coccioli es, como ya se ha dicho: una experiencia muy ligada al misticismo, es por así decirlo, un sentimiento ideal (o idealizado) que lleva a quien lo experimenta hasta la iluminación mística, a una *revelación* de un *ideal afectivo cercano a Dios*, pero por lo que se verá, esta exaltada convicción no permitirá a Coccioli el concebir la práctica amorosa como una praxis carnal tal cual, ni como un intercambio *pèle mêle* de fluidos humanos (entre otros, feromonas), mucho menos como un desahogo de la psique erotómana de la *libido* de cada cual, ni tampoco como una operación de canje afectivo entre humanos (dar y recibir)

En fin, Coccioli lleva la práctica amorosa a un plano meramente ideal, el amor es una operación de la mente y sobre todo de la fe, que no permite separar el plano ideal de lo meramente carnal. Esta promiscuidad de planos entrecruzados, hace que no se distinga lo uno de lo otro... Esto es, la búsqueda infructuosa de Dios a través del sexo y viceversa, recrea aquel mar de incertidumbres sin respuesta, muy recurrente por lo menos en el ámbito Occidental.

La propuesta de especulación religiosa, si se quiere *tántrica* del afecto humano, convierte a Coccioli en un autor obsesionado por ese binomio (Dios-sexo) que no es una combinación muy aceptada por Occidente, en donde este delicado asunto no se resuelve jamás en la historia religiosa y filosófica aceptada, no como en Oriente, lo cual convierte a CC en un contradictorio y extraviado explorador simultáneo de lo *metafísico-carnal*, más bien inmerso en el universo religioso y filosófico de Oriente —cosmos al cual se remitió periódicamente, ante el estupor de propios y ajenos—.

Sin embargo, no estaba muy lejos de adelantarse a algunas teorías, por ejemplo la del *New Age*:³⁵⁵ pero mezclando también ciertas fórmulas de convivencia “filosófica” entre los ancianos y

³⁵⁴ Amor, fuerte inclinación emocional hacia otra persona y, en un sentido más amplio, hacia un animal o hacia grupos de personas u objetos. Por lo general, se diferencia entre amor erótico hacia el compañero sexual y amor no sexual, como por ejemplo el de los padres hacia sus hijos (y viceversa) Este segundo caso incluye el concepto de ‘amor platónico’, que puede existir entre dos *partners* sexuales potenciales (sin interés abiertamente sexual) El amor en sus diferentes acepciones es objeto de estudios religiosos, filosóficos y psicológicos.

³⁵⁵ Movimiento *New Age*, conjunto de actitudes y actividades espirituales, sociales y políticas, que tienen por objetivo común la transformación de los individuos y de la sociedad a través del conocimiento espiritual. El movimiento *New Age* (Nueva Era) preconiza, por diversas vías, una visión utópica del Universo y el advenimiento de una época de armonía y progreso. Integrado por individuos, grupos activistas, empresas, grupos profesionales, líderes espirituales y sus seguidores, el movimiento impulsó reivindicaciones ecologistas y espirituales muy disparadas, y defendió la capacidad humana dentro de la corriente principal en la década de 1980, creando en varios países un gran mercado de libros, revistas, cintas de vídeo y casetes, y organizando talleres, retiros y exposiciones sobre el tema, así como de amuletos, alimentos naturales, libros de meditación y métodos curativos. Desde una perspectiva histórica, el movimiento *New Age* surgió a mediados de la década de 1960 y a principios de los 70’s, cuando se difundió en Alemania y Suiza donde fuera vinculada sobre todo a manifestaciones musicales. La trayectoria de bandas musicales como *The Ones*, *Psy Free*, *Tangerine Dream* o *Ashra Tempel* reflejaron en aquella época, en especial a través de la música electrónica y la recreación de atmósferas denominadas “cósmicas” y “celestiales”, una síntesis entre el

los jóvenes, práctica homofílica muy normal en la antigüedad griega, y las también hoy vigentes teorías místico-sexuales de la filosofía tántrica hindú,³⁵⁶ que consideraban que el amor (humano y

surrealismo plástico de Salvador Dalí, la *espiritualidad hippy* y una inquietud próxima al *sinfonismo psicodélico* que procede de la terminología acuñada por Timothy Leary a partir de su interés por las corrientes sinfónicas que en la década de 1960, y coincidiendo con otras posiciones innovadoras dentro del *pop*, se introdujeron en las líneas más vanguardistas del rock. El rock, entendido como “una forma de vida”, siempre había aparecido asociado a una estética de ruptura con lo cotidiano que abarcaba desde prototipos de la marginalidad hasta los míticos rebeldes sin causa. Algunos compositores y artistas plásticos plantearon la conciliación entre lo musical y lo visual en un contexto de nuevo espiritualismo. Leary, defensor de lo que los autores de la *Beat generation* (Jack Kerouac, Gregory Corso, Allen Ginsberg, entre otros) llamaron apertura de *nuevos campos de conciencia*, fue expulsado de la Universidad de Harvard en 1963 a causa de sus experiencias con LSD y la difusión de sus doctrinas sobre la “ampliación de la conciencia”, recogidas en la revista *The Psychedelic Review* y en diversos ensayos, como *Política del éxtasis* (1969) y *La psicología del placer* (1969). Se convirtió en uno de los principales exponentes y animadores del movimiento, cuya configuración se diversificaría años más tarde gracias a orientaciones procedentes de la meditación trascendental y el budismo Zen, la *musicoterapia*, la *tecnología electro-acústica y cibernética* en el arte y la búsqueda de un nuevo concepto de *espectáculo total*. Creadores como Edgar Froese, Eduard Artemiev (cuyas primeras composiciones con sintetizadores se remontan a 1961), Wendy o Walter Carlos, Mike Oldfield, Jean-Michel Jarre, Kitaro, Andreas Wollenweider, Manuel Göttsching, Vangelis, Steeve Roach o Paul Horn, David Garrido o Iury Lech, entre otros, representan las muy variopintas corrientes del New Age, que se encauzan sobre todo en ámbitos tan heterogéneos como el videoarte, la ecología, el misticismo o el cine. A menudo este movimiento ha sido demonizado y considerado como un *neo-paganismo* derivado del *gnosticismo*. Este movimiento tuvo sus raíces más evidentes en la *espiritualidad del siglo XIX* y en la *contracultura de la década del 1960*, pues ambas rechazaban el materialismo en favor del misticismo oriental y preferían la *experiencia espiritual directa a la religión organizada*. Se concentraron en la difusión de técnicas para el *auto-perfeccionamiento* y la firme creencia en que *el individuo es responsable y capaz de todo, desde la autocuración hasta la creación del mundo, han encontrado aplicaciones en el cuidado de la salud, así como defensores entre deportistas, militares y corporaciones profesionales, y han generado debates en círculos religiosos y laicos*. Una corriente derivada del *pensamiento holístico ha determinado ciertas actitudes en medicina, medio ambiente, familia, trabajo, planificación regional y organizaciones pacifistas, entre otras*. Ideas asociadas irremediamente al movimiento *New Age* abarcan enseñanzas en disciplinas del conocimiento tan heterogéneas como la *antroposofía, bio-retroalimentación, alquimia, yoga, psicología transpersonal, chamanismo, artes marciales, ocultismo, astrología, salud psíquica, percepción extrasensorial, adivinación, viajes astrales, acupuntura, masaje, tarot, Zen, mitología o visualización*.

³⁵⁶ El concepto del *Tantra*, reviste numerosas acepciones (significa en sánscrito, 'red' o 'secreto') En términos muy generales, es: un conjunto de textos y rituales religiosos esotéricos budistas e hindúes. Los *Tantras hindús* se escribieron después de los *Purana* en el periodo medieval, y están organizados en forma de diálogo, en que el dios Siva explica a su consorte Parvati la filosofía y los mitos subyacentes en *el ritual tántrico*. Este ritual implica cambios completos en las prácticas sociales hindúes (por ejemplo, en lo referente a actos sexuales trasgresores) y cambios en el proceso fisiológico normal (por ejemplo, la eyaculación del semen fuera de la mujer para quedar en el cuerpo del hombre) Los seguidores tántricos aprenden de un gurú cómo liberar su energía psicosexual —el poder de la serpiente enroscada (Kundalini), que se ubica en la base de la columna vertebral— a través de sucesivos puntos focales (chakras), hasta que alcanza el chakra más elevado, en la parte superior del cráneo, y experimentan en su interior *la unión del dios y de la diosa*. Este proceso (sadhana) comienza con una visualización sistemática de la deidad, miembro a miembro, que se materializa a través de la utilización de diagramas visuales (yantras) y de conjuros mágicos (mantras) El budismo tántrico es un aspecto del tercer estado del budismo, el vehículo del rayo o vehículo del diamante (Vajrayana), que se independizó del budismo Mahayana; se perfeccionó en el Tíbet, e influyó y se vio influido a su vez por el *tantra hindú*, sobre todo en Assam y Bengala. Hubo sectas tántricas en Nepal y China, aunque en la actualidad sobreviven en el norte de la India. El budismo surgió en primer lugar de la tradición hindú, y, por lo común, requiere el celibato de la sangha, la comunidad monástica budista global. *El deseo sexual y la juventud son considerados como elementos clave de la esclavitud*

de todos los seres vivos) representaba el principio original del cosmos, tal y como Hesíodo, Empédocles o en los propios Veda, lo afirmarían.

Luego entonces: el sujeto de la novela, es *el amor*, pues sí, pero se trata de la acepción del *amor trasgresor*, aquel que pone en entredicho el canon del amor heterosexual. En este orden de ideas, FL se enamora más bien del amor que del propio joven y apuesto judío, objeto de sus intenciones amorosas, lo testimonia con los gestos y elucubraciones verbales sin fin en donde la *praxis homoerótica* como tal, está prácticamente excluida de la acción abordada por el discurso, y lo que es peor, la lejanía de los enamorados, los obliga a idealizarse mutuamente (uno desde Florencia, el otro desde París) Fabrizio elucubra obsesivamente sobre su deseo del “otro” pues lo invade un patético sentimiento del abandono, de nostalgia, de la renuncia al deseo carnal, todo ello es ahogado en esta especie de acto reflejo o de compensación que es la expresión verbal idealizadora del ausente, es el acto mismo del amor que es sustituido por las palabras y los extravíos pronunciados ante Carlo Coccioli, el entrevistador. Esta modalidad amorosa, es a fin de cuentas, una anulación, lo que Barthes considera como una renunciación consistente en la “explosión de lenguaje, en el curso del cual, el sujeto llega a anular al objeto amado bajo el peso de la idea del amor mismo: gracias a esta perversión del lenguaje típicamente amorosa; lo que el sujeto ama entonces es el amor y no su objeto-sujeto.”³⁵⁷ En esta mecánica en la que Laurent no es lo importante, pues el mismo Coccioli ya nos había vaticinado que con la novela se testimoniará un amor verdadero, o un Amor escrito con mayúscula, pero el *Amor* (con o sin mayúscula) no es en absoluto, el testimonio de las incidencias “amorosas” de dos hombres, en efecto enamorados, donde el uno se llama Fabrizio y el otro Laurent.

Tal y como describe Barthes, la dramatización del amor (literario, acaso) desemboca en la *ascesis* del sujeto que ama, en este caso FL, quien escenifica patéticamente este acontecimiento: “Ya sea que se sienta culpable con respecto al ser amado o que quiera impresionarlo representándole su infortunio, el sujeto amoroso esboza una conducta de auto -castigo”³⁵⁸ Gran parte del acento melodramático de la narración se debe a la actitud auto compasiva de Fabrizio al rendir su largo y unilateral testimonio, el cual está a punto de terminar en su suicidio.

En el cristianismo, Dios ama a los hombres compadeciéndose de ellos; sin embargo, el amor de los cristianos hacia Él está caracterizado por el respeto ciego y una adoración de origen libresco (la Biblia dice:...), ambas actitudes no tienen nada que ver con un concepto místico-erótico, por lo tanto, nada que ver con los versos místicos de San Juan de la Cruz (Juan de Yepes, 1542-1591), ni con los exaltados poemas de su contemporánea Santa Teresa. A este respecto, no hay ningún nexo con el erotismo delirante y místicamente alegorizado de la poesía española del Siglo XVI, o seáse, aquel del desbordamiento erótico-místico del barroco español. Por otra parte, en esta reelaboración ideal del objeto amado, al través del discurso. Según Barthes, se presenta otra manipulación dramática por parte del que ama *con loca pasión*, se trata del *átomos* o sea que cuando “el ser amado es reconocido por el sujeto amoroso como *átomos*, es decir, como inclasificable, propio de una originalidad incesantemente imprevisible.”³⁵⁹ Esto no es otra cosa que la *idealización extrema* del ser amado por el que desesperadamente ama.

kármica que los budistas repudian. Sin embargo, ciertos grupos, sobre todo, los monjes del *budismo tántrico* en el Tíbet y la secta del Jodo en Japón, descartaron la exigencia del celibato. Algunas sectas tántricas budistas practicaban técnicas rituales sexuales como parte de sus devociones religiosas.

³⁵⁷ Roland, Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI editores, México, 1982. p.30

³⁵⁸ *Ibidem*, p.31

³⁵⁹ *Ibidem*, p.32

Roland Barthes acierta citar a Nietzsche, quien muy personal y sentenciosamente revela: “La mayor parte de las heridas me vienen del estereotipo: estoy obligado a hacerme el enamorado, como todo el mundo: a estar celoso, abandonado y frustrado. Pero cuando la relación es original, el estereotipo es conmovido, rebasado, eliminado, y los celos, por ejemplo, no tienen ya espacio en esa relación sin lugar, sin *topos*, sin "plano" — sin discurso.”³⁶⁰ parecería que la discursividad “estorba” o “descontextualiza” la propia relación erótica, en efecto, gran parte del naufragio amoroso de Fabrizio, se deberá a ese océano de palabras en donde ahogará o confundirá los vacilantes pasos de la praxis explícita de su *diversidad revelada*.

Por otro lado, es menester señalar que el peculiar manejo que hace Coccioli de la homofilia o amor entre hombres adultos, asume resonancias muy añejas, por ejemplo se podría decir que la componente metafísica de la relación, vista como una revelación de fuertes acentos místicos es una proposición muy semejante a la que hace ya casi 21 siglos se había propuesto alcanzar el *amor cortés* con el *dolce stilnovismo* boloñés de Guido Guinizelli (comprobado homosexual de la época), citado por Dante Alighieri, Petrarca y otros notables literatos italianos de antaño. La variante aquí es que el *dolce stilnovismo* a la Coccioli es, en alguna manera, un muy particular *Dolce Stil Nuovo, alla maniera gay...*

7. 3 La literatura reivindicadora arábigo-francesa y la narrativa ejemplarizante, dos inspiraciones con un cometido.

L'homme n'est pas entièrement coupable:
il n'a pas commencé l'histoire, ni tout à
fait innocent, puisqu'il la continue.

Camus

Siguiendo aún las huellas de la intertextualidad en la novela de Carlo Coccioli, se puede decir que: el recurso de utilizar a la narrativa como una plataforma de denuncia, es un recurso axiológico muy recurrente en la historia de la literatura universal, en este caso, la novela está dirigida hacia un potencial cambio de perspectiva y de conducta en el destinatario o lector, este procedimiento fue utilizado repetidas veces por Coccioli en algunos de sus libros, incluyendo gran parte de su trabajo periodístico, desde luego, focalizando e ironizando implacablemente con su habitual crítica: de costumbres de la sociedad, de la cultura en sí y de los propios aparatos del Estado.³⁶¹ En el caso de

³⁶⁰ Ibidem, p.33

³⁶¹ No se puede negar que la gran preocupación que Carlo Coccioli siempre puso en las cuestiones de índole ética, CC siempre presentó una clara filiación moralista en su obra, en efecto, fue ante todo, un incansable moralista, esto queda también muy claramente demostrado en su libro sobre los desastrosos efectos del alcoholismo, publicado en 5 ediciones: *Hombres en fuite, la grande aventure des Alcooliques Anonymes*, Fayard, Paris, 1972. *Hombres en fuga*, traducción del original italiano por Ramón Palazón, totalmente revisada por el Autor, Editorial Diana, México, 1972. *Uomini in fuga. la grande avventura degli Alcolisti Anonimi*, Rizzoli Editore, Milano, 1973. *Uomini in fuga, La grande avventura degli Alcolisti Anonimi*. In

la novela *Fabrizio Lupo*, como en otras tradiciones narrativas de la literatura occidental,³⁶² esto es puesto muy en claro por CC; si atendemos a la indudable calidad formal de sus textos y testimonios, amén de los propósitos aleccionadores declarados insistentemente en los meticulosos prólogos que él mismo escribiera para numerosas ediciones de la novela en otras lenguas.

Es muy probable que además de la ya gran tradición de la literatura didascálica occidental, Coccioli haya encontrado una vena de inspiración en la literatura árabe del norte de África, antes que nada, es preciso recordar su amplio conocimiento sobre ella. Es hartó probable que de la literatura magrebina pudiese haber tomado su marcado “activismo periodístico-literario” como generador de mecanismos de denuncia en el ámbito literario europeo al insistir vehementemente sobre problemas específicos, por ejemplo los de la etnicidad marginalizadora en el África colonial, o en el caso particular que nos concierne, los problemas derivados de la estigmatización moral, religiosa, social y política de la homosexualidad y sus praxis, en efecto, el tópico de la novela que aquí se trata.

Con el vasto conocimiento de CC sobre la problemática árabe, y es dable pensarlo, gracias al contacto constante y privilegiado que por aquel entonces tuvo CC con las lenguas y culturas del Centro y Noreste del África, lo cual permitió a Coccioli transitar ventajosamente durante su infancia y juventud, y también por su incesante contacto con la lengua francesa, dado que entre los años 50 -70's fue la lengua más próxima (entre las Indoeuropeas) a los países árabes. En efecto, se puede aseverar que el francés fue privilegiado entre todos los idiomas de la Europa colonial, y paradójicamente, fue en lengua francesa, en la cual se vehiculara y difundiera gran parte de la literatura anticolonialista producida en los países norteafricanos.

Para reconocer esta proximidad de CC con la francofonía, baste reconocer su muy clara cercanía literaria y quizás, hasta se podría establecer un patente paralelismo existencial con el escritor árabe-francófono, Albert Camus,³⁶³ quien, en un momento dado, representó el honroso reconocimiento de *cronista del anticolonialismo* por excelencia, entre todos los escritores más conocidos de esta corriente de literatura reivindicadora y anticolonialista del África del Norte.³⁶⁴

De cualquier manera, es preciso reconocer que ya desde principios de la década de 1920, Robert Randau, (1873-1946), con *Los colonos*, así como J. Pomier y Louis Lecoq, inauguraron la

appendice: Breve storia dei gruppi di A. A. in Italia, Jaca Book, Milano, 1989. *Uomini in fuga, la grande avventura degli Alcolisti Anonimi*, Guerini e Associati, Milano, 1998. Texto con el cual logró instrumentar una herramienta terapéutico-literaria muy apreciable en la lucha contra el alcoholismo.

³⁶² El caso del *Quijote de la Mancha* de Cervantes es un claro ejemplo de esta expectativa aleccionadora de la novelística, la moraleja acompaña a mucha de la producción cervantina. De cualquier manera, la influencia de *Don Quijote de la Mancha* se extiende a lo largo de los siglos. Cada periodo sucesivo de la cultura europea ofrece su propia interpretación de la trama paródica quijotesca y su moraleja, se les considera como modelos para nuevos tipos de narrativa ejemplarizante.

³⁶³ Albert Camus nació en Mondovi, actualmente Drean, Argelia, el 7 de noviembre de 1913, y estudió en la Universidad de Argel, pero su gran trayectoria como intelectual la desarrolló en Francia, es considerado como uno de los grandes autores modernos de la francofonía.

³⁶⁴ Cabe señalar que los primeros escritores de lengua francesa en el Magreb fueron paradójicamente colonos originarios de Argelia, quienes afirmaron muy pronto su autonomía lingüística con respecto a la gran metrópoli y que además se distanciaron de la socorrida *literatura de crónicas de viaje*, que consagraba a la propia Argelia, como la piedra de toque del *exótico Medio Oriente*, se trataba de escritores franceses de la talla de Guy de Maupassant, Alphonse Daudet o Pierre Loti, por citar algunos de ellos.

corriente narrativa argelianista volcada en la descripción del interior de la tierra colonizada y de sus costumbres. Entre otros está Albert Memmi (nacido en 1920) quien es un escritor que se expresa indistintamente en árabe y en francés (es de origen judío-tunecino), y es autor de *La estatua de sal*³⁶⁵, obra en la que analiza los mecanismos sociológicos del racismo y de la colonización. Por otra parte, esta especie de escuela *narrativa de Argel* sirvió de cámara de resonancia para denunciar la injusticia colonialista. A ella pertenecerían algunos notables escritores metropolitanos de la francofonía, como ya se dijo, el propio Albert Camus. Sin embargo, con el paso del tiempo, les resultaba difícil denunciar en francés sin *traicionar lingüísticamente* a sus propias comunidades de origen quienes permanecían monolingües. Todo parece indicar que toda esta pléyade de literatos bilingües árabe-franceses (o en todo caso, bilingües con o contra su voluntad) fue conocida por Carlo Coccioli. La problemática del uso de la lengua del “colonizador” fue un conflicto harto conocido por Coccioli. Por ejemplo, para los magrebíes más tradicionales, el escribir en francés les planteaba varios problemas relacionados con la “identidad” y con la justa posición crítica hacia el colonialismo europeo. Para muchos de ellos, usar el idioma francés se consideraba como un factor de alienación que inducía a pensar en la identificación facciosa del escritor con el colonizador. Sin embargo, no se puede olvidar que la adopción del francés como “otra” lengua literaria, representó una importante tendencia entre los escritores de origen magrebí durante toda la primera mitad del siglo XX.

Esta contradicción no fue del todo ajena a la gran afinidad con la lengua y cultura francesa que CC mantuvo por el resto de sus días. Tal y como sucedió en el caso de Mohammed Dib, autor argelino muy reconocido en lengua francesa, quien escribió novelas en las que se reflejaba la crítica situación de su país. No obstante, su realismo militante no excluyó una preocupación por los alcances de la palabra y una fortuita búsqueda que lo acercaba a las técnicas de estilo del *nouveau roman*. Esta influencia fue fuertemente sentida también en la propia novelística de Coccioli, esto se pone en relieve sobre todo en la Segunda Parte del *Fabrizio Lupo*.

Cabe señalarse que la primera generación de escritores magrebíes en lengua francesa, dio testimonio de su existencia en los ensayos o novelas de tesis de estilo preciosista. Pues reivindicaban un lugar en el espacio “colonial” pero dentro de un discurso de adhesión a la postura conciliadora de Francia (Marie-Louise Taos-Amrouche, Jean Amrouche) lo cual no fue muy bien visto por el ala radical de escritores pro-arabistas.

Me atrevo a pensar que Coccioli estuvo más identificado con estos autores, que normalmente pensaban y vivían en árabe y escribían en francés, mucho más ligado con ellos que con los propios escritores de su tierra *natia*. El vasto conocimiento de la lengua francesa de Coccioli, pudo haberse llevado a la perfección gracias al contacto estrecho que Coccioli estableció durante sus estudios universitarios que siguieron el hilo conductor coránico en Roma y en Nápoles, cabe señalarse que CC conocía al dedillo tanto el árabe como el francés y que fueron las lenguas más utilizadas por CC en una época clave, en aquella cuando la relación de ambas culturas fue muy intensa, aunque también muy conflictiva (cosa que hoy en día todavía prevalece)

³⁶⁵ Es curioso hacer notar la coincidencia de título, con la narración de Salvador Novo, que lleva el mismo título y que fue editada póstuma hasta 1998. Por cierto, copias de fragmentos de la novela *La estatua de sal* de Salvador Novo, estuvieron circulando en México a trasmano durante casi 50 años. Es posible que haya sido concluida por Novo en el remoto 1949 (según Carlos Monsiváis) esto es, 3 años antes que apareciera en México la versión castellana del *Fabrizio Lupo*.

Desde 1945, el mayor dominio de la lengua francesa, llevó a muchos de estos autores magrebíes a componer textos de alcances verdaderamente literarios. Tanto los cuentos como las novelas, suelen ser autobiográficos y plantean cuestiones de identidad y de asimilación, algo no muy alejado de los tópicos más recurrentes en Coccioni, si tomamos en cuenta que la novela *Fabrizio Lupo* que gira en torno a la cuestión de la identidad, en donde la identidad sexual ya no es más la que confieren los límites estrechos del género y del nacionalismo, Carlo pertenecía ya a una nación más dilatada, la de la diversidad, la de los homosexuales que escribían, y en alguna manera, miembro vitalicio de la inmensa tierra apátrida de los exiliados. Por otro lado, el escritor argelino Tahar Ben Jelloun fue también, como CC un cronista de la emigración. Sus novelas, escritas en francés, describen las dificultades de los seres humanos que viven en las fronteras culturales. Parece ser que en París, Coccioni sostuvo con él una corta pero cordial amistad.

A pesar del compromiso político y de la complejidad de las relaciones con Francia, la literatura magrebí no se limitó a cumplir un papel de soporte ideológico. Aparecida en 1956, la novela *Nedjma*, de Kateb Yacine, rompió con los convencionalismos novelescos tradicionales, como la dislocación del tiempo, del espacio o de los personajes recursos puestos en práctica por el *Nouveau Roman*, recurso que como se vio, también recurrió Coccioni. El idioma, trabajado y dinamizado, se convertía en el único instrumento de creación, y la finalidad del texto residía en sí mismo. Esta estética moderna de enfatización lingüística por contraste, aparece hoy en algunos escritores actuales, como el ineludible Tahar Ben Jelloun, Rachid Buyedra, Tahar Yaut o Abdelhak Serhane.

Por otro lado, es pertinente hacer notar que: la lucha continua por la independencia de los países del Magreb ³⁶⁶ no ha agotado la vena literaria en lengua francesa de esta zona africana, ya que sigue todavía representada por autores comprometidos y medianamente jóvenes como Murad Bubune, Yamina Mechakra, Rabah Belamri, Malika Mokeddem o Nina Burauí. Esta excelente literatura magrebí, principalmente narrativa, en lengua francesa, gracias a la inmigración hacia Europa y otras latitudes, se ha dado a conocer en todo el mundo, con autores de ultramar de la importancia de Leïla Sebbar en Francia y también en Canadá, con Nadia Ghalem. La mirada que estos escritores lanzan sobre el mundo es, a menudo, incisiva y de una lucidez original y deslumbrante; su voluntad por alcanzar la autenticidad y el rechazo de cualquier señal colonialista, son rasgos que también les caracteriza.

³⁶⁶ Magreb (en árabe, al-Yazirat al-Maghrib, 'la tierra de ocaso del Sol', o bien la tierra del Oeste', 'la tierra de Poniente'), amplia región geográfica del norte de África que se corresponde con la parte más occidental del mundo árabe-musulmán, por oposición a la parte oriental, conocida en árabe como al-Masrek ('el Oriente') Habitualmente ha sido definida como la región del norte y noroeste de África localizada entre el océano Atlántico al oeste y Egipto al este, y limitada al norte por el mar Mediterráneo y al sur por el desierto del Sahara. La extensión del área cubierta por la región varía: algunas teorías limitan el Magreb al territorio formado por Marruecos, Argelia y Túnez; otras también incluyen a Libia y Mauritania; en tanto que teorías de menor aceptación incluyen partes del norte de Chad y Malí. La principal organización regional es la Unión del Magreb Árabe (UMA), fundada en 1989 e integrada, de este a oeste, por Libia, Túnez, Argelia, Marruecos y Mauritania. Aunque integrado en el mundo islámico desde hace más de 1.000 años, el Magreb ha sabido mantener una identidad diferenciada, debido, en gran medida, a su posición geográfica en la encrucijada entre Europa, África y el Oriente Próximo, así como a las variadas influencias recibidas tras miles de años de contacto con culturas procedentes de las tres regiones. Estas influencias pueden sentirse todavía entre los habitantes del Magreb. Mientras países como Marruecos y Túnez miran al norte, con el fin de incrementar los vínculos económicos con Europa occidental, la sociedad y la actividad política en la región se están viendo afectadas por la influencia de algunas teorías procedentes del Este, a través del aumento de movimientos que llaman a un retorno a los valores del Islam en su versión más estricta.

Como ya se vio, Coccioli abrevó también de las corrientes literarias occidentales, la finalidad didáctica que la literatura de reivindicación debió presentar esta impronta. Por lo menos, en esta novela, es muy clara esta intensión moralizante hacia una problemática en torno a la identidad, si seguimos atentamente el tono sentencioso que presenta en casi todos los prólogos de esta novela, la edición italiana no lo tiene, pero Coccioli siempre aprovechará la ocasión para pronunciarse al respecto, esto fue así quizá porque CC fue, también un empecinado moralista...

7. 4 El *Corazón* de Edmondo De Amicis y el *Fabrizio Lupo*.

Pensar, escribir, es hacerse semejante.
La escritura, el pensamiento, son sólo
aproximaciones sutiles a la semejanza,
juegos de aproximaciones; fuegos
combinatorios en lucha con su vacío,
frente al objeto.

Edmond Jabès

Atendiendo a la inevitable *intertextualidad* presente en toda obra literaria, se puede decir que: Coccioli retoma la notable experiencia post-textual de el “*Diario Corazón*” desplegado entre los lectores; se trata de un exitoso libro de *educación sentimental infantil*, un clásico de la literatura italiana, escrito por Edmundo De Amicis:³⁶⁷ en efecto, la novela que aquí nos ocupa presenta ciertos puntos comunes con este singular antecedente, a caballo entre los siglos XIX y XX, se trata del libro *Corazón* (1886) La narración está construida como un diario escolar, una especie de reiteración biográfica de un infante con todo y las incidencias sentimentales del caso, así como lo es en alguna forma gran parte del testimonio homosexual del *Fabrizio Lupo*, quitándole desde luego lo *escolar*, y subrayando que también es contado como un diario sentimental, en donde las emociones de un niño dan la tónica al relato, que finalmente no obstante la penuria y los problemas de la emigración y de la vida misma, llega a consumarse, de hecho nada semejante a la novela de CC, no obstante que haya en ambas una descripción igualmente puntual de la evolución emotiva de los personajes. En el caso de Amicis se extiende a lo largo de la infancia del personaje, en Coccioli es sólo un corto período de la vida del personaje, pero en ambos se trata de una narrativa manifiestamente aleccionadora.

En la trama de la novela *Corazón*, el protagonista Enrico, muchachito turinés de tercer curso, consigna los acontecimientos principales del año, entremezclados con una gran cantidad de cartas (de sus padres), tal y como sucede con la correspondencia de Fabrizio-Laurent en la novela de Coccioli. Además, De Amicis inserta cuentos que son más o menos alusivos a la trama de la

³⁶⁷ La fama del novelista Edmondo De Amicis, está ligada a este solo título: *Corazón* (1886) La obra está construida como un diario escolar, en el cual un muchachito de tercer curso, anota los acontecimientos principales del año, entremezclados con las cartas de sus padres y con cuentos más o menos alusivos mensuales, algunos de los cuales se han hecho muy famosos en el mundo.

narración, algunos de los cuales se han hecho famosísimos (*El pequeño centinela lombardo*, *De los Apeninos a los Andes*, entre otros) Se trata de relatos patéticos destinados a conmover al lector. En realidad, todo el libro está construido para provocar la emoción y arrancar las lágrimas del lector, quien es previsto como un *lector cautivo*, ya que en efecto, fue el libro de texto de la educación primaria de algunos países latinoamericanos, México entre otros.³⁶⁸ De este modo: De Amicis, como lo intentará después Coccioli, proponía que su público participase de los valores morales y sociales (en el sentido del apoyar el sentimiento y las emociones ahí desplegadas) que al límite, esperaba De Amicis, serían indispensables para convertir a Italia en un país moderno; en el caso de Coccioli, la motivación es la de hacerlo con los destinatarios interpelados por la trama, en el fondo, el asunto no es muy diferente.

Coccioli trata de transformar a través de su novela la percepción cultural de propios y los extraños a la condición homosexual, intenta con ello neutralizar un prejuicio muy difundido e *ideologizado* en el mundo Occidental que por ahora se ha atizado, gracias a la pandemia del Sida, la *homofobia* y la insensibilidad hacia un grupo, en De Amicis son los niños, en Coccioli los adultos homosexuales masculinos, ambos miembros olvidados de la sociedad.

Cabe señalarse que el éxito del libro de De Amicis fue enorme; baste decir que en dos meses y medio alcanzó 41 ediciones. En 1896 el número de ediciones llegaba ya a 197, y en el siglo XX se tradujo a cuarenta lenguas. En el caso de Coccioli, baste decir que la novela *Fabrizio Lupo* fue la que le reportó mayores ganancias de toda su vasta producción literaria y de ensayo, en la época comprendida entre los años 50 y los 70's, el libro fue aproximadamente traducido a más de una decena de idiomas. Pero en realidad Coccioli nunca supo a cuantas publicaciones llegó, debido a que se hicieron innumerables copias pirata de la novela. En todo caso es muy posible que este libro haya acompañado la niñez de CC pues a la mayoría de los escritores de su generación se les hizo leer el "*Diario Corazón*" como parte de su educación escolar, o si se quiere formó parte de una lectura "inevitable" para la iniciación pre-adolescencial de muchos escritores italianos de su cohorte.

7.5 El *bildungsroman* y otras formas narrativas del romanticismo alemán presentes en la novela de Carlo Coccioli.

La función histórica y social de estos cuentos [tradicionales] ha debido evolucionar, como no podía ser menos, desde la mágico-religiosa que sin duda tuvieron contacto con la primitiva realidad, es decir, con el contexto de los ritos propiciatorios o de iniciación en las distintas etapas de la humanidad, anteriores a la sociedad matrimonial y de propiedad privada hereditaria.

Antonio Rodríguez Almodóvar, tomado de *Cuentos al amor de la lumbre*

El llamado *Cuento de iniciación*, es un relato que tiene como finalidad la superación de un conflicto o la conquista exitosa del pasaje de un status a otro. Es semejante al *Bildungsroman*,

³⁶⁸ En mi caso, el memorable libro "*Corazón, diario de un niño*" fue el libro de lectura durante dos años de mi educación primaria en la ciudad de Puebla.

puesto que ambos pretenden ser una novela pedagógica, pero lo específico del cuento de iniciación es que este término se refiere más a la literatura infantil o a la juvenil, y que apoya su finalidad pedagógica en lo fantástico y en lo épico; lo son la mayoría de los cuentos de hadas y tradicionales, en los que un personaje tiene que pasar una prueba para conseguir un objetivo.³⁶⁹ Lo hará solo, a no ser que el protagonista sea un grupo —los Argonautas en busca del vellocino de oro—, quienes pasarán por múltiples pruebas en las cuales encontrarán algún amuleto o ser maravilloso que le ayudará en su objetivo —como metáfora de las cosas y las personas positivas que se cruzan en la vida de la gente— y también se encontrarán resistencias y trampas, seres malvados que tratarán de que no se logre la superación del escollo. Pero al final se conseguirá un propósito considerado como noble.

El nombre procede de las pruebas de iniciación de todas las culturas ancestrales y actuales por las que los niños o adolescentes tienen que pasar para conseguir el reconocimiento de persona adulta. En culturas primitivas puede el desafío de ser la caza de un animal salvaje. Los ritos de paso o de iniciación, son cada vez menos frecuentes en las sociedades industrializadas, los más comunes, marcan el tránsito de la infancia a la adolescencia y de ésta a la edad adulta. En estos rituales se comienza por separar bruscamente a los iniciados de su status social anterior, es decir, de sus madres, sus hogares y, simbólicamente, de su infancia. Tolkien y C. S. Lewis han escrito hermosos cuentos de iniciación, y el crítico literario ruso Vladimir Yacolevich Propp, en su libro *Morfología del cuento popular ruso* (1928), explicó detalladamente sus características. La novela de Coccioli puede ser una novela de iniciación para los dos protagonistas, pero el nuevo estatuto para el cual se pretende iniciarles se ve drásticamente truncado por la muerte intempestiva de Laurent y por el consecuente suicidio “anunciado” de Fabrizio.

Ahora bien, la novela de tópico “homosexual” de Carlo Coccioli que nos ocupa, puede guardar algunas semejanzas con el género de narrativa de origen alemán conocida como la del *Bildungsroman*, esto en virtud de que en esta peculiar novelística, se mantiene un tono didáctico y aleccionador a todo lo largo del relato dado que ofrece al lector un intenso testimonio de vida interior con fines ejemplares, en todo caso, *Fabrizio Lupo* se trata de la larga confesión pormenorizada de un proceso de transformación, de un cambio de actitud hacia el encuentro virtual de una identidad sexual asumida (y de su ulterior desencanto) que como vimos es truncada por la fatalidad. Es, en grandes líneas, el espinoso pasaje novelado de un estado de inconciencia a un estado de mayor conciencia de la condición homosexual; de hecho, se trata del pasaje de *la diversidad revelada* de los dos personajes al estatuto superior de *la diversidad asumida* de los mismos, conversión o pasaje considerado imprescindible en términos existenciales, pero sin considerar el pago de su altísimo costo.

El término *Bildungsroman* fue aplicado originalmente a novelas de iniciación, o de aprendizaje, e incluso de formación sobre la vida misma, que sigue puntualmente el crecimiento espiritual, intelectual y emocional del protagonista normalmente, un joven inexperto. El término procede de la palabra alemana *Bildung* (‘educación’) y fue aplicado por primera vez a principios del siglo XIX, durante las conferencias de Karl Morgenstern, un profesor de Estética y de Historia de la literatura y el arte. Para él, el *Bildungsroman* era “el medio moral de la educación”, en oposición a “la novela (*das roman*) como mero entretenimiento, de placer, fantasía y huida de la realidad”. Por lo tanto, este tipo de literatura estaba muy ligado a la “historia de vida” del propio

³⁶⁹ Desde luego, considerando a Carlo Collodi (1826-1890), seudónimo de Carlo Lorenzini, periodista italiano autor del famosísimo libro de literatura infantil, *Pinocchio*.

escritor, se trataba, como ya se ha insistido, de una especie de *autobiografía traslapada* con fines didácticos.

Es también interesante el parangón que se pudiese establecer con Miguel de Cervantes Saavedra, con dos de sus libros igualmente aleccionadores: el *Quijote* y, desde luego, sus *Novelas Ejemplares*, este tópico se tratará más adelante, en un apartado más específico sobre el carácter axiológico de las novelas o cuentos intercalados, presentes tanto en la *Primera Parte* del *Quijote de la Mancha*, como en el *Segunda Parte* del *Fabrizio Lupo*.

Cabe mencionarse que para algunos académicos —no hay un consenso unificado con el significado del término *Bildungsroman*— sin embargo, los germanistas coinciden en reconocerlo como una especificidad literaria típicamente alemana, fiel reflejo de la vigorosa tradición de reflexión filosófica que ha caracterizado a los pensadores de aquel país. Además, muchos de los mejores ejemplos de este género fueron alemanes.

El *Bildungsroman*, fue anunciado ya por la novela de *Grimmelshausen, Simplicius Simplicissimus* (de 1669), como todavía heredera del género picaresco, se desarrolló en el siglo XVIII; cuando aparece “*Agatón*” (1766-1767) la novela de Christoph Martin Wieland que está generalmente considerada como la primera de esta larga serie de novelas. Está ambientada en la antigua Grecia, un lugar y una cultura que fascinó a toda la pléyade de pensadores del siglo XVIII. El autor, ya desde el prólogo, se identifica con el protagonista, Agatón, e incluso sugiere que algunos personajes del libro, estén basados en personas reales, tal y como sucede palmariamente en la novela *Fabrizio Lupo*.

Sin la menor duda, el *Bildungsroman* mejor conocido y más imitado es *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (publicado en ocho libros entre 1795 y 1796) de Johann Wolfgang von Goethe, el cual sirvió de modelo para la más conspicua narrativa alemana de los treinta años siguientes y, consecuentemente, tuvo gran éxito entre la fértil generación de escritores románticos. La novela trata de las decepcionantes, pero formativas, experiencias y sinsabores en el amor y en el teatro vividas por el personaje, Wilhelm Meister, quien adquiere con ellas, el sentido de la integridad y del deber que le faltaban. Por otro lado, es un libro sinuoso y meditabundo que incluye una larga y penetrante discusión acerca del propio *Hamlet* de Shakespeare. En la misma tradición del *Wilhelm Meister* se hallan *Las peregrinaciones de Franz Sternbald* (1798) de Ludwig Thieck, *Enrique el verde* (1854-1855) de Gottfried Keller, *Debe y haber de Gustav Freytag*, *El veranillo de San Martín* (1857) de Adalbert Stifter y *El pastor famélico* (1864) de Wilhelm Raabe. Pero el sucesor más distinguido de Goethe en este género, fue sin duda, Thomas Mann, que escribió novelas en la tradición del *Wilhelm Meister*, con el ánimo de que fuesen “distintivamente alemanas”.

Para algunos críticos, tres de las novelas más largas de Thomas Mann pueden considerarse ejemplos paródicos de este género: *Alteza real* (1909), *La montaña mágica* (1924) y *José y sus hermanos* (1933-1942) Quizá sea *La montaña mágica* el *Bildungsroman* intelectual y filosóficamente hablando más complejo de esta serie.³⁷⁰ La novela termina con un reconocimiento irónico sobre “la educación” o indocinamiento por el que ha pasado Castorp el protagonista.

³⁷⁰ La narración tiene lugar en los prolegómenos de la I Guerra Mundial en un sanatorio en los Alpes suizos, donde Hans Castorp, un joven ingeniero, ha ido a visitar a un amigo. Castorp descubre que está enfermo y se queda, cayendo bajo el hechizo de dos pacientes antiguos, un italiano idealista y anticlerical, Settembrini, y un judío jesuita y nihilista, Naphta. Durante largas discusiones filosóficas, los dos luchan por el alma de

Por otro lado está Hermann Hesse (1877-1962), contemporáneo de Thomas Mann, quien también escribió novelas dentro del espíritu del Bildungsroman y en las que el protagonista se encuentra inmerso en un viaje para poder descubrirse a sí mismo. En “*Peter Camenzind*” (1904), este viaje es el relato del desarrollo de un escritor. Con “*Siddhartha*”, casi dos decenios más tarde (1922) y con “*Viaje al Este*” (1932) Hermann Hesse, expresa los intentos de los protagonistas por obtener la iluminación y el conocimiento de uno mismo a través de la entonces ignorada mística hindú.

Algunos ejemplos de Bildungsroman en la literatura inglesa son: *Sartor Resartus* (1833-1834) de Thomas Carlyle, *David Copperfield* (1849-1850) y *Grandes esperanzas* (1860-1861) de Charles Dickens, *El camino de la carne* (1903) de Samuel Butler, *Hijos y amantes* (1913) de D. H. Lawrence, *Retrato del artista adolescente* (1914-1915) primera novela de James Joyce, es muy autobiográfica, recrea su juventud y vida familiar en la historia de su protagonista, Stephen Dedalus. En esta obra, Joyce utilizó profusamente el *monólogo interior*, recurso literario que plasma todos los pensamientos, sentimientos y sensaciones de un personaje con un realismo psicológico conmovedor y a la vez escrupuloso.

Por otra parte, no hay que desconocer la importancia de Edward Morgan Forster,³⁷¹ reconocido escritor londinense, con el cual Coccioli guarda una gran afinidad, quien en su novela autobiográfica *Maurice* (1971) sigue más o menos el canon de la *Bildungsroman*, pero como en CC en clave homosexual. Entre los ejemplos del género en francés cabe destacar *La educación sentimental* (1869)³⁷² de Gustave Flaubert y, mucho después, una notable novela póstuma de

Castorp, sin formación intelectual, que también experimenta la iniciación sexual con la voluptuosa paciente rusa, Claudia Chauchat. La novela termina con una declaración irónica sobre “la educación” o indoctrinamiento por los que ha pasado Castorp”.

³⁷¹ Edward Morgan Forster (1879-1970), destacado periodista, novelista y ensayista londinense cuyas novelas, escritas en un estilo caracterizado por su concisión y fluidez, *exploran las actitudes que crean barreras entre las personas*. Miembro distinguido del grupo de destacados intelectuales llamados “apóstoles” de Bloomsbury (primer cuarto del Siglo XX) Morgan Forster, entre otros muchos libros, publicó dos interesantes e inesperados libros de relatos, *El autobús celestial* (1914) y *El momento eterno* (1924) Más *La novela Maurice* (1971, escrita entre 1913 y 1914) y *La vida futura* (1924, libro de cuentos escritos a lo largo de su vida) tratan ambos sobre la *homosexualidad* manifiesta, pero como suele suceder, no se publicaron hasta después de su muerte.

³⁷² *La educación sentimental*, publicada en 1869. Flaubert tardó cinco años en redactarla, pero ya había escrito una primera versión, veinte años antes. En esta novela sobre el fracaso, *es una Madame Bovary pero en masculino*, el autor plasma gran parte de sí mismo, como en CC, se da un evidente traslape autobiográfico. La novela comienza presentando a Frédéric Moreau, un joven bachiller que alimenta ambiciones artísticas y mundanas, pero que es incapaz de realizarlas. Sus proyectos amorosos no se materializan tampoco porque, además de tímido, es tan voluble que resulta incapaz de forjarse un destino. Los acontecimientos siempre decidirán en su lugar. Eternamente indeciso, el héroe ve cómo se alejan sus ilusiones una y otra vez. En una especie de epílogo patético, confiesa su amargura a su íntimo Deslauriers. El escenario de la novela es la agitada historia de París entre los años 1840 y 1867, pero que Flaubert apenas trata de abordar en la novela, se trata de los días revolucionarios de 1848, los cuales el autor describe sin pasión y desde una sospechosa y deseada distancia. Aquél encontrado ambiente ofrece un contrapunto irónico en la contingente pasividad del personaje. *La educación sentimental* desconcertó a los lectores, habituados a que la intriga narrativa acabe por desencadenarse. Pero la modernidad de la obra está precisamente en esa calculada inactividad, causada por una “decepción político-intelectual”, la cual inaugura la ruptura entre el academicismo y las expectativas de la narrativa francesa de la época, pletórica de expectativas y exigencias vanguardistas.

Albert Camus, *El primer hombre* (1994), que narra las incidencias de un *pied-noir* argelino, la trama está tratada bajo la influencia de un severo y marcado sabor autobiográfico (o traslape) y consecuentemente dentro de la homofilia manifiesta y desprovista de melindres que siempre caracterizó a este peculiar autor.

Las nociones de *Bildungsroman* y de *Zeitroman* (literalmente, ‘novela del tiempo’), novela, esta última, en la que el autor ofrece una interpretación de su época, ambas se superponen en algunos aspectos (intertextualidad de por medio) Lo que marca la diferencia del *Bildungsroman* con respecto al *Zeitroman*, es que el personaje central (generalmente un hombre joven e inexperto) se forma mediante diversas experiencias, felices o desgraciadas, en fin: experiencias formadoras, conformadoras, informadoras, transformadoras y hasta deformadoras... Con frecuencia, estas experiencias se suceden en el transcurso de un o de una serie de viajes (normalmente al extranjero), y además se trata de la primera salida fuera del nido familiar. El viaje es, en algunos casos, un trayecto hacia el interior, un viaje interno, una especie de introspección del protagonista al través del espacio, el *Zeitroman* lo hace al través del tiempo. Esta secuencia de contingencias espacio-temporales del viaje, también se pueden observar en el *Fabrizio Lupo* de Carlo Coccioli.

7. 6 Particularidades sobre una ficción dentro de otra y la presencia de la antinovela en la Segunda Parte del Fabrizio Lupo.

Contrariamente, los románticos juzgan las inserciones del Quijote como una parte relevante del cosmos literario extraordinariamente multifacético de su época, ya que estas inserciones son un reflejo fiel del contraste entre lo sublime y lo trivial, lo grave y lo humorístico, lo poético y lo ramplón. En todo caso, aunque el empeño por establecer una semejanza entre la "trama" de *Don Quijote* y los *cuentos intercalados* esté condenada al absurdo para algunos importantes críticos, vale la pena señalar que la frágil *condición humana*, o sea, la dúctil materia prima de Cervantes, está muy presente en ambos espacios narrativos.³⁷³

Podemos concebir la crítica literaria como el análisis, disquisición y evaluación de las obras literarias a la luz de esquemas existentes o con el fin de crear otros enfoques. La crítica teórica es el estudio de los principios por los que se analizan, la narrativa, la poesía y el teatro: su objetivo es definir la naturaleza específica de la literatura. Por otro lado, la crítica práctica es el triple acto de *leer y de experimentar* la obra literaria, *expresar un juicio sobre su valor* y por último, *desentrañar su significado*. La crítica aplicada, comúnmente aplicada a Carlo Coccioli fue particularmente severa y a la vez yerma, sus múltiples traducciones de ensayos y novelas, sus libros escritos en tierras mexicanas, su breve producción teatral (sólo 2 obras: un auto de fe y una obra en tres actos) y su abundante producción periodística, fueron escasamente tratados no solamente por los que leen y escriben en castellano, sin embargo, su público fue vasto y muy heterogéneo, el libro *Fabrizio*

³⁷³ Miguel Carbajal R. “*El curioso impertinente o el equívoco, particulares sobre una ficción dentro de otra en el Quijote*”. Investigación escolar Fac. de Filosofía y Letras, UNAM, 2005.

Lupo y otros más fueron leídos en otras lenguas por muchas y muy diversas personas, pero esta peculiar novela homoerótica, fue muy leída en efecto, pero fue objeto de críticas no formalizadas por hombres y mujeres, y desde luego, cuestionada por una inmensa cantidad de lectores “*addetti al lavoro*” (implicados e interpelados por el tópico compartido de la *homosexualidad*) quienes en numerosas ocasiones prefirieron comentar, inquirir, etc. algunas propuestas de la novela directamente con el escritor o bien, hacerlo por carta, tal y como lo señaló el propio CC en su famoso prefacio ³⁷⁴ de algunas ediciones.

Ahora bien, veamos qué se puede apuntar de la crítica literaria en Occidente, digamos que su labor por así decirlo *deconstructiva* “*avant la lettre*”, comenzó desde el siglo IV a.C. con los filósofos griegos. Platón afirmaba en *La república* que los poetas recibían la inspiración divina, aunque la poesía no fuese sino una mera imitación del mundo real, transitorio y por ende incierto, por eso mismo era susceptible de ser discutida y puesta en tela de juicio más allá del propio autor.

La parte de la novela de CC que quizás despertó una mayor atención y resquemores entre los lectores de algunos países fue precisamente la *Segunda Parte*, o lo que es lo mismo, *la novela intercalada por el propio protagonista...* razones no faltan para tratar de explicarse esta impresión; en primer lugar, se presenta como una ingerencia autoral inesperada —ingerencia virtual desde luego, pues forma parte de la urdimbre fictiva de la misma narración coccioliana— además, esta trasgresión literaria no tiene ninguna razón de ser inteligible para imponer la división del libro en dos mitades separadas por una parte intermedia fuera del contexto de la trama, la cual se despliega respectivamente en tres partes: la parte de la exposición inicial de la intriga y la del desenlace final de la misma — o sean la *Primera* y la *Tercera Parte* del libro respectivamente — . Por otro lado, en la parte intermedia (en efecto la *Segunda Parte*) hay un cambio violento en la técnica narrativa, tanto de la forma como del contenido (un verdadero salto de una modalidad más o menos convencional a otra francamente alternativa que sigue, más o menos, una preceptiva de *anti romanzo*)

Por lo demás, en esta “otra” peculiar *novela inserta*, tal como se encontró: el yo narrante resulta ser el propio protagonista de la historia principal... Y como se vio, en todo esto hay un acto deliberado del autor por enmascarar u ocultar algunas voces. Por ejemplo: la suya propia y la de un ex-amante (Michel Brittman) quien deambulará vagamente en el espacio narrativo de la novela como un personaje espectral que se encarnará en Laurent. En efecto, nada más apreciable para la crítica que el hallazgo de este temerario travestimiento de identidades, cuyo origen en el fondo, es el propósito de salvaguardar discretamente algunos aspectos de vida íntima contrahecha, que resulta ser como ya se ha repetido en muchas ocasiones, la del propio escritor, quien no deja fácilmente entrever, las identidades que ahí subrepticamente se encubren. En este recurso se pueden observar ciertos resabios narrativos del *Quijote de la Mancha* (¡vamos pues,

³⁷⁴ Por cierto, presente en prácticamente todas, menos en la tardía edición italiana de Rusconi de 1978 en donde CC acepta su gran afición al interminable flujo de correspondencia (cartas a la redacción) que mantuvo a lo largo de su producción novelística y periodística. El grueso de este carteo intermitente existe en algún sitio, el cual debe de ser muy abundante. Me he permitido el señalar en varias ocasiones que el acceso a este importante acervo se vio imposibilitado por tres causas: a) parte de material está depositado en los archivos de la *Biblioteca Maruscelliana* de Florencia; b) otra parte fue a parar al archivo de la Univ. de Texas en Austin., gracias a otro donativo, como el de la Univ. de Texas, decidido por el propio escritor; y c) el acceso a los documentos que se encuentran en la casa de CC en la Colonia del Valle, no fue asequible a mi persona, los motivos de esta decisión nunca se me explicaron, lo cual no dejó de ser algo desagradable, lo lamento de veras, pues la consulta a este carteo, hubiese sido de gran beneficio documental a esta tesis.

intertextualidad de por medio!), pues en esta *Segunda Parte* de la novela, CC recurre a una añeja estrategia narrativa ya utilizada por Miguel de Cervantes Saavedra en su célebre novela —tan ejemplarizante como la de CC—. Esto es: la inserción de un sórdido recuento de disparatados eventos y de bajezas sin sentido, sin mucha relación con la novela principal, salvo el propósito de ofrecer un retrato cruel del potencial humano hacia la malevolencia, por eso el título de esta parte es: *Seconda Parte, “Il Romanzo di Fabrizio Lupo.”*³⁷⁵

Retomando el asunto: como ya se vio, en esta parte intermedia, CC se permite dar cabida a “otra pluma” que no es la suya propia, tal y como lo hace Miguel de Cervantes en el Quijote (*Primer Libro*) con la novela corta que llama *El Curioso impertinente*, cuyo autor no es pretendidamente él mismo, en CC se trata de un texto “confeccionado” por su propio personaje principal y quien le da nombre a la novela, Fabrizio Lupo, quien a su vez, en un momento dado, presenta al autor Coccioli esta *otra novela*, inspirada en la visión fugaz de un joven adolescente florentino de particular belleza, quien fulgura a FL en un momento particularmente caótico, este anónimo joven, le inspirará y estimulará la vena poética tal y como sucediera en Dante Alighieri, quien se exalta ante la visión de una pequeña florentina llamada Beatrice, durante un encuentro efímero, justamente en el cruce de un puente de Florencia. Como se sabe, esta fue la inspiración espontánea que llevó al poeta florentino a la escritura de la monumental *Commedia* (posteriormente conocida como la *Divina Commedia*)

En la llamada por el mismo CC, “*Seconda Parte, Il Romanzo di Fabrizio Lupo*” o bien la novela dentro de la novela, se tomaron muy en cuenta algunas características propias de un “*antiromanzo*” o “*nouveau roman*” y en donde se desplegaron una serie de aventuras inconexas, que no permitieron identificar al texto como una anécdota más o menos inteligible o lineal, este caos narrativo (que resulta no del todo despreciable) permite, sin embargo alojar algunos datos complementarios de la otra novela (la del testimonio de Fabrizio propiamente dicho), la cual ya había sido supuestamente expuesta a plenitud desde la *Primera Parte* del libro, como ya se dijo, esta parte consistió en el testimonio casi confesional del personaje principal, donde el desenlace de la trama se retomará después; en efecto, se completará en la *Tercera Parte* de esta peculiar novela. Como también ya se dijo, CC introduce en medio de la novela esta especie de disgresión narrativa, que no hace otra cosa que distraer al lector, de por sí abrumado por el lastimero e interminable soliloquio de Fabrizio...

Es preciso hacer notar que también en esta *novela dentro de la novela*, pueden identificarse ciertos pequeños resabios fantasiosos de lo que la preceptiva literaria latinoamericana ha identificado como lo propio del estilo narrativo del “*realismo mágico*.” Pero tal y como sucedió con el propio *neorrealismo* italiano, CC se mantendrá muy alejado de cualquier influencia manifiesta de ambas corrientes literarias, no obstante el vivir rodeado de esta especie de escenografía literaria omnipresente en la atmósfera novelística tanto de México y de casi toda América Latina, como el caso del neorrealismo en Italia, modalidades de estilo a disposición de quien o quienes, viviendo dentro de ellas, decida o decidan adoptarlas o ignorarlas, en efecto, CC prefirió lo segundo. Sin embargo es preciso hacer notar que, la novela de Coccioli que nos ocupa,

³⁷⁵ En realidad, la preposición en este título no indica que es una narración sobre la vida de Fabrizio Lupo, pues no, la preposición “de” indica que *la novela inserta* fue (ficcionalmente) escrita por el personaje llamado Fabrizio Lupo. Ahora bien en el caso del manchego, se trata de una sórdida y alambicada narración sobre la amistad inconfundiblemente homoerótica de dos caballeros, insertada en el *Primer libro* del *Quijote de la Mancha*, conocida como *El curioso impertinente*, la cual ocupa casi cuatro capítulos de la insigne novela.

se gesta antes de que el Boom latinoamericano³⁷⁶ se diera, pero ¿cómo explicarse que el cubano-italiano, Italo Calvino hubiese presentado rasgos de un *realismo mágico* “avant la lettre” en algunas de sus más sonadas novelas? En este sentido, es necesario reconocer que esta peculiar modalidad literaria ya se encontraba prematuramente presente en algunos connotados novelistas europeos, que se adelantaron a su época, entre otros: François Rabelais (1494-1553), Laurence Sterne (1713-1768) y Lewis Carroll (1832-1898) seudónimo de Charles Lutwidge Dodgson; agregándose después otros más recientes; en efecto, se pueden contar dentro de esta particular poética a las novelas más recientes, por ejemplo el caso de Vladimir Nabokov (1899-1977) con su obra *Pálido fuego* (1962) y *El tambor de hojalata* (1959) de Günter Grass (1927-) y en el caso italiano, cabe mencionar algunos alucinantes cuentos de Luigi Pirandello vertidos en “*Cuentos para un año*” (15 volúmenes de cuentos, el último de ellos publicado póstumamente)

Cabe agregarse que, Jacques Derrida, propició otro reciente acercamiento a la obra literaria, lo que hoy se ha dado en llamar el enfoque *postmodernista*. Derrida, enunció un método de análisis contenido en una especie de contrateoría conocida como de la *desconstrucción*. En opinión de Derrida, los textos escritos aluden más a otros textos que a una realidad central y claramente definida — tal y como se insiste en la teoría de la “*intertextualidad*” con la *franca y casi natural familiaridad entre todas las expresiones literarias* —. De este modo, un análisis más profundo de su lenguaje, revelaría las ambigüedades esenciales del significado.

Cabe mencionarse, dentro de esta entronizada modernidad, al crítico estadounidense Harold Bloom, cuya obra “*La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*” (1973) demuestra que los escritores intentan superar la influencia del pasado mediante un proceso que el autor describe como lectura creativa del texto. Esto es lo que llevará a cabo Gabriel García Márquez con el libro de Cervantes de Saavedra, donde la fulguración inspiradora en el autor colombiano, se convierte en la adopción incondicional de un paradigma harto castizo, el de “*El Quijote de la Mancha*”.

³⁷⁶ El *realismo mágico* floreció con esplendor y magnificencia en el periodo literario de Latinoamérica que va del decenio 1960 al 1970 pero como ya se vio, no sólo floreció ahí. Se hace notar que a raíz de las discrepancias surgidas entre la cultura de la tecnología (predominio de lo contractual) y entre la cultura de la superstición (predominio de lo irracional), se llegó a un momento en que el auge de las dictaduras políticas, transformó las propuestas del *realismo mágico* en una herramienta literaria infinitamente apreciada y manipulable en términos de una ideología política progresista. Además de contar con literatos del calibre de Alejo Carpentier, quien cultivó el *realismo mágico* en novelas como *Los pasos perdidos*, se pueden citar a otros relevantes autores del género como: Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y, sobre todo, Gabriel García Márquez, quien con las novelas, *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975) y *Crónica de una muerte anunciada* (1981) fijó los parámetros de denuncia política del género. Pero no se puede olvidar el rol precursor de Juan Rulfo con su alucinante narración “*Pedro Páramo*”. El crítico uruguayo Rodríguez Monegal aseguraba ya desde 1974 que: “Hace quince años era imposible no leer *Pedro Páramo* a la luz de la entonces vigente disputa sobre criollismo o regionalismo, versus cosmopolitismo.”³⁷⁶ Polémica que de alguna manera se perpetúa cuando, simplificando, se etiqueta su obra como puro y simple *realismo mágico* o se la estereotipa simplemente como *novela mestizo-indigenista* o como lo pretenden algunos críticos de poca monta, se le coloca en el nicho de la piedad antropológica del “primitivismo”. *Pedro Páramo* está irremisiblemente emparentado con la omnipresente tradición de la novelística de la Revolución Mexicana (Azuela, Guzmán, Muñoz), luego *Revueles* (1943), o *Yáñez* (1947), sin lugar a dudas, son los más reconocidos antecedentes nacionales de su obra, pero Rulfo rompe con esa tradición escritural inaugurando un nuevo lenguaje y exponiendo un paradigma narrativo que todavía pesa en el imaginario colectivo de los escritores latinoamericanos, gústele o no a la crítica y a sus eternos becarios “globales” sometidos a Harvard y similares”

Enseguida se tratarán de abordar algunas consideraciones críticas sobre la *Segunda Parte* de la novela, amén de otros tópicos conexos con la *antinovela* o *nouveau roman*.

Es necesario señalar la importancia singular de las *mini-novelas insertadas* a lo largo de la *Segunda Parte* de la novela *Fabrizio Lupo*, y desde luego, se debe hacer notar su inesperada irrupción como un recurso trasgresor ya que se antepone al desarrollo digamos “habitual” de la trama originariamente propuesta. Esta estrategia de última hora, fue *impuesta* al autor por el mismo protagonista de su novela principal, aquel que era “entrevistado” por el propio Coccioli. Es decir, se trata de una coacción impuesta por el protagonista de la novela principal, generándose lo inesperado, una ficción que se despliega dentro de otra.

En esta narración imprevista, se siguen una serie interminable de equívocos y de enigmáticas aventuras, en las cuales, el recato y la mesura antes mostrados por FL en su testimonio de la *Primera Parte* de la novela, son un poco, puestos de lado, imponiéndose una carnavalización galopante de lo narrado. A lo largo de la *Segunda Parte* de la novela, estas 306 páginas (de la 117 a la 423) de la novela, se deja entrever el cotidiano de un *homo eroticus* en su periodo más álgido de *perverso polimorfo* (en el sentido freudiano del término) Coccioli no se ahorra descripciones ni cavilaciones demasiado pedestres sobre la lascividad y similares, se trata, más o menos, de las correrías de un ininteligible personaje que es llamado por Fabrizio como el *Mancebo*, además de otros nombres propios que se irán intercambiando, según las circunstancias, cabe señalarse que se trata de un relato evidentemente alegórico, en el cual Carlo Coccioli trata de sondear diferentes sujetos escabrosos. Los cuales no quiso abordar explícitamente desde la *Primera Parte* de la novela, y que tampoco lo hace en el *Tercer Libro* de la novela, detrás de este proceder en alguna manera arbitrario, o quizás demasiado desenvuelto que hay que reconocer entre los méritos, entre otros, el de haberse preocupado por toda una muy original estrategia de camuflaje, o si se prefiere, de enmascaramiento sostenido por la propia e ingeniosa iniciativa y conveniencia del escritor.

De cualquier forma, la novelística en general, seguirá tratando de reproducir el multivariado acontecer humano a través de la palabra escrita, por lo tanto, la novelística puede suscitar las reacciones que los individuos (destinatarios o lectores) podrían presentar en la vida real, ante los eventos que en ella se transmitan, la calidad e intensidad de esta interpelación, en el ánimo del lector presupone ya, una complicidad acordada con el relato. Atendiendo al juicio del ensayista Blas Matamoro (estudioso argentino especialista en la narrativa popular del Tango), quien dice que “hay un pacto que sella la transitoria verosimilitud de la obra literaria, y ese pacto se celebra entre un objeto virtual y flotante (el texto) y un sujeto anclado en un momento histórico: el lector. En el encuentro de estos dos se produce el reconocimiento de la existencia del género y el valor de verosimilitud que la obra lleva consigo”.³⁷⁷ Por lo tanto, tal cooperación o complicidad en la lectura de un texto organizado en torno a una narración, permite establecer las bases para la credibilidad de la anécdota, si es verosímil, inverosímil o de plano si se trata de una trama imprecisa, en los distintos momentos del pensamiento receptivo de quien lee.

Ahora bien, como ya se dijo repetidas veces, en la novela *Fabrizio Lupo* se contraponen prácticamente dos novelas, la de la trama principal propiamente dicha, expuesta en la *Primera Parte* y la otra, en la *Segunda Parte* que resulta ser una especie de franca irrupción. Retomando algunos temas que no se habían tocado suficientemente hasta poco antes de la *Primera Parte*, hay partes en esta novela que funcionan como complementos de lo dicho insuficientemente en la parte

³⁷⁷ Davide B. Matta Rosen, *Letteratura: il senso del verosimile e il suo contrario*, trad., Volume secondo, Ed. Alpha e C., Bergamo, 1967, p.18.

inicial de la novela principal. Con esta aparente digresión, se da el “cambio de piel” o de nuevo yo *narrante* (el testimonio de Fabrizio, transcrito por Coccioli es desplazado por la “pluma” o inventiva narrativa del propio personaje “entrevistado”) Este paso es verdaderamente audaz por parte del escritor, quien, ahora sí, se permitirá un abordaje más descarnado y en alguna forma más “verista” de ciertas particularidades consideradas relativamente escabrosas en el amor entre hombres.

Este es el esquema que propone CC para la explotación de esta especie de “antinovela”³⁷⁸ inserta ahí por alguna inesperada razón, como ya se vio, justamente en la mitad del corpus narrativo de la novela, digamos madre. A este punto sería muy arriesgado tratar de formular razones para descubrir cuáles fueron las intenciones más o menos encubiertas de Coccioli ante semejante proceder, ante tal circunstancia, sólo queda especular sobre algo que fuera consumado solo para ofrecer un extra de entretenimiento y de distracción de un drama que ya se estaba convirtiendo en un muy anodino melodrama sin vía de salida.

A muy grandes líneas, se puede decir que lo que expone Coccioli en la *Primera Parte* es una especie de testimonio dramatizado, de un *monólogo interior harto sentimental* y no lejano a una especie de *novela rosa homosexual*, desplegándose luego a una peculiar crónica de intimidades que paulatinamente se irá perfilando hacia un desenlace trágico. Cabe señalarse aquí, que de por sí, la literatura considerada testimonial, suele ser sentimental, pues va dirigida a despertar las emociones de los lectores en aras de informar una condición considerada pertinente.

Pero por otro lado, en el trayecto formal de otra parte de la novela de CC, se siguió muy de cerca una peculiar manera de decir las cosas, se trataba de una técnica narrativa propia de la *antinovela* o *nouveau roman*, debida a Robbe-Grillet, literato francés que irrumpe en los años 50's con un género literario que nada tenía que ver con la manera tradicional de narrar una novela. En este estilo narrativo, el autor discurre, de forma totalmente nueva, entre otras cosas porque los hechos y personajes más banales demuestran tener una importancia decisiva y donde la anécdota y la linealidad del tiempo ya no son importantes. Se trata de una técnica literaria que fuera empleada por primera vez a finales del siglo XIX para expresar tanto la realidad subjetiva como la objetiva, revelando los pensamientos, sentimientos y actos del protagonista, a menudo sin una secuencia lógica (tal y como ocurre en el pensamiento real); hay que recordar que en la *Segunda Parte*, lo que escribe Fabrizio tiene más o menos estas características, la forma y el contenido se trastocan y es, en efecto, otro autor quien se expresa, el contrapunto se pone de manifiesto con esta posición opuesta a la *Primera Parte*.

Esta modalidad narrativa surge en los años 50's, como ya se dijo en la Europa de la reconstrucción, en donde se da una febril búsqueda expresiva en las artes escénicas y en el cinematógrafo, y en este *humus creativo*, surgen a la vez: el *antiteatro* y también la *antinovela* o *nouveau roman* (un epíteto aplicado por primera vez por Jean Paul Sartre a una novela de Nathalie Sarraute) que había llamado mucho la atención, principalmente las novelas y teorías del grupo formado por la Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet y Michel Butor. Al igual que los dramaturgos, los nuevos novelistas se oponen a las formas trilladas de la novela psicológica, enfatizando el mundo puro y objetivo de las cosas. Las emociones y los sentimientos no se describen más como tales; sino que el lector debe imaginar cómo sean, siguiendo la relación entre los personajes y a través de los objetos que tocan y ven. La novela de la Sarraute, *Retrato de un*

³⁷⁸ Se trata, por muchas de sus características, de un relato dentro de la preceptiva del *nouveau roman* francés a la manera de Robbe-Grillet *et al.*

desconocido (1949) abrió el camino, seguido de obras tales como *¿Los oye usted?* (1972) y anterior a ésta, la de Robbe-Grillet: *La celosía* (1957) y la de Butor *La modificación* (1957)

En tanto que en América Latina, aparece la obra del ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947), formidable narrador y ensayista ecuatoriano.³⁷⁹ Sus novelas, muy cercanas a los experimentos del argentino Macedonio Fernández y a las “*novelas falsas*” del español Ramón Gómez de la Serna, ofrecen la irónica y desconcertante experiencia de un relato sin personajes ni argumento propiamente dichos, que algunos críticos engloban justamente en la llamada “*antinovela*”. Lo anterior no dista mucho de lo que FL narra en su *novela inserta*, en donde trata de comunicar una serie ininterrumpida de escenas, encuentros, desencuentros, digresiones, etc. en alguna forma: brillantes páginas de reflexión filosófico literaria, pero sin seguir un orden preestablecido, ni siquiera un *hilo conductor* más o menos identificable, todo se da dentro de un vaivén sostenido de idas y vueltas, de hechos disparados y, sin duda hasta amenos, pero que no pueden conformar una anécdota aceptable y compatible con la *Primera y Tercera Partes* de la novela *Fabrizio Lupo*: en suma, sigue los pasos de una antinovela.

Además, se puede decir que: la presencia de una antinovela dentro de otra novela más o menos convencional, no pudo surtir su efecto innovador (digamos generador de un alto contraste) dado que al leer, por ejemplo separadamente las dos partes (*Primera y Tercera*) que contrastan con la *Segunda Parte*, sucede que, como yo mismo lo hice, no obtuve la sensación de haber perdido gran cosa, en efecto: ¡no se perdió la secuencia! ya que se pueden leer la *Primera y Tercera Parte* sin menoscabo alguno de legibilidad y de continuidad de la historia. Contrariamente, me propuse leer la *Segunda Parte*, también aisladamente y la cosa no funcionó muy bien, dado que CC recurre a una cierta cantidad de referencias complementarias de la novela principal (como *destellos* inesperados, y consecuentemente, la lectura queda subvertida por falta de nexos y por la abundancia de datos inconexos. Lo cual no resultó, en términos teórico-prácticos, un gran problema, pues pasado el impacto inicial, se procedió a limitarse a seguir la lógica del *nouveau roman*. Pues no se busca nada más que, pasar sobre un texto con la idea de sobrevolar por una simple sucesión de eventos (por decodificarse individualmente) reflejados por los *objetos y las cosas*, siguiendo desde luego con la *preceptiva antianecdótica* de la antinovela, en donde el lector entonces, debe simplemente colmar por sí mismo los huecos encontrados en la lectura.

Se podría decir también que con respecto a la novela principal (la de testimonio rendido a Coccioni), se presenta inclusive una inconsistencia de posible filiación “*antinovelística*”, por ejemplo, con el hecho de que no hay un *verdadero diálogo* sostenido y fehaciente entre el entrevistador y entrevistado. Para el caso, es preciso admitir que en la *Primera* y algo de la *Tercera Parte (desenlace)* de la novela, la narración se presenta principalmente como un monólogo o soliloquio continuo, pero con un elemento inesperado más, lo que se conoce en retórica como el uso de un *apóstrofe*, que es cuando el hablante (o sea, el entrevistado FL) interrumpe o suplanta el discurso (el *diálogo virtual* entre Lupo-Coccioni) para dirigirse a una persona ausente, al mismo Dios, o a un objeto inanimado, a una idea abstracta, a quienes lo escuchan o leen o en última instancia a sí mismo. Este recurso es frecuentemente utilizado por Fabrizio, en las plegarias, las invocaciones, etc. Repito, lo importante de esto es que no hay en la

³⁷⁹ Su vida relativamente breve, su obra precoz, su militancia en el socialismo, sus posturas poco convencionales y por fin, su demencia final, arrojan sobre su biografía notas particularmente novelescas. Palacio irrumpe con su inquietante presencia literaria en una época en la cual dominaba el *realismo social* y la *literatura indigenista* sudamericana; pero Palacio, opta por la desintegración de las formas, la parodia y el gusto por lo marginal o lo monstruoso, propio de ciertas actitudes literarias de las vanguardias.

Primera Parte de la novela un real y verdadero diálogo, la anécdota que se desarrolla ahí no es muy relevante, después de escuchar la misma historia de los requiebros del desamor de Laurent, lo que da pauta a las famosas entrevistas... Luego entonces, no se trata en realidad de una serie de entrevistas, las pocas interpelaciones del entrevistador Carlo Coccioli hacia su entrevistado, desaparecen entre los pliegues tortuosos de la trama, y también porque el flujo del testimonio (y de las numerosas cartas) se da fundamentalmente en un sólo sentido. De cualquier forma, Fabrizio irá revelando de “viva voz” al lector sobre el mundo semioculto del caos en donde se ahoga irremediablemente su diversidad. El virtual *monólogo interior*³⁸⁰ que se observa en la *Primera y Tercera Parte*, engloba las propias sensaciones de la mente coccioliana en un marco más o menos formal: dándose ahí un flujo de pensamiento expresado “*de dentro hacia afuera*” que se agita espasmódicamente por exteriorizarse, contándonos una anécdota de sufrimiento amoroso interminable. En este caso, el persistente monólogo interior, dará el efecto devastador de un prolongado soliloquio, sin interacción posible ante una realidad múltiple. De cualquier manera, en este estado de cosas monódico, prevalecerá la obsesión por definir los roles tanto de la víctima como del victimario. La *Segunda Parte* de la novela, no es otra cosa que una narración alegórica, casi carnavalesca que seguirá la preceptiva antianecdótica del *nouveau roman* o antinovela francesa, propuesta literaria que tuvo una gran influencia sobre los escritores europeos de la posguerra, entre los cuales Carlo Coccioli forma parte importante, aún en contra de su voluntad.

La poética del *nouveau roman*, fue un género literario de la novelística de vanguardia europea que desde sus principios planteaba ya una propuesta necesariamente alternativa pues fue cultivada por un grupo de escritores galos quienes tras la II Guerra Mundial se rebelaron en contra de aquellas convenciones que reflejaban el viejo régimen de lo tradicional y se lanzaron a la exploración de nuevos temas y nuevas técnicas de expresión literaria como un reflejo fiel de un cambio necesario frente al caos de la crisis posbélica. Entre los más destacados autores del *nouveau roman* francés figuran: Claude Simon, Robert Pinget, el mismo Alain Robbe-Grillet y Michel Butor, entre otros.

Es menester aclarar que la trayectoria de esta vanguardia literaria estuvo marcada ya desde antes de la Segunda Guerra por escritores como Samuel Beckett y la infaltable Nathalie Sarraute, en cuyas obras ya no se hacía uso de los rudimentos de la novela convencional, tales como: la caracterización, el relato cronológico o lineal, la ausencia del concepto de trascendencia, y desde luego que ante todo se mostraron sumamente críticos con la idea de la literatura instrumentalizada como un arma moral o política. Este último aspecto, entre otros, fue el elemento de contraste más significativo que Coccioli usó en esta *Segunda Parte* de la novela; esto para contrastar suficientemente con la *Primera y Tercera Partes* que sí están cumplidamente expuestas dentro de una lógica que pudo llevar al lector a la percepción de un anecdótico con efectos secundarios ejemplarizantes.

³⁸⁰ William James, el filósofo y psicólogo estadounidense fue el primero en utilizar el término de *monólogo interior* en su libro *Principios de psicología* (1890) Por cierto, ampliamente utilizado como libro de referencia entre los narradores anglófonos de la primera mitad del siglo XX, es quizá en *Ulises* (1922) y *Finnegans Wake* (1939), del novelista y poeta irlandés James Joyce, en donde la técnica alcanza su máximo desarrollo. Otros exponentes son William Faulkner y Virginia Woolf. La escritora inglesa Dorothy Richardson está considerada como la pionera en emplear este recurso. Su larga novela *Pilgrimage* (1911-1938), que es una copiosa serie que consta de doce volúmenes, con los cuales apuntala un análisis profundo y no muy halagador del desarrollo de una mujer joven sensible y de su respuesta al mundo caótico que la rodeó.

Es lógico que en la parte primera de la novela, el aspecto didascálico o axiológico del testimonio de FL conlleve a consideraciones morales iniciales y necesarias para una reivindicación en pro de la homosexualidad. Pero en la *Segunda Parte*, esto cambia diametralmente pues la dislocada trama arrastra al lector a una especie de rocambolesca aventura de pseudo encuentros y desencuentros eróticos y exploratorios, dentro de los nebulosos límites de la simulación y de un amplio catálogo sobre la miseria humana, de las cual hace gala el llamado Mancebo y más allá de esto, como anécdota no hay absolutamente nada.

Como ya se dijo, el escenario de la novela *inserta*, dista mucho de continuar aquel del escrupuloso testimonio casi autobiográfico de la *Primera Parte*. En éste, se establecen por fin perspicaces diálogos con otros personajes secundarios, además de que se está de frente a un *yo narrante* menos condicionado por aquella escrupulosidad de la parte inicial, aquí se trata casi de una narrativa picaresca. En fin, se da rienda suelta a los impulsos de un enigmático e inaferrable protagonista sin nombre, o más bien, con muchos nombres. Su camaleonismo no sólo se referirá a su apelativo cambiante sino que su proceder se irá amoldando a situaciones insólitas en las cuales se hará gala de dotes histriónicas para simular con la máscara más adecuada al momento, los lapsos provechosamente paródicos de improbables e inconclusos nexos, romances homoeróticos y heterosexuales que no se consuman jamás. Por otro lado, este extraño y versátil personaje siempre tiene demasiada prisa en vivir todo y en poco tiempo, lo que probablemente quiso pero nunca pudo hacer en la vida real el propio Fabrizio y quizás hasta el mismo autor.

Este intrigante personaje llamado por Fabrizio, simplemente como “el Mancebo” revelará algunos pormenores de su cotidiano homoerótico (propio y ajeno) sin el menor recato. Esta estrategia de marcado contraste con respecto a los personajes de la *Primera y Tercera Parte*, se ocultará detrás de una máscara que el propio Carlo Coccioli esgrimirá hábilmente con ardides y artimañas, estrategias eficazmente evasivas de cualquier asociación con su vida sentimental, tanto que resultaba muy arriesgado consultarlas sin su previa anuencia, sin embargo los detalles de la verdad última de este traslape oculto tras las máscaras de los personajes de la novela, fue algo que simplemente CC se llevó hasta su propia tumba, sin embargo CC no fue capaz de ocultar el contexto emocional que encubría celosamente la presencia de Monsieur Brittman detrás de esta novela, algunas personas muy cercanas tomaron partido al respecto y con el tiempo dejaron ver lo que con tanto ahínco CC trató de esconder.

Regresando a la poética del *nouveau roman* desplegada en casi toda la *Segunda Parte*, cabe señalar que se le llamó también *literatura objetiva*: porque se iba más allá del significado más inmediato y obvio del texto y se le situaba inclusive más allá del absurdo, ya que el mundo, física y mentalmente existía para Fabrizio como objeto y no como objetivo, en este caso, la función del escritor era simplemente la de escribir describiendo, es decir, escribir sobre las apariencias físicas más evidente y, desde luego, sobre la percepción mental más inmediata de las cosas e individuos, de hecho, como si se tratase de un escueto ejercicio gestual.

En un intento por superar los hábitos literarios establecidos, los representantes del *nouveau roman* confunden y desafían deliberadamente al lector, evitando cualquier expresión comprometedora de la personalidad del autor, huyendo así de los juicios de valor.³⁸¹ Este es, en

³⁸¹ Esto queda muy manifiestamente expresado en su controvertido prólogo a la edición mexicana de 1953, en él, Coccioli se muestra muy poco preocupado ante las *dificultades premeditadas* que pueden presentarle su lectura. Por otro lado, Carlo Coccioli trató de sobrepasar la tradicional oposición entre lo moral y lo

opinión de Robbe-Grillet, el mejor modo de servir a la causa de la libertad escritural. Justamente cuando el narrador deja de ser parte de un *Deus ex machina* para convertirse en una especie de servidor neutro que debe transmitir un universo de objetos y no de objetivos, a través de “*un determinado y constante modo de expresión sin anécdota*”, esto siguiendo el perfil del género *nouveau roman* que tan minuciosamente alguna vez ofrecieron los literatos franceses a las letras modernas.

El ambiguo dilema moral que nos propone Carlo Coccioli en esta atípica novela, surge primordialmente de la narración inserta en la *Segunda Parte*, de ella emana un sentimiento amoroso disperso y muy disipado, proveniente de la voz de un autor que supuestamente ya no es el propio Carlo Coccioli y en donde con desprejuiciado sentido de aventura se aborda una rocambolesca búsqueda de emociones consumada arrebatadamente por el “Mancebo” quien es, a la vez, protagonista de otro protagonista creado por el autor (esto es: de Fabrizio Lupo, el mismo protagonista de esta novela escrita por Coccioli y que lleva su nombre) Esta peculiar “trasgresión” en *mise en abîme* de identidades autorales en superposición, de este “hablar” al través del “otro”, propone un doblaje especular (porque repite los roles) que irá obedeciendo a la necesidad de un *alter ego* continuo para enmascarar “impunemente” algo que no se ha asumido de manera directa.³⁸² Esta estrategia de ocultamientos y de ambigüedades trastocadas marca a casi toda la novela, por lo tanto, no pudo ser pasada por alto.

Cabe decir que esta temeraria estrategia en Coccioli, es también producto de un ambiente literario esencialmente ambiguo; y que quede claro, la ambigüedad puede generar molestias entre los lectores de todo tipo de narrativa, y no solo en la del erotismo, la de la marginalidad o de la misma homosexualidad, etc. ha generado, decía, dos posibles reacciones: por un lado, la irresistible fascinación de su dinámica errática y libertina, en donde aún ante el desconcierto, no hay posibilidad alguna del bostezo. Y por otro lado, la otra reacción que suscita ante lo recóndito de los dobleces que vehicula, un sentimiento de desconcierto y de rechazo entre los lectores más convencionales... Estos y quizá muchos más ribetes se podrían desprender de esta enigmática narración, incrustada a la mitad de la novela *Fabrizio Lupo*.

No es gratuito que después de más de 50 años de su publicación, el significado profundo y definitivo de la historia del Mancebo, relatada en la *novela dentro de otra novela*, todavía se nos presente bajo el signo de una tenaz interrogante, en cuanto a su forma y su contenido, lo cual deja a los críticos y lectores hartos confundidos, y en medio de encontradas conjeturas sobre las razones espurias o profundas de la fragosa trama de la *Segunda Parte* que contrasta enormemente con la trama retenida y un tanto escrupulosa de la *Primera y Tercera Parte* de los tres libros que forman la novela en cuestión.

Es bien claro que Coccioli emprende una labor de exploración que tiene que ver con su propia vida privada y nos ofrece al final una sucesión de encontrados sentimientos y resentimientos propios de su muy personal mundo homoerótico, no obstante la pretendida

inmoral, optando por lo *amoral* dado que gran parte del acontecer humano, por ejemplo lo relativo al arte, es considerado como algo amoral, entendiéndose como amoral: 1: Lo dicho o hecho por una persona desprovista de sentido moral. También, 2: Lo dicho de una obra humana, especialmente artística: Que de propósito prescinde del fin moral.

³⁸² Este proceder hace pensar en unas figurillas de artesanía rusa, la *Matrioshka*, que es una mujercita de madera hueca que a la vez aloja a otra más pequeña y ésta, también alberga a otra, y así hasta sumar 7 u 8 muñequitas, una dentro de la otra.

objetividad del autor sobre el asunto, imparcialidad abordada desde el momento en que trata de establecer desde el inicio de la novela una serie de estrategias “neutrales” para asegurar que la novela fuese el testimonio de “viva voz” del protagonista. Además de presuponer que es a la vez, la “viva voz” interior la que se expresa, haciendo uso del recuerdo, de la evocación o de la revelación de su propio pasado.

El hecho de escribir una novela, diría Carlos Fuentes, no radica sólo en el mérito de saber *describir* sino en el de *descubrir*, en el entendido de que cualquier descubrimiento tiene también mucho de invención, pero a la vez, es una operación mental que es altamente proyectiva. Ahora bien, se escribe, sobre lo que ha perdurado y que por alguna razón se ha retenido en la mente.

Pero, en otro orden de ideas, es también *real* todo aquello que mentalmente evocamos o que traemos al presente: el conocimiento acumulado, cuando requerimos de él, cuando lo necesitamos pues simplemente lo recordamos. Pero, el escribir a partir de la evocación de "algo", no implica únicamente "representar" el pasado, sino al contrario, inventarlo en el presente. Es sobre la línea del *presente inventado* por donde se puede aludir a lo ausente, a lo desconocido, a lo virtual. Pero fijar ese instante de lucidez que constituye el despliegue de la evocación y el acto mismo de escribir, es posible sólo a través de una metáfora, pues en ese instante de la memoria y de la escritura, se condensan el pasado, el presente y el futuro, se condensan los tiempos y los espacios, sin embargo, se condensa también la propia experiencia interior de quien escribe.

Por lo tanto, se retomaron con cierta insistencia algunos planteamientos de la novela igualmente pertinaces, sobre todo aquel que toca los efectos en la trama de una acentuada ambigüedad autoral, ciertamente efectos muy ajustados al alambicamiento con que ha sido habitualmente tratado el tema homosexual, pero aún a esto se puede sumar la peculiar y exacerbada complejidad coccioliana, sobre todo, como ya se advirtió, en la *Segunda Parte* que es una novela antepuesta a la novela principal, y que no es otra cosa que el testimonio homoerótico del “background” o “traspacio” del propio autor, quien encuentra en su protagonista FL una especie de *alter ego* al cual, extrañamente escucha “atentamente” como entrevistado, pero con el cual no dialoga. Por eso, quizás de repente este *alter ego* deja de “confesarse” (o de repetirse) con el autor y comienza a actuar (y a escribir) por cuenta propia, habiendo impuesto al autor su propia *antinovela*, usurpa la supuesta voz narrativa de sí mismo (y la de Coccioli), o sea que se auto aniquila como *yo narrante*, creando una sensación de distancia entre el autor y él mismo, lo cual instaura una atmósfera de duplicidad autoral francamente inesperada que también se reprodujo en la relación entre el entrevistador y su entrevistado, esto es, entre Carlo Coccioli y Fabrizio Lupo.

Una llave de lectura atendible de esta peculiar estratagema coccioliana, podría ser la de suponer que Fabrizio se antepone asimismo una máscara cómodamente cínica para poder hacer y deshacer, pensar y fantasear lo que no se atrevió a decir ni hacer desde el inicio, en donde no hizo otra cosa que especular interminablemente sobre las inclemencias de la condición de un homosexual enamorado y de su duelo por la fatal pérdida, periodo en el que se evaden muy pudorosamente ciertos aspectos del cotidiano homoerótico, lo cual hace que en momentos la relación se antoje demasiado idealizada y platónica, dado que gran parte de lo que ahí se relata (sobre todo en la *Primera Parte*) se presenta poco objetivo, o de plano, falto de autenticidad fáctica por quedarse tan sólo en un dilatado *diálogo interno* o su equivalente, a fin de cuentas, ahí se despliega una especie de *diálogo en sordina* con el propio Carlo Coccioli.³⁸³

³⁸³ El estilo de Anaïs de Nin podría guardar una cierta analogía con el proceder de Coccioli en esta novela, en el sentido de conferir al *alter ego* un rol especular con respecto al espíritu esencial que todo autor esconde

Baste citar que: en esta caótica pero vivaz inserción, Coccioli va muy por encima de la realidad documental de lo que la novela se proponía describir, porque es contada a la manera de un testimonio de “viva voz” que gira en torno de alguien que ya murió, es en cierto sentido una especie de largo epitafio, o bien un soliloquio en donde brilló por su ausencia la pretendida entrevista.

Además, hay que recalcar que se trata de un testimonio *partido en dos* pues, de repente, el testimonio se suspende y la trama se abandona a una desordenada sucesión de acciones disparatadas, de no muy clara intención, pues no es otra cosa que una ruptura de la secuencia o rutina establecida desde la *Primera Parte*, pero esto es de esperarse porque a partir de la *Segunda Parte*, como ya se hizo notar, ya será otra “pluma” la que se expresa y lo hace dentro de un estilo en verdad contrastante; en efecto, la *novela inserta* de Fabrizio ya tiene otras características, las de una hecha y derecha *antinovela*. En suma, se trata de un cambio abrupto, pues se pasa de un tono confesional a otro muy diferente, mucho más abreactivo y desprejuiciado. Los motivos de esta *licencia autoral*, aducidos muy someramente por Coccioli en sus famosos prólogos, no justifica la audaz osadía de semejante estrategia. Pues fue puesta ahí quizás con el único fin de ofrecer un mero contraste³⁸⁴ frente a la densidad y fatalidad desplegadas en la *Primera y Tercera Partes*, pero esto no explica suficientemente el haber evitado el sacar de foco la intriga fundamental de la relación que reclamaba, en favor de los lectores, un conspicuo intento de claridad e inteligibilidad.

A mi forma de ver, la pretendida *estratagema de objetividad* “correctiva” (no hay que olvidar que se trata de una novela didáctica), al intervenir también en los manuscritos de la misma novela inserta de Fabrizio, hace pensar en la intención de CC de anteponer su criterio, sobre los aspectos de forma y contenido de la propia historia “inventada” por su protagonista... Las evidencias, *dentro de la ficción*, de este propósito en la *Segunda Parte*, ponen de manifiesto el rumor perturbador que representaba un cierto “*perbenismo*” *aparentemente moderador*³⁸⁵ que el autor mantuvo en el comportamiento de Fabrizio Lupo, hasta el último momento en que el

tras de su persona, esto se expresa muy claramente en Anaïs de Nin en cinco de sus celebradas novelas (*Los espejos en el jardín*, 1946; *Los hijos del albatros*, 1947; *Una espía en la casa del amor*, 1955; *El corazón de las cuatro moradas*, 1959 y *La seducción del Minotauro*, 1961), reunidas las cinco bajo el título de *Ciudades del interior*, ejemplifican, al igual que su *Diario*, su gusto por la introspección y por el análisis de los sentimientos. Componen, como el Coccioli de esta novela, un universo de superposiciones fantasmales en el que cada una de las heroínas es el *alter ego* de la propia novelista, en el sentido de que se buscan a sí mismas en abundantes soliloquios en donde se encarna la feminidad frente al mundo de los hombres; concretamente, son figuras que representan las múltiples facetas emergentes de la mujer moderna ante un mundo reactivo de falócratas intolerantes, el mundo que le tocó vivir a la propia escritora. Estos personajes femeninos adquieren relieve gracias a determinados mecanismos narrativos como la *focalización*, que muestra la realidad y los acontecimientos a través de la mirada de la mujer, como en Coccioli, la percepción de la realidad y del acontecer social pasan a través de la focalización de la mirada homosexual del *alter ego* coccioliano llamado en la novela precisamente Fabrizio Lupo.

³⁸⁴ Como el recurso de contraste musical obligado de la forma Sonata beethoveniana, por ejemplo la llamada *Claire de lune*, compuesta de movimientos fuertemente contratados entre sí.

³⁸⁵ *Perbenismo*, término italiano para indicar una actitud “moralizante” y clasista de precaución extrema que podría ser el equivalente del “*political correct*” de Norteamérica. Este comportamiento pone en claro la angustia que representó para Coccioli la “toma de conciencia” de su condición de homosexual. Habitualmente observó un comportamiento de miedo y aprensión muy mal visto por la mayoría de sus próximos, este exagerado recato le trajo más problemas que los que Coccioli quiso evitar con él, este tuvo un reflejo en su prosa, y por lo que se ve, le fue muy difícil encubrir ocultándolo en esta novela que fue su primera gran empresa escritural.

protagonista no encontró una estrategia más de su veracidad que interponer. Hay que recordar que, desde el principio, Carlo Coccioli trata de entablar un diálogo creíble como entrevistador, dado que, en efecto, lo “entrevista” supuestamente a todo lo largo de la *Primera Parte*, pero en este discurrir y escuchar, re-escuchar, transcribir y hasta editar finalmente lo anotado, el rol de “entrevistado” no es otra cosa que un pretexto enmascarado impuesto a Fabrizio por Coccioli para construir un soliloquio, esta referencia de los roles entrevistador-entrevistado se presenta en el texto sólo en unas pocos diálogos relámpago entre ambos, se trata de aquellas interpelaciones de Coccioli dirige a Fabrizio, sobre el desarrollo de su itinerario homosexual, pero no hay una interpelación más o menos regular y sostenida a lo largo de la trama, algo que resulta absolutamente lógico entre un entrevistador y su entrevistado.

Este procedimiento de “procesamiento” antianecdótico, fríamente esparcido en la *novela inserta*, explica otra premura autoral, la de dar una discreta cabida a su propio *alter ego* en la persona interpuesta de FL, quien también a través de otros personajes en la narración intercalada se permite finalmente hasta *scheccare*³⁸⁶ (*jotear*), y todo porque en otro sitio de la novela este paso “en falso” podría haber despertado sospechas de un inequívoco desliz de vulgar descaro. Sin embargo, el resultado final de la historia de la novela inserta del propio Fabrizio Lupo, es que paradójicamente todo ahí parece resultar mucho más real y más espontáneo (incluso lo más íntimo y abrupto) que en las dos restantes partes de la novela, no obstante el caos que en esta parte se despliega.

En otro orden de ideas, se puede considerar que, gracias a la casi desaparición del entrevistador (el propio Coccioli) cada vez más fantasmal y evanescente, nos encontramos en esta *novela dentro de la novela*, más cercanos a la materia erótica, pues — el Mancebo parecería personificar en sí, el caso típico de un joven instalado en la etapa exploratoria infantil de su Eros, tal y como se presenta en el *perverso polimorfo*³⁸⁷ freudiano — no obstante el carácter delirantemente alegórico de esta parte de la novela y de su minucioso “ricercare” literario, zigzagueante como el de un curioso observador de objetos que se presentan sin algún sentido fijo, tal y como se prevé en la preceptiva del *nouveau roman*. Paradójicamente se insiste que esta parte superpuesta al corpus de la novela propiamente dicha, resultó mucho más interesante, literariamente hablando, que el resto de la narración.

³⁸⁶ *Scheccare*, término coloquial italiano, equivalente a *jotear* o *mariconear*, se trata de hablar irónica y descarnadamente del cotidiano homosexual urbano, se busca habitualmente hacer una parodia de sí mismo o de alguien, con el fin de hacer reír acremente sobre la condición homosexual propia o ajena.

³⁸⁷ Esta teoría aborda el potencial de bisexualidad que subyace en todo ser humano, por lo mismo, se ha llegado a afirmar que la orientación sexual entre los seres humanos puede darse como un *continuum*. Esta teoría se reconoce desde que se intentó indagar la sexualidad humana en el siglo XIX. Sigmund Freud, por ejemplo, consideró la enorme capacidad de los niños para obtener placer en diversas zonas del cuerpo como una parte de su experiencia de placer. Según Freud, los bebés y los niños son ‘*perversos polimorfos*’ ya que pueden extraer placer “sexual” casi de cualquier cosa. Carl Jung relacionó la bisexualidad con la presencia del sexo opuesto en el inconsciente del individuo y postuló que existen en ambos sexos unos factores digamos de *trans-género potenciales* denominados *anima* (lo femenino en el hombre) y *animus* (lo masculino en la mujer)

7.7 El neobarroco y la novela *Fabrizio Lupo*.

El pensamiento sigue siempre un movimiento —se trata siempre de plegar, desplegar, replegar— lo cual cuestiona todo modelo formal de verdad.

Gilles Deleuze (1925-1995)

Llegados a este punto, me parece muy importante hacer notar que: esta es la novela más característica, en cuanto a la peculiar y atribulada esencia homosexual de Coccioli, por lo cual me permití explorar y vuelta a explorar al través de diferentes perspectivas, tal y como se ha estado tratando de hacer hasta aquí. Una opción más, que me parece pertinente explorar es la lectura que se puede hacer del *Fabrizio Lupo* como una expresión narrativa “*intarsiata*” (incrustada) dentro de la poética que se ha dado en llamar el *neobarroco*.

Para comenzar, entenderemos como “*neobarroco*”, aquel concepto usado en el campo de la reflexión estética contemporánea para designar los principios dominantes en la composición y concepción de una obra literaria o artística en general, tomando en cuenta su inserción en el contexto de la cultura actual. Esto es que, esta expresión no es una regresión ni un anacronismo estilístico de lo “barroco”, se trata pues, de un *neo barroquismo*, como lo pudiese ser un *post barroquismo*, en realidad todo esto se relaciona con una poética que parte del barroco, pero que lo renueva en un ámbito histórico ya muy diferente al que le diera su origen.

El término *Neobarroco* fue usado por primera vez por el escritor cubano Severo Sarduy en el artículo “*El barroco y el neobarroco*” en 1972, posteriormente fue incorporado en los trabajos críticos de muchos filósofos europeos, entre ellos, el semiólogo italiano Omar Calabrese, profesor de estética en la Universidad de Bolonia y distinguido discípulo de Umberto Eco en el DAMS de la misma universidad; Calabrese es autor de muchos libros, entre otros, el libro “*L’età neobarocca*”, publicado en 1987 y traducido brillantemente al castellano por Anna Giordano.

Por otro lado, en el ámbito latinoamericano continental, fue en 1991 cuando el escritor argentino Néstor Perlongher inició la exploración sobre la presencia del *neobarroco* en la poesía Latinoamericana. Cabe señalarse también que numerosos estudiosos europeos de la francofonía ya habían tocado este tópico.³⁸⁸

Para Calabrese es muy importante señalar que este marco teórico no es tributario de la corriente estética del postmodernismo, por ejemplo: la escuela semiótica italiana de U. Eco, se ha levantado en contra de esta falsa atribución, él mismo sostiene que la propia palabra

³⁸⁸ Por ejemplo: Christine Buci-Glucksmann (*La raison baroque. De Baudelaire a Benjamin* y otro más *De l’esthétique baroque*); Benito Pelegrin, profesor en la universidad de Aix-en-Provence y traductor y especialista en Baltasar Gracián (*Étique et esthétique du Baroque*); Guy Scarpetta, profesor de la Universidad de Reims (*Eloge du cosmopolitisme*); Paul Virilio, profesor de la Universidad de París (*Esthétique de la disparition*; traducción de Noni Benegas, *Estética de la desaparición*); y en España: Francisco Jarauta, profesor de la Universidad de Murcia (*Fragmento y totalidad: los límites del clasicismo*); y Andrés Sánchez Robayna, poeta y profesor de la Universidad de La Laguna, Tenerife, y director de la revista *Syntaxis* (*Tres estudios sobre Góngora*)

“postmodernismo”³⁸⁹ es al mismo tiempo equívoca y demasiado genérica en literatura. Equivale al *anti-experimentalismo* en las artes, a una enconada reacción frente a las vanguardias; en fin, toda esta polémica postmodernista ha llevado a poner en entredicho los excesos teóricos que tratan de arrancar toda posibilidad y credibilidad al mérito estético y cultural del análisis, todo esto ha incidido de tal forma los ánimos, que hasta el propio Jean-François Lyotard, padre del *postmodernismo filosófico*, ha tratado de neutralizar sistemática y vehementemente todo intento crítico dirigido a banalizar lo *postmoderno*, considerándolo como una moda pasajera o como un mero estilo de pensamiento conducente al futuro incierto o, peor aún, contrario a lo moderno... El filósofo francés Jean-François Lyotard ha considerado además que: la explosión de la informática, y la consiguiente facilidad de acceso a una abrumadora cantidad de materiales e información, en apariencia anónimos, ya es parte integrante de la cultura postmoderna y contribuye a la disolución de los valores de la identidad personal y de la responsabilidad. Con todo, Lyotard entiende la multiplicidad de estilos postmodernos como parte de una embestida al concepto particular de arte y lenguaje, con lo que afirma más de lo que pretende rechazar al modernismo de altos vuelos y allana paradójicamente el camino para su reivindicación teórica triunfal. Este asunto, por fortuna, según Calabrese, todavía no ha tocado al estatuto estético del *neobarroco*.

El barroco, fue entendido como una actitud y una cualidad estilística de forma y contenido probado y comprobado, desplegado en los mensajes más diversos, pero por otro lado, ahora mismo lo neobarroco está siendo considerado como el antónimo de lo clásico contemporáneo. Por lo tanto, *neobarroco* sería el término más adecuado para caracterizar algunas constantes del arte y de la cultura contemporánea. Para ser más precisos, dicta Calabrese, eso no significa una

³⁸⁹ *Postmodernismo*, en el sentido de un movimiento internacional extensible a todas las artes que: históricamente es muy posterior a los modernismos, surgido en el periodo comprendido entre 1970 y el momento actual. Teóricamente se refiere a una actitud frente a la modernidad y a lo moderno. El postmodernismo literario tiene su origen en el rechazo de la ficción mimética tradicional, favoreciendo en su lugar el sentido del artificio y la intuición de verdad absoluta y reforzando al mismo tiempo la *ficcionalidad* de la ficción, un notable ejemplo español puede ser Mariano Antolín Rato y sus novelas *Cuando 900 mil Mach aprox.* (1973) o *Mundo araña* (1981) En la literatura inglesa, esta poética ha sido empleada a menudo por escritores enfrentados a la *experiencia poscolonial*, como Salman Rushdie en *Hijos de la medianoche* (1981) El movimiento se acercó también a formas populares como la novela policíaca (*El nombre de la rosa*, 1980, de Umberto Eco), la ciencia ficción (*Canopus en Argus: archivos*, 1979-1985, de Doris Lessing), y los *cuentos de hadas* (*Bloody Chamber*, 1979, de Angela Carter) Los teóricos de la posmodernidad sólo coinciden en un punto: *que el escándalo radical provocado en su momento por el arte moderno ha sido asimilado y recuperado por esos mismos burgueses liberales que en un principio, tan sorprendidos y críticos se mostraron con él.* Sin embargo, no hay consenso entre los posmodernistas sobre el valor de lo moderno, *como tampoco hay consenso cultural sobre el valor del postmodernismo.* El postmodernismo está más marcado por el *camp* y el *kitsch* que por la nostalgia; y en términos generales, carece de la gravedad propia de los artistas y de los movimientos modernos de principios de siglo. Sin embargo, puede considerarse como la consecuencia lógica de la ironía y el relativismo modernistas, que llegan a cuestionar acremente sus propios valores. El tono lúdico de la posmodernidad hace que resulte más fácilmente asimilable por la cultura popular o cultura de masas. Por otra parte, su aceptación superficial de la alienación contemporánea y su transformación de la obra de arte en fetiche han sido objeto de acusaciones de *menefreghuismo* (irresponsabilidad) social y político. El filósofo francés Jean-François Lyotard supone que la explosión de las tecnologías de la información, y la consiguiente facilidad de acceso a una abrumadora cantidad de materiales de origen en apariencia anónima es parte integrante de la cultura posmoderna y contribuye a la disolución de los valores de identidad personal y de la responsabilidad. Sin embargo, entiende la multiplicidad de estilos posmodernos como parte de un ataque al concepto representativo de arte y lenguaje, con lo que afirma más de lo que rechaza el modernismo de altos vuelos y allana paradójicamente el camino para su triunfal regreso.

prolongación del barroco del siglo XVII, sino un proceso cada vez más claro y sostenido, desde las últimas décadas del siglo XX, en donde se da una notable interrelación del saber (lo multidisciplinario) En otras palabras, sería algo así como la convicción de que es posible encontrar “formas” comunes en fenómenos sin relación aparente o explícita: literatura, pintura, arquitectura, cine, música popular, publicidad, telenovela, teorías científicas, tecnología, sistemas filosóficos. Como dice Umberto Eco de Omar Calabrese en el prólogo a *La era neobarroca*: “Calabrese [...] sabe que vive en una cultura en la que éstos (los mass-media) existen y determinan también nuestro modo de pensar, aunque nos creamos aislados en la torre de marfil de un *campus*, impermeables a las seducciones de la *Coca Cola*, más atentos a Platón que a los publicitarios de Madison Avenue”. Y concluye afirmando que la lectura que los estudiantes hacen de Platón está determinada también por el contraste que genera su *contrario banal* “por el hecho de que existe Dallas (TV show), incluso para quien no lo ve nunca”.³⁹⁰

Nueve, según Omar Calabrese, son los rasgos característicos que rigen la cultura neobarroca: *ritmo y repetición; límite y exceso; detalle y fragmento; inestabilidad y metamorfosis; desorden y caos; nodo y laberinto; complejidad y disolución; lo “más o menos” y lo “no sé qué”; y por último; la distorsión y la perversión.*

Dentro del contexto de Calabrese, se podría aventuradamente decir que la novela que aquí nos ocupa, puede responder a algunos de los nueve aspectos, por ejemplo en cuanto a:

Ritmo y repetición:

La difusión cada vez mayor de las series televisivas y la sofisticación cada vez más visible de la variación obsesa sobre un tema como la imagen reflejada en los anuncios publicitarios que tienden a crear en los destinatarios el gusto por la repetición. En esta dinámica se trata entonces de hacer series (*serials*), pero también en el ámbito de la creación de objetos culturales, los cuales son repetidos *n* veces, pues la producción en serie corresponde a los abundantes recursos y mecanismos disponibles del sistema de reproducción industrial vigente. En este sentido, la repetición, genera en los usuarios (entiéndase lectores) el gusto por el descubrimiento reiterado o sea el no descubrimiento, sino el abandonarse por cansancio a las variaciones mínimas y sutiles de un tópico. El ejemplo más claro de este rasgo neobarroco se encuentra en *la técnica del video clip*. La película *Crash* (1996), de David Cronenberg, se basa en la repetición de imágenes eróticas en las que el cuerpo humano se mezcla o se confunde con las piezas metálicas de los automóviles. Agrega Calabrese “En la reproducción de los accidentes fatales de James Dean o de Jane Mansfield, se propone precisamente el deseo de repetir y además el de re/presentar la obsesión repetidamente, elaborando una ficción insistente y terca a partir de hechos ocurridos en la realidad.”

³⁹⁰ Según Calabrese: estas formas comunes se repiten, recaen en diferentes áreas de la actividad y el conocimiento humanos. Severo Sarduy creó el concepto de *retombée* (palabra francesa que significa *recaída*) y, estudiando el *barroco histórico*, afirmó que la elipse —en relación con las leyes de Kepler— recae (subyace) en la poética de Góngora, en las pinturas de Caravaggio o en la arquitectura de Borromini. El *concepto de recaída* se vincula con la noción de enciclopedia como fenómeno cultural (según Umberto Eco) En el conjunto social, cada elemento tiene una relación, ordenada jerárquicamente, con todos los otros, pero la visión general (de “Enciclopedia”) funciona como perspectiva general de orden, como idea global en la organización del saber.

En el ámbito musical, el *minimalismo*, tanto en las artes plásticas como en la música, ha explorado las posibilidades del ritmo basado en una repetición sostenida. En la novela de CC esta insistencia obsesiva por repetir mil veces la palabra *amor* es muy recurrente, además de la insistencia de verificar y luego reafirmar continuamente el relato con *misivas para toda ocasión*, confirmando lo que en ellas se insiste obsesivamente, se irán conformando los sentimientos y afectos “cruzados” de los protagonistas (principalmente en la *Primera y Tercera Parte*), esto es algo en lo que en la novela se insistirá periódicamente.

Por otro lado, la reproducción supuestamente enmascarada del autor en los diferentes niveles narrativos, nos hace pensar en las *Matrioshkas rusas*, esto es, una figura artesanal en donde subyace otra dentro de otra, y otra dentro de otra más, etc. de tal suerte que todas las muñecas de madera son continente y contenido, a la vez que un objeto-sujeto casi idéntico a sí mismo pero en escala más reducida.

Límite y exceso

La moda del tatuaje y del *piercing* (perforaciones epidérmicas) es un signo más del intercambio de culturas, porque recupera usos propios de países que están fuera del área de influencia occidental. Señal estética y a la vez erótica del exceso que pone en entredicho el canon de belleza dominante, en el caso de la novela que nos ocupa, hay una ruptura con un canon de comportamiento sexual, el *amor homosexual* propone, en efecto, una demarcación erótica y una poética alternativa del paradigma heterosexual que fluctúa, en la novela que nos ocupa, entre dos contextos culturales relativamente diferentes, el italiano y el francés, de cualquier forma, se trata pues de una trasgresión sexual y cultural con respecto a la uniformidad de lo establecido.

Sin embargo, la cultura — si se puede llamar homosexual actual, con todo y su parafernalia consumista (global y neocapitalista) — se mueve dentro de un mercadeo inmenso de accesorios y de usos y de objetos fetiche como remates metálicos de perforaciones, todos ellos marcas de identidad corporal, apunta a lo que el filósofo italiano Mario Perniola ha llamado “el sex appeal de lo inorgánico”; que señala en sí todo un exceso para hacer resaltar la diversidad.

En efecto, todavía nada de esto se presentaba tal cual en la novela de CC, pero si se refiere al mundo o enclave homosexual, o si se quiere, al despliegue todavía rústico de la futura parafernalia del consumismo homosexual, que ya comenzaba a consumir textos “traducidos” sobre la homosexualidad, ya desde entonces se dejaban ver en el espacio editorial venidero, los futuros excesos dentro de los cuales CC hizo sus comienzos contribuyendo grandemente al ensanchamiento de esta modalidad editorial consumista que desembocará en los excesos, por ejemplo: de montañas de publicaciones “*reminders*” en las barracas callejeras de *mercados de pulgas* y de *tianguis* y hasta en farmacias; se trata del libro y la novela “traducidos” que comienzan a circular indiscriminadamente, trátase de miles de novelas como vulgar mercancía de relleno (libreros escenográficos) Hasta llegar a la actualidad en la cual los “clientes cautivos del enclave homosexual” se ha volcado al consumo desenfrenado de fetiches y de otros accesorios sexuales estrafalarios y francamente grotescos, incluyendo toneladas de papel impreso, artilugios de plástico, látex, etc. en efecto, un difundido exceso de fetiches... De cualquier manera, se está frente

a la tendencia opuesta del clasicismo estético, basado en el buen sentido del límite y de una cierta armonía, el neobarroco representa inevitablemente la cultura del exceso mercantil y de las disonancias babélicas del neocapitalismo más feroz y desenfrenado.

En otro orden de ideas, aunque en su forma la novela de CC no esté dentro de esos parámetros, sin embargo, en su contenido hay algo de desmedido, en efecto, en las exigencias sentimentales de Fabrizio, es algo que lo convierte en una especie de amenaza monstruosa e indestructible para Laurent, efectivamente su amor es desmedido, la inclinación por el exceso, apela a la figura del monstruo. Tal vez porque significa diluir los límites entre los extremos de una apariencia física normalmente no polarizada. El monstruo recrea en su percepción una sensación de pérdida de centro; destruye los límites de lo humanamente identificable y concebible y liquida de un plumazo, la sempiterna pretensión de alcanzar lo imposible, el mítico “justo medio”.

También se integran en este vasto campo, el exceso en las imágenes de la sexualidad alterna vehiculada por la mercadotecnia. Asimismo ellas desestabilizan, es decir, se salen del centro. Entre otros ejemplos, merecen citarse en cinematografía: *El último tango en París* (1972), de Bernardo Bertolucci; *Nueve semanas y media* (1986), de Adrian Lyne; *Crash*, donde se fluctúa entre lo sorprendente y lo monstruoso; y más recientemente tenemos a la impactante producción de Pedro Almodóvar *Todo sobre mi madre* (1999), en donde lo excesivo va más por lo conceptual que por la propia imagen directa, que de cualquier manera es de por sí, bastante monstruosa. También es digno de mencionarse al filósofo italiano Mario Perniola quien introduce la idea de “la cosa que siente” lo cual es expuesto, como ya se dijo, en su obra “*El sex appeal de lo inorgánico*”. Cabría también mencionar al travestismo del genial y “excesivo” escritor chileno Pedro Lemebel, quien entre la reivindicación civil de la homosexualidad más escandalosamente vistosa, pueden convivir el gesto “excesivo” del travestismo real con el conceptual (de facto la *teoría queer* de Foucault) desplegado en su intachable y valiente compromiso político. Este tercer aspecto de la búsqueda del exceso, se encuentra en la exploración de las imágenes de violencia y de horror o en el simple desafío a la norma. Para Severo Sarduy, finalmente, el escritor es un tatuador (y a la vez, un tatuado) y la literatura, es el arte del tatuaje.

Detalle y fragmento

“De/tallar” significa hacer un corte, destacar una parte para llegar a una mayor comprensión del todo al que se pertenece. El fragmento, es la evidencia material de las formas inacabadas de un objeto dado. Detalle y fragmento son también constantes de la estética neobarroca. Con respecto a esto, la novela *Fabrizio Lupo* puede tener implicaciones en este sentido, dado que hay una operación de decorticación “a detalle” de la problemática homosexual, de hecho CC sondea *desde dentro* las minucias sentimentales, los fragmentos de la relación íntima entre dos hombres que no saben cómo amarse. Como ya se vio, Coccioni lo hace de una manera peculiar, sin perder detalle alguno de lo que se podría llamar un proceso de severa *crisis existencial compartida* entre los dos protagonistas, paralizados ante la imposibilidad del compromiso, de la amenaza del desafecto, de la ausencia, del desamor y al fin, del olvido o de la muerte, que serían lo mismo... De esta perspectiva hay acabados ejemplos literarios, dice Calabrese, entre otros:

la *Historia del lápiz*, de Peter Handke; además del original ensayo *Fragmentos de un discurso amoroso*, de Roland Barthes; *Blow up*, de Michelangelo Antonioni, película del año 1966, basada en un cuento de Julio Cortázar, en la que las ampliaciones sucesivas, “a detalle” de una fotografía conducen a la construcción del descubrimiento del autor de un crimen. Este proceder es diferente del *collage*, en el que se construye un nuevo objeto por la unión de partes de objetos dispares, el disfrute reside entonces en considerar lo recortado en sí mismo y no necesariamente como la representación de un todo. Hay mucho de esto en la novela de CC en el sentido de que la inserción de la otra novela, justo en medio de la narración principal, logra un inesperado efecto de superposición, o sea que con *la novela dentro de la novela* estamos ante la suma de una serie de unidades narrativas inconexas que finalmente nos llevan al descubrimiento de un autor dentro de otro.

Inestabilidad y metamorfosis

En la poética neobarroca, como ya se dijo: los monstruos no sólo generan inestabilidad y además donde el sujeto mismo es también inestable, esta es de alguna manera, una “forma informe”, — según el matemático francés René Thom, quien fuera el creador de la *teoría de catástrofes* y quien, a su vez, se relacionará con la teoría del caos —. Ahora bien, en la película *La mosca*, tanto en la versión de Vincent Price como en la de David Cronenberg, se presenta una nueva posibilidad “monstruosa”: la disgregación molecular del hombre y del insecto que conduce finalmente a la fusión, a la forma híbrida (mitad mosca, mitad ser humano) No se trata de metamorfosis evidentes, sino de la extrañeza y de *la pérdida de los límites entre una identidad (la humana) y otra (la animal)*; también es el caso de Franz Kafka en su novela “*La metamorfosis*” (1915), en donde Gregorio Samsa, el protagonista, un voluntarioso agente de seguros, descubre al despertarse, se ha convertido en un enorme insecto; su familia lo rechaza y deja que muera solo. Por otro lado, en *El vizconde demediado*, de Italo Calvino, el personaje sufre las consecuencias de ser la imagen de un fatídico tajo (la mitad del cuerpo), lo cual ofrece una figura que es monstruosa (por incompleta e inconcebible en la vida cotidiana) y sobre todo, inestable. Ahora bien, desde el punto de vista de conductas y estéticas sociales, *el travestismo puede considerarse como una manifestación del gusto por las metamorfosis, o en su defecto, por la prodigalidad de la metáfora para crear la sensación de inestabilidad* (por ejemplo los cambiantes nombres dados al Mancebo) En efecto, en la novela de CC, hay mucho que decirse sobre estas maneras de evocar la inestabilidad que giran en torno a la identidad. Se puede hacer notar, por ejemplo: su travestismo de autor-protagonista y de entrevistador-personaje, además del de hablar por boca de otro y de transitar y de expresarse en varios planos de *alterego* que se entrelazan y confunden con hechos y personas de la realidad (personajes sacados del cotidiano más íntimo coccioliano, como es el caso de Laurent-Michel Brittman) y cuya característica predominante en todo esto es la de la simultaneidad de roles (autor-personaje) y de otras formas de intercambio; por ejemplo en el caso del pasaje de los personajes de una *diversidad revelada* a un estatuto superior de *diversidad finalmente asumida*, objetivo que ciertamente no llega a completar una metamorfosis evolutiva, pues no se logra realizar gracias a la abrupta irrupción de la maquinada muerte de uno de los dos y de las fatales consecuencias de esta sobre el superviviente.

Desorden y caos

En la cultura y la estética neobarrocas, ha influido también la matemática de los fractales: por ejemplo la propuesta de Benoît B. Mandelbrot, creador de *la teoría de los fractales*, y quien descubrió que podían llegar a medirse objetos y relieves no mensurables mediante la geometría euclidiana: como las costas sinuosas, los perfiles de los copos de nieve, los agujeros del queso Gruyère, etc. Llegando a hacer recaer el mismo *orden universal* en las matemáticas y esto, a su vez, permitía dar orden al caos de lo que había sido hasta entonces no mensurable.

Muchos fenómenos de la vida contemporánea han sacado partido de la belleza de los fractales: en la pintura; en el cine, etc. pero un notable ejemplo es la película de Coppola, *Koyaanisqatzi*, con música de Philip Glass, en la cual se derrumban edificios de Nueva York, gracias al recurso del ordenador. Enseguida pasando por el *computer art*; ahora mismo ya se experimenta en las discotecas y se reedita la herencia iconográfica de los efectos psicodélicos de la década de los 60's. El resultado es una sucesión ininterrumpida de imágenes, a la manera de un calidoscopio; lo cual se mide también en la incorporación en los hábitos cotidianos de la exploración *zapping* que Calabrese llama "*síndrome del pulsador frente al televisor*". Con respecto a todo esto, CC no presenta ningún aprecio sobre este recurso tecnológico, pues esto no era otra cosa para CC que la mecanización abusiva y deshumanizadora de la modernidad, y esto es percibido por Carlo Coccioli como un peligro. La resistencia y el rechazo cocciolianos hacia la tecnología, era proverbial y nunca se doblegó, por ejemplo, ante los indiscutibles encantos y ventajas mecanográficas de la computadora y del hipertexto. Esta resistencia pertinaz hacia la alta tecnología en el desempeño del oficio de las letras, le fue característico y lo puso, desde siempre, al margen de este parametraje tozudamente tecnocratizador del neobarroco.

Nodo y laberinto

Para no variar, la informática con la llamada *ruta de acceso*,³⁹¹ ha dado nueva vida al *concepto físico de nodo*, como dispositivo conectado a la red, capaz de conectarse con otros dispositivos de la misma. Las posibilidades de navegación en Internet, el clic capaz de comunicar un concepto con otro es, por un lado, la conexión nodal y por otro, la entrada en una estructura laberíntica. Gilles Deleuze ha desarrollado el tema del pliegue,

³⁹¹ *Ruta de acceso* o *Path*, en informática, es el camino a seguir para alcanzar un punto con otro. En comunicaciones, una *ruta de acceso* es un enlace entre dos nodos (estaciones) dentro de una determinada red. En otros contextos, como aquel de una base de datos, es un programa o un conjunto de archivos almacenados en un disco, una *ruta de acceso* es el camino a través de un conjunto de información estructurada. En una base de datos, una *ruta de acceso* es una selección de bifurcaciones y nodos de una estructura de árbol por los que se debe pasar para dirigirse desde el nodo raíz del árbol a cualquier otro punto del nodo. En programación, es la secuencia de instrucciones que una computadora lleva a cabo para ejecutar una rutina (es un algoritmo como secuencia mecánica de pasos) En procesamiento de datos, como la teoría que sustenta a un sistema experto, una *ruta de acceso* es el camino lógico a través de las ramas de un árbol de inferencias que conduce a una conclusión. En almacenamiento de archivos, una *ruta de acceso* es el camino seguido por el sistema operativo a través de los directorios para encontrar, almacenar y recuperar archivos en un disco.

³⁹² una de las imágenes del laberinto, en el libro *El pliegue: Leibniz y el barroco*, y ha señalado la aparición del motivo en un poema de Stéphane Mallarmé y su reelaboración musical por Pierre Boulez. Por cierto, si de plegaduras se trata, CC no cesó de operarlas y de ponerlas en juego en su mundo escritural. De cualquier manera, CC conocía e instrumentaba con particular destreza el laberinto como espacio narrativo y el enigma irresuelto como su destino natural, pero también como una especie de desafío continuo a la imaginación y a sus propias capacidades narrativas. La *Segunda Parte* de la novela es ni más ni menos una sucesión interminable de laberintos que no llevan a ninguna parte, o más bien, que desembocan en el último enigma posible, el más allá.

Esta visión neobarroca permite transitar las bibliotecas y sus enciclopedias, —como si se tratase de un *continuum* de laberintos—. Por ello, el interés contemporáneo por el laberinto, según Deleuze no reside en encontrar la salida ni la solución, sino en explorar la diversidad de opciones que ofrece el enigma. En suma, se trata de explorar las diferentes opciones o caminos de respuestas. Esta exploración, si se quiere *algorítmica* genera en CC una constante preocupación y alcanza en él niveles verdaderamente audaces, pues para el toscano, el destino de un largo viaje no era lo que contaba, no era ni fue jamás su meta, el recorrido era lo que a fin de cuentas, más le importó.

Es bien cierto que: la presencia del enigma en la vida contemporánea ya está contenida en el diario acontecer de nuestro tiempo; por ejemplo: el uso de las enciclopedias, implica la aplicación de los conceptos de nodo y de laberinto: ruta de acceso y de tránsito por las intrincadas nervaduras que conectan un conocimiento con otro. Evidentemente que CC no era extraño a estas cosas, pero eso sí, sin pasar por ningún procesamiento computacional de datos, a lo cual, como ya se dijo, siempre demostró una obcecada resistencia y un muy acertado terror.

Complejidad y disolución

Para ejemplificar este aspecto, Omar Calabrese propone el caso de un Premio Nóbel: Ilya Prigogine (1917-2003), fisicoquímico belga, de origen soviético, galardonado con la célebre distinción en el campo de la Química en 1977 por sus trabajos pioneros sobre la termodinámica de los estados de no equilibrio. Se le conoce sobre todo por sus investigaciones de los estados de equilibrio y no equilibrio en las disoluciones químicas. Y además fue quien encontró algunas peculiaridades inéditas en los procesos irreversibles que explican por qué una sustancia nunca vuelve a ser la que era cuando vuelve al estado inicial, después haber sufrido un cambio. Esto ocurre en sistemas complejos, en los que existe turbulencia y caos. *El mismo Prigogine señala una analogía entre el universo de las transformaciones físicas y el de los sistemas sociales*. Sirve de ejemplo el juego dialéctico en las sociedades entre crisis, inestabilidad y la reconstrucción de un nuevo orden dialéctico (entiéndase: *tesis* Vs. *antítesis* = *síntesis*) El caso de la biografía de CC entra a la perfección dentro de este esquema, de donde se desprende que la crisis de la Segunda

³⁹² El *pliegue* también se extendió al ámbito de la moda masculina y femenina, desde el lema “la arruga es bella”, del modisto español Adolfo Domínguez, hasta el “japonismo” minimalista o “neojaponismo” que, siguiendo el estilo Issey Miyake, propone ropas plisadas y abandona los patrones tradicionales que definen nítidamente cada parte del cuerpo.

Guerra, fue determinante en su forma de ser, pensar y de escribir, esta generación de intelectuales europeos, fueron quienes *reactivan* una serie de comportamientos propios y sintéticos determinados por las brutales contradicciones basadas en la desesperanza que llevarán tarde o temprano al existencialismo, si se quiere “*terminal*” que luego incidirá directa o indirectamente sobre la forma y contenidos de la creación literaria europea de aquel tiempo englobada dentro de la crisis de posguerra.

El “*más o menos*” y el “*no sé qué*”

En la ciencia y la filosofía contemporáneas, está cada vez más propagado el principio de incertidumbre, que avala el reconocimiento de lo impreciso y de lo indefinido que están resumidos en el relativismo — esto es: de aquello que no niega la verdad sino que la multiplica al infinito —. De hecho, es el ámbito en el que se plantea la problemática de la novela de CC, pues no hay otra posibilidad en Occidente de unir a Dios y Sexo que a través de esta percepción de las cosas que es profundamente ambigua o demasiado abierta, la cual puede ciertamente, adquirir una inteligibilidad probabilística si se le mira al través de las ultramodernos avances relaciones entre la física (cuántica) y la mística. En efecto, uno se puede referir a los “universos paralelos” de Borges o de Cortázar o hasta los experimentos con un animal moribundo que revelan los dos estados posibles del ser, vivo y muerto. Ahora bien, tal y como procede el *dirty realism* norteamericano que no se resuelve en términos éticos por el “*to be or not to be...*” sino más bien por el pragmatismo del “*to be or not to be, that’s more or less the topic...*” lo cual presenta como una institución respetable y democrática a su *real politik* intervencionista. Otro ejemplo quizás más amable sería la persistencia del arte de los *graffiti* y otras formas como manifestaciones de un pretendido arte público liberatorio (manchas de textos ilegibles por doquier o simplemente firmas decorativas en las paredes) son desde luego algunas de las manifestaciones de una práctica basada en la actual fluidez *del ser y del no ser*, que se despliega en la rapidez y vastedad de su acción y que se deposita en la imprecisión, en el “*más o menos*” y en el “*no sé qué*” o quizás en el más allá del *ser* y del *deber ser*. Lo efímero —etimológicamente hablando, sería lo que dura un día— y que no es otra cosa que aquello que resurge a través de la repetición de un acto aparentemente espontáneo. Por ejemplo, algunos autores de graffiti neoyorquinos, llegaron a realizar grandes exposiciones en galerías de arte, pero, de vez en cuando, volvían al metro con sus botes de pintura presurizada para preservar el “*no sé qué*”, de su poco celebrada trasgresión mural. Coccioli propone en su novela la coexistencia “forzada de muchas polaridades” que coexisten, en efecto, muy difícilmente en la novela y siempre bajo el manto protector de la incertidumbre y de la impagable permisividad urbana y de su relativismo circundante en el que todo se vale, entrar y salir de iglesias clamando perdón luego de imprecicar por el silencio condenatorio de sus silencios, ser y no ser el personaje protagónico, actuar veladamente como emisor y destinatario, en suma ser y estar en el sempiterno *to be or not to be...*

Distorsión y libertinaje

Este último par de rasgos del neobarroco pueden ser considerados como una especie de recapitulación conceptual de los anteriores, y también una especie de plan de acción de esta difusa tendencia estética. Se trata pues de que los sistemas de pensamiento abandonen el claustro del dogma y que sea posible el transitar sin límites de una esfera del conocimiento a otra, se debe reconocer en el eje de esta propuesta, que el *discurso del orden* ya resulta obsoleto y, así, el orden del discurso obsoleto se disuelve a su vez para transfigurarse en *otro orden diferente*. A la larga, frente al discurso tradicional, surge una versión distorsionada e irreverente del mismo. El texto “*per/verso*”, como ya observara Roland Barthes, inaugura una nueva visión de los hechos y abre una brecha en el campo de lo plano y previsible. El dogma se disgrega también a favor de una lectura de los procesos culturales contemporáneos, la cual consiste en las recaídas concomitantes de un sistema a otro sistema temporalmente renovador. El lector se sumerge en el laberinto del saber que lo llevara a otro saber, donde con toda seguridad, sabrá que sólo sabe que no sabe nada, y que nunca se sabrá nada ante ese laberinto del saber de donde no debería haber salido nunca, y el hilo de Ariadna sirve ahora más que nunca, para no separar las áreas de la gran enciclopedia del mundo en compartimientos estancos.

A partir de las caracterizaciones y definiciones enunciadas por Severo Sarduy en 1972 el neobarroco puede ser quizás algo de lo que en su tiempo fuera el barroco como una manera de ver y representar al mundo, por ejemplo: explica irónicamente Néstor Perlongher: “*como disipación, superabundancia del exceso, nódulo geológico, construcción móvil y clamorosamente efectista, como de barro en churros y donde se insinúa a su vez el retruécano neobarroco/neobarroso...*” para provocar a las academias, tal y como lo hiciera Perlongher en los salones rioplatenses de su época, quienes se petrifican “*desconfiados sempiternos, por principio, de toda tropicalidad*” confiesa punzante Néstor Perlongher.³⁹³ Esa pretenciosa tradición literaria hostil, que se pretendía profunda, continúa: “*suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río*”. En tal caso, el barroco pasaría de su significado original de perla irregular y deforme (barrueco), a “barroso”, nódulo de barro. Por último, para Calabrese, el neobarroco además de conformar un estilo, puede ser utilizado como una lente, al través de la cual una obra literaria contemporánea puede ser contemplada o confrontada, sin haber necesariamente emanado de ella.

³⁹³ Quien con su ácida crítica se lanza en su prólogo de su célebre antología poética “*Caribe transplatino*”, Néstor cita ahí a la mexicana Coral Bracho como uno de los ejemplos de poesía neobarroca latinoamericana, Perlongher cita también en el prólogo a Mirko Lauer (Perú); Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira y la novelista Diamela Eltit (Chile); Eduardo Espina y Marosa di Giorgio (Uruguay); Haroldo de Campos, con su obra *Galáxias*, y Paulo Leminski, con *Catatau* (Brasil) En el caso brasileño, habría que tener también muy en cuenta la expresión neobarroca en la prosa narrativa de João Guimarães Rosa y de Osman Lins, así como, en el ámbito musical, la deliciosa obra musical de Heitor Villa-Lobos.

7. 8 Efectos de la novela *Fabrizio Lupo* en México y en otras partes.

Llegado a México hace unos veinte días y habiendo decidido pasar en él un periodo de mi vida [...] (exponer las razones de tal determinación me llevaría demasiado lejos: básteme decir que he encontrado en esta asombrosa tierra un clima espiritual como jamás habría esperado), infrinjo una vez más mi vieja costumbre y escribo este prefacio que va dirigido al lector de habla española, el cual debe ver en estas líneas, antes que otra cosa, una muestra de mi simpatía.

Carlo Coccioli, prefacio a la edición castellana del "*Fabrizio Lupo*"

Con todo lo anteriormente dicho, no se ha querido decir que la lectura de la novela debería de haber generado tan sólo una *buena* o mala opinión entre los destinatarios de los países en donde fue leída, por lo que se sabe, no fue tanto un juicio de valor o un éxito de ventas lo que le interesaba a CC, por el contrario, le importaba, primeramente el reconocer que en aquella época la condición de el enclave homosexual "interpelado" por su novela, necesitaba un foro, una plataforma para su desahogo, pues la libertad en la autogestión de los placeres del cuerpo, estaban bajo la sempiterna tutela de autoridades eclesiásticas y civiles omnipresentes (*gentes de bien*, como decía el escritor), ambas profundamente represivas y manifiestamente homofóbicas —y como todo tipo de grupos de poder, proclives a moralizar con garrote y prisión— era evidente, que estaban controladas por la *ideología dominante* y por el aparato del Estado, igualmente puritano, el cual ya había sido previamente acicateado y radicalizado durante la *Guerra Fría* por el más furioso macarthismo internacional, gestionado desde Norteamérica a través de la presencia abusiva de sus bastiones militares de exacerbada masculinidad (los *marines* como paladines de la política internacional, el deporte, el cine, etc.) Era de esperarse que, la expresión de una literatura testimonial de los homosexuales en el mundo Occidental haya representado un instrumento muypreciado para la conducción de grupos minoritarios y marginales del mundo occidental conocido. En este orden de ideas, la novela *Fabrizio Lupo*, pudo mantenerse como una novela "leída" no obstante los implacables embates (de propios y extraños) y por las razones o sinrazones que ya se trataron.

Pero uno de los ataques más recurrentes a la novela de Coccioli fue que su lectura *indujo* a algunos jóvenes lectores a incurrir en el suicidio, dado el negro panorama con que se cerraba la novela. En efecto, no se puede negar que "*Fabrizio Lupo*" fuera una novela portadora del brutal cuestionamiento individual e íntimo de aquella honda desesperanza de los homosexuales de la época por no tener ni voz ni espejo en donde poderse reflejar, pero también se debe aceptar que fue un intento fallido por no haber podido encender, entre los destinatarios, una rebelión íntima, un cuestionamiento ante una situación límite, consecuentemente la novela de Coccioli pudo haber inspirado una actitud crítica cavilada y compartida por muchos, prueba de ello es el enorme arsenal de cartas (guardadas en alguna parte de sus casas de México), de hecho son invaluable testimonianzas sobre las opiniones de quienes leyendo el libro, se sintieron interpelados y reaccionaron mandándole cientos de cartas a CC, aquellas famosas "cartas a la redacción" que tanto apreciaba el escritor toscano, pero muchas de ellas fueron enviadas a partir de las expectativas generadas sobre la publicación de la novela "*Fabrizio Lupo*" y por lo que se pudo

dejar entrever, esta corriente epistolar o foro de lectores se prolongó durante años, algunas de ellas laudatorias, otras no seguramente; y si algún día se pudiesen consultar, podrían dar fe del innegable impacto y otros pormenores de la novela que aquí nos ocupa.³⁹⁴

Efectivamente el enfoque marcadamente judeocristiano de la problemática religiosa del personaje va mucho más lejos de su atribulada homosexualidad, CC nos presenta uno de los aspectos más infortunados de la nebulosa homosexual de su época, que sería incompatible con cualesquier destinatario homosexual de nuestros días.

Los grotescos vuelos místicos del protagonista, quien se debate entre el pánico a la caída y condena divinas se debate entre la puerilidad más despectivamente expresada en los comentarios de FL sobre el repertorio del modo de ser homoerótico popular, este pavor es dramáticamente revivido a través de las *escenas* melodramáticas de miedos y de sentimientos auto destructivos tanto del protagonista como del amante esquivo; por supuesto que estos escenarios ambiguos y despiadados no ofrecieron, en términos generales, una perspectiva medianamente rescatable y “orientadora” al enclave homosexual de aquel tiempo, pero esto no lo sabemos a ciencia cierta, pues a quienes leyeron la novela en aquella época (años 50 - 70’s) sería casi imposible aplicarles hoy mismo un sondeo de opinión sobre la novela, sin embargo lo que sí se puede afirmar es que el libro en cuestión, fue efectivamente muy solicitado y, por lo tanto, es dable pensar que también haya sido bastante leído por una gran cantidad de homosexuales que se sintieron aludidos.

Cabe señalarse otra cosa muy importante: la posición *hiper-crítica* de CC con respecto al más ordinario sentimiento amoroso entre humanos, no fue dirigido precisamente hacia los miembros del enclave homosexual, CC se refirió, a *la condición humana* y hasta se podría pensar inclusive, que los protagonistas pudieron haber sido hombre y mujer y la situación de la gran precariedad y del vergonzoso regateo sentimental no hubiese cambiado gran cosa. CC quiso decir con todo esto, que en efecto, una relación homosexual no difiere mucho de una relación heterosexual. Por lo tanto, el estatus digamos funcional, siendo similar, no hay porqué considerar uno más legítimo que el otro, pues el Amor con mayúscula, lleva por igual el germen del desamor, de la frustración y, como se muestra en la novela, hasta del signo de la desgracia, y quizás yendo aún más lejos, remontándose al mundo coccioliano duramente fustigado por un Dios inabordable, bien podría llevarnos a pensar hasta en la misma condena divina de la trasgresión homosexual. Todo lo anterior comparte el *humus* emocional de un crudo cuestionamiento existencialista, el cual

³⁹⁴ En efecto, se vuelve a hacer referencia de que en lo que fuera la casa de CC en la calle Obrero Mundial en la colonia del Valle de la Cd. de México, en donde ahora existe una enorme biblioteca que porta su nombre, ahí existe posiblemente una gran cantidad de correspondencia dirigida a CC y que por razones inexplicables, no se pudo consultar. De cualquier manera, el dato de la relevancia de dichos documentos proviene de las continuas referencias que el propio CC hiciera. Pero también, y por fortuna, algo de los testimonios pertenecientes al acervo del propio CC, tales como una enorme cantidad de crítica literaria internacional que la novela suscitó entre los años de 1954-1985 se encuentra, en parte, entre las páginas del enorme *colector de fotocopias* que es el libro “*Itinerario en el caos*”, editado de propio esfuerzo y mano del escritor. Cabe señalarse la importancia de todas las donaciones de documentos que hiciera Coccioli a instituciones bibliotecarias, como la *Harry Ramson Humanities Research Center* de la Universidad de Texas en Austin y a Florencia, se trata del material entregado a la *Biblioteca Marucelliana*, en donde solamente hay 3 grandes sobres de las tantas cartas de lectores enviadas a él (son de francófonos mayormente) y versa la mayoría, sobre la novela que nos concierne. Por otro lado, otros sobres fueron entregados a la institución texana en la segunda donación que Coccioli hiciera en noviembre de 1996, esto según el libro “*Itinerario en el caos*” en las páginas 232-233 y luego en la 238, respectivamente. Lo anterior quiere decir que la mayor cantidad de las valiosas *cartas-testimonio* están en algún sitio celosa e inexpugnablemente resguardadas.

Coccioli no quiso llevar hasta sus últimas consecuencias, pues se instaló en una crisis personal permanente, la de la búsqueda sempiterna de un “guía”, de un punto de apoyo metafísico, la de un padre que como ente inasible, que como ya vimos, siempre se le deshizo entre las manos, condenando a Coccioli a una difícil orfandad. Luego entonces, es claro que *no toda la potencial carga autodestructiva de la condición humana de nuestro tiempo*³⁹⁵ se debiera imputar a la sola lectura o influencia de una o de varias novelas sobre una *trasgresión urgida* de reivindicación y que quiere ser legitimada, cualquiera que esta sea — pongamos el caso: la de la amargura de un recuerdo insoportable del desamor y del abandono, como tantos otros abandonos— son de todas maneras, un lugar común en la condición humana, y como pudo haber sucedido a Coccioli o a Fabrizio, también pudo sucederle a tantos jóvenes atormentados y suicidas potenciales durante el sentimentalismo filosófico exasperado que resulta propio de los tiempos de crisis, como aquel supuestamente desatado por el *Sturm und Drang*,³⁹⁶ que también generó el canon o paradigma comportamental emanado de un producto literario y cultural exacerbado de (como ya se ha dicho en repetidas ocasiones) otra más de las incesantes crisis cíclicas de la civilización Occidental. Esto es que los individuos durante los conflictos, son fatalmente arrastrados por la vorágine de algo que les trasciende en tiempo y espacio, la crisis cíclicas de la historia de la Humanidad.

A propósito, cabe recordarse que *el romanticismo* coincidió con el periodo más álgido de las Guerras Napoleónicas (1799-1815), en todo caso, coincidió con una gran crisis. Pero también, cabe señalarse que los primeros artistas franceses y luego los demás europeos de este sórdido periodo bélico, encontraron su fuente de inspiración en los sanguinarios acontecimientos que les rodearon y también en sus brutales efectos desmoralizadores y a la vez inéditos, de la recomposición geopolítica de Europa, a esta crisis geopolítica, le siguió efectivamente una grave crisis de la razón.

La palabra *romántico* se asoció consecuentemente con escenarios pictóricos y literarios lúgubres, proclives a perspectivas y escenarios sublimes y lejanos, lugares localizados entre ruinas, pero también, fue más una tendencia estilística generalizada que se manifestó en pro del énfasis de

³⁹⁵ Aquí se hace referencia a la *condición humana* abordada en el interesante y brutal libro *El mito de Sísifo*, de A. Camus en donde incluye su ensayo “*El hombre absurdo*” en el que Camus expone su visión nihilista y sin esperanza de la propia *condición humana*. Donde asevera que: *atrapado por el tiempo, el hombre no puede olvidar que la vida no es eterna y que el tiempo, del que no se separa, caracteriza lo absurdo de la existencia*. De una honestidad demoledora, Camus concluye su texto aseverando que toda vida o pensamiento carece de porvenir, cabe hacerse motar que de no haberse suicidado, Fabrizio Lupo, hubiese terminado pensado de igual manera.

³⁹⁶ *Sturm und Drang* (en alemán: *tormenta e impulso*), movimiento literario alemán (c. 1765-1785) que surgió como reacción al excesivo valor atribuido por la Ilustración al intelecto, la razón y el refinamiento de la civilización. Estimulados por las ideas del filósofo francés Jean-Jacques Rousseau, y bajo la influencia directa de Johann Gottfried von Herder, algunos jóvenes escritores alemanes comenzaron a preocuparse ante todo por la emoción subjetiva y la espontaneidad del acto creativo, este exaltado estado de ánimo polarizado provocó, en muchos de los jóvenes seguidores del romanticismo, un estado de ánimo tan melancólico y pesimista tal que los llevó a menudo al suicidio. Los estragos del *Sturm und Drang* se aprecian también en las obras de Johann Wolfgang von Goethe, especialmente en el drama *Götz von Berlichingen* (1773), basado en la vida real del caballero homónimo de la reforma, quien fuera modelo de rebeldía libertaria, y en la novela *Die Leiden des jungen Werthers* (*Las tribulaciones del joven Werther*, 1774), así como en las obras de Friedrich von Schiller, *Die Räuber* (*Los bandidos*, 1781) Este movimiento fue el preludio del romanticismo.

una estética ascética de lo sublime, como si se tratase exactamente de lo exactamente opuesto a la belleza como categoría moral y estética.³⁹⁷

Como ya se dijo, es precisamente la tradición de desaliento existencial reactivo, aquel caldo de cultivo que por norma dejan tras de sí las crueles crisis bélicas (y los residuos de guerras calientes o frías), es ahí precisamente: en donde se ha proverbialmente inscrito una cierta tradición literaria que vehicula la desesperanza y el absurdo de la *condición humana* de ayer, de hoy y de siempre, como una constante histórica.

A título de ejemplo: entre otras obras del romanticismo, la célebre novela de Goethe, *Las tribulaciones del joven Werther* (1779), figuró entre las principales preferencias literarias de la época del *Sturm und Drang*, y en donde se exaltaron los sentimientos, hasta el punto de justificar el suicido por un amor no correspondido, por entonces se adoptó un tono y un estado de ánimo que fue imitado por otros autores (y lectores) de la época, tanto en sus obras como en su propia vida: proponiendo comportamientos proclives al frenesí, a la melancolía, al hastío del mundo y a la moda de la autodestrucción. De cualquier forma, aquí es bastante clara una filiación o referencia intertextual de la novela de Coccioli con el *fatalismo contagioso* de algunas novelas del romanticismo alemán y del existencialismo francés, cabe señalar que, como ya se vio, conforme se avanzó en el trabajo, se fueron localizando otras afinidades literarias (intertextualidad de por medio, más en el contenido que en la forma) tal y como se fueron presentando en la exploración iniciada en esta tesis.

De cualquier forma, la novela "*Fabrizio Lupo*" reflejó muy nítidamente dos grandes preocupaciones teológicas cocciolianas, penosamente resueltas en su entorno y quizás hasta en su propia *historia de vida*:

a) El pesado fardo que representaba el sentimiento de culpabilidad religiosa (la culpa del pecado mismo), demandó a CC la presencia de un Dios único y misericordioso, pero la relación con Dios en Coccioli representó siempre la más grande y porfiada obsesión dispar de su existencia, una obsesión sin equidad ni salida posibles, lo cual fue algo que le persiguió hasta el final de sus días.

b) La inminencia de una redención o de una absolución de la trasgresión homosexual, estas premuras existenciales fueron previstas por Coccioli por la urgencia de un perdón (una absolución) pues precisaba más que nada de una reivindicación, para poder alcanzar la ansiada legitimización y la aceptación social y jurídica de la relación homoerótica.

Ahora bien, CC se propone alcanzar esta especie de exoneración metafísica, pero no aclara jamás por medio de qué, de quién o por dónde será posible lograrla: ¿es en la pura amistad o en el

³⁹⁷ El escritor y estadista británico Edmund Burke, por ejemplo, identificó la belleza con la delicadeza y la armonía, *pero lo sublime con la inmensidad, la oscuridad y la capacidad para inspirar terror*. También durante el siglo XVIII, los sentimientos comienzan a ser más importantes que la razón. La poesía romántica inglesa y alemana apareció en la década de 1790 y a fines del siglo experimentó un trueque, el de la razón por los sentimientos exacerbados de la pasión. Éstos y la imaginación comenzaron a reflejarse en las artes como en las visionarias ilustraciones del poeta y pintor inglés William Blake, los cuadros de pesadillas de su amigo el pintor suizo-inglés Henry Füssli y los sombríos grabados de monstruos y demonios realizados por el pintor español Francisco de Goya.

amor? ¿pero cómo y en qué momento? ¿en las casas de Dios, en los templos e iglesias de todo tipo? ¿en cuál de todas las entidades supremas del traficado panteón al que se dirigía obsesivamente las prédicas de Coccioli? o quizás tan sólo le quedó la opción menos histriónica, la de encontrarse a sí mismo, siguiendo las prácticas reconfortantes y humildes del budismo. De cualquier modo, el horizonte metafísico coccioliano reflejado en la novela, fue definitivamente el de un exacerbado monoteísmo bíblico, como aquel desplegado en el Antiguo Testamento. Por otro lado, para su desventura, la tranquilidad búdica le llegará y lo iluminará demasiado tarde.

Si bien es cierto que el objetivo existencial coccioliano no estaba focalizado en la época del *Fabrizio Lupo* sobre una consecuente *adecuación humana* del ser cabalmente diverso, esto pudo ser así, pero también no lo fue del todo porque el foco de su perspectiva se mantuvo obcecadamente teísta, de hecho era una perspectiva en donde la divinidad monoteísta era omnipresente y omnívora y donde se le proclamaba como la aspiración última de la espiritualidad humana, pero que cada vez que se le evocaba, por lo menos en la novela, se le sentía más y más alejado y etéreo. De cualquier manera, el trágico desenlace deja en el lector una impronta desencantada y pesimista sobre la desatinada intervención humana, pero también se despliega muy claramente la incapacidad teológica en la gestión afectiva del Eros homosexual. Ante semejante escenario, es posible que algunos jóvenes optaran por un suicidio “reactivo”³⁹⁸ o bien caer en el consecuente desaliento, después de haber leído este libro con el supuesto fin de resolver el problema de su “diversidad”. En tal caso, si se insiste en una lectura más teológica que humana de las incidencias de la carnalidad humana, se caerá inevitablemente en la problemática que Coccioli no llega a disipar, ni en la novela y quizás tampoco en su propia vida. Por otro lado, es claro que así eran los tiempos, pero también, es preciso decirlo, estas “trampas de la fe” del catolicismo serán los mismos detonadores que harán explotar la rebeldía secularizante³⁹⁹ del existencialismo europeo de posguerra y consecuentemente, serán también las culpables directas de la radical posición nihilista de los intelectuales anárquicos, surgidos entre las filas de hijos incómodos de la segunda guerra y de sus correlatos de la guerra fría, generadora del escepticismo en sus efectos más variados tanto en Europa como en otras latitudes.

Como ya se ha visto: el propósito aleccionador o paradigmático de la novela, fue arduamente transitado y buscado por el autor. Por lo tanto: *Fabrizio Lupo* fue en su época, y así se les presentó a muchos, como una especie de paradigma “a la mano” para la adopción de un patrón de conducta homosexual ante la adversidad homofóbica y estigmatizante de la época, ya que la novela pretendió servir como una *lectura de reflexión* para el enclave homosexual internacional, entre los años 1954-1970. Es claro que hubieron algunos efectos ante esta intensión, efectivamente, se trata de algunas exaltadas reacciones de lectores aludidos tanto de Italia como de México y de otras partes. Me parece muy ilustrativa la severidad de juicio contra CC y su libro,

³⁹⁸ El caso extremo es el del joven de 20 años, Jorge Zúñiga Cordero, de Guadalajara, quien se suicidó poco después de haber leído la novela de Coccioli, esto en 1955. Coccioli escribirá un libro en francés sobre este suicidio en 1959; la novela fue publicada en castellano en 1963 y en alemán en 1970, sobre este desventurado episodio (Ver ANEXO V Consistente en una nota del mismo Coccioli sobre el caso, que se adjuntó al libro “*Un suicide*” en las páginas 235 y 236, novela editada en Paris por la Editorial Flammarion en 1959)

³⁹⁹ *Secularizante*, derivado del verbo *secularizar*: entendido como proceso por el cual las ciencias y realidades terrenales adquieren autonomía de la religión, por lo que para explicarlas, no es necesario hechar mano de interpretaciones religiosas. Para algunos, este proceso de progresiva independencia ha sido visto *con recelo o con miedo* por lo que podía significar de pérdida de influencia de las taimadas explicaciones religiosas en estricto sentido. *Malgré tout*, el proceso se inició ya en el Génesis, en donde se lee muy claramente que la creación es obra de Dios, pero que no se pueden confundir el Creador y su obra.

manifestado de manera muy directa por un sector homosexual mexicano en los años 50's quienes dirigieron su crítica hacia los textos de CC de tema homosexual y muy especialmente hacia esta novela, que en efecto, y es preciso decirlo, algunas partes fueron mediocrementemente traducidas del francés al castellano, lo cual era natural esperar en un documento como éste, tal y como ya se vio, tan continuamente revisado, mutilado, adaptado, etc. por el mismo autor, quien en cada versión o traducción hacía cambios, hasta el punto de obtener varias versiones prácticamente diferentes de la trama original, dependiendo del tipo y nacionalidad de los lectores, lo cual quiere decir que además de haberse escrito y luego “traducido”, además la novela de Coccioli se “confeccionó”, tal y como un sastre puede “confeccionar” un indumento, cuando se trata de hacerlo “*sobre medida*”.

Es muy interesante observar que en la versión italiana de la editorial Rusconi de 1978, está mucho más cuidada la forma y los contenidos, de hecho es la mejor edición como texto sociológico y literario, mucho mejor que la descuidada traducción al castellano de la Cía. General de Ediciones de 1953. La verdad es que abordar ahora el tema específico de esta mediana traducción del francés al castellano, por ahora no es del todo prudente —además esto no estaba previsto en la tesis— dado que la novela “*Fabrizio Lupo*” en muchas ediciones no presentó sólo un problema de traducción, sino que se trató de una serie de problemas relacionados más con la *transcripción* si se quiere *a tiempos y espacios diferentes del original, en aras de una inteligibilidad hacia el destinatario no francófono ni italófono, “iniciativa correctiva” implementada a menudo por el mismo Coccioli*. Además, tratándose de un texto hartamente exigente como estructura narrativa, compuesta de varios planos simultáneamente superpuestos e interrelacionados con un medio ambiente homosexual específicamente europeo —entiéndase: *la apremiante y arbitraria adaptación que CC debió imponer al enclave homosexual de un “lector ya previsto” (y a menudo bastante estereotipado) para aparentemente facilitar la inteligibilidad e implicación de este con la novela—*, como ya se dijo, intención que el mismo Coccioli trató de resolver e imponer, en parte, con sus voluntariosos prefacios explicativos, y desde luego haciendo cambios de *última hora*, a veces demasiado drásticos y, por supuesto, difícilmente “*traducibles*” a otra lengua, a esto agréguese su persistente ingerencia en la traducción de sus obras, lo cual creó un difícil desafío hasta para la persona más diestra en el ingrato oficio de traducir lo intraducible (*traduttore, traditore!*) De cualquier manera, entre las versiones en francés, inglés y en castellano que pude tener en mis manos, la tardía “versión italiana” de Rusconi me pareció la más acabada de la novela de Coccioli —la cual fue publicada hasta 1978, a distancia de más de 25 años de la primera edición parisina) —.

El proceso de *la enconada lucha por los derechos civiles* de los homosexuales comenzaba a vivir muy de cerca el difícil pasaje de lo *apocalíptico* a lo *medianamente integrado*, este proceso de cambio ha estado, sin duda, presidido y potenciado por la urgente expresión de lo que podríamos llamar la “expresión literaria homosexual”. El papel del victimismo, trocado por el de una propuesta más *beligerante* aseguró mucho el éxito de su cada vez menos enconada oposición, pues afortunadamente, el homoerotismo de hoy ya se puede expresar más o menos sin los habituales grilletes religiosos y morales de antaño. Gracias a esto, ya se puede producir y hablar de una expresión literaria homosexual explícita que nos circula más por canales estrictamente clandestinos, esto con respecto a Italia y un poco menos al México urbano, hasta el punto de que algunos ilustres pioneros, ensayistas, novelistas, teóricos y estudiosos de esta novel expresión escrita, ya han sido reconocidos por la crítica y por la sociedad literaria internacional. Por lo tanto, es menester hacer notar, entre otros, a los pioneros mexicanos: Salvador Novo, a menudo brillantemente rehabilitado por C. Monsiváis, a Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Alberto Dallal, Jesús Cabanillas (alias Oscar Liera), Sergio Fernández, Jorge Arturo Ojeda, y por supuesto, al mismo Carlos Monsiváis quien tuvo y ha tenido una posición firmemente crítica y

fundamentada hacia la obra y la personalidad múltiple y errática de Carlo Coccioli.

El caso particular de los escritores mexicanos abiertamente explícitos, como ya se hizo notar, forman ya un importante *filón de autores abiertamente homoerótico en la expresión literaria homosexual mexicana*, son quienes han llevado a cabo una meritoria labor en aras de una *diversidad revelada* versus una *diversidad asumida* más franca y frontal en lo referente a una expresión literaria veraz y explícita, por ejemplo: Eduardo Castrejón, Paolo Po, Miguel Barbachano Ponce, José Rafael Calva, José Ceballos Maldonado, José Joaquín Blanco, Luis González de Alba, y por supuesto, hasta llegar al notable caso de Luis Zapata, con su brillante narrativa en “*El vampiro de la Colonia Roma*”, obra íntegramente explícita pero rabiosamente literal y a la vez literaria sobre el enclave homosexual defeción (ver ANEXO IV, sobre una breve bibliografía de la novelística homosexual masculina, se trata de la narrativa explícita mexicana difundida entre 1906 y 2002)

Por otro lado, es preciso reconocer la más reconocida generación italiana de literatos gays de los tiempos de la posguerra, avanzada encabezada inicialmente por Pasolini (1922-1975), seguida luego por Giorgio Manganelli (1922-1990) en los años 70's, Sandro Penna (1906-1977), más recientemente Aldo Busi (1948-), y actualmente, desde luego se tiene a Francesco Gnerre⁴⁰⁰ como un diligente estudioso sobre el tema, amén de otros más que se verán más adelante, como el caso controvertido y muy recientemente reconsiderado de Carlo Coccioli, *quien ha sido finalmente reconocido como uno más entre ellos*, gracias sobre todo a la novela que aquí se trata. Sin embargo, es preciso volver a señalar que la novela “*Fabrizio Lupo*” no tuvo una gran acogida en Italia por las razones que ya se apuntaron y que se repiten ahora: a), por ser demasiado tardía y b), por ser caduca e inoportuna; pero también se podrían apuntar otras “sinrazones quizás más determinantes” sobre el asunto. Como antes se vio, para Gianni Rossi Barilli,⁴⁰¹ en el binomio italiano *romanzieri-omosessualità* hay, por lo menos desde el escabroso periodo del fascismo y de la posguerra, hasta nuestros días, se mantiene una clara continuidad que ha sido muy difícil de ocultar, las razones pueden ser muchas y muy diversas, pero lo que sí es cierto es que entre los novelistas que han abordado la crisis y la consecuente marginación homosexual italiana, se suman a las filas de estos escritores (en efecto, de filiación abierta o latentemente homosexual) grandes literatos. A lo cual Rossi Barilli señala, como ya se vio en el Capítulo IV de esta tesis, lo que sigue:

“Dietro ogni romanzo c'è uno scrittore. E dietro alcuni scrittori c'è l'omosessualità. In che modo questa esperienza umana influenza i loro libri? Un nuovo studio di Francesco Gnerre

⁴⁰⁰ Originario di Santa Paolina (Avellino), *Francesco Gnerre* si è trasferito a Roma negli anni Sessanta dove si è laureato prima in Lettere e poi, negli anni Settanta, in Sociologia. La tesi di Laurea in Sociologia della letteratura con la prof. Graziella Pagliano avrebbe girato in torno al *personaggio omosessuale* nella narrativa del dopoguerra ed è stata pubblicata con poche semplificazioni nel 1981: “*L'eroe negato. Il personaggio omosessuale nella narrativa italiana contemporanea*”, Gammalibri, Milano 1981. Poi divenne insegnante di Liceo dal 1970, occupandosi di didattica e di sociologia della letteratura con la partecipazione a ricerche e con la pubblicazione, insieme ad altri, di libri scolastici. Attualmente tiene un seminario presso l'Università degli studi di Roma “Tor Vergata” all'interno della cattedra di “*Teoria della letteratura*” del prof. Raul Mordenti, sul tema “*Omosessualità e letteratura*” (rassegna tratta da “*Pride*” (Roma), maggio 2005, p. 80)

⁴⁰¹ Tomado del Web site de Culturagay, <http://www.culturagay.it/cg/cercalibro.php?nome=Gnerre Francesco>

getta finalmente luce su questo interrogativo, normalmente censurato dai critici della letteratura italiana... e dalla scuola.”⁴⁰²

Luego, tal y como se vio, asevera que en Italia cuando un escritor es homosexual la literatura se convierte en el medio por el cual este escritor expresa su diversidad y acto seguido agrega que:

“In questa prospettiva, sembra che l'arte sia ancora un modo per liberare lo spirito dai vincoli della carne, per salvare l'anima dalla bassezza della materia e traghettarla nell'orizzonte delle "pure idee"... L'omosessualità di uno scrittore appare quindi come un ostacolo alla "vera" espressione artistica, un incidente biografico da rimuovere per evitare maldicenze o "ghettizzazioni", una sconvenienza da eliminare, o almeno da attenuare, a tutti i costi.

È accaduto così ad alcuni autori italiani del Novecento di venire santificati dalla critica e, di conseguenza, "derubati" per quanto possibile di quell'erotismo omosessuale che è stato per loro un tema di ispirazione fondamentale.”⁴⁰³

La huella de la *estigmatización* y de la *exclusión* parecen señalar este recorrido heroicamente padecido por el escritor marginal en Italia, pero no parece ser sólo en Italia en donde el impacto de este filtraje y censura inclementes hayan tenido un efecto devastador sobre los méritos de la “*ispirazione fondamentale*” de un escritor o escritora que hayan vivido latente o manifiestamente su homosexualidad, esto me hace recordar la vehemente insistencia de los allegados a Coccioli quienes, aún en la sede de un homenaje por la transformación de una de sus casas en el DF en Centro Cultural, no hubo una sola persona que hubiese hecho referencia a las inconfundibles marcas de la fuerza inspiradora de la praxis homosexual que siempre estuvo muy presente en el quehacer intelectual y cotidiano del homenajeado, qué lástima escamotearle algo de lo que hasta el final de su vida, y de manera muy cercana al heroísmo, llegara él mismo a aceptar.

No está por demás volver a repetir que: el estado de cosas en la ciudad de México cuando Coccioli decidiera establecerse, no era muy halagador al respecto. Cabe agregarse también que a menudo la belicosidad de estos (as) escritores (ras) fue ostensible y a “flor de piel” pues estaban en estado de alerta permanente ante el menor signo de escarnio y de exclusión. Por otro lado, como se dijo en el Capítulo IV de esta tesis: el ejercicio sistemático del machismo como sistema de valores dominante, además de la ideología mojígata y pudibunda, también predominante en el México popular, hicieron que estos intelectuales hayan adoptado un comportamiento reactivo polarizado o más bien miméticamente bifurcado: o se era *activo* o *pasivo*⁴⁰⁴ ante aquellas manifestaciones habituales del rechazo latente y manifiesto generadas en prácticamente todo el tejido social, Carlo Coccioli, no fue la excepción a la regla, y por supuesto, se puso del lado de los *reactivo-activos*

⁴⁰² Gianni, Rossi Barilli, *Eroe negato. Il corpo ritrovato*, recensión al libro *Eroe negato...* di Francesco Gnerre, texto inserito il 19/03/2001. Edito originariamente nel sito Web di "Pride" nel mese di novembre 2000.

⁴⁰³ Ibidem.

⁴⁰⁴ El ejemplo del literato mexicano homosexual *reactivo-activo* eternamente vitriólico y desafiante, fue el temible, pero talentoso Salvador Novo y, por otro lado, el literato homosexual de respuesta *reactivo-pasiva* fue el no menos talentoso pero recatado y evasivo Xavier Villaurrutia (contemporáneo y antípoda de Novo), quien no siendo capaz de sobreponerse al escándalo suscitado por los golpes propinados por un altivo limpiabotas, lamentablemente se suicidó.

arremetiendo en contra de propios y ajenos, por lo consiguiente: gran parte de su producción no pudo seguramente mantenerse al margen ante este injusto y complejo escenario de exclusión y descalificación sistemática asestado de manera hipócritamente latente. A este comportamiento “reactivo” de los *intelectuales diversos* tanto de México como de Italia, se fue agregando el de esgrimir un cierto grado de “*victimismo*” por parte de los intelectuales agraviados.⁴⁰⁵

En el multicitado libro de Gnerre, en el cual se cita a Carlo Coccioli, se nos confía una serie de novedades relativamente inesperadas en el ámbito de la literatura italiana, esto es que:

“C'è una sola rivelazione completamente inedita che riguarda Alberto Aquarone, un professore universitario autore di importanti saggi storici che morì nel 1985, lasciando coperta da pseudonimo una raccolta di versi a tema omoerotico. Un'altra piccola sorpresa è costituita da un brano gaio tratto dal diario di Altiero Spinelli, intellettuale famoso per le sue idee politiche e non per la sua sensibilità alla bellezza maschile. È il caso per esempio di Aldo Palazzeschi, Carlo Emilio Gadda o Umberto Saba, le cui propensioni omoerotiche, rilevanti per un'adeguata comprensione delle opere, vengono di norma taciute nelle scuole e nelle università; per il resto nessuna novità assoluta, ma non si tratta certo di cose di dominio pubblico, benché spesso trattassi di scrittori tra i maggiori della letteratura italiana.”⁴⁰⁶

En un cierto punto Gnerre nos confía que muchos de los escritores aludidos:

“Si nascondevano dietro travestimenti e messaggi più o meno cifrati, come Palazzeschi e Gadda (che era per giunta ossessionato dalla riservatezza sulla vita privata), o lasciavano il loro romanzo "gay" nel cassetto in attesa di tempi migliori, come fece Saba con *Ernesto*. L'omosessualità, d'altro canto, era "innominabile", parola che non è comunque sinonimo di "impraticabile". In pieno fascismo, infatti, Giovanni Comisso cantava la maschia bellezza dei soldati, Sandro Penna sbucava da un "fresco orinatoio alla stazione" e Filippo De Pisis annotava le sue "eccentricità" sulla carta, mettendole poi in pratica, dal momento che pubblicarle sarebbe stato sconveniente. E persino Mario Soldati si faceva tirare le orecchie da Montale per certi suoi racconti di argomento "freudiano-sessuale".

L'omosessualità, nelle pagine di questi autori, è quasi sempre legata al *cliché* dell'uomo che desidera ragazzi più giovani e assolutamente maschi, ma è spesso anche più serena che problematica. Il panorama si complica di molto negli anni Sessanta e Settanta, quando l'omosessualità si trasforma in un esplicito terreno di discussione etica e politica, mentre si fanno strada in modo più chiaro diversi modi di viverla e di giudicarla. Si va qui dal travaglio di scrittori cattolici come Carlo Coccioli e Giovanni Testori all'opera

⁴⁰⁵ Lo cual ha seguido la ruta fácil del histrionismo a todas luces gratuito. Esto no ha hecho otra cosa que continuar la misma agresión de intransigencia de la cual fueron víctimas los homosexuales (pero a la inversa) Esto genera, ni más ni menos, la recurrente paradoja de cuando una victima se convierte en victimario, lo cual se presenta cuando se va más allá de la norma y se infringe el respeto de gentes y enseguida se enarbola y se exige la civilidad por motivos difícilmente defendibles, por ejemplo en este orden de ideas, la pedofilia.

⁴⁰⁶ Francesco Gnerre, “*L'eroe negato. Il personaggio omosessuale nella narrativa italiana contemporanea*”, Gammalibri, Milano, 1981. pp. 85-86

monumentale e contraddittoria dell'eretico Pasolini, dall'ironia chic di Alberto Arbasino alle visioni revolucionarias de Mario Mieli.”⁴⁰⁷

La aseveración de Gnerre en cuanto a que considera a Coccioli dentro de los escritores homosexuales católicos, está verdaderamente fuera de los deseos más fervientes de Coccioli por zafarse de semejante etiqueta, pues finalmente no se consideraba del todo católico, proclamando en algunas ocasiones que *no era lo mismo un escritor católico que un católico que escribe* — en el remoto caso de que él lo hubiese persistentemente sido—.

Para Gnerre las transformaciones que se han presentado en la larga trayectoria de *los escritores diversos* en Italia han sido últimamente muy intensas, pues comenta que:

“Le trasformazioni però non sono finite, perché negli ultimi vent'anni una nuova generazione di scrittori parla del proprio mondo, rappresentando l'omosessualità *come* un fatto acquisito, uno stile di vita consapevole, meno schematico e più libero dal senso di colpa che nel passato. I romanzi di Pier Vittorio Tondelli e Aldo Busi segnano, in questa direzione, uno spartiacque. E dopo di loro il desiderio omosessuale appare, forse definitivamente, avviato alla conquista della normalità, nella produzione di numerosi nuovi autori in grado di trattarlo, ciascuno a modo suo, come un argomento del tutto quotidiano (il che non vuol dire ovviamente noioso o banale)”⁴⁰⁸

Libros como el de Gnerre han servido para develar lo que normalmente se ha ocultado en la historia contemporánea de la literatura italiana, por lo tanto para Gianni Rossi Barilli:

“*L'eroe negato* sarà un libro utile per chi si occupa di letteratura, come doverosa integrazione critica di tante letture imbarazzate e reticenti, e si rivelerà certamente pieno di interessanti scoperte per chi ama leggere omosessuale. Si spera poi sempre che qualche copia serva per far rinsavire chi dice che l'omosessualità non è cultura. Ma per questo, forse, ci vorrebbe un miracolo.”⁴⁰⁹

Cabe mencionarse, en la medida en que históricamente los escritores se hayan vinculado al pensamiento científico (entiéndase *objetivo*), como el único canon de lo verificable, que el realismo de la literatura testimonial adoptará un punto de vista rígido en cuanto a esta materia, o sea en su pretensión de una narrativa comprometida con la realidad. En la novela de Coccioli, esta estrategia si se quiere “verista”⁴¹⁰ se presenta muy ostensiblemente en la *Primera Parte* de las tres que forman la novela.

⁴⁰⁷ Ibidem.

⁴⁰⁸ Ibidem.

⁴⁰⁹ Ibidem. p. 89

⁴¹⁰ El *verismo* como: la inspiración en lo real, esta es su inspiración más importante, así como el movimiento artístico y literario más próximo al naturalismo, que se esforzaba por dar a conocer la realidad de la sociedad y de la relación entre las personas. Esta tendencia surgió primero en la literatura entre 1880 y 1890. En esta década, debido a la influencia de Émile Zola, surge una tendencia cuyo máximo exponente es no en vano un italiano, Giovanni Verga. Este naturalismo literario busca una descripción más realista tanto del individuo como de la sociedad, creando, sórdidos dramas inspirados en hechos cotidianos que abordaban lo feo y lo vulgar. Así surgió el verismo en la ópera. Si hasta entonces, era imposible llevar a escena, hechos reales o cotidianos, el verismo buscaría efectos dramáticos ante situaciones desgarradoras. Empero hay que recordar, que el público de la ópera no es el mismo de la novela, y el compositor verista estará obligado a suavizar las

Ahora bien, en el contexto latinoamericano es de notarse el eminente caso del novelista homosexual chileno Pedro Lemebel, quien por méritos personales bastante notorios y muy lejanos de un victimismo patético y ramplón, Lemebel ha representado el paradigma del escritor militante gay comprometido y por ende travestido, es él quien ha sostenido una heroica lucha que se agitó entre el más íntegro compromiso existencial y el social, entre lo político que representaba la protesta civil y la resistencia y entre la afrenta de desplegar abiertamente su transexualidad de apariencia. Además, Lemebel cuenta con el haber dignamente *sobrevivido* a la grave y nefasta represión del régimen militar de Augusto Pinochet, quien violentó artera y sistemáticamente su integridad física y moral y la de otros admirables escritores homosexuales caídos. Sobra decir que: los estrujantes libros de este admirable escritor, circularon enormemente dentro y fuera de Chile.

411

situaciones dramáticas extremas, con melodías sentimentales o efectos melodramáticos, estos efectos, por cierto, no serán muy ajenos a Carlo Coccioli en el comportamiento del protagonista de su novela.

⁴¹¹ De él baste decir algunas cosas, por ejemplo Patricia Espinoza dice: “Si hay un rasgo distintivo en la escritura de Pedro Lemebel es la provocación, su voluntad para desafiar el panoptismo electrónico y digitalizado de la *sociedad post*. Lemebel es el ojo al que no se le puede negar su derecho a mirar-decir, refundando la negación más violenta que se pueda realizar a los poderes, a saber: la impenetrabilidad, que provoca la clausura de su poder, el fracaso de sus estrategias de dominio. Pero esa impenetrabilidad no está dada por la cerrazón, sino por el contrario, por una extraña y singular apertura que logra restarle el brillo eneguedor a lo que nos rodea, para generar una opacidad donde puedan distinguirse mejor las minucias de la redención y la caída.” A lo que agrega Juan Pablo Neyret: “Tal vez sea la literatura el único campo donde se invierta con total legitimidad el derecho jurídico de presunción de inocencia: en ella, ninguna palabra es inocente hasta tanto se pruebe lo contrario. Esta sentencia, que puede aplicarse a toda producción creativa del lenguaje, se torna especialmente cierta en el caso de los escritos del chileno Pedro Lemebel. En efecto, no hay en su bosque barroco un solo término que no conlleve una intencionalidad, lo que convierte a su obra en una de las más políticamente radicalizadas de la literatura latinoamericana.” En el Primer y el Tercer Mundo, esta politización de la escritura lemebeliana ha sido estudiada una y otra vez en relación con las corrientes posmodernas reivindicativas de la diferencia y, en su caso particular, de la condición homosexual. Con respecto al término “lemebeliano” arriba citado: no se ha acuñado aún, hasta donde se sabe, un calificativo o gentilicio que identifique la producción discursiva de Lemebel. Entre las múltiples opciones, apunta Neyret: lemebeliana, lemebeliana, etcétera; se optó por proponer *lemebeliana*, por lo que el término contiene, precisamente de *bélico*, una constante en la escritura esencialmente combativa de este autor. Enseguida apunta Neyret que: “Es evidente que el árbol sobre el que se erige su literatura echa sus raíces en géneros característicos de la cultura gay (*marica*, o *coliza*) como en el *camp*, lo es *el melodrama* y, dentro del plano de la canción, lo es *el bolero*. Y es igualmente cierto que uno de sus textos canónicos es precisamente el género *panfleto*, esta palabra de ninguna manera implica una desvalorización; más bien, en su debido contexto, es todo lo contrario, por ejemplo en su *Manifiesto, Hablo por mi diferencia*, contenido en su libro: “*Loco afán*” (1983-90), donde claramente proclama, como emblema más que paradójico, *lo provocador de su peculiar hombría*, revelando que: —*Yo no pongo la otra mejilla / Pongo el culo compañero*— (p. 88, del libro arriba citado) Un escritor análogo (quien es cronista y también homosexual) de Lemebel, el mexicano Carlos Monsiváis, parece resolver de una vez por todas el conflicto de descubrir las incrustaciones políticas en los textos. En su prólogo a la reedición de un libro de Lemebel, Ed. Seix Barral, el de “*La esquina es mi corazón. Crónica urbana*”, el citado prólogo de Monsiváis se denomina: *Pedro Lemebel: el amargo, relamido y brillante frenesí*, el mexicano, antes de señalar la militancia ostensible de la literatura de Lemebel, me detiene la reflexión de siempre: ¿se puede ser escritor y militante? En el caso de Lemebel la respuesta viene del hecho prosístico: *su militancia es indistinguible de la forma en que la expresa*, no sólo es comer rabia para no matar a todo el mundo sino escuchar lo que él mismo va escribiendo, captar las melodías verbales con gran cuidado y cerciorarse de *la relación profunda entre las ideas y las palabras que las describen con exactitud [...]*, (los subrayados aparecen en el mismo artículo) Y para concluir, “Monsiváis termina deslizando ésta, que sería una certera descripción de la escritura política,

Es preciso aceptar que los efectos de la novela que aquí nos ocupa en México y en otras partes, se pudieron haber medido en base a su capacidad de suscitar entre los lectores una reacción, ya sea esta tendiente a la *sensibilización* o al *activismo pasivo* o bien cabe la posibilidad hasta de haberse podido generar reacciones neutrales, como respuestas inmediatas a la lectura. Ahora bien, como antes ya se ha sugerido, estas reacciones pudieron haber tomado la forma de un *activismo combativo* o de abierta *militancia*, pero también se pudo generar o motivar el uso de la persuasión inteligente, es así como se podría hipotéticamente conseguir una estrategia de sensibilización para seguir un cauce más “*soft*”, para poder generar algo parecido a una recíproca tolerancia.⁴¹²

Algunas propuestas textuales de Coccioli con respecto a la insensibilidad hacia la marginalidad y hacia los seres estigmatizados y desprotegidos, podrían surgir del principio de que: la literatura (y por ende la narrativa) puede ser un arma para la negociación y la consolidación de un estado de conciencia social y cósmica más tolerante con la diversidad. *Es menester abogar por el papel decisivo de la expresión de una literatura homosexual que milite políticamente, pero que también se de a la tarea de sensibilizar con el arte a través de una persuasión inteligente y antes que nada, con un probado dominio del oficio.*

hacia, nuevamente, la primacía de la cuestión genérica: [...] entre las ideas y la libertad del cuerpo en el acto sexual, en las fiestas del deseo y el látex, de los baños de vapor y los registros sensibles de la oscuridad.” Tomado del sitio *Web de Confabulario*: <http://www.bu.edu./mfil/confabulario/fall04/ensayos.htm>.

⁴¹² Curiosamente CC no habló jamás de *tolerancia*, por lo menos con respecto a los objetivos o las consecuencias inmediatas o de largo alcance de esta novela. Desde su origen, la palabra tolerancia fue un concepto muy afín al de la libertad. Es por ello que las ideologías más relacionadas con él, históricamente hablando, hayan sido el liberalismo, como el garante de todas las libertades individuales, y, en general, todos los movimientos y partidos políticos cuyo máximo objetivo haya sido el respeto a las ideas o actuaciones no compartidas. En este sentido, los sistemas políticos más vinculados a la tolerancia han sido tradicionalmente aquellos que regulan el ordenamiento del Estado en torno a la democracia, como el principio básico y esencial de su dinámica social y política. De cualquier modo, en esta tesis, se entendió como “tolerancia”: a la actitud y comportamiento, individual, social o institucional, caracterizado por la consciente permisividad hacia los pensamientos y a las acciones de la mayoría de los individuos, sociedades o instituciones, pese a que los valores morales o éticos de aquéllos no coincidan, o incluso desapruében, los de éstos. La tolerancia se puede manifestar prácticamente en todas las interrelaciones y actividades humanas, pero muy especialmente en los temas que tocan aspectos religiosos, culturales y políticos que son a menudo dirigidos en contra de la homosexualidad y de las relaciones libres entre géneros. Los principales actores y receptores de la tolerancia (en su recíproca esencia, *tolerar* y *ser tolerado*) son el individuo y el Estado.

HIPÓTESIS.

Acerca de lo "irreparablemente homosexual" en Fabrizio Lupo:

“[...] no creo que se pueda admitir discusión alguna: una copiosa literatura médica prueba que no basta con querer no ser homosexual para dejar de serlo, y una secular práctica católica prueba que no se puede imponer la total represión de la carne a quien no ha nacido para santo. En esta pregunta que Fabrizio Lupo no se cansa de dirigir con corazón dócil y libre de orgullo, se encuentra, a mi juicio, toda la esencia católica de mi libro.”

Prefacio a la edición castellana, p. 11 del “*Fabrizio Lupo*”

La novela *Fabrizio Lupo* es un testimonio escritural muy cercano a una *historia de vida*, a una crónica de “lo vivido” pero sobre todo de lo “sentido” por el o los protagonistas y está narrado, como se vio, como un testimonio en primera persona, no obstante que su origen sea del orden individual, toca muchos aspectos de la esfera colectiva. Es un proyecto escritural dentro del cual se inserta la experiencia del propio autor, con el objetivo de proponer un documento de reflexión sobre el afecto homosexual masculino que contemple la posibilidad de sensibilizar tanto a propios como extraños (los de la otredad heterosexual); lo cual parte de la propuesta original prevista por el mismo CC con respecto a generar un paradigma comportamental en la relación amorosa homoerótica, y por otro lado la de exponer *literariamente* una delación que pueda documentar “el campo de batalla” de la lucha íntima de los involucrados en una *negociación amorosa* para lograr el respeto y reconocimiento al derecho a la diversidad homosexual, vivida y percibida en “público y en privado” como una modalidad más en el vasto espectro de la descarga de la emotividad humana.

Esta última reivindicación, ha motivado muy recientemente la adopción de nuevas estrategias para el enclave homosexual, desplegadas tanto dentro del activismo militante como en las iniciativas sensibilizadoras menos combativas, que han podido arduamente generarse a lo largo de los últimos años como un espacio conquistado en las sociedades modernas más atentas a los derechos de las minorías; por lo tanto: en términos muy generales, ya se cuenta con significativos avances para darle curso a la expresión homosexual dentro de un marco social y político más incluyente. En este contexto sociológico, la propuesta de Coccioli en su novela, aborda una serie de aspectos de incuestionable carácter social.

Se trata de un peculiar tratamiento de una *trama proto-autobiográfica*, donde el *autor-narrador* se confunde con el mismo personaje principal. Como se vio, ambos tienen la misma problemática existencial, la cual es representada en varios de sus momentos más cruciales. Se trató también de la asunción fragmentaria y unilateral de la diversidad homosexual al través de un

enamoramamiento y de sus devastadores efectos en el momento en el cual el protagonista ha identificado un objeto-sujeto en quien depositar su desesperada necesidad de amar.

Cabe señalarse que el *traslape autobiográfico* no está manifiestamente expresado por CC posiblemente porque hace referencia a una desagradable experiencia personal no muy lejana a la publicación de la novela; hecho que CC trató de ocultar a toda costa. A fin de cuentas, CC traslada su propia experiencia a un personaje que como ya se ha hecho notar, funge como su propio *alter ego*, luego entonces, Carlo Coccioli cuenta su propia y fallida historia por boca de Fabrizio Lupo, que funciona como personaje interpuesto. Por todo lo anterior, el traslape autobiográfico de Coccioli determina el carácter *marcadamente subjetivo* de las propuestas y contribuciones supuestamente reivindicadoras, presentadas a lo largo de su libro.

Por otro lado, es necesario reconocer que la novela homosexual de Carlo Coccioli como objeto teórico de esta tesis, precisó de una serie de instrumentos de exploración, para darle curso y para agilizar los primeros pasos de esta pesquisa, el más recurrente fue el de *la diversidad revelada* que resulto ser una útil herramienta de trabajo, surgida justamente *strada facendo*⁴¹³ (sobre la marcha) Así pues, según lo observado: la *diversidad revelada* se fue dejando ver a lo largo y a lo ancho de la historia de cada uno de los dos protagonistas de la novela, pero este proceso dual se dio de una manera muy contrastada entre los dos protagonistas.

La revelación de esta peculiar relación amorosa masculina, evolucionó dinámicamente en la trama y fue finalmente vertida en la anécdota contada como un testimonio desplegado en una “peculiar” entrevista cuyo objetivo fue, supuestamente, el de preparar el terreno para una efectiva aceptación o asimilación final de la condición homosexual de ambos protagonistas, o sea, para consumir la *revelación* como algo finalmente *asumido*, o sea como la plena *toma de conciencia de la condición homosexual asumida responsablemente*; en efecto, ya no más como simple “*revelación*” sino como una “concreción” de la praxis de su propia diversidad. En este orden de ideas, la *diversidad revelada* irá buscado afanosamente la mejor trayectoria de las *razones sentimentales* de su legitimidad⁴¹⁴ y las de su consecuente asunción de los dos personajes. Por otra parte, quede asentado que se entendió *la homofilia* como un sinónimo de *la homosexualidad* pues en italiano y en castellano no existe una gran diferencia entre lo uno y lo otro, como en francés (ver aclaración sobre el asunto en el Capítulo VI, parte 6.2 de esta tesis)

Para situar mejor las hipótesis más significativas se optó por aplicar un análisis crítico del contenido del libro *Fabrizio Lupo* en función de la localización de aquellas conjeturas que fueron saltando a la vista desde la primera lectura de la novela. Posteriormente se formularon algunas respuestas viables por indagar, si se quiere en torno a suposiciones de carácter muy general, de ahí surgió el cuerpo de hipótesis (6) que a continuación se enumera:

HIPÓTESIS I

En esta novela se encuentran enfrentados como dos sentimientos antípodas, la “homosexualidad” y la “amistad”, cuando ambos pueden ser precisamente dos momentos

⁴¹³ Es también el resultado de una serie de acaloradas y fructíferas reflexiones sugeridas, discutidas y finalmente, adoptadas o rechazadas, con mi asesor de tesis.

⁴¹⁴ Y como se ve en el desenlace de la novela, se va a perder entre una vorágine de encontrados disentimientos.

de un proceso de enamoramiento homosexual; pues los dos suelen ser finalmente subsumidos ⁴¹⁵ por una relación paulatina más profunda, más netamente homosexual o bien, diluirse en un simple afecto intenso pero transitorio entre dos hombres adultos. Para CC se trata de una disyuntiva excluyente, tal y como aparece enunciado en el mismo título de la tesis como dos opciones recíprocamente excluyentes: o la una o la otra, verbigracia: “Homofilia [o] ⁴¹⁶ amistad en la novela Fabrizio Lupo de Carlo Coccioli”. Ambos posicionamientos son expuestos por CC como dos proyectos antípodas desde el comienzo de la intriga de la novela, en efecto, esta antítesis se encontró muy bien delimitada desde el comienzo, y permanecerá como la parte nodal a todo lo largo de la novela.

Al final, la diferencia entre ambas, o sea la homofilia y la amistad, no se resuelve en una síntesis pues difícilmente convergen, no obstante el haber pasado ambos protagonistas por un arduo proceso de revelación paulatina e infructuosa que se identificó en el propio desarrollo de la narración como el de una “diversidad revelada” lo cual no les llevó a nada, o más bien, los arrastró al absurdo existencial del “non sense”; por un lado el suicidio y por otro la fatalidad, sin embargo al final cabe la posibilidad de haberse tramado un “pacto suicida” celebrado subrepticamente por los dos protagonistas. ⁴¹⁷

Esta dicotomía afectiva masculina marca una diferencia muy tajante entre los dos proyectos amorosos que se contraponen a todo lo largo del relato que hacia el desenlace, ninguno de los dos realizará por razones completamente ajenas a su voluntad. CC sopesó la importancia dramática del difícil y tortuoso paso de Fabrizio y de Laurent y los llevó de la mano hacia una especie de rebuscada narración con una inacabada conclusión, dado que el aparente final, ya se había planteado desde el inicio de la trama, lo cual es confirmado inclusive en el cierre mismo de la novela como algo que queda indefectiblemente inconcluso, CC lo determina de la manera siguiente:

⁴¹⁵ De la palabra *subsumir*, entendido aquí dentro de las dos acepciones que siguen: derivado de *sub-* y del lat. *sumĕre*, tomar. O sea: || 1. “incluir algo como componente en una síntesis o clasificación más general.” || 2. Considerar algo como parte de un conjunto más amplio o como caso particular sometido a un principio o norma general.

⁴¹⁶ Tanto en castellano como en italiano, la palabra “o” es una conjunción, ahora veamos en castellano viene del latín «*aut*», que: 1.- Sirve fundamentalmente para relacionar dos posibilidades expresando que solamente una de ellas se realiza. Otras veces, expresa indiferencia o intercambiabilidad de los términos que une: ‘Se toma un vaso de agua o se opta por otro líquido’. 2.- También se emplea para unir una expresión con el desarrollo o explicación de ella, y equivale a «esto es, o sea»... 3.- Sirve la «o» para expresar una cantidad aproximada. 5.- En muchos casos, más que disyunción entre los términos que une, expresa que la acción es aplicable tanto al uno como al otro y puede usarse indistintamente «o» o «y», *es claro que esto ni la acepción 2, no se aplica a nuestro título de tesis*. Ahora veamos en italiano: o .1.- *congiunzione*. inf. morfol. *dinanzi alla vocale o può prendere una d eufonica: od oggi, od otto; rara la d eufonica dinanzia alle altre vocali*. Definizione: *congiunzione* con valore disgiuntivo, coordina due o piú elementi che hanno la stessa natura grammaticale oppure due o piú proposizioni dello stesso tipo, esprimendo esclusione reciproca, *contrapposizione*, alternativa. Con valore alternativo, la cong. o si ripete davanti a ciascun termine della serie. Con valore esplicativo, ossia, cioè, o anche. Come accezione Alias: esempio Neri Tanfucio o Renato Fucini che dir si voglia. [...] Es claro que en este caso, el sentido disyuntivo de la conjunción es el que debe contar.

⁴¹⁷ Ver lo que se concluye sobre un posible “pacto suicida” en la última parte de esta tesis, justamente en el penúltimo párrafo de las *Conclusiones*.

[se pregunta socarronamente]

“Si conclude la storia di Fabrizio e Laurent...; si conclude veramente?”

La letrera finisce nella metà superiore di un foglio, la cui metà inferiore è riempita da una frase scritta su due righe in caratteri maiuscoli ben disegnati:

*Ma abbiamo vinto noi,
e la firma: Fabrizio Lupo.”*

(Tomado de las últimas líneas de la novela, página 475)

Como se puede ver el “*testimonio fabriziano*” ya había sido rendido a CC, antes de su inminente suicidio, causado como sabemos, por la muerte intempestiva de Laurent. Toda esta inestable realidad se muestra como un largo y penoso *proceso de negociación sentimental* para poder alcanzar los beneficios de un Amor (Amor con mayúscula, dice él) el que finalmente no será consolidado, dado que es un amor demasiado infiltrado, entre otras cosas, por la fatalidad y la persistente religiosidad del protagonista, pero también por la indolencia del amado, el argumento trata del pasaje truncado de una *diversidad revelada* a una virtual *diversidad asumida*, hecho que nunca se llega a consumir, esto hizo pensar también en los efectos nocivos de una percepción más o menos exaltada de la *diversidad intuida pero no asumida* entre los dos protagonistas; esta indefinición de identidades es quizás compartida con el propio comportamiento escritural de Coccioli, quien no acierta a relatar el homoerotismo con las marcas más esenciales o las más explícitas de la praxis homosexual (que conste, no se precisa de pornografía, basta sólo el erotismo), resultando para el autor una especie de arduo y engorroso *ricercare*⁴¹⁸ el abordaje de algunos aspectos de la praxis homoerótica, en efecto, al autor le cuesta mucho esfuerzo relatar “con pudor convencional” una negociación erótico-sentimental de una presunta pareja que, en efecto y entre otras cosas, tenían trato carnal.

HIPÓTESIS II

El peso del contraste entre las dos tradiciones literarias homosexuales superpuestas puede ser muy determinante en la percepción de una homosexualidad paradigmática entre los lectores del enclave no europeo; por ejemplo en la “novela traducida” de Coccioli el impacto del mensaje reivindicador refleja, en efecto, el “estado de cosas” entre dos enclaves superpuestos: por un lado la tradición del enclave homosexual italiano, con todo y los estereotipos que esto comportaba, por otro, el francés no menos estereotipado. De cualquier manera, ambos representaban en sí el contexto euro-mediterráneo que tenía confirmada una receptividad casi segura entre aquellos destinatarios más o menos cautivos de la expresión literaria homosexual, justamente porque se hablaba “de” y “desde” su propio territorio o enclave. En contrapartida, estaba el caso de otros enclaves alcanzados por la novela ya traducida, como es el caso del lector mexicano: en donde el

⁴¹⁸ *Ricercare*, vocablo italiano que significa ‘descubrir’ o ‘rebuscar’ esta es la impresión que la novela deja en el lector que ve en el trasfondo de esta narración, una espectral presencia de alguien que busca afanosamente una respuesta en la que él mismo ya no cree. No obstante, hay aciertos en la novela, pero la especulación “ejemplarizante” (moralina) coccioliana no llega a desembocar en una propuesta consistente y asequible para cualquier mortal.

mensaje reivindicador encontró algunos impedimentos y resistencias nacidos de las marcadas diferencias de modo, época y de lugar, bastante ajenos al medio homosexual mexicano, en efecto, se trataba de las diferencias siempre habidas entre los enclaves⁴¹⁹ homosexuales europeos y los de América Latina.

De cualquier forma, la “novela traducida” de CC ejemplifica, la por entonces naciente industria editorial de referencias conductuales que comenzaban ya a invadir los estantes de librerías dedicadas a introducir en el mercado (y el supermercado) de masa, incontables pasquines de preceptivas, manuales de comportamiento, recetas y consejos para atraer el bienestar y la fortuna, etc. dedicadas todos al “culto del éxito personal”, modalidad libresco que desde entonces hasta la fecha, logra saturar los mercados de masa con espurios y efímeros “best sellers” tendientes a ofrecer modelos conductuales de lo más variado.⁴²⁰

La finalidad de matizar la enorme importancia de las diferencias entre los contextos o enclaves aludidos por CC en su novela, no tendría sentido quizás en un contexto alejado de las pretensiones actuales de la globalidad, pero este “extrañamiento” en los años 50’s a los 70’s correspondía a diferencias verdaderamente abismales entre Europa y Latinoamérica. Luego entonces, será el propio destinatario de este tipo de literatura “extranjizante” quien demandará una cierta aproximación al modelo propuesto por la narrativa, precisamente por el carácter reivindicatorio y realista que se reclama, el propio lector exigirá verse reflejado o por lo menos identificado con el personaje o el escenario utilizado por el autor, de lo contrario, el “pacto de credibilidad” con el lector, resiente una fractura, creándose una inconformidad que tarde o temprano se reflejará en la misma calidad de la “receptividad” y de la identificación del lector con el (los) protagonista (s) y con su mensaje. El caso concreto de esta novela es que resultó ser demasiado referencial al tiempo y al espacio europeos (italo-francés) en donde se desarrolla prácticamente toda la acción.

No obstante lo anterior, se puede hechar mano de otro recurso literario, que no concierne a la forma sino al contenido para asegurar la complicidad y el involucramiento de un destinatario, digamos “standard” con un mensaje novelístico considerado como “lo ideal en lo universal”, este funcionará siempre y cuando la trama trate los problemas o situaciones como hechos de alcance universal: pongamos el caso de la novelística de un Balzac con su conmovedora serie de relatos reunidos en *“La comedia humana”* (entre 1830 y 1845) compuesta por 91 estupendas narraciones acabadas y 46 en proyecto, o el caso de Victor Marie Hugo con *“Los miserables”* (1862), o bien el de un reconocido verista italiano como Giovanni Verga con su desgarradora novela *“Don*

⁴¹⁹ En cuanto al persistente eclecticismo observado en esta tesis, es menester repetir que además se tuvieron que agregar y adaptar algunos conceptos de diferentes orígenes para poder englobar a la variancia enorme y a la vez a la especificidad de los fenómenos que giran en torno a la homosexualidad y a sus *praxis*, entre otros este concepto del *enclave*, que fue utilizado para designar en términos muy generales a la comunidad homosexual en torno a la cual se han reunido habitualmente los implicados con el tema homosexual, o bien, que bajo este término, se pudieran designar los espacios o las agrupaciones ya conquistadas durante la accidentada historia de la trasgresión homosexual. *Enclave* es en suma: un concepto con el cual se trató de actualizar el concepto foucaultiano de aquellas comunidades masculinas pre-industriales que practicaban la homofilia como una práctica *normal* y/o *ritualizada* de la homosexualidad, desde entonces hasta los actuales homosexuales que más recientemente han sido sistemáticamente vistos como imperdonables trasgresores, se prefiere este término al del *veneziano* de *ghetto*, por tener desde su origen una connotación racial (judería)

⁴²⁰ Se trata de autores como los recientes escritores de *best sellers*: Og Mandino, Paulo Coelho, Maxwell Maltz, etc.

Gesualdo", a caballo entre el siglo XIX y el XX, pero también la demoledora novela mitteleuropea de "El hombre sin atributos" de Roberto Musil (1880-1942), y desde luego, el ruso Fiódor Mijáilovich Dostoievski (1821-1881) con su impresionante obra "Los hermanos Karamasov" (1879-1880) y otros más que sería imposible citar aquí. Todos ellos logran vehicular en sus tramas mucho de la problemática de la existencia humana de muchos hombres y mujeres, estas obras literarias funcionaron quizás porque trabajaron más *arquetipos humanos* que *estereotipos* de los personajes, de hecho todos ellos presentan una acabada y penetrante visión de *la condición humana*, pues lograron ir más allá de la demarcación espacio-temporal de su entorno y de su época, representando situaciones que a todo mundo les parecen siempre vigentes y universales.

La universalidad en la trama y en el tratamiento del tema sobre la homosexualidad, fue ardientemente aspirada por Carlo Coccioli, pero finalmente no logra ir más allá de los límites de la demarcación espacio temporal europea, por un lado, y por el otro: como se verá, tampoco sobrepasa los límites *ideológico-religiosos* impuestos por el judeocristianismo exacerbado, adoptado desesperada y acríticamente durante la crisis europea de la posguerra y de la guerra fría. Esto se hizo sentir de una manera muy reveladora en la novela, ya que poco después de su publicación en México (1953), la reacción inmediata fue tibia, hay indicios que muestran que originalmente la novela de Coccioli no tuvo mucha aceptación por parte del destinatario homosexual mexicano. Lamentablemente, la razón o razones más precisas de esto se podrían haber encontrado quizás hurgando entre la gran cantidad de misivas recibidas por CC durante aquel tiempo (como ya se dijo, actualmente resguardadas en algún sitio, por lo visto inabordable), dado que el autor siempre mantuvo una gran comunicación con los lectores a través de un incansable flujo de "cartas a la redacción", lo cual fue muy apreciado por CC,⁴²¹ pues con el tiempo, se convirtieron en un invaluable recurso de sondeo sobre la opinión de sus lectores acerca de sus propias publicaciones; hecho muy importante (según lo dicho frecuentemente por CC) dado que le era de gran placer el consultar y el responder asiduamente esta ingente correspondencia, consultada por el escritor, antes y después de haber emprendido alguna iniciativa literaria o periodística de cierta envergadura, esto era para Coccioli la mejor manera de darle la cara a una confrontación periódica con sus lectores y desde luego con un mercado de probables lectores.

Ahora bien, no se puede negar que con el paso del tiempo la novela *Fabrizio Lupo* se convirtiera para algunos enclaves como *la novela homosexual* por antonomasia, y fuera también considerada como una más entre tantas referencias librescas del *enclave homosexual* de algunos países durante los años 50 y 70's. Pero su innegable éxito editorial y sus consecuentes reediciones pueden probar por lo menos su popularidad y, desde luego, la gran difusión de *la novela ya traducida al castellano*. En consecuencia, se debe aceptar la importancia de este hecho sobre el comportamiento "gremial" de la *diversidad de por ejemplo el enclave mexicano, no obstante se diga que este enclave por norma, no leía...* Pese a todo, no se puede ignorar que la novelística es

⁴²¹ Coccioli advierte en el prefacio de algunas ediciones traducidas: "Centenares y centenares de cartas que constituyen el más extraordinario de los documentos, el más conmovedor, el más delicado, y ciertamente uno de los que más honran al hombre. Lágrimas y risas, esperanzas y atroces desilusiones, ahora un temor y más tarde una sensación de seguridad exaltada: he aquí la materia ardiente de que están tejidas las misivas que sigo recibiendo. Y en el fondo de cada una de ellas, escritas por manos distintas (estudiantes, sacerdotes, profesores de universidad, artistas, militares, burgueses, artesanos), no hay sino el eco de esta insensata e increíble palabra: *amor, amor, amor*. Tales gentes, que sólo tienen sed y hambre de amor, creen haber encontrado en *Fabrizio Lupo* un intérprete, un mensajero y además, y sobre todo, es un sortilegio que les ayuda a atraer sobre ellos ese amor verdadero, el único que podrá *explicarlos* y *justificarlos*. He dicho: ese amor verdadero. ¿Y quién osará arrojar la primera piedra contra los que creen aún en la verdad del amor?" (*Prefacio* a la edición castellana, p. 10)

normalmente más leída que la ensayística y mucho más que cualquier otro tipo de género literario, a fin de cuentas, la narrativa ha sido corresponsable de haber formado, informado, conformado y/o hasta deformado a miles de lectores “cautivos” y a los más asiduos bibliófilos durante varias generaciones atrás.

Retomando lo arriba mencionado, es importante insistir que: la novela *Fabrizio Lupo* correspondía originalmente a un enclave (paisaje físico y humano) muy diferente del mexicano, por lo tanto, las objeciones de algunos destinatarios mexicanos con respecto al “*Fabrizio Lupo*” traducido, que en un momento dado cuestionaron airadamente su *pretendida universalidad*, tuvieron razón, ya que la trama correspondía a una realidad, en efecto, diferente. Se trataba, como ya se dijo, de que el ambiente homosexual europeo (mediterráneo), que no era en absoluto semejante al paisaje físico ni al humano del enclave homosexual latinoamericano quizás no les dijo nada nuevo ni útil.⁴²²

Sin bien, en otras de sus novelas CC pone en práctica las adaptaciones necesarias para desplegar convincentes escenarios narrativos no necesariamente europeos, pero en la novela que nos concierne, este no era el caso, pues se trataba de una traducción de su novela originalmente ambientada y escrita entre Florencia y París en un tiempo que ya había pasado. Esto obedece a aquella interrelación dinámica que normalmente impone el lector al emisor entre el lugar de los hechos y las consecuentes formas y contenidos vertidos en cualquier situación narrada que toque la intimidad del lector de una manera digamos “*ejemplarizante*”. En este caso, CC fue capaz de expresar una intriga de filiación homosexual europea, o sea del enclave europeo. Pero también, es preciso decirlo, CC logra hacerlo adecuadamente en otro momento y en otros libros, desplegando una “*ambientación*” bien impostada en su narrativa, pongamos el caso de algunos textos pertenecientes a lo que podría llamarse su “*ciclo mexicano*”, periodo en el cual Coccioli desplegó las marcas esenciales de una inconfundible filiación “física y étnica” de la provincia mexicana. Se trata de los libros: *Manuel el mexicano* (trad. del francés de 1957); *El guijarro blanco* (trad. del francés de 1959); *Soleil* (en francés sin traducción conocida al castellano, en 1961); *Omeyotl, diario messicano* (en italiano de 1962, después traducido al francés en 1966, con dibujos de José Gpe. Posada y otros); *L'aigle aztèque est tombée* (en francés en 1964); *Yo Cuauhtémoc* (trad. del francés en 1966) y *L'erede di Montezuma* (en italiano en 1964) Es también pertinente señalar que: estos libros, aunque concebidos básicamente en México, no fueron necesariamente escritos y publicados directamente en castellano, dado que la regla general del autor fue la de escribir habitualmente en francés. Se insiste en el hecho de que en el caso particular de la novela “*Manuel el Mexicano*”, el contexto provinciano mexicano fue devotamente reflejado en la narración y coincide grandemente en tiempo y espacio con la ambientación a la que pretendió referirse.⁴²³

La novela que nos concierne, como ya se dijo, fue traducida del francés al castellano y enseguida publicada casi a su llegada a la Ciudad de México, desde donde obtuvo un paulatino, pero al fin, sonado éxito latinoamericano de ventas, éxito no muy lejano a lo antes logrado en Francia. Por lo tanto, la novela *Fabrizio Lupo* se leyó en Hispanoamérica y se convirtió para muchos en uno de los pocos textos de referencia “*traducidos*” sobre el comportamiento del

⁴²² Hay que recordar el unívoco sentido utilitario que se puede desprender de una novela pretendidamente didáctica.

⁴²³ Sin embargo, CC no siendo nativo de la zona aludida en la novela, tendrá que recurrir a una locación inventada, *Tlatenanco*; en realidad esta población no existe en el mapa, no obstante ello, el escritor logra reflejar de manera convincente, todo un escenario físico y humano pretendidamente mexicano que efectivamente, era muy ajeno al de sus orígenes.

“*enclave homosexual euro- mediterráneo*” que además se podía leer en castellano o portugués. Con el paso del tiempo, el libro acabó por ser reconocido como una especie de clásico de la narrativa internacional sobre la homosexualidad de la época. Posteriormente, bajo el también breve título de *The Eye and the Heart (El ojo y el corazón)* el libro sale publicado en 1960 en Inglaterra y algún tiempo después, se publica en New York, en 1966, bajo el título de *Fabrizio's book*. Para entonces, en España y en el pleno de la cruenta y prolongada lucha por la liberación franquista se publica y al mismo tiempo, se retraduce al portugués del Brasil, posteriormente se harán otras exitosas traducciones en lenguas eslavas y nórdicas, hasta ajustar casi 11 traducciones a otras lenguas, partiendo generalmente de la novela traducida al francés por Louis Buonalumi. Hacia los 70's, la recepción del libro ya no fue la misma, por eso quizás CC se propone adelantar en muchas de las traducciones una especie de prefacio explicativo, pues el enclave homosexual internacional todavía no se había homogenizado como para presentar un frente común suficientemente análogo, dado que hasta entonces, el enclave estaba atomizado en infinidad de tipos de praxis anónimas y personales. En efecto, el enclave internacional no se concebía como una especie de clase social diferenciada, ni tampoco como un frente político organizado como una lucha civil, como aquel del feminismo o del proletariado politizado, todos ellos o ellas, reunidos (as) en torno a sindicatos o a núcleos de defensa y de lucha civil, ya susceptibles de manifestarse públicamente hacia el año clave del 1968.

Cabe mencionarse que desde un principio, se reflexionó en esta tesis sobre la pertinencia de pensar sobre el posible impacto de *la novela traducida* en un país como México, considerando que esta novela fuera posiblemente percibida como un *best seller* sobre el tema homoerótico, mismo que era considerado tabú entre los años 50 - 70's. Por otro lado, también dada la cantidad enorme de traducciones y de ediciones (legales y no), que circularon en el país e internacionalmente; era de esperarse que la novela traducida al castellano, haya generado en torno a sí una serie de expectativas muy encontradas entre la comunidad o enclave homosexual mexicano que leyó el libro.

Me permití incluir toda una serie de consideraciones sobre el impacto de la novela en México, debido a los casi 51 años de estancia de Coccioli en el país, lo cual no sólo consentía el tomar en cuenta su presencia en este país, sino que obligaba a tenerla muy en cuenta. Por otra parte, la novela “*Fabrizio Lupo*” traducida al castellano fue publicada casi inmediatamente que en Francia (un año de diferencia); sin embargo, en Italia lo fue muy tardíamente —casi 26 años después de la primera edición francesa— fue sólo hasta 1978, en la primera edición italiana de Rusconi, que es la edición que se utilizó en la elaboración de la tesis. Esta demora obra en contra de la posibilidad de haber obtenido en Italia el mismo resultado que el obtenido en la edición francesa, dado que muchas de las situaciones dramáticas relatadas en la trama, ya habían sido drásticamente superadas por los potenciales destinatarios italianos. Lo anterior, puede explicar en parte, el hecho que la novela *Fabrizio Lupo* no hubiese tenido una gran acogida, pues en efecto, no fue ni oportuna ni consecuente con el enclave homosexual itálico, como ya se dijo, de cualquier manera, esto no se puede decir de Francia en donde el libro, que se publicó desde 1952, en la edición de *La table ronde*, CC logró colocar varias reediciones, además de haber conquistado un aceptable éxito de ventas y de crítica.

Se recalca de nueva cuenta, el hecho de que: así como en el caso de la versión original italiana, el enclave o el contexto italiano tosco-florentino —estaba comprendido dentro de la historia que ahí se contaba— en el caso de la traducción francesa, sucedió lo mismo, esto es que: la ciudad de París y otras localidades francesas estaban incluidas dentro de la narración y obviamente sus habitantes y sus costumbres, empero como antes se dijo, esto no sucede con la

traducción de la novela al castellano, en efecto, no hay ninguna referencia al contexto castizo ni al latinoamericano, sólo se les considera en los famosos prefacios de la novela, en donde CC imagina que el lector latinoamericano de este tipo de literatura, era un ferviente practicante católico, tanto como el propio Fabrizio Lupo. Pero por lo que se supo al respecto, se trataba de una estereotipación temeraria, por lo menos para el México urbano de entonces, en donde el enclave homosexual ya vivía una profunda reacción anti-religiosa, fruto de aquella añeja tradición mexicana de rebeldía e intolerancia francmasónica liberal que se acentuó muy marcadamente durante el la tradición librepensadora del *cardenismo* (de 1934 a 1940) y que fuera la bandera institucional del más abierto laicismo blandida por la SEP y por algunos férvidos funcionarios en pro de la autonomía eclesiástica que se prolongara durante muchos años. Esto por lo menos en el México liberal juarista (promotor de la Educación y del Estado laicos), donde se puede desprender que una buena parte de los homosexuales escolarizados (los que en efecto leían asiduamente) ya se habían formado dentro de un espíritu, no precisamente ateo, pero sí muy lejano al “*campanilismo*” (parroquianismo) italiano. Por lo tanto, aquella certidumbre coccioliana ⁴²⁴ resultó estar un poco fuera de lugar.

Sin embargo, es necesario reconocer que CC atina hablar de la condición homosexual y no importa tanto cómo lo hace, sino que *lo hace* en un momento crucial (entre los años 50 y 70's), lo cual resultó oportuno como una inquietud tendiente a preparar lo que posteriormente pudo haber conformado *un filón internacional* de la incipiente “expresión literaria homosexual” de la época, de cualquier forma, con todo y sus serias limitaciones, el aporte narrativo de la diversidad tanto de él como de otros escritores trasgresores más, facilitó, hacia el año crucial del 1968, la llegada a una acción socio política más protagónica de la trasgresión y de los numerosos grupos de marginados de entonces.

A CC se le atribuye el mérito de haber tratado literariamente y por primera vez, la narrativa de la *praxis homoerótica* como un tópico eminentemente sentimental, consecuentemente el de haber considerado a la praxis homosexual masculina como un asunto básicamente emotivo, como un facto de aquellos individuos que se aman, ciertamente, pero esto no me parece tan relevante; pues lo que sí me parece importante, es que el “itinerario teológico” seguido profesadamente por CC en esta novela, no demostró ser en absoluto ventajoso para el reconocimiento de la condición homosexual de entonces ni la de ahora. La devastadora moraleja que se desprende de la trama de esta novela, que fuera concebida desde Europa y que reflejaba el *estado de cosas* de dos enclaves no muy divergentes (el italiano y el francés), ciertamente pertenecientes a una *comunidad católica apenas salida de una brutal crisis común*, que no presentaba (años 1949-51) otra esperanza que el gastado enfoque existencial judeocristiano, como la única vía de solución a las reivindicaciones buscadas desesperadamente por CC, dado que se trataba de un enfoque, teológicamente hablando, muy distante al reconocimiento y a la legitimidad moral y espiritual del amor homosexual masculino, con o sin mayúsculas. Pero por otro lado, la crisis bélica generó otra expectativa más con respecto a esta problemática: se trataba de la opción

⁴²⁴ Se vuelve a citar lo dicho por CC en su “famoso” prefacio: “Creo que sería interesante para el lector latinoamericano (es decir, para un lector tradicionalmente rodeado por una atmósfera católica, tanto si la acepta como si la rechaza) conocer las opiniones que los portavoces del catolicismo francés han emitido acerca de las conclusiones a las que Fabrizio Lupo está *obligado a llegar*. No puedo hacer sino resumirlas aquí en la pregunta que Fabrizio Lupo, católico, no se cansa de dirigir a la Iglesia a la cual pertenece: “Dado que, por una parte soy irreparablemente homosexual, y por otra irreparablemente refractario a la vida monástica, ¿en qué orden humano y espiritual se me concede que viva?” (tomado del prefacio a la edición castellana, p. 12)

que, como ya se dijo, oportunamente presentó el existencialismo, seguido efectivamente por algunos célebres intelectuales europeos que siendo homosexuales, trataron de resolver el problema de conciencia del ser diverso por esta vía. Pero CC no tomó jamás, de aquella opción existencialista, ni una sola actitud crítica con respecto al vergonzoso lastre religioso judeo-cristiano, de modo que CC nunca pensó sobre las opciones éticas ni de conciencia que le ofrecía el *ateísmo existencial*, por lo tanto, frente a la sempiterna y retorcida ingerencia religiosa católica en los asuntos del *Eros* y de la diversidad sexual humana, la inmovilidad y anomia habitual minuciosamente manipuladas desde antaño por la ideología dominante: desplegada en efecto, en sus dos frentes operativos, los AIE y los artificios del *biopoder* que se vieron en el Capítulo VI, en las partes 6.4 y 6.5 respectivamente.

Por lo tanto, el ingente peso de los contrastes entre los lectores extra-europeos ⁴²⁵ y la tradición literaria católica de posguerra sustentada por Coccioli (la de dos enclaves afines superpuestos, el italiano y el francés), fueron negativamente determinantes en la percepción de los destinatarios no europeos del mensaje o moraleja pretendidamente reivindicadora de la novela, debido sobre todo a su fuerte carga teológica. De tal suerte que el espacio literario homosexual “explorado” y los alcances de Carlo Coccioli en estos ámbitos narrativos de la diversidad, no se pudieron incorporar a ningún movimiento en pro de los derechos civiles del propio enclave, esto debido a su sistemática “descontextualización”, la de reducir al homosexualismo y a sus praxis al *formato* y al tutelaje teológico, lo cual violentaba la esencia misma de la facultad de elección de la preferencia sexual como una expresión legítima de la misma libertad de elección. Sin embargo, CC obtiene efectivamente un enorme, aunque poco tardío éxito internacional de ventas y popularidad con su novela, y a la vez como ya se apuntó: generó un gran interés por polemizar sobre el tópico homosexual, generándose una enorme profusión de cartas dirigidas al autor, y poco después dando pie a que CC optara por anteponer oportunos y sugerentes prefacios dedicados a cada una de las numerosas ediciones traducidas de la novela (donde por cierto, la edición italiana carece de prefacio)

En efecto, con el regular éxito internacional de esta novela, CC confirma una cierta persistencia de la modalidad editorial *a la francesa* en su comportamiento escritural futuro. De cualquier forma, al internacionalizarse la novela, surge el riesgo de la falta de fidelidad al texto original en virtud de las apuradas y numerosas traducciones de esta y de otras novelas de Coccioli. Dicho de paso, y reiterando una convicción ya anteriormente apuntada, es muy ilustrativo el riesgo de la accidentada traducción castellana de la novela, pues no se hizo otra cosa que una traducción mediocre, poniéndose en tela de juicio la pretendida y uniforme *universalidad* del contenido de la novela, no obstante su indiscutible éxito editorial.

HIPÓTESIS III

Carlo Coccioli como escritor, está fuera de cualquier clasificación y también fuera de una corriente literaria que pueda abarcar el amplio espectro de su producción, en efecto, a CC se le puede considerar como un caso de excepción en el panorama literario internacional en cuanto a su difícil filiación, y no solamente por los dilatados límites y los

⁴²⁵ Evidentemente la referencia es con respecto a la *novela traducida*, aunque casi lo mismo se pudo desprender de la poco alentadora experiencia de Coccioli al publicar la novela en Italia, casi 26 años después de la edición francesa, en este caso la trama ya era demasiado tardía e inoportuna para el enclave italiano, véase la crítica de Carlo Bo en el ANEXO II al final de esta tesis.

alambicados aciertos (y desatinos) de su narrativa, que en esta peculiar novela, lo convierten no sólo en un escritor “demasiado peculiar y advenedizo”, considerándolo como un escritor del desarraigo, fuera de un país dado pero dentro del mundo, fuera de un referente nacional fácilmente identificable y, por ello muy a menudo, fuera de toda demarcación cuyo estilo está en movimiento perpetuo, por eso un poco “fuera de foco”, en fin, fuera de todo lo considerado como convencional. Pero curiosamente sin tratarse jamás de la acostumbrada disyuntiva “sinistrese” (de izquierda), aquella habitual vanguardia europea de izquierda (gauchiste) Dado que a menudo fue, ideológicamente hablando, todo lo contrario. Pero además lo fue por todo lo conflictivo que pudieron haberle arrastrado sus propios rasgos caracteriales de eterno inconforme, CC se puede considerar como un caso único entre los “letrados de oficio” de la literatura italiana de ultramar y, desde luego, de su peculiar exilio voluntario o voluntarioso. Fue también “un verdadero caso atípico” en el, de por sí polémico medio periodístico mexicano, no se diga en el de las Letras Mexicanas, en donde ni siquiera lo incluyen en antologías de literatura contemporánea. Carlo Coccioli personificó también el caso único de una especie de individuo “dimezzato” (escindido, bifurcado) como efecto del haber sido producto de una brutal crisis, y por ende seguidor de un Dios inmutable no menos desestabilizador y que siguiendo las convicciones monoteístas más profundas del toscano, CC resultó ser el hijo incómodo de un Dios-padre inclemente hasta con la propia condición homosexual de sus vástagos.

CC fue un caso original por la vastedad y la pluralidad infructuosa de su cultura religiosa, pero también por su propia curiosidad y altivez intelectual, disfrazada de una muy poco creíble humildad; en efecto, extravagante porque su obsesa e histriónica convicción de poseer la verdad no hizo otra cosa que instalarlo en la búsqueda nerviosa e insistente de la “verdad última”, lo cual le hizo descubrir tan sólo dos caminos cruelmente bifurcados (bifurcados porque o se tiene éxito o lo contrario) de su vacilante trayectoria hacia el encuentro de sí, atizando la exploración curiosa sobre la condición humana, o sea: la perenne constatación de la insignificancia humana frente a la divinidad y, además, de aquella consecuente perplejidad de CC frente a la sexualidad tántrica como una de las emanaciones divinas provenientes del Tíbet,⁴²⁶ posición en la que, como antes se dijo, su ansiosa obsesión por poseer y detentar la *Verdad última* y lo *Absoluto*, le permitió avizorar la senda orientalista, una ruta odirección hacia donde ir, mas nunca se le reveló a CC lo que se encontraba más allá de sus límites como destino.

⁴²⁶ Coccioli incursiona en el *budismo tántrico*, lo referente a la relación divinidad y sexualidad, asociación prácticamente imposible en Occidente, ahora bien, este es un aspecto bastante aceptado en el tercer estado del budismo, en donde se dice, en términos muy generales que: el vehículo del rayo o vehículo del diamante (Vajrayana), que se independizó del budismo Mahayana; se perfeccionó en el Tíbet, e influyó y se vio influido a su vez por el *tantra* hindú, sobre todo en Assam y Bengala. Hubo sectas tántricas en Nepal y China, aunque en la actualidad sobreviven en el norte de la India. *Tantra* (en sánscrito, 'red' o 'secreto'), un conjunto de textos y rituales religiosos esotéricos budistas e hindúes. Los tantras hindúes se escribieron después de los *Purana* en el periodo medieval, y están organizados en forma de diálogo, en que el dios Siva explica a su consorte Parvati la filosofía y los mitos subyacentes en el ritual tántrico. Este ritual implica cambios completos en las prácticas íntimas y sociales hindúes. *Los seguidores tántricos aprenden de un gurú cómo liberar su energía psicosexual* —el poder de la serpiente enroscada (Kundalini), que se ubica en la base de la columna vertebral— a través de sucesivos puntos focales (chakras), hasta que alcanza el chakra más elevado, en la parte superior del cráneo, y experimentan en su interior la unión del dios y de la diosa. Este proceso (sadhana) comienza con una visualización sistemática de la deidad, miembro a miembro, que se materializa a través de la utilización de diagramas visuales (yantras) y de conjuros mágicos (mantras)

HIPÓTESIS IV

La novela no puede superar las limitaciones impuestas por el “establishment” (lo establecido como norma), no obstante el habérselo vehementemente propuesto el autor, en este contexto, la persistencia inhibitoria de los aparatos ideológicos del Estado (AIE) ejercieron su represión y su control (subrepticio y no), sobre la libre expresión literaria de la diversidad, ambos operaron de manera muy incisiva en la novela, de tal suerte que la determinaron y la condicionaron en sus propósitos más inmediatos y en los de largo plazo. La presencia de la religión católica en la novela pudo ejercer el efecto paralizador, mismo que determinó al autor (y este consecuentemente lo proyectó en sus personajes) a abdicar o claudicar la pretendida reivindicación homosexual de su novela, no obstante el poderse haber operado algún hipotético cambio de percepción entre los lectores homosexuales y no. Por lo tanto, es muy probable que la ingerencia omnívora de la dimensión teológica, haya forzado a Coccioli a concebir el impacto aleccionador de un desenlace fatal, movido por “fuerzas divinas” bajo la forma de una orquestada puesta en escena de tipo “deus ex máchina”⁴²⁷

El papel decisivo de la ideología cristiana dominante (Humanismo burgués) en la imposición del paradigma de la “sexualidad reproductiva heterosexual” deja una huella indeleble en la concepción del amor homosexual en la novela, y en lo que Coccioli propone desde el inicio: o sea el poder testimoniar con ella el caso de un *amor homosexual con mayúsculas*, que en sus líneas más generales, no hace otra cosa que imitar más o menos las reglas y el sentimentalismo del paradigma heterosexual vertido en la “Novela rosa”.⁴²⁸ Además se cuenta con la persistencia de un parangón fuera de lugar (versus paradigma heterosexual) y de la presencia de una demanda inútil de perdón, amén de alcanzar la condescendencia divina, todo esto reflejado muy dramáticamente en lo que Fabrizio llama “*l’abbandono teológico*”. La mecánica de cómo se implantó este control “desde arriba” a través de los AIE (Aparatos Ideológicos del Estado siguiendo a Louis Althusser), y el pacíficamente subrepticio proceder del “*biopoder foucaultiano*”

⁴²⁷ Esto es que: el recurso del “*deus ex máchina*”. (Loc. lat.; literalmente, 'es el dios [que baja] de la máquina') m. En el teatro de la Antigüedad, era personaje inesperado que representaba una divinidad y que descendía al escenario mediante un mecanismo e intervenía en la trama resolviendo situaciones muy trágicas, de hecho para el desenlace de la novela, se trata de una intervención divina y no de otra cosa.

⁴²⁸ *Novela rosa*, género narrativo, considerada por muchos como un producto sub-literario, que se desarrolló a partir del siglo XIX y tiene como argumento central los avatares amorosos de sus protagonistas. Sus antecedentes se encuentran en la novela sentimental y en la gótica de los siglos XVI y XVII, aunque puede afirmarse que es en las novelas de Samuel Richardson, *Pamela* y *Clarissa* donde se sentaron las características del género. A las protagonistas de estas novelas se las presenta como muchachas aparentemente emancipadas y, la mayoría de las veces, antagónicas de los personajes masculinos, pero que, tras haber demostrado su independencia y singularidad, acaban casándose con el *varón domado*. Otras veces se trata de una chica despreciada por su entorno social o pobre, pero su carácter y bondad consiguen que un rico y bello galán la tome en matrimonio. En realidad se trata de novelas estereotipadas, maniqueas, situadas en un medio social falso —lujo, grandes mansiones, ocio vacío lleno de frivolidades suntuosas— y con unos personajes sin características propias ni matices, excepto en una somera descripción física general del tipo: “era alta, rubia con ojos azules e iba vestida con unos pantalones ceñidos y un *sweater* crema ambarino y amplio”. Nunca hay una crítica social ni ideológica a nada, ni tampoco innovaciones literarias, por lo que el género va repitiéndose con la misma fórmula desde sus orígenes, aunque las modas y las costumbres sociales se dejan sentir, sin embargo, en las novelas rosas actuales hay un cierto erotismo explícito o insinuado.

como se observó (ver Capítulo VI, parte 6.5 de esta tesis), no le ahorraron a ambos (al escritor como al personaje principal) salvar la pernicioso efectividad de sus efectos represores a todo lo ancho y largo de la novela, ya que ambos siguieron puntualmente los perfiles previstos para poder asimilar, sin chistar, el *merecido castigo* de su imperdonable trasgresión.

Coccioli despliega en su peculiar *activismo alterno*, algunas estrategias de *camouflage* (el travestismo, incluso), haciendo uso de múltiples máscaras y de ambigüedades blandidas quizás como mecanismos de defensa, los cuales le generaron duras críticas, tanto del gremio o enclave homosexual como de los críticos literarios activistas y hasta de algunos de sus numerosos *lectores cautivos*, de hecho CC tuvo a bien pensar y preocuparse de todo ello pero lamentablemente sólo acertó a desplegar la fatalidad con su “*libro traducido*”. Una macabra respuesta del desaliento provocado por la lectura de su novela es el de aquel joven lector tapatío (Jorge Zúñiga Cordero, en Octubre de 1955), quien conmovido por el dramatismo de la visión coccioliana, decide suicidarse en la Cd. de Guadalajara, cosa que CC estando al tanto, trata de evitarlo pero lamentablemente llega tarde, Coccioli sin la menor demora, publicará un oportuno libro sobre este bochornoso incidente.⁴²⁹

HIPÓTESIS V

El caso particular de Carlo Coccioli no permite emprender un abordaje biográfico más o menos convencional, en primer lugar, muy pocos estudiosos se han ocupado de él, de hecho hasta hace muy poco, no había sido incluido en las antologías de literatura italiana contemporánea (como el caso de Francesco Gnerre); otros antologistas y estudiosos de la novela italiana de posguerra como Antoine Ottavi, Giorgio Pullini y otros más, ni siquiera le dedican un espacio considerado en sus reseñas, tampoco en la literatura mexicana y es sólo en la literatura francesa en donde Coccioli es medianamente reconocido. Es posible que el hecho de haber sido un escritor italiano de “oltremare” lo haya puesto en condición poco favorable ante la crítica italiana, habiendo otros casos de literatos italianos inclusive nacidos en Latinoamérica, como es el notable caso del cubano de nacimiento Italo Calvino. Lo interesante de todo esto es que Coccioli quizás a sabiendas de estas omisiones, haya decidido tomar las cosas por su cuenta, en efecto, él mismo se ocupó de su caso... Por lo tanto, al reconstruir su pasado no se recurrió a fuentes “externas” porque aún habiéndolas fueron muy fragmentarias y también fueron discontinuas y fragmentarias.⁴³⁰ Por lo tanto se procedió a hacer un análisis de lo declarado en algunas reveladoras entrevistas, así como a testimonios directos de “viva voz” del escritor y de una profusa serie de revelaciones desplegadas de propio “puño y

⁴²⁹ Los pormenores del suicidio de este joven lector, podrían aclararse mejor al través de la consulta de la correspondencia de Coccioli, la consulta de este material postal, pudo ser de suma utilidad para develar en esta tesis la posible “responsabilidad autoral”, mucho más que ir a buscar en la novela de CC escribió sobre el asunto. Quede bien claro que no se trata de inculpar ni al libro ni a Coccioli de aquellas muertes, pues no es lógico argüir semejante condena sin aceptar antes que: si bien, hubo un detonador (la terrible visión coccioliana del homosexualismo y de sus praxis contenida en el libro) también había ahí un individuo con claros y potenciales problemas mentales de autodestrucción.

⁴³⁰ Como ejemplo basta un botón: en el libro “*Itinerario en el caos*” hay efectivamente una ingente cantidad de datos desordenados (en fotocopias a veces ilegibles) sobre su obra y su pasado, pero no deja de ser un verdadero *itinerario en el caos que trata su accidentado y errático pasado...* Como ya se dijo, se recurrió también a su libro de 18 largas conversaciones “*finte per intero, però...*” (completamente ficticias...) llamadas, con gran arrojo e ironía, por el mismo CC “*Tutta la verità*”.

letra”, de ahí surgieron utilísimas llaves de lectura para comprender mejor la propia problemática existencial del autor; lo cual después de todo, me permitió aseverar que estos eran los mejores recursos para documentar su pasado, en efecto y sin equívoco alguno: se consideró que los textos del propio autor eran las fuentes más importantes para reconstruir su pasado, pues también resultaron ser reflejo fiel de aquellas variables expresadas muy subrepticamente en la trama de esta novela. Por lo tanto, resultaron ser las fuentes más fehacientes, aunque las más subjetivas, para poder generar una apreciación más o menos “razonada y razonable” sobre el origen y las motivaciones de sus ambiciosos desafíos escriturales y, sobre todo, para incorporar en su historia de novelista aquellas contradicciones y características que siempre le acompañaron en su vida y su obra de escritor. En este sentido, la novela arroja una gran cantidad de datos autobiográficos (si bien sigilosamente ocultados por CC) que giran alrededor de aspectos de la vida privada del escritor que, sin la menor duda, pudieron ser muy decisivos para dar pie al origen y desarrollo de la novela que aquí nos ocupa.

En efecto, la lectura minuciosa de algunas de sus numerosas entrevistas y de sus *no pocas* “auto-entrevistas” ya cercanas al final de su vida, permitieron revelar más claramente dilemas y contradicciones de su diversa y accidentada faena intelectual, pero ahora sí, sin la ingerencia de las habituales estrategias cocciolianas “de ocultamiento” y de sus “travestimientos de transformista”, de los cuales, CC hiciera frecuente uso en los años de su juventud.

En este otro orden de propuestas al servicio de una proporcionada *sinceridad senil*, bien puede incluirse esta novela, no obstante que se trate de una de sus primeras narraciones sobre el problema angustiante de su propia identidad. No obstante la palpable *esencia puramente confesional* de su quehacer escritural arduamente desplegado en la novela y posiblemente también en algunas otras de sus narraciones, Coccioli hizo también un paradójico uso de *testimonianzas tendientes a reforzar la verosimilitud y la supuesta objetividad y “verdad” de sus personajes*, ellos no fueron otra cosa que —y muy especialmente esta novela— desdoblamientos de su propia individualidad (proyecciones del *alter ego*) Esta particular circunstancia, abre un acceso privilegiado hacia los meandros discursivos y los entrepaños supuestamente ocultos de su exasperada búsqueda amorosa y de su ansia metafísica al través de la escritura, lo cual hizo desplegar a través de su desbordado ingenio, verdaderos alardes de maquinada creatividad literaria. Por ejemplo: lo acaecido con el ilustrativo y paradójico libro “*Tutta la verità*”, que es producto de una serie de largas e interesantes conversaciones, que después de mucho indagar, llegué a concluir que no fueron otra cosa que una serie de 18 conversaciones simuladas *ante el espejo*, en efecto, el tal Gabriel Abramson como entrevistador de CC para este libro, no se prestó jamás a esta doble iniciativa conversacional, resultando de todo esto, otra elaborada y bien instrumentada *charada* coccioliana bajo la forma de libro.

HIPÓTESIS VI

Por último, el “camaleonismo literario” de Coccioli puede revelar a un autor diferente y discontinuo en cada uno de sus libros, “Fabrizio Lupo” no es la excepción. Además, es la primera de sus novelas que intenta tratar la problemática homosexual, en efecto, es la primera de una larga serie de narrativa cuyo tópico principal será el de la problemática que comprende “la identidad” como “el principal leit motif” de los protagonistas; y donde, no obstante todo, la labor narrativa de revelación y de develamiento de las praxis de la homosexualidad no se presentarán como un imperativo para llamar a las cosas por

su nombre, y en donde, no obstante su fluctuante puritanismo, el tópico por tratar seguirá siendo el de la trasgresión homosexual, pero Coccioli una vez más se travestirá y se convertirá en otra cosa, se ocultará y se mimetizará, aparentemente. Pero el innegable traslape autobiográfico de la novela, no dejará insepultos sus fantasmas y miedos y acabará por sacar a la luz sus alambicados sigilos e impersonaciones... Coccioli en esta novela, no hablará de otra cosa que de sí mismo (pero desde diferentes ángulos), de su pasado inmediato y de sus múltiples desdoblamientos y alter egos transfigurados “volente o nolentemente” (con o sin su voluntad) Esta particularidad adaptativa de CC fue explorada en el capítulo III, específicamente en la parte 3.3, relativa a la versatilidad del escritor y a las facultades asombrosamente miméticas de su fluctuante comportamiento reactivo.

Efectivamente el novelista toscano lleva a cabo una larga serie de travestismos y ocultamientos narrativos que hicieron que esta novela resultase a menudo una ardua lectura, una lectura casi ininteligible y en gran medida ocultando un texto ambiguo, pero afortunadamente con momentos logrados y de un gran oficio y artificio narrativo, quizás demasiado incomprensibles para la mayoría de los lectores desprevenidos, esto en cuanto a su contenido, pero en cuanto a la forma, la novela (en la versión italiana) no deja de ser un texto muy acabado, sin duda, pues la escritura ahí es propia de quien conociendo bien los avatares del oficio de hacer literatura, tiene a bien ofrecer al lector algunas páginas de impecable factura, amén de poner en práctica osadas estrategias narrativas y de activar enmascaramientos insospechados, de desplegar laberintos en *mise en abîme*, enigmas francamente ingeniosos y todo ello escrito habitualmente con acabado esmero formal.

En conclusión, es menester señalar que el hilo-conductor de la exploración de la intriga de la novela fue, como se presintió desde el inicio: el seguimiento arduo de una trayectoria un tanto sinuosa, el de la “*diversidad revelada*” de los protagonistas. Que fue, en términos más reales que formales, un proceso de reconstrucción mnemónica, pasando por el discurso que fuera narrado a CC *oralmente*, o sea, el de una *recopilación de hechos de una relación homosexual*, sacados del vivo recuerdo de Fabrizio, la oralidad resultante fue como el irse descubriendo discursivamente como una persona que se narra “recordándose” y no como un personaje que interactúa, se trata más bien de una persona que se confiesa, que interroga y que demanda al mismo tiempo, entablándose una especie de monólogo en tres direcciones.

CC trató de explorar en Fabrizio Lupo un comportamiento emotivo que ya no pertenecía al tiempo de la novela y cuyo interés no era más el de recuperarlo (como Proust en “*À la recherche du temps perdu*”), y esto es así: porque su tiempo de *espera* ya se había agotado, la inesperada muerte de Laurent hace que Fabrizio mitigue apuradamente su sentimiento homoerótico (despojándole de la vital carnalidad), hasta llevarlo a una dimensión del orden puramente metafísico. La deconstrucción paulatina de su obsesión amorosa, y el contrapunto descrito de su lucha con Laurent es el telón de fondo del melodrama en el que ambos naufragan, lo cual estaba fría y supuestamente esperado para preparar las condiciones necesarias de los dos para *ser ellos mismos, sabiéndose y auto-nombrándose homosexuales...* Pero como se vio: ambos tratarán desesperadamente de alcanzar la *dorada plenitud de una “diversidad cabalmente asimilada”* la cual, por oscuras y fatales razones, nunca llega a consumarse.

En resumen, desde el principio se trató de focalizar aquellas hipótesis que se fueron presentando en las subsecuentes lecturas de la novela (de hecho 4, más otras tantas para consultar y aclarar dudas), después de la segunda de las lecturas seguidas, se comenzó por explorar un poco

aleatoria ⁴³¹ e indistintamente a las *Tres Partes*, pero siempre con la idea de no detenerse a considerar a ninguna suposición de hipótesis como infalible. En suma, no sin antes haberlas escrutado críticamente a todas. En la cuarta lectura, se cambió el orden de las 3 partes, esto es que se leyó la *Primera y Tercera Partes* sin pasar por la *Segunda*, como ya se dijo, el resultado en términos de inteligibilidad, no se alteró gran cosa; enseguida se emprendió la lectura únicamente de la *Segunda Parte*, el efecto de inteligibilidad también funcionó, salvo la inserción de algunas partes complementarias de la *Primera Parte* que tenían que ver con el testimonio propiamente dicho de Fabrizio, mismo que ya se había vertido en la *Primera Parte* de la novela, pero que CC consideró necesario hilar precisamente ahí algunos cabos que según él habían quedado sueltos.

⁴³¹ Como si se tratara de seleccionar las posibles hipótesis de un universo literario carente de un orden *espacio-temporal*. Por lo tanto, fue fundamental el proceder aleatoriamente en un proyecto amoroso masculino que de por sí ya estaba sumido en el caos, es decir que en el caos, se trató de explorar un poco al azar para decidir cuáles hipótesis podrían formar parte de un cuerpo de hipótesis muy general, que pudiese darle otro sentido (crítico) a una novela también concebida supuestamente como una propuesta crítica.

CONCLUSIONES

El *leit motiv* de esta novela testimonial se impuso originalmente bajo el inconfundible tono *confesional* que se encontró a todo lo largo del texto, la finalidad del protagonista al adoptar tal estrategia fue la obtención de la legitimidad y de la aceptación moral del comportamiento homofílico en el plano de la afectividad humana reconocida como habitual, social y moralmente aceptada. Tal y como ya se advirtió en repetidas veces, la novela interpela principalmente a los lectores con el propósito de que después de la lectura, puedan mudar su percepción sobre las praxis amorosas homosexuales.

Coccioli habla a través de su protagonista Fabrizio Lupo de un *Amor* que, según él, bien se puede escribir con A mayúscula (tal y como proclama repetidas veces), con esta especie de exhorto, en donde se permite considerar la homofilia como un evento eminentemente sentimental, superando por vez primera los enfoques que sobre el asunto algunos literatos europeos ya habían distintamente abordado.

El escenario de la *diversidad* fue tratado en esta tesis al través del seguimiento del pasaje de una homosexualidad más o menos precaria a una *homosexualidad arduamente asumida* por un artista enamorado (Fabrizio) y por la no menos difícil y tardía aceptación de su *amigo* (Laurent) Fabrizio, quien era un prometedor pintor toscano, el cual se estuvo debatiendo dramáticamente por su apego amoroso hacia Laurent, a quien consideraba como la persona ideal para darle cauce a su inminente y exasperada homosexualidad, pero se trataba de alguien quien, desde el principio del testimonio, no mostraba un gran interés en el proyecto amoroso de Fabrizio, pues se resiste a dar formalidad y crédito al afecto que tan visceralmente despertaba.

Por lo tanto, esta etapa reactiva, que es la de estarse constantemente descubriendo a sí mismo como un *diverso*, se hace en función de un objeto de amor cabalmente identificado, en este caso Laurent. En efecto, Fabrizio Lupo experimenta el *enamoramiento* (*coup de foudre*) que pasará de un sentimiento discretamente enunciado a un proceso que será paulatinamente *revelado* a lo largo de su testimonio.

Este relato se trata pues, de una revelación inminente “*in crescendo*” de lo diverso, que pasa de una emotividad contenida y latente a una emotividad más abiertamente manifiesta que se irá suministrando como una larga confesión oral, que insistirá sobre *algo que se fue obsesivamente diciendo o confesando*, en primera persona, y no como algo que se fue “viviendo”; así pues, la trama de la novela es más producto de un ejercicio de la memoria del protagonista, que de una relación encadenada de hechos inmediatos. En fin, como anteriormente se advirtió: la historia resultó ser el fruto de una larga serie de entrevistas que ulteriormente fueran transcritas por el propio Carlo Coccioli, todo esto motivado por el inesperado deceso —el accidente callejero de Laurent— pasado poco antes de la comparecencia de dos meses de Fabrizio (la famosa entrevista) ante CC.⁴³²

⁴³² Conviene recordar que: Fabrizio Lupo nace en 1925 y ya tiene 26 años al contactar al autor en 1951; el arco de tiempo comprendido entre la larga serie de entrevistas consignadas, transcritas y finalmente editadas por Coccioli, abarca del 4 de enero de 1951, hasta poco antes de su última carta dirigida a Carlo Coccioli el

Todo este material testimonial, formó el *corpus* de la novela; en fin, se trata de un documento salido de la “viva voz” de Fabrizio Lupo, en donde se narran las incidencias del enamoramiento en donde este artista funge a la vez, como el *alter ego* del propio autor. En efecto, y como se pudo constatar, se trataba de una *catarsis*,⁴³³ como si se aplicara un rito de purificación, rendido ante una especie de espejo autorial, en donde la evolución de la novela se produce como un “acto de palabra” reflejo,⁴³⁴ como una imagen especular de un sólo personaje, o bien como si se

4 de marzo del mismo año antes de suicidarse, dicha carta postrera está contenida en la novela en casi cuatro páginas: de la página 472 a la 475 donde termina la novela. De hecho, la serie de entrevistas dura casi dos meses; hasta que finalmente Fabrizio fallece en Arezzo (Toscana) el 5 de marzo de 1951, un día después de haber enviado la antes descrita misiva a Coccioli, en donde le explica la razón última de su fatal decisión.

⁴³³ *Catarsis*: según Helena Beristáin, Aristóteles introdujo en la poética el término de *catarsis*, que se refiere al efecto purificador de las pasiones (amor, temor, odio, compasión, etc.) que producen en el receptor la poesía y el drama, especialmente la tragedia. Dicho efecto posee a la vez implicaciones psicológicas sobre todo en la novelística contemporánea, pero también genera implicaciones estéticas, éticas, religiosas y de ejemplaridad, pues aparece en distintos cultos, pero en Aristóteles procedía de la religión griega donde correspondía a una purgación espiritual por medio de un ritual purificador que elimina las reliquias de experiencias perturbadoras de la conciencia. La palabra *catarsis* viene del griego *katharsis*, que quiere decir purificación, en psicología, este término fue aplicado por vez primera en 1895 para referirse a la liberación terapéutica de las emociones que causaban tensión o ansiedad. En sus primeros trabajos sobre la histeria, Sigmund Freud junto con Josef Breuer, practicaron la hipnosis como medio de tratamiento. Hipnotizados, algunos pacientes eran capaces de revivir conflictos reprimidos e incidentes que les habían dejado huellas profundas, pero se observó un efecto inesperado con la exteriorización de estas experiencias pues les permitía liberar tensiones, reduciendo los síntomas de sus neurosis. A este método, Freud lo llamó “*terapia catártica*”; pero buscó mucho después el mismo efecto sin la hipnosis, mediante la libre asociación y la interpretación de los sueños y actos fallidos, que en cierto modo, seguían los postulados del *asociacionismo*. De cualquier manera, el proceso de la *catarsis* siempre supone traer a nivel consciente las emociones reprimidas.

Hablar de los sentimientos perturbadores y de los sucesos conflictivos puede producir una relajación superficial, pero sólo la *catarsis* conseguida a través de alguna forma de terapia estructurada permite la eliminación duradera de la ansiedad.

Por otro lado, según Carlos Monsiváis, en su libro “*Días de guardar*”, la *nota roja* o el *amarillismo* de la prensa es la *catarsis* elemental de los mexicanos: ya que la purificación y la depuración, son funciones dramáticas obligatorias de todo hecho de sangre que se comunica masivamente en el medio popular mexicano. “Nos purificamos a través del usurero asesinado en su cuchitril, al lado de un colchón destripado que hasta hace unas horas desempeñaba funciones bancarias. Nos purificamos con las Poquianchis, que a partir de una casa de citas de provincia organizaron un Treblinka a escala para prostitutas. Nos purificamos con las autoviudas, con la ejecución de las adúlteras, con las prestamistas Perea y Legorreta y sus fraudes eclesiásticos, con el funcionario Jaime Merino que le robó a PEMEX muchos millones y huyó a los Estados Unidos y juró *por la vida de sus hijos* que era inocente” nos dice Monsiváis. Sigmund Freud, en su trabajo *Estudios sobre la histeria* (1893), elaborado en colaboración con el médico vienés Josef Breuer, se consideraba a los síntomas de la histeria como manifestaciones de energía emocional no descargada, asociada con traumas psíquicos olvidados. El procedimiento terapéutico consistía en sumir al paciente en un estado hipnótico, para forzarle a recordar y revivir la experiencia traumática que diera origen al trastorno, con lo que se descargarían por *catarsis* las emociones causantes de los síntomas.

La publicación de esta obra marcó el comienzo de la teoría psicoanalítica, formulada sobre la base de observaciones clínicas.

⁴³⁴ Se comprende aquí a un *acto de palabra* como lo que entendió Jon Langshaw Austin (1911-1960), quien fuera un filósofo británico y uno de los mayores representantes de la *filosofía analítica* del siglo XX. Para Austin, el quehacer filosófico fundamental consistía en el análisis y dilucidación del poder evocador y activador del lenguaje común y corriente. Según él, el estudio prestado a las jerarquías establecidas en el lenguaje común, podía constituir un punto de partida de lo más útil a la investigación filosófica.

tratase de un soliloquio que fluyendo de la propia *boca* del personaje, se depositase en la *pluma* del autor, quien cavila paralelamente sobre su propio pasado inmediato y aquel de los recuerdos de su niñez, pero también especula sobre los más *narrables* para dar vida a su ficción, en suma: es una hábil estrategia ficcional para desatar una catarsis “creativa” que justificará la ingerencia omnívora de la propia biografía de Coccioli.

En otro orden de ideas, al final (que es de alguna forma, también el comienzo) de esta especie de doble confrontación —entre autor-personaje y viceversa— el escritor nos arrastró a un escenario francamente desolador, poniendo al lector de frente a una fatalidad inesperada: la muerte accidental y atroz de Laurent, el amante. Pero también, esta inesperada desgracia, será el motivo que orillará a FL a la necesidad “imperiosa” de dejar su trágica experiencia al juicio de la posteridad.

De alguna manera, se puede decir que la novela comenzó por el final, como antes se indicó, tal y como sucede en muchas de las *historias en elipse*, recientemente contadas por cineastas neobarrocos y demás creativos de hoy, se trata de desplazarse dentro de un tiempo elíptico (el de la memoria) en donde el principio y el fin se tocan, precisamente porque ambos ya pertenecen al pasado, y donde ya no media ni tiempo ni espacio posible entre ambos...

En esta tesis, se trató de abordar una *expresión literaria peculiar* durante la gran crisis europea posbélica, la generada por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), dentro de la cual los problemas sociales, como antes se dijo, afloraron profusamente y donde las expresiones de contrariedades individuales vinieron a menos. Dentro de este filón de crisis íntimas amortiguadas por los grandes problemas sociales, estaría colocada la problemática homosexual.

Ahora bien, con respecto a la nota característica de la intriga abordada en esta novela, como ya se dijo, producto del enfoque precisamente sentimental del asunto, se habló de un proceso de cambio profundo entre dos protagonistas, en efecto, la novela describe un drama íntimo vertido en un texto bien escrito, que resultó ser en cuanto a la forma, un texto sobresaliente. En cuanto al contenido: la novela *Fabrizio Lupo* presenta los altibajos de un problema de identidad homoerótica que irá pasando por diferentes fases en su extendido camino hacia la consecución de la conciencia más propicia para la aceptación de la condición homosexual propia y aquella del amante. Ante este estado de cosas, la confirmación de la diversidad homosexual se le *reveló* a Fabrizio como un acto de urgente inminencia, que para su desgracia, fue expresado desde su propio mundo interior de una manera unilateral (sin el concurso del otro) Pero, esta modificación sentimental se le reveló también a Laurent, de una manera particularmente atroz y tardía (ya casi hasta el final de la novela)

De cualquier manera, la continua evasión de Laurent, que quizás no es otra cosa que efecto de la insensata idealización de Fabrizio, así poco a poco, se irá delineando el perfil de una relación

Efectivamente el trabajo lingüístico de Austin aportó muchos conceptos importantes en este sentido, como el de la *teoría del aspecto elocutivo del lenguaje*. Ésta hipótesis nace de su observación de que muchas elocuciones no sólo describen lo real, sino que también tienen un efecto dinámico sobre su percepción y sobre la realidad misma. En todo caso, son en sí la propia realización de *un acto*, en vez de ser tan sólo el *informe sobre su realización*. Por lo tanto, Austin afirmaba que todo el lenguaje es *ejecutivo* y está básicamente *hecho de actos de palabra*. Durante su vida publicó siete ensayos y a su muerte se publicaron sus célebres conjeturas en tres textos: *Escritos filosóficos* (1961), *Sentido y percepción* (1962) y *Cómo hacer cosas con palabras* (1962)

sentimental en función de fatalidades, indecisiones, miedos, en suma: de flaquezas y más flaquezas, acicateadas por *la pasión y la compasión recíproca y de sí mismos*, sentimientos desencadenados alternadamente y surgidos en el momento menos indicado: tanto que ambos amantes se dan al amor de una manera cruelmente discontinua, demarcados además por la distancia que habitualmente medió entre los dos⁴³⁵ (Laurent vive en París y Fabrizio en Florencia) y naufragando entre un océano de cartas y de palabras. Como ya se vio, tanto Fabrizio Lupo, pintor toscano, como Laurent, joven y cultivado *bon vivant* parisino, vivirán una escabrosa aventura que al final no se podrá consolidar jamás, no obstante la voluntariosa y conmovedora vehemencia de Fabrizio.

Tal y como se indicó en su momento, aquella situación de desequilibrio emocional permanente, guarda mucho en común con “otro” romance vivido en “*tiempo real*” por el mismo Cocioli con el multicitado Monsieur Britman⁴³⁶ el cual le diera *muchos dolores de cabeza* por su continua evasión y *desapego afectivo*, desde luego, se trató de una relación hecha de largas ausencias, de afectos habitados por un ideal y no por la persona amada, Fabrizio, contrariamente al sentido común más rudimentario, se encargó de idealizar al amante hasta el ofuscamiento, entonces todo este puñado de desencontrados sentimientos encuentran paradójicamente un escenario común: ¡ambos, tanto el autor como el protagonista, acaban escribiendo su propia novela!

Como se constató en la *Primera Parte* del libro, el *amor exacerbado* de Fabrizio, se opuso sistemáticamente a la *oferta comodina* de Laurent, urdida bajo la fachada de una simple, llana y “deportiva” amistad. Cabe decirse que mucho del proceso de asimilación de la experiencia amorosa testimoniada por Fabrizio, fue también explorada al través de la copiosa correspondencia enviada a Laurent, pero la contraparte epistolar (las normales contestaciones) prácticamente no existen en la novela, no hay prácticamente nada sobre la correspondencia enviada a Fabrizio por Laurent, aunque en alguna parte del desenlace de la novela, Fabrizio confiesa el haber dado fuego a todo indicio dejado por su amado.

En cuanto a la diversidad sexual de Fabrizio, se mantiene, en la *Primera Parte* un tono de confidencialidad casi *abreactiva*,⁴³⁷ ya que el asunto es manejado dentro de un controlado decoro fijado por los miedos y los exabruptos religiosos del propio protagonista quien recurre en diversas ocasiones a clamar por la compasión de iglesias y de sus íconos, sin recibir respuesta alguna, CC hará sentir al lector que FL vive su diversidad dentro de una mezcla de culpabilidad asimilada en función de un propósito que quizás no es otro que el camino hacia la asunción del homosexualismo del propio Cocioli, lo cual estaría sustentado en Fabrizio bajo un exaltado

⁴³⁵ Como se dice coloquialmente en el enclave mexicano: “amor de lejos... asunto de pensarse”

⁴³⁶ Se insiste una vez más sobre la importancia fundamental de este personaje en la vida de CC y, en particular, en la concepción de esta novela. Gracias al irreparable impacto y frustración que le causara al escritor un brevísimo periodo de difícil convivencia, que deja tras de sí a un Cocioli resentido y herido de muerte quien hará de todo para poder borrar de sus recuerdo todas aquellas heridas, hasta cierto punto, CC lo logró, pero no del todo, pues Monsieur Britman se percibirá como el personaje interpelado a todo lo largo de la novela, estará ahí como un fantasma a quien CC dedica todos los afanes y toxinas en una especie de acre y vengativa denuncia literaria.

⁴³⁷ Como si se tratara de estar ante un confesor o un psicoanalista, la *abreacción* es el término utilizado en psicoanálisis como el acto terapéutico de auto explorar el pasado y el presente del paciente a través de la palabra proferida, proceso que desata en sí el inicio de la curación, o bien, en el caso de CC lo que podría suscitar, la absolución o la descarga ante un principio de autoridad, ya sea el confesor, el psicoanalista, Dios o muy raramente, ante sí mismo.

sentimiento de amor precario y unilateral, un amor sobrecargado de un exacerbado idealismo sentimentaloides, dentro del cual, no obstante todo su esfuerzo, zozobrar  su denodada búsqueda de la absolución del Absoluto y de la consecuente paz interior. Coccioli manejar  dos polos antitéticos en su personaje principal: a) el correspondiente a la plena realización sexual de su urgida diversidad y b) el de la aspiración de alcanzar *la misericordia y la compasión divinas* a toda costa, ¡ambos cometidos serán negociados por CC simultáneamente!

El relato, se puede decir, trata de ofrecer una visión especular (de espejo) de “lo vivido” por *el o los* “protagonistas principales y secundarios” (más o menos ficticios, todos) mismos que respirarán subrepticia y económicamente agazapados entre los pliegues de aquellos personajes secundarios como “caricaturas novelescas”, por esto mismo, en el testimonio del protagonista (o sea Fabrizio)  l aparecerá pertinazmente “narrando” en primera persona. Pero a fin de cuentas, ahí sólo se escuch  el eco de un testimonio *verbal* de una *primera persona que “hablaba” de s  artificioosamente en una entrevista*, dado que el testimonio escrito de Fabrizio, no se presenta, en ningún momento (como debería de serlo), como un discurso reportado pues es transcrito y donde quizás por conveniencia realista (o sociológica), CC decide respetar la primera persona singular del supuesto entrevistado, cosa que en una transcripción periodística más o menos ordinaria, el entrevistado debe aparecer “respondiendo a alguien”, pero la supuesta entrevista, no se da —pues no aparece por ningún lado alguien que se proponga preguntar algo a FL—.

En todo caso, el recurso de CC de enmascarar su “presencia” y la de Monsieur Britman detrás de la famosa entrevista y detrás de sus personajes novelescos, fue muy elaborado e ingenioso y es uno de los aciertos incontestables de la novela, dado que a fin de cuentas, él será siempre *el real y verdadero sujeto de la narración*, él mismo es quien funge o finge ser *escuchadestinatarario* de una historia “vivida”, urdida y luego, por así decirlo, hasta “formateada”⁴³⁸ por un mismo individuo, no obstante el haber tratado de mil maneras de ocultarlo, finalmente los fantasmas cocciolianos reclamaron para él, los distintivos derechos de autoría.

En efecto, como ya se ha insistido, la novela es un proyecto escritural dentro del cual se insertó de manera supuestamente encubierta la experiencia de vida del propio autor, pero CC lo hizo con dos objetivos post-lectura, manifestados abiertamente en algunos prefacios por el mismo autor, que fueron:

- a) Aquel que obedeció a la necesidad de ofrecer a la posteridad un documento de *discusión y reflexión* sobre el amor homosexual masculino.

⁴³⁸ *Formatear*, anglicismo que forma parte del léxico universitario, equivalente a procesar en tratamiento de texto a un documento, normalmente referente a la forma de un manuscrito. De cualquier modo, en términos generales “*formatear*” es dar forma al contenido de una celda en una hoja de cálculo, o bien, es cambiar la apariencia del elemento seleccionado, elegir la fuente de caracteres y/o ajustar su colocación a uno de los márgenes, entre otras posibilidades. Formateo es la estructuración de una unidad de datos, un archivo o el texto en un documento. Por ejemplo, un archivo se puede guardar en el formato t pico de una determinada aplicación, pero también se puede guardar en un formato más genérico, como el texto ASCII, que contiene todas las palabras, pero no todas las especificaciones del formato de páginas. En una base de datos, los campos se encuentran en un orden determinado cuando se utilizan para la introducción de datos o para la generación de informes. Las celdas de una hoja de cálculo se pueden diseñar con un formato particular, de tipo numérico, de carácter, de moneda... El texto de un documento creado con un procesador de textos recibe una serie de formatos de página, párrafos y caracteres.

b) El que pretendía lograr impactar al lector para romper la resistencia secular de la “*otredad heterosexual*” normalmente insensible y homofóbica en menesteres que no son de su incumbencia.

Coccioli presenta *volente o nolentemente* (como queriendo y no queriendo) una *otredad común inserta* en el propio narrador y en el personaje principal —quienes, no obstante todo, son el mismo— y quienes desplegándose en un mismo plano de realidad, *reviven en la historia contada* la misma problemática existencial, representada en los momentos cruciales de la trama.

Pero a fin de cuentas, se trata del mismo dilema, relacionado con la asunción o la evasión de la diversidad homosexual y de los devastadores efectos de esto último, cuando ya se ha identificado un hipotético objeto-sujeto en quien descargar todo el sentimiento de su “extravío amoroso” (Laurent en el caso de Fabrizio y Monsieur Brittman en el caso del propio Coccioli) hecho que se consuma paradójicamente en el momento (y con el sujeto) menos indicado de su incesante y dilatada búsqueda.

Por lo visto, el testimonio *fabrizio-coccioliano* desplegado en la novela, no siguió precisamente una secuencia lineal, ni tampoco siguió con la exactitud espacio-temporal esperada la historia (*in tempo reale*), pues hizo un uso discreto de un tiempo narrativo oscilante y *quasi* lineal, tal y como se vio en algunos puntos desarrollados en los primeros y últimos Capítulos de la novela, en donde el tiempo de la novela fue impuesto por una recurrencia relativista, de insertos como cartas y saltos al pasado, lo cual permitió de manera holgada una serie de retrocesos y avances espacio-temporales muy oportunos para poder cerrar la narración.

El traslape autobiográfico de Coccioli puso en relieve el carácter marcadamente subjetivo de la novela y de la propuesta pro-homosexual que ahí se expone, por lo tanto, el desenlace pone también en relieve la fuerte carga ideológica de la mayoría de las propuestas teológicas presentadas a lo largo del relato. Esto, desde luego, aclarando que la finalidad de la narración, por lo menos la de esta novela, no fue precisamente la de ocuparse de la objetividad y de la fidelidad histórica de la anécdota. Creo que Coccioli se preocupó más por crear un “efecto” que por la “veracidad” y la “universalidad” de la trama.

Como se vio, la pretensión coccioliana de decir la verdad, al través de la narrativa, revistió en la novela *Fabrizio Lupo*, infinidad de estrategias y artimañas para lograr un texto final más dirigido a convencer que a decir y constatar una verdad, lo cual llevó al *discurso narrado* hasta un nivel meramente utilitario, previsto e inevitable para el autor, esto es, que para CC no tenía caso el responder por ejemplo: ¿para qué decir la verdad a través de la narrativa? o más bien: ¿para qué proclamar una verdad aparentemente unívoca que se oculta detrás de un testimonio desesperado como el de Fabrizio Lupo? A lo que CC respondería, muy posiblemente de manera harto relativista o bien: para reivindicar un derecho, para reflexionarlo y también para reclamar aquella *legitimidad* que le ha sido histórica y sistemáticamente escamoteada.

Por eso es que una novela marginal, y en este sentido la de Coccioli lo fue, vehicula normalmente estratagemas dirigidas a promover una ulterior militancia, así como también estimula la pretensión de desarrollar mucho más el potencial de la capacidad sugestiva de la literatura cuando es más ejemplarizante que “verista”, todo ello como para poder generar el cambio entre los individuos. La narrativa se presenta aquí, como una sugestiva herramienta ideológica más, una de las muchas que se han podido generar a lo largo de los años — bajo la forma de documentales sociológicos, testimonios, sondeos de opinión pública, entrevistas, coloquios, soliloquios, etc. — y

desde luego, todo ello con las evidencias necesarias como para normar “convinciente e idealmente” *el deseo* y para normar también esa *máquina deseosa* que es, según Gilles Deleuze, el ser humano.

Retomando las hipótesis abordadas en esta tesis, se puede reafirmar que la primera hipótesis ya estaba más o menos enunciada desde el propio título de la tesis: “*Homofilia o amistad en la novela Fabrizio Lupo de Carlo Coccioli*” título en el que, como ya se constató, tomaba en cuenta el hecho que en la novela se presentaron dos disyuntivas harto excluyentes, por lo mismo, la presencia de la conjunción “o” abrió la posibilidad de que fuese la una o la otra opción la que predominara en la relación de los protagonistas de la novela, o dicho de otra forma, o el homoerotismo o la amistad platónica. Binomio que normalmente se advierte en aquellas relaciones interpersonales demasiado permisivas entre varones, y que de no resolverse, al cabo del tiempo, se producen equívocos e incómodas ambigüedades sentimentales, las cuales acaban resultando muy perniciosas para una determinada relación amorosa que aspire latente o manifiestamente la homosexualidad como meta común. Se trata pues, de la praxis intercalada de la amistad con la de la homofilia-homosexualidad que ante determinados contextos íntimos, señalados por ejemplo por una fuerte obsesión homosexual, manifiesta o latentemente expresada por cualquiera de las partes, resultan ser a la larga y a la corta, altamente adversos.

De hecho la visible intersección de ambos sentimientos que se presentó oscilante a todo lo largo de la novela, no es otra cosa que esta especie de ardua negociación “*en abstracto*” entre los dos protagonistas. Como ya se dijo, el uno proponía una relación amistosa (Laurent) y el otro (Fabrizio) que antepone a la amistad una relación más profunda, más definitiva en términos de la praxis de la homosexualidad tal cual, la abrupta contraposición de ambos sentimientos en la novela quedó ampliamente cotejada como dos sentimientos disímiles que no tendrán, a fin de cuentas, una salida viable, efectivamente la fatalidad no permitirá que la *diversidad revelada* en la trama se actualice en una *diversidad debidamente asumida* por las dos partes.

La segunda hipótesis trató sobre la percepción de la diversidad en los diferentes ambientes (enclaves homosexuales) en donde se desarrolló la vida del escritor previa a esta *peculiar obra de autor*. En efecto, en esta exploración se encontró muy determinante la presencia de la modalidad europea (sobre todo del enclave francés), y esto también en casi toda su producción, dado que CC se revela continuamente rodeado e influenciado por el contexto intelectual francés (por ejemplo: aquel arquetipo del intelectual francés gay) De hecho, una gran cantidad de su producción fue editada y leída en Francia antes que en ningún otro país.⁴³⁹ El problema surge cuando *Fabrizio*

⁴³⁹ La lista se puede alargar, pero he aquí los casi 30 títulos publicados en Francia hasta 1988, muchos de ellos serán traducidos a otras lenguas partiendo del francés, otros tantos fueron curiosamente *concebidos* y editados originalmente en lengua francesa, curiosamente los de tema mexicano; las ediciones francesas son:

- *La Difficile espérance (La difficile speranza, 1947)*, traduit par Louis Bonalumi. Éditions du Rocher *Les Palmes* n°18, 1949, 256 p.

- *La Petite vallée du Bon Dieu (La piccola valle di Dio, 1948)*, roman traduit par Henriette de Ganay. Éditions du Triolet, 1949, 256 p. - nouvelle édition : *La Petite vallée du Bon Dieu*, traduction de Henriette de Ganay revue et corrigée par l’auteur. Plon, 1954, 256 p.

- *Le Ciel et la Terre (Il cielo e la terra, 1950 ; 1977)*, roman traduit par Lucien Colonna. Plon « Feux croisés », 1951, 336 p. : Club du meilleur livre, 1955, 464 p. ; L. G. F. « Le Livre de poche » n° 511-512, 1960, 502 p. - nouvelle édition : *Le Ciel et la Terre*, traduction de Lucien Colonna revue et corrigée par l’auteur. Rencontre, 1970 [édition originale], 502 p. : Éditions du Rocher « Alphée », 1988, 416 p. « Le Livre de poche. Biblio » n° 3197, 1993, 416 p.

- *Le Bal des égarés*, roman traduit par Yves Velan. Flammarion « La Rose des vents », 1950 [édition originale], 234 p.

Lupo se convierte en una novela amplia e indiscriminadamente *traducida*, esto comportó problemas en la percepción del mensaje reivindicador coccioliano entre los lectores no europeos, que fue variando según el lugar en donde se leyó la novela. Esto se presentó en el mismo enclave mexicano, como uno de tantos que se reactivaron cuando CC decidió editar las diferentes versiones “traducidas” de su novela y de agregar notas y prefacios explicativos del rol “paradigmático” que la novela pretendía alcanzar entre los lectores. Por otro lado, la presencia de una expresión literaria “traducida” vino a dar una nueva característica (de versatilidad) al panorama de la novel expresión literaria homosexual de Occidente, de tal suerte que se potencializa una expresión literaria exógena (si se quiere *áulica*, libresca e importada) destinada a *las masas* (así en abstracto) y tendiente a modificar la conducta de los *lectores cautivos*, en base a un paradigma comportamental basado en el éxito personal — o como se dice: *modelos libresco de crecimiento personal* lo cual acaba, en efecto, en una especie de consternado *decrecimiento personal*—. La novela de Coccioli entra dentro de este giro de política libresca, con algunos elementos en su contra, tal y como se exploró, se encontró que no obstante el haber obtenido un considerable éxito internacional de ventas, la novela no logró alcanzar la pretendida universalidad y el impacto (entre los lectores) esperado por su autor.

-
- *Fabrizio Lupo*, roman traduit par Louis Bonalumi et l’auteur. La Table Ronde « Le Damier », 1952 [édition originale], 384 p. - réédition : L. G. F. « Le Livre de poche » n° 5415, 1980, 574 p.
 - *Le Jeu (Il giuoco)*, 1950 ; 1960), roman traduit par Philippe Jaccottet. Plon « Feux croisés », 1952, 256 p. . - réédition : Le Club du livre du mois, 1956, 256 p.
 - *L’Image et les saisons*. Plon « Feux croisés », 1953 [édition originale], 344 p.
 - *La Ville et le sang*, roman. Flammarion, 1955 [édition originale], 202 p.- nouvelle édition revue : *La Ville et le sang*. Fayard, XIII-236 p.- réédition : L. G. F. « Le Livre de poche. Biblio » n° 3244, 1995, 160 p.
 - *Manuel le Mexicain*, roman. Plon « Feux croisés », 1956 [édition originale], 320 p. - rééditions : photos de Gisèle Freund. Club des libraires de France « Fictions », 1957, 422 p. ; L. G. F. « Le Livre de poche » n° 1954, 1966, 512 p.
 - *Journal*. 1956. La Table Ronde « Vermillon », 1957 [édition originale].
 - *Florence que j’aime*, préface de Paul Morand, légendes de Nino Frank. Éditions Sun « Voir en couleurs », 1958 [édition originale], 120 illus.
 - *Le Caillou blanc. Le Ciel et la terre II (Il cielo e la terra. La pietra bianca)*, 1959), traduit par Lucien Colonna. Plon « Feux croisés », 1958, 352 p. - rééditions : Le Club des éditeurs, 1959, VI-304 p. ; L. G. F. « Le Livre de poche » n° 920-921, 1962, 434 p. ; Éditions du Rocher « Alphée », 1988, 400 p. Préface de Linda Lê. L. G. F. « Le Livre de poche. Biblio » n° 3206, 1993, 444 p
 - *Un suicide*. Flammarion, 1959 [édition originale]. 230 p.
 - *Ambroise*. Flammarion, 1961 [édition originale], 256 p
 - *Soleil*. Plon, 1961 [édition originale],
 - *L’Aigle aztèque est tombé (L’erede di Montezuma)* Plon, 1962 [édition originale].
 - *Journal mexicain. Ometyolt (Omeyolt, diario messicano)*, 1962), traduit par Louis Bonalumi. Plon, 1966, 256 p.
 - *Les Cordes de la harpe (Le corde dell’arpa)* Stock, 1967 [édition originale], 192 p.
 - *Suite mexicaine (Manuel le mexicain. L’Aigle aztèque est tombé. Journal mexicain, Omeyolt)*, traduit par Louis Bonalumi. Plon, 1971, 1022 p.
 - *Le Tourment de Dieu*. Fayard, 1971 [édition originale], 344 p.
 - *Hommes en fuite. La grande aventure des alcooliques anonymes (Uomini in fuga. La grande avventura degli alcoisti anonimi)*, Italie, 1973) Fayard, 1972 [édition originale], 350 p.
 - *Mémoires du roi David*. La Table Ronde, 1976 [édition originale], 364 p. - réédition : L. G. F. « Le Livre de poche » n° 5263, 1979, 594 p.
 - *Petit Karma (Piccolo karma. Minutario di San Antonio in Texas)*, 1987), Éditions du Rocher « Alphée », 1988, 316 p.

La tercera hipótesis, consistió en constatar la excepcionalidad de CC como un peculiar caso de *escritor atípico*, a quien se le habría podido aplicar el mote de “*escritor trinacional*” gracias a sus tres principales ámbitos nacionales de operación editorial, Italia, Francia y México, pero no solamente eso, CC publicó corrientemente en 11 idiomas (libros traducidos del francés mayormente), lo cual le conferiría, si se quiere, el mérito de haber sido un escritor efectivamente internacional; por otro lado, CC ostentó una historia de vida y una serie de características personales muy originales, lo cual lo colocaron como un escritor difícilmente clasificable; en efecto, mucha de su excepcionalidad se debió a los asombrosos pormenores de cómo adquiriera su gran cultura, y otro poco a su proceder, lo cual se reflejó frecuentemente en los libros que escribiera, y en este mismo orden de ideas: la novela que nos ocupa, no fue la excepción como ya se ha indicado.

Por cierto, un aspecto muy comúnmente olvidado del escritor, fue la particular importancia de la perspectiva de su preferencia sexual, la cual determinó gran parte de lo que escribió, y por lo cual, se puede concluir que CC fuera, *ante todo* un escritor eminentemente homosexual, pero como antes se indagó en capítulos anteriores, lo fue muy a su manera, con todo lo contradictoriamente excepcional o trivial de su rebuscada extravagancia que eso le hubiese podido acarrear, en un medio generalmente dominado por una mayoría de hombres *supuestamente heterosexuales*.

En efecto: la novela de Coccioli no resultó ser medianamente clasificable dentro de las corrientes literarias más o menos identificadas por los estudiosos de la literatura italiana moderna, veamos por ejemplo: *la novela que nos ocupa, no me pareció ser:*

a)- Un “*testimonio de guerra*”, me refiero al hecho de que el contenido general de “*Fabrizio Lupo*”, no me pareció un testimonio de este género histórico, no obstante el haber sucedido durante el arco de tiempo en donde la guerra y sus efectos, estaban más que presentes en el cotidiano europeo, pues como se vio, las referencias a este hecho determinante, casi fueron nulas en la narración, por lo menos no se consideraron a la manera de otros escritores italianos: mucho más empeñados en incluir y sopesar los fatídicos efectos de la crisis bélica y sus consecuentes secuelas, tal y como lo reflejaron las novelas de: Giuseppe Berto, Mario Rigoni Stern, Ugo Pirro, Raul Lunardi, Mario Tobino, Carlo Cassola, Giose Rimanelli, Renata Viganò, Italo Calvino, Beppe Fenoglio, Guglielmo Petroni y Giorgio Bassani, entre otros neorrealistas y no de su generación. Lo anterior no quiere decir que Coccioli haya mantenido permanentemente esta distancia con el conflicto bélico en su narrativa, lo interesante de esto es que poco antes y poco después de esta novela, la conflagración bélica, fue un escenario recurrente en su narrativa, lo cual no dejó de ser muy intrigante el haber decidido el “borrarlo” precisamente en esta novela...

Ni tampoco podría ser considerada dentro de la denominada corriente de:

b)-“*Narrativa político-social*”, de lo que, según Giorgio Pullini,⁴⁴⁰ la novela de este tipo reflejaba una “*elegía o un minucioso registro histórico de la trama*” como, en su momento, lo fueron el caso de Bassani, de Cassola o de Francesco Jovine.

c)- Mucho menos se trataría de una “*novela costumbrista*” como las novelas de: Corrado Alvaro, Vitaliano Brancati, Ercole Patti, Giuseppe Marotta o Domenico Rea.

⁴⁴⁰ Giorgio Pullini, “*La Novela italiana de la posguerra*”, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969. pp. 459.

d)-Sin embargo, es posible que tenga algo de lo que Pullini considera la “*novela psicológica*”, como por ejemplo la narrativa de: Mario Soldati, Guido Piovene, Elsa Morante, Pier Antonio Quarantotti Gambini, Goffredo Parise y Oreste Del Buono; pero a mi parecer *no lo es del todo, porque se concentra en la enconada búsqueda de la “identidad” relacionada con una preferencia sexual masculina por ende considerada como trasgresora, este tópico demasiado específico, por lo menos hasta los años 50’s no había sido tratado ni desplegado tan explícitamente en la Literatura italiana, tal y como lo hicieron el propio Coccioli, junto con Pier Paolo Pasolini o Sandro Penna. El hecho es que Coccioli tampoco, en esta novela, me resulta un novelista muy católico, pues no hay una sola referencia al culto mariano en toda la novela, cosa que lo pone muy por fuera, por lo menos, del contexto católico italiano. Hay sin embargo otro autor semejante pero él sí es considerado plenamente católico (y así se consideró él mismo), se trata de Carlo Bo quien trató de manera muy semejante algunos aspectos muy determinantes de la relación humana con el Absoluto. En fin, con el tiempo, el mismo Coccioli se encargará de quitarse muy pertinazmente la etiqueta de escritor católico...*

e)- La novela de Coccioli tampoco entraría en lo que Giorgio Pullini considera como la novelística de “*compromiso moral*”, porque Coccioli antepone siempre una problemática metafísica al problema propiamente “ético-humano”, es decir: antepone un “compromiso teológico” que determina la viabilidad de una moral en la homosexualidad y en sus praxis, por lo consiguiente Coccioli actúa de manera muy diversa, y hasta contraria, a la de Dino Buzzati e Italo Calvino, quienes llevan a cabo sus proyectos narrativos al terreno moral, donde se trata para ambos de un orden ético humano, ante todo “carnal y terreno” vertido muy pródigamente en sus novelas.

f)- A Coccioli tampoco se le puede considerar, por lo menos en esta novela en específico, dentro de la corriente literaria de los «*miméticos*» ni tampoco dentro de los «*estilistas*» italianos: sin embargo, sí contribuye a lo que Pullini denomina “*la desintegración de la novela*” y muy a su manera, tal y como lo hicieron en su momento: Carlo Emilio Gadda, Pier Paolo Pasolini o el propio Alberto Arbasino, poniendo en juego estrategias narrativas originales e innovadoras en cuanto a forma y contenido, desafortunadamente en esta novela Coccioli lo logra sobradamente en cuanto a la forma pero creo que no lo logró en cuanto al contenido, tal y como se ha venido demostrando hasta aquí.

La cuarta hipótesis, se relacionó con la impostación ideológica del *Humanismo burgués* y de cómo éste se pudo imponer sobre la novela y su autor a través de las prácticas ideológicas de una senda estrictamente religiosa, encaminada hacia el nebuloso catolicismo de Coccioli. De hecho, se trató de focalizar más esta hipótesis sobre la ideología vehiculada en los contenidos de la narrativa misma que en las implicaciones autobiográficas del autor con la trama, pero finalmente no se pudo ignorar del todo, dado el evidente *traslape autobiográfico* que CC desplegó en la novela. Por ello, se intentó explorar los efectos anímicos de la ingerencia religiosa judeocristiana —por ejemplo, cuando FL habla de la desilusión causada por el “*abbandono teologico*”— y además de la fuerte presencia del cuestionamiento religioso en el terreno de la *sexualidad diversa* que pretende blandir el enfoque de CC, el cual resultó inevitablemente ideologizado por él, pues nace básicamente del esquema filosófico monoteísta que blandía en aquel tiempo y que él mismo encumbrara sobre la propia cultura europeizante en crisis. Teocracia que se levantó y que acto seguido, se abatió implacable e inevitablemente sobre los dos personajes de la novela (y quizás también sobre el propio autor) aniquilándoles irremediablemente.

A mi parecer, todo aquello pudo potencialmente generar en los lectores interpelados, una doble reacción, en efecto, no muy lejana de lo que el autor había más o menos previsto, esto es: a)

la adopción de una reflexión que finalmente llevara a los lectores a una militancia más radical de la causa homosexual, basada efectivamente en la malograda experiencia de otros semejantes, *pero sin considerarla más como una cruzada personal necesariamente místico-religiosa*, y b) la adopción de una actitud más favorable a una estrategia de sensibilización, que pudiese ser dirigida más hacia aquellos destinatarios prejuiciosos u homofóbicos. Estas fueron las reacciones *post-lectura* más o menos esperadas por CC, pero la última, efectivamente no radicaliza al destinatario, sino que trata de convencerle de la justeza de la causa del amor homosexual a través de la persuasión. En realidad con estas aseguibles suposiciones, se trató de explorar si se quiere hipotéticamente una de las pretensiones más caras a CC cuando escribiera esta novela, la de influir en el ánimo del destinatario.

Ahora bien, en la quinta hipótesis, se abordó el dilema de cuáles pudieron ser los referentes o fuentes documentales más plausibles para entender la posición vital de CC ante la literatura y ante la propia existencia, inevitablemente proyectada en su narrativa.

Por lo que se vio, bien pudo provenir de lo expresado por la “propia voz, mano o pluma” del escritor, dado que a CC siempre le agradó hablar y escribir abundantemente sobre su persona. En efecto, este proceder narcisista de narrarse continuamente, ofrece al investigador muchas llaves de lectura, desde luego la de la más descartable y peregrina subjetividad, pero al fin al cabo, sus propios textos fueron las mejores *llaves de lectura* para esclarecer algunas partes muy concluyentes del lado oscuro de su obra y de su persona. En efecto, muchos datos que hayan sido subrepticamente trucados por CC, pudieron dejarse ver justamente *entre-líneas*, y eso como se vio resultó muy provechoso a esta tesis. Sin embargo, fue necesario utilizar algunas estrategias para sondear y develar el trasfondo de sus frecuentes artificios y “mensajes cifrados”, abundantemente vertidos en muchos textos suyos, no solamente en la novela que aquí nos ocupa.

Por último, en la sexta hipótesis, se trató de explicar la pertinencia de una muy peculiar actitud, casi permanente en él, en cuanto a su escritura y a sus actitudes dado que la personalidad de CC fue producto de una continua inestabilidad *reactiva* hacia un medio habitualmente adverso, lo cual fuera expresado bajo la forma de una continua y accidentada actitud de adaptación al entorno, y sobre todo al intelectual, en efecto CC esgrimió un *camaleonismo* eficaz que lo adaptó, o bien, otras veces hasta lo desadaptó (a *soggetto*) al caprichoso medio ambiente de las Letras. Reacción también reflejada en sus recurrentes e inesperadas alteraciones (y *alterna-acciones*) a lo largo de su propia vida periodística, lo cual se pudo también detectar muy perceptiblemente en la más exitosa estrategia narrativa de la novela, como ya se insistió, la que puso en juego su gran habilidad de *impersonación camaleónica* escritural, revelándonos dentro de la misma trama un insólito CC *entrevistador auto-entrevistado*, en lo que a fin de cuentas resultó ser el testimonio de su propio *alter ego*, intercalado en el mismo personaje principal Fabrizio Lupo.

En general, entre las cosas positivas de la novela, se menciona el mérito de haberse reconocido e identificado de manera muy palmaria, el valor agregado que representaba la presencia *cuestionadora* de una novelística de tema homosexual que irrumpiese en las postrimerías de lo que más tarde se convirtiera en la discusión abierta en la querrela de los derechos civiles de este particular enclave.

En cuanto al persistente eclecticismo en lo relativo al marco teórico, es menester decir que: como se vio, se agregaron algunos conceptos específicos del cotidiano homosexual, originados por esa misma persistencia, por ejemplo; el concepto de *diversidad revelada*, y el de diversidad

asumida, que ya han sido exploradas, además se sumó el concepto de *enclave*,⁴⁴¹ este último, fue utilizado para designar a la comunidad homosexual en torno a la cual se han reunido habitualmente los homosexuales, con este término, se pueden designar los espacios o las agrupaciones conquistadas durante la accidentada historia de la trasgresión homosexual. *Enclave* es en suma, un concepto socio-espacial que podría ilustrar el concepto foucaultiano de aquellas comunidades masculinas pre-industriales que practicaban la homofilia como una práctica *normal y/o ritualizada* pero que no era vista como una imperdonable trasgresión.

El peculiar enfoque de la sexualidad masculina iniciado por Michel Foucault resultó imprescindible en gran parte de los escenarios de esta tesis; dado que se convino partir del principio de base del autor francés que explica que fue durante el *industrialismo* cuando se descalificaron y consecuentemente se estigmatizaron las relaciones homosexuales masculinas como ignominiosas perversiones, y se trataba como ya se dijo, de lo que antes no pasaba de ser simples relaciones de amistad, las cuales permitían, de una manera muy velada, o si se quiere, hasta solapada, la expansión de los placeres interpersonales del afecto masculino, lo cual permitió como en la Grecia Clásica y la Roma Imperial, una relación inter-género profunda entre adultos maduros y jóvenes inexpertos; cercana, quizás demasiado cercana a la pedofilia...

Finalmente, después de practicarse un vuelo de pájaro sobre la vasta obra de CC (ver ANEXO III, al final de esta tesis), uno se puede percatar que muchos de sus textos giran en torno a la precaria condición de la marginalidad de los seres desprotegidos, lo cual permite atestiguar que para él: “la literatura o el periodismo pudieron ser un arma importante para la denuncia, la negociación y la consolidación de un estado de conciencia social más abierto hacia la diversidad. Por lo tanto, es menester reconocer el potencial papel decisivo de una literatura de la expresión homosexual que milite pero que también se dé a la tarea de sensibilizar a través de la poderosa persuasión que representan todas las formas de expresión artística cuando no dejan de ser, antes que nada, arte.

Por otra parte, CC pudo haber llegado a la convicción de la existencia de una narrativa comprometida antes que nada con la realidad y que luego, desde dentro del compromiso, se decida a transformarla en beneficio del *bien común*. Ahora bien, en la novela de Coccioli esta estrategia si se quiere de filiación “verista”⁴⁴² se presenta en la *Primera* y en la *Tercera* de las tres partes que

⁴⁴¹ *Enclave*. m. || 1. Territorio incluido en otro con diferentes características políticas, administrativas, geográficas, etc. || 2. Grupo étnico, político o ideológico inserto en otro y de características diferentes. Este término *no tiene nada que ver* con la acepción del concepto de enclave visto como una secuencia, entre otras, y en el enfoque narratológico de Todorov, donde se presenta el enclave unido al concepto de intercalación. Hay otra connotación del término, cuando es aplicado a la Economía de los países dependientes, por ejemplo: se llama “economía de enclave”, a un tipo de explotación económica vinculada al mercado mundial y localizada en un país subdesarrollado, sin integración de ninguna clase con la economía del país receptor.

⁴⁴² La inspiración en *lo real*, es muy cercana a la inspiración del *verismo*, como movimiento artístico y literario muy próximo al naturalismo que se esforzaba por dar a conocer la realidad de la sociedad y de la relación entre las personas. Esta tendencia surgió primero en la literatura entre 1880 y 1890. En esta década, debido a la influencia de Émile Zola, surge una tendencia cuyo máximo exponente es no en vano un italiano, Giovanni Verga. Este naturalismo literario busca una descripción más realista tanto del individuo como de la sociedad, creando, sórdidos dramas inspirados en hechos cotidianos que abordaban lo feo y lo vulgar. Así surgió el verismo en la ópera. Si hasta entonces, era imposible llevar a escena, hechos reales o cotidianos, el verismo buscaría efectos dramáticos ante situaciones desgarradoras. Empero hay que recordar, que el público de la ópera no es el mismo de la novela, y el compositor verista estará obligado a suavizar las

forman la novela. Caso distinto fue el de la narrativa desplegada en la *Segunda Parte*, en donde como ya se vio, aparece una especie de *anti-novela intercalada* —como sabemos, novelísticamente hablando, a instancias del propio FL— dentro del corpus de la novela principal ⁴⁴³ en donde se relatan de una manera relativamente desprejuiciada algunas aventuras del Mancebo, quien escenificará una serie de extrañas incursiones eróticas en las que irá más o menos al encuentro de hombres y mujeres extrañísimos, encuentros que aparentan ser fortuitos, pero que siempre se exponen a un nivel bastante subliminal, por ejemplo: el encuentro supuestamente erótico del Mancebo con el carnicero obeso, que después de un ritual aparentemente libidinoso, adobado con sangre de cerdo y con avances lujuriosos de sado-masochismo, como una bien detallada incitación ante el cadáver desollado de un cerdo macho...

En fin, todo afán descriptivo acaba ahí simplemente en la nada, con la partida inesperada del Mancebo, que en ese momento se llama Pietro-Paolo (los dos o ninguno de los nombres es lo mismo para él, según dice); en efecto, ahí no sucede nada, salvo lo que el lector pudo imaginarse, este afán de Coccioli de contener lo sexualmente explícito en la mera sugestión, deja “mucho que pensar”, por cierto, esto mismo se reflejó, de manera más ostensiblemente subrepticia y aséptica, en la relación carnal de Fabrizio con Laurent.

En todo caso, Carlo Coccioli en su novela *Fabrizio Lupo*, cedió ante lo meramente ideológico y su intento de ofrecer un testimonio realista de lo vivido por el protagonista, naufraga en medio de una paradójica disyuntiva entre *lo ficticio* dentro de *lo ficticio*, ya que el intento *sociologizante* y *moralizador* de la novela (a fin de cuentas, didascálico), hasta ahí se revela poco creíble, pues se diluyó y se quedó en un tentativo demasiado ambiguo. Por lo pronto, se puede decir que la *Segunda Parte* está mucho más lograda como intriga y suspenso que lo que sucede en las páginas ⁴⁴⁴ que formaron las convencionales *Primera* y *Tercera Parte* de la novela.

Siguiendo las palabras de Umberto Eco, en el sentido de que en la ficción novelesca moderna, o en todo caso, en la del *nouveau roman* normalmente se gira en torno a una:

“[...] cuestión abundantemente discutida en los anales de la historia de la filosofía en donde se especula sobre la posibilidad de concebir una montaña de oro, o bien, por lo sostenido por Horacio, cuando se le preguntó si se podría imaginar un ser humano con cerviz de caballo. ¿Y por qué no? Contestó, se trata a fin de cuentas de fabricar cosas nuevas a partir de lo ya conocido.” ⁴⁴⁵

situaciones dramáticas extremas, con melodías sentimentales o efectos melodramáticos, estos efectos, por cierto, no serán muy ajenos a Carlo Coccioli en el comportamiento del protagonista de su novela.

⁴⁴³ Aquí cabría subrayar la presencia de un recurso narrativo común que aplicado por Cervantes en el *Quijote*, trata sobre un cuento italiano intercalado en el Primer Libro, que obedece a semejantes intenciones de encubrimiento de un trasfondo homosexual entre los protagonistas, con este relato conocido como el del *Curioso Impertinente*, Cervantes de Saavedra presenta de manera enmascarada el caso sórdido de una relación sospechosamente homoerótica entre dos “amigos entrañables” en detrimento de la mujer de uno de ellos y, al final, en perjuicio de ellos mismos, este paradójico tema se tratará más escuetamente en páginas adelante.

⁴⁴⁴ Se trata de 99 páginas de la *Primera Parte* y 50 páginas de la *Tercera Parte*, sumando 149 páginas en total. Cabe mencionarlos juntos pues ambos libros contrastan demasiado con la *Segunda Parte*; además, la *Tercera Parte* no es otra cosa que el desenlace de la intriga inicial de la novela, propuesta primordialmente ya en la *Primera Parte*.

⁴⁴⁵ Dicho por U. Eco en uno de los interesantes comentarios a los seminarios en los *Convegni di Semiotica* de la Universidad de Urbino, organizados por Pino Paioni en los años 70 los cuales conservo en mis apuntes

Continúa explicando que: tanto o más difícil ha sido, pongamos como muestra la historia de la matemática, el peregrino esfuerzo humano de concebir un círculo cuadrado, contando quizás con un modelo matemático idóneo (entiéndase en términos de matemática cuántica) o bien el llevar al mundo real las arrobadoras perspectivas gráficas de Escher ⁴⁴⁶. Sin duda, bellas pero imposibles de materializar en el tiempo espacio convencionales.

Ahora bien, se puede decir que la *Primera Parte* del libro se presentó como un Diario, con las fechas de rigor suministradas por la datación de las numerosas cartas que aparecerán muy frecuentemente en la historia. Pero como ya se dijo, en la *Segunda Parte* de la novela, expuesta bajo una enumeración de párrafos más o menos pequeños, se insertó, como ya se dijo, de manera muy arbitraria la desbaratada novela, atribuida al propio Fabrizio Lupo, que es más o menos alusiva a algunas situaciones y algunos pocos personajes surgidos de la relación entre Fabrizio y Laurent, CC insistió sobre el carácter documental de las transcripciones llevadas a cabo por él mismo, y que no fueron otra cosa que una larga de supuestas entrevistas (hablando en términos ficcionales, desde luego) espontáneamente, caviladas, rescritas y finalmente editadas por el propio Carlo Coccioli. Ambos (pero primero Fabrizio), presentaron descarnadamente los pormenores más esenciales de una intimidad difícilmente compartida, en donde el uno (Laurent) se dejó ver bajo la máscara de una fisonomía más bien ambigua y enigmática, Fabrizio, en cambio, fue más transparente, pero que por un pudor malentendido o quizás por un justificado miedo “teológico” muy suyo, fue dejando muchos cabos sin atar, hasta el punto en que comenzó a sufrir angustiosamente por la imposibilidad de una toma de conciencia más participativa de su “amigo”, Fabrizio luchó entonces por una concreción y convivialidad más fehaciente en la relación, dado que ya había experimentado el “infierno” de un proceso de *enamoramiento obsesivo* y sobre todo *no correspondido*. Pero conforme va descubriendo el *desamor* de Laurent, empieza a sublimizarlo y a forzarlo llevándolo a un plano de idealización fuera de lugar, tal y como se diría “*loco de amor*” empieza a pagar caro los excesos de su extrema idealización o descontextualización de la relación, en efecto, hay momentos en que Fabrizio vive una especie de exaltado *amor neoplatónico*, a niveles casi *dolcestilnovistas*, pero en versión homosexual, tal y como se vio en el Capítulo VII, en la parte 7.2, de esta tesis.

Curiosamente, en algunas partes de la novela, Fabrizio hace mofa del amor *ridículo* y melodramático “*delle sartine*”, - *costureras o modistillas* - que él mismo rehuye y ridiculiza, en donde como norma privan: la parodia, la infidelidad, la intriga, el mal gusto, etc. actos que antes (en la *Primera Parte* de la novela) Fabrizio no quería ver en su propio entorno amoroso sustancialmente melodramático.

En cierto momento Coccioli introdujo a Fabrizio en un escenario hartamente convencional de “*locas resentidas y furiosas*”, así, rodeado de estos individuos estereotipados y de poca monta, la tétrica galería de personajes secundarios, tanto italianos como franceses, no hace otra cosa que

de estudiante. Es posible que este párrafo haya aparecido posteriormente en alguno de sus innumerables libros.

⁴⁴⁶ Mauritius Cornelius Escher (1898-1972), dibujante holandés, creador de algunos de los grabados más conocidos del siglo XX. Sus primeros grabados representan principalmente paisajes y escenas urbanas, pero después de su estancia en Italia comenzó a desarrollar las que él llamó “visiones internas”, se trata de grabados de extraños edificios en los que, gracias a sabios juegos perspectivos, aparecen escaleras que ascienden hacia los pisos inferiores, y descienden hacia los superiores o cascadas de agua que se elevan hacia las azotea imposible de llevarse a cabo en lo que prosaicamente llamamos la realidad.

horrorizar al protagonista, Coccioli mismo los presenta en algunas partes de la novela como personajes desdibujados y carentes de importancia, son como viñetas intrascendentes, que interactúan al ritmo de los sinsabores causados a la relación protagónica entre Fabrizio y Laurent. Otro aspecto trascendente del testimonio de Fabrizio es que hace un excedido uso de cartas, pero como anteriormente se hiciera notar, se trata sólo de las que él enviara a Laurent, ahora bien, muchas de ellas mantienen ese tono melodramático tan supuestamente temido por Coccioli, además, las cartas en cuestión son la mar de unilateralidad si se les coloca en el contexto en que se presentaron (con todo y emisor y destinatario implicados en un conflicto común), se trataba pues de un contexto de recelo y de desequilibrio emotivo, por lo tanto, no dejan de ser muy ilustrativas de las sempiternas cartas sentimentales de toda “negociación amorosa.” Por cierto, hay un perspicaz texto de Fernando Pessoa en el que se ironiza sobre la relación amorosa vertida en cartas y los riesgos de ser ridículo en las misivas de amor y donde se concluye, reconociendo que también son "ridículos" quienes no han escrito jamás una carta de amor...

Veamos aquí un pequeño fragmento del poema que resulta muy sugestivo:

Las cartas de amor son ridículas.*

(Fragmento)

*Todas las cartas de amor son
Ridículas.
No serían cartas de amor si no fuesen
Ridículas.
En mis tiempos yo escribí cartas de amor,
Como todas las demás,
Ridículas.
Las cartas de amor si tienen amor
Tienen que ser,
Ridículas.
Pero al final,
Sólo las criaturas que nunca escribieron
Cartas de amor
Son aquellas que también resultan
Ridículas.
Quién me diera aquellos tiempos en que escribía
Sin dar más a cambio
Cartas de amor
Ridículas.
La verdad es que ahora
La sola memoria que tengo
de aquellas cartas de amor es que eran
Ridículas.*

*(Todas las palabras esdrújulas,
como los sentimientos esdrújulos,
son naturalmente
Ridículos.)*

Fernando Pessoa.

* *La traducción es mía.*

En otro orden de ideas, después de toda una serie de incidencias, se pudo observar que hacia el final de la novela (o sea la *Tercera Parte*), Laurent y Fabrizio, se reencuentran y viven fugazmente el proyecto de vida (hasta ese momento inconcluso), o sea el de un pacto definitivo de homofilia finalmente asimilada y compartida, como si se tratase de una relación concluyente de todo lo que antes habían padecido, pero que por fin se avizora la eventualidad de un pacto, Laurent lo acepta después de haber escenificado penosas muestras de su miedo e inseguridad para asumirse como un homosexual, y esto sucede casi al cierre de la narración, en donde se vislumbra una posibilidad para que aquella relación entre dos hombres que se aman se consumara. No obstante, el haber pasado por un proceso paulatino de una revelación factual sobre su diversidad, amén de no haber podido madurar ningún proyecto en común ante las desavenencias, pero por fin lanzan al aire sus últimos datos...

En aquel nuevo escenario, la propuesta que subyace, como una propuesta inevitable y fatal, los deja consternados ante dos alternativas: a) entre la opción de una *praxis de la homosexualidad* en su modalidad más descarnada y grotesca, como se diría en italiano: “*alla maniera delle checche*,” la cual resulta ser una de tantas modalidades del ser homosexual, pero que resulta patentemente inaceptable para la pareja, y por el otro lado, b) el continuar con la discreta y supuestamente más varonil *amistad masculina*, también llena de máscaras y artilugios propios de la simulación; en suma, el seguir con *la sempiterna evasión de la praxis homoerótica, aquella que evita, a toda costa, el asumir el homosexualismo afectivo como una forma de vida hecha y derecha*. Y todo esto, para volver a caer en lo mismo, en la doble moralina proto-machista de muchos homosexuales *de closet*, que se vuelven doblemente masculinos tratando de aparentar lo que no son en la intimidad. Ante estas posibles alternativas por vivirse en el Sur, deciden regresar juntos a la Toscana, pero luego sucede el infausto accidente de Laurent, justamente ante el umbral del viaje conciliador, donde la diversidad asumida sería posible y finalmente compartida de igual a igual.

Llegado a este punto, debo confirmar que, como se advirtió en la *Introducción* de esta tesis, se transitó por un sendero tortuoso y de difícil accesos, pero este era el camino más pertinente a seguir, el único posible para afrontar con cierta sintonía el tema (igualmente sinuoso) considerando los embates y efectos negativos de la crisis bélica sobre la cultura de la reconstrucción europea y de sus profundas contradicciones en Italia, teniendo muy presente que tan sólo se abarcó a una pequeña parte de la perturbada y *multivariada* respuesta literaria italiana, correspondiente a la novelística de la trasgresión, producida antes, durante y después del fascismo, el cual fue el complejo *humus* cultural que generó un comportamiento de exaltación generalizada, cuyo reflejo corrió más o menos paralelo a las enconadas contradicciones de la época. En efecto, en general no se pudo soslayar el peso de la brutal crisis del conflicto bélico⁴⁴⁷ en el ámbito

⁴⁴⁷ No obstante que las referencias a este conflicto en la novela “*Fabrizio Lupo*” hayan sido muy exiguas, lo cual aparece como un inexplicable contrasentido. De cualquier manera, se puede decir que el aire que se respira en la novela es bastante referencial a una severa *crisis existencial* de Occidente, tal y como CC desplegara en otras novelas abiertamente *antifascistas* (escritas poco antes del “*Fabrizio Lupo*”) que fueron abiertamente críticas sobre los efectos perniciosos de la guerra, se trata de novelas más comprometidas: *Il migliore è l'ultimo*, Ed. Valecchi, Firenze, 1946; *Il Cielo e la Terra*, Ed. Valecchi, Firenze, 1950 y *Le Val des égarés*, Ed. Flammarion, Paris, 1950. En todas ellas, su intensión fue la de proponer una firme denuncia contra el fascismo y la guerra, estas si podrían entrar en la categoría de novelas que Giorgio Pullini podría considerar como “*testimonio de guerra*”, se trata pues de relatos mucho más empeñados con la crisis bélica y su brutal impacto, tal y como lo reflejaran las novelas de: Berto, Rigoni Stern, Pirro, Biasion, Lunardi, Cassola, Rimanelli, y otros más de la generación de Coccioli, es evidente que la novela que nos ocupa, está muy lejos de entrar dentro de esta categoría.

literario italiano, así como el de otros homólogos europeos, justamente porque señaló la estruendosa caída de los cánones y paradigmas de buena parte de la cultura humanística de Occidente: lo cual sin duda, todavía mantiene marcadas resonancias y contradicciones geopolíticas ininteligibles, aún en el contexto de la actual Comunidad Económica Europea.

Como se dijo en la Introducción: fue precisamente esta no presencia de la crisis bélica “múltiple” en la novela lo que hizo un tanto paradójico y arduo el recorrido, pues de todas maneras la crisis de valores se despliega a todo lo largo y ancho de la novela, aunque el autor no lo haya consignado así. Por otro lado, esto no dejó de ser teóricamente desafiante, lo cual me empujó a descubrir sus encubiertos efectos tras la difícil y tortuosa lectura de la novela, en donde también se pudo sentir el palpitar sofocado de toda una época que, no obstante todo, produjo célebres pensadores marginales, que marcaron el paso de una poética “estragada” e hiperconsciente de la condición humana y donde uno de tantos escritores “reactivos” de aquella generación diezmada, fuera precisamente Carlo Coccioli, quien como otros tantos supervivientes, pudo expresarse en sus inevitables contradicciones vertidas una y mil veces en su multifacética obra escrita, relatando aspectos insospechados de sufrimientos y tragedias también individuales, vividas en *carne propria*, ya que los escritores, hijos de una crisis moral atroz, y quienes no pudieron ser la excepción a la regla, ahorrándose las perniciosas secuelas de guerra: las hambrunas, la locura, el insomnio, el desaliento, etc. Sin embargo, y después de todo, CC fue en algún sentido un ser privilegiado, en efecto: un ser excepcional, por ejemplo: el contarse entre los pocos supervivientes europeos de origen hebraico.

Para acabar, cabe señalar que hubo otro novelista europeo excepcional en quien también se pueden resumir las notas características de lo que se podría citar como un muy ilustrativo *literato de las Crisis bélicas*, se trata de Robert Musil (1880-1942)⁴⁴⁸

El contenido de base de la novela *Fabrizio Lupo*, fue focalizado, ni más ni menos, como la trasgresión a la pauta o paradigma de la relación sexual reproductiva entre humanos, por lo consiguiente, esto bastó para convertirla en algo inevitablemente marginal. Por lo tanto, como expresión de la marginalidad fue el ámbito dentro del cual se conformó la virtual expresión literaria homosexual que se viene desagrandando paulatinamente durante decenios y como tal, ha precisado de un largo despliegue de estrategias para una “supervivencia” manifiesta o clandestina, así pues, el uso indiscriminado de máscaras, de ocultamientos, etc. en suma, de una constante *readaptación forzada* por las circunstancias sórdidas de sus praxis resguardadas, entonces se planteó como una condición y razón necesaria para la supervivencia.

Como antes se dijo, la sociedad post-industrial ha reubicado, valorizado y estigmatizado al amor entre los hombres (por supuesto, a su conveniencia) tal y como ha sucedido con los comportamientos arquetípicos de la entera sociedad. Dentro de este contexto, la homosexualidad pasó de ser una práctica tolerada, a la *criminalización* y a la *patologización* de sus praxis, en efecto, por no obedecer el canon de la cópula reproductora en la especie humana, proyecto instrumentado para engrosar las filas de un proletariado incondicional y proveedor inagotable de mano de obra barata, la Iglesia Católica así como otras comunidades confesionales, no han hecho otra cosa que secundar esta maquiavélica campaña demográfica de doble filo.

⁴⁴⁸ Robert Musil (1880-1942), novelista austriaco, quien combinó en sus obras de una manera excepcional, mezclando la ironía con la utopía para analizar la gran crisis espiritual de su época, que comprendía las dos grandes guerras europeas y sus respectivas crisis. Por ello Musil es considerado como un referente indispensable para poder reconstruir el prototipo de un *escritor producto de las crisis bélicas de Occidente*.

A decir verdad, la marginalidad de la diversidad sexual masculina ha cambiado drásticamente en la segunda mitad del siglo XX, tal y como se vio, los homosexuales en la mayoría de los países modernos o en vías de modernizarse, han pasado de la marginalidad y clandestinaje de antaño al *activismo* en pro de los derechos civiles de la comunidad homosexual urbana en *Estados de derecho* más contractuales que religiosos.

Dentro de esa perspectiva, la expresión literaria homosexual puede ser un foro atendible dentro del activismo. La novela *Fabrizio Lupo* ofreció en su momento un referente, una especie de foro al cual muchos homosexuales recurrieron. En este sentido, la enorme correspondencia que recibiera durante años Carlo Coccioli a propósito de su novela, demuestra que la novela fue una imagen especular de lo que muchos homosexuales quisieron o no ver reflejado en un libro alusivo.

En aquella copiosa relación epistolar con los destinatarios, hubo de todo, y en muchas lenguas, pues es obvio que la novela no pudo satisfacer todas las expectativas de la mayoría de los que posteriormente y por carta exigieron e increparon a Coccioli, dadas las enormes diferencias de los enclaves culturales, ambientales, religiosos, sociales, raciales, etc. que determinaron un comprensible desencanto por no haber correspondido a situaciones demasiado específicas del estado de cosas en el mundo de aquellos lectores adonde llegó el libro en cuestión.

El activismo que se despertaba en Occidente a partir de los años 70's, tuvo desde luego, mucho de qué hablar sobre esta novela, pues se le llegó a considerar con razón y sin ella, como subjetiva y tendenciosa sobre la condición general de la vida homosexual de aquellos años. Era de esperarse, pues Coccioli no hizo otra cosa que relatar (adecuadamente encubiertas) una serie de tormentosos acontecimientos de su muy propia experiencia de homosexual italiano, por lo tanto, el *sustratum* autobiográfico (lo que llamamos el *traslape autobiográfico*) en la novela, fue muy claro y esto se nos reveló muy nítidamente apenas se exploraron algunas relaciones fallidas de su entorno sentimental y afectivo acaecido antes de la "confección" de la trama de su novela. Por otro lado, entre los intentos más serios para esclarecimiento de la cuestión homosexual en Italia y en América, ya se han dado muy variadas iniciativas para articular este activismo "reactivo" que prácticamente ya comienza a ser un asunto planetario en estos últimos cinco lustros.⁴⁴⁹

Con el propósito de esclarecer más el panorama de la condición homosexual entre los operadores culturales de las sociedades urbanas, a partir de los años 70, han surgido estudiosos que abordan ya los aspectos funcionales de una virtual cultura homosexual, dentro de este orden de ideas, ya se han hecho estudios al respecto y, desde luego, se ha visto ya desde hace algunos años, el surgimiento de una incipiente literatura homosexual masculina, confeccionada por y para homosexuales de algunos países, entre ellos, Italia y México, las ventajas o desventajas de esto todavía no se conocen, sin embargo: *¡ eppur si muove !*

En Italia uno de los estudiosos más recientes y acuciosos de lo anterior es como ya antes se vio, Francesco Gnerre quien en una de sus últimas e interesantes publicaciones, citada en el Capítulo IV y en la última parte de esta tesis, expone ciertas recurrencias sobre la presencia de la expresión literaria homosexual en Italia. Rossi Barilli quien lo comenta, nos explica a propósito de uno de sus últimos libros:

⁴⁴⁹ Prefiero el término *planetario* al de *global* pues este último tiene una serie de connotaciones ideológicas que no expresan lo que aquí quiero comunicar.

“Il titolo del libro *L'eroe negato* è lo stesso di una precedente ricerca che Gnerre pubblicò all'inizio degli anni Ottanta, e anche l'intento principale che appare a prima vista è lo stesso: far emergere dietro i silenzi e le rimozioni una "presenza" omosessuale consistente e costante nella letteratura italiana del secolo appena terminato.”⁴⁵⁰

Con lo anterior, como ya se dijo, pone en claro que la huella de los literatos homosexuales italianos hace pensar ya en una “presencia” *consistente y constante del enclave*. Por lo pronto, en México esta presencia cada vez mayor de escritores homosexuales ya está exigiendo un reconocimiento y una clasificación razonada a nivel propiamente literario, Carlos Monsiváis, entre otros pocos, ha emprendido dicha tarea y lo ha hecho de admirable manera.

Ahora bien, espero que con este somero trabajo de *simple escudriñamiento* de lo sugerido o escrito por CC en su novela, se puedan sentar las bases para que en un futuro se desarrolle un trabajo de investigación de mayor profundidad y envergadura.

De cualquier modo, espero que se haya podido conducir, o si se quiere: introducir a los lectores en una pequeña parcela de conocimiento medianamente cultivado sobre el tema de la negociación sentimental de una pareja homosexual muy peculiar, quizás más común de lo que se piensa, que emergió de un territorio masculino demarcado por dos sentimientos *opuestos y superpuestos* en la trama de la novela; esto es: o la amistad o la homosexualidad, que los protagonistas presentaron sobre una “mesa de negociaciones” de la diversidad homosexual entre los años 1940 a 1950. Además de haberse explorado, quizá muy exiguamente, el impacto de la novela en el enclave homosexual mexicano, tratándose de una “*novela traducida*”, como ya se vio, del francés.

Por último, la muerte accidental de Laurent, narrada en la *Tercera Parte* y final, va más allá de la tragedia, esta fatalidad me hizo pensar en que la *muerte inesperada* puede llegar a decir o significar mucho más de lo que se piensa. La muerte de Laurent, acaecida casi ante la vista espantada de Fabrizio, abre la puerta a una gran interrogante o dilema final en la narración, una propuesta conclusiva que propone la futilidad de sobrevivir a una brutal ausencia, brutal en verdad para el que ama (Fabrizio), pero para fortuna de Carlo Coccioli, y como dice Alberto Híjar: “los muertos dicen (o significan), lo que los vivos callan...”

Veamos pues, Fabrizio, muy subrepticamente en su postrera carta a CC y con la que precisamente se cierra la novela, señala algo sospechosamente premonitorio, después de un vertiginoso repaso de la desgracia callejera, cita un escrito en latín (parece que de su propio *puño y letra*) a manera de una especie de dedicatoria estampada sobre el *Evangelio*, regalado a Laurent y que llevaba consigo el momento del “fatídico accidente”, se trata, en efecto, de las enigmáticas líneas en latín que ya han sido señaladas: “*nec tecum ne sine te*”: ni contigo, ni sin ti... ¿Será entonces el caso de hablar de que la trasgresión de ambos fue castigada por una fatalidad *llegada del cielo* o bien, se trataba de un simple escenario suicida, arreglado por partida doble?

Concedamos, por lo tanto, la validez de un suicidio en el caso de la muerte de Laurent, en efecto *surgida* en la enigmática dedicatoria y sumémosla a la del protagonista. Luego entonces, se trata de un doble suicidio o de un *pacto suicida*, perpetrado en aras de la desesperanza y la desolación...pues no les quedaba de otra.

⁴⁵⁰ Op. Cit. “*L'eroe negato. Il corpo ritrovato*”, recensione al libro “*L'eroe negato*”...

En fin, en la novela de Coccioli, el hombre está a la merced de la voluntad de un Dios-padre implacable que ante la “innombrable trasgresión” de la homosexualidad se muestra incomprensiblemente inexorable... En estos términos ¿Acaso no sería mejor para todos aquellos de condición homosexual, el considerarse seres definitivamente huérfanos de Dios?

EPÍLOGO

“Tales gentes, que sólo tienen sed y hambre de amor, creen haber encontrado en Fabrizio Lupo un intérprete, un mensajero y además, y ante todo, es un sortilegio que les ayuda a atraer sobre sí, ese amor verdadero, el único que podrá explicarlos y justificarlos. He dicho: ese amor verdadero. ¿Y quién osará arrojar la primera piedra contra los que creen aún en la verdad del amor?”

Prefacio a la edición castellana, del “Fabrizio Lupo” p. 10

Dado que CC, esperaba ciertos efectos de la novela entre los destinatarios (algo muy ostensible desde los inicios del libro), se infirieron algunos puntos de deliberación y de expectativas si se quiere *posttextuales*, se trata de *aquello que podría haber quedado en la mente del lector interpelado después de la lectura*, tales como secuelas inevitables en el ánimo de los lectores interpelados por la novela, las cuales podrían sentar algunas incipientes premisas para una investigación futura sobre el tema, por el momento sólo me permito señalarlas como parte de un proyecto de investigación de postgrado en un futuro no muy lejano.

La novela de Coccioli propone como otras novelas semejantes — que quizás siguieron una trayectoria semejante — lo que a continuación sigue:

a.- La puesta en marcha de una *militancia* en pro de los derechos de los homosexuales —quienes fueron los interlocutores privilegiados de este libro— y quienes toman (según el proyecto coccioliano) a la lectura como fuente de inspiración (de *reflexión* y de *justificación*, tal como dice CC) para un proceso de concientización de su peculiar condición humana. Además CC trató de generar una actitud más estratégicamente vigilante de los homosexuales para persuadir a los “opositores (ras)” homofóbicos (cas) a través de una estrategia dirigida hacia la *sensibilización* de todos (propios y extraños)

Aquellas dos estrategias: la de la militancia abierta y la de la implementación de una sensibilización persuasiva con respecto a la cuestión homosexual, pudieron seguir paso a paso la truncada evolución de la *diversidad revelada* versus la *homosexualidad asumida* en su caso, en un orden programático fatalmente teleológico, lo cual fue expuesto como una característica del enfoque coccioliano (proto católico) en la tesis. Ahora bien; dichos efectos se pudieron manifestar también bajo los dos siguientes rubros de activismo: el *activismo reactivo* (*de compromiso*) y el *activismo pasivante* (*de voluntad*)

Por otra parte: el objetivo final de la novela, focalizado en la *diversidad revelada* y *en su paso a la diversidad asumida*, no se cumple en la novela, el paso que le sigue, hubiese sido el de la *diversidad asimilada* o bien de la *revelación asimilada*, esto si Coccioli hubiese tenido “a la vista” la perspectiva de la praxis homosexual como un “modo de vida hecho y derecho”, el problema radica en una carencia teórica de tipo referencial, por ejemplo el enfoque teórico comenzado por Michel Foucault y seguido por el sociólogo Michel Maffessoli en donde se

establece que el enclave homosexual puede aspirar a concebir sus praxis (normalmente consideradas como trasgresoras o al margen del buen gusto y de la ley) dentro de un “*modo de vida*” social y jurídicamente viable, esto es de hecho y de derecho. En efecto, si esta perspectiva hubiese sido contemplada en su poética, hubiese cerrado la narración con un final seguramente disímil al de la tragedia escenificada por Fabrizio Lupo. En este sentido, tanto la parte de la *sensibilización* como la de la militancia, buscarán también el encuentro necesario para un equilibrio entre los derechos y las obligaciones del enclave homosexual, asentado en los medios que son o han sido habitualmente homofóbicos: Michel Foucault, Michel Maffessoli, Daniel Sanfaçon, Serge Tremblay, Guy Ménard y Josée Lafond ⁴⁵¹ resultan referencias imprescindibles para este seguimiento.

b.- Sin embargo, Coccioli lleva a pensar al lector que: lo que puede significar una diversidad asimilada o asumida, es finalmente consecuencia de la condición homosexual vista como un *modo de vida alterno jurídicamente legítimo*, si embargo su argumentación no sale de los estrechos límites fijados por lo que él consideró el mérito de su enfoque, el considerar la azarosa relación de Fabrizio-Laurent dentro de parámetros estrictamente sentimentales.

c.- Tratar de redimensionar los efectos en diferentes países y enclaves homosexuales de este tipo de narrativa. Dado que la *sensibilización* o *activismo pasivante* se propone también como respuesta reactiva pacífica, mediante el uso de la persuasión, para transformar la habitual resignación o *tolerancia* por una respuesta más fundamentada en los derechos humanos que en la compasión (religiosa y no) y la tolerancia propiamente dicha.

d.- Es preciso reconocer el avance del enclave homosexual que se ha observado en el pasaje del rol *apocalíptico* a lo *integrado* en la llamada “*expresión literaria homosexual*”. El *sempiterno victimismo* ha sido penosamente superado y el delicado papel beligerante ya fue asumido y en parte resuelto, pues el homosexualismo y sus praxis ya no son más usos apocalípticos en muchos países. Algunos ilustres personajes del mismo enclave dan prueba del discurso integrador de la expresión literaria homosexual, se trata de pioneros tales como: ensayistas, novelistas, dramaturgos, teóricos y estudiosos de la expresión escrita de la homosexualidad. Por otra parte, el movimiento homosexual se ha finalmente politizado y forma parte en las negociaciones de la gestión de la *res publicae* que se negocian entre la sociedad civil y la clase política, un caso muy ilustrativo es la incorporación de iniciativas gays a la vida sociopolítica y cultural de la francofonía de la Provincia canadiense de Québec.

e.- La politización (cada vez más creciente) de los derechos del enclave homosexual, hace imperiosa la necesidad de estar al tanto y de una manera globalizada con la avanzada de agrupaciones organizadas internacionalmente, por ejemplo: los alcances de la italiana, encabezada por algunos colectivos de activistas comprometidos y también de casos individuales de notables escritores “*contestatari e rompipalle*”, como por ejemplo el sempiterno objetor Pasolini o el vistoso caso del escritor Aldo Busi ⁴⁵² y otros. Aunque también se cuenta en América Latina con el

⁴⁵¹ Todos estos investigadores menos Foucault, son profesores a quienes frecuenté en la *Université du Québec à Montréal* (UQAM), durante los cursos propedéuticos de la Maestría en Sexología que cursé en el Canadá francés entre 1993-1994.

⁴⁵² Aldo Busi (1948-), escritor italiano nacido en Montichiari. Su primera novela fue *Seminario sobre la juventud* (1984), que lo consagró como una joven promesa. Desde entonces publicó numerosos libros, todos ellos controvertidos debido a la gran popularidad del autor, *personaje televisivo anticonformista, que ha reivindicado siempre, de manera provocativa, su homosexualidad*. Las características más destacadas de su

eminente novelista chileno Pedro Lemebel, quien representa el paradigma “individual” más notable en el campo del novelista homoerótico latinoamericano muy cercano al travestismo del *queer power* foucaultiano, en su caso, la lucha entre el compromiso existencial, el social y el político, son importantes pero no se queda sólo en eso. De cualquier forma, si se quiere incidir en la sociedad general, es preciso coordinar los esfuerzos de los literatos y ensayistas con el propio enclave con actos que incluyan a una mayoría de homosexuales conscientes e interesados en un cambio hacia la dignidad y el respeto.

f.- La narrativa y el ensayo deben de ser reconocidos como armas para la *negociación* y la *consolidación* de un estado de conciencia social más abierto hacia la diversidad. Es menester abogar por el papel decisivo de una lectura puntual de la condición homosexual para que después vertida en una posible sensibilidad homosexual, milite literaria y políticamente, pero que también se dé a la tarea de concientizar a través de una persuasión inteligente e informada, que sea sobre todo literaria y humanamente asequible y digna.

Por último me permito hacer un señalamiento muy pertinente dado el insostenible ambiente bélico que hoy por hoy estamos padeciendo: CC no obstante no haber abundado sobre datos de la Segunda Guerra Mundial, la novela *Fabrizio Lupo* sí refleja nítidamente el ambiente de *crisis existencial* de la posguerra, en él la amargura y el futuro incierto despuntan como estremecimientos predominantes que reflejaron esta infructuosa búsqueda de Dios y de sí mismo, búsqueda obsesiva que tendió a elevarse como protesta en contra de la incompreensión de la otredad (del prójimo homófobo) y de las *Gentes de Bien*, (como los llamaría el propio Coccioni), en suma, se trata de la barbarie y el contrasentido histórico perpetrado sistemáticamente en contra de la libre expresión de los supuestos trasgresores de la heterosexualidad.

El ambiente emotivo de un amor homosexual mal correspondido, convirtió al protagonista en una especie de infatigable y esforzado trashumante a la caza del volátil amado y en busca continua también de una certidumbre teológica ⁴⁵³ la cual es, por definición, objeto común e inalcanzable a todos aquellos seres excesivos y de ánimo sistemáticamente inconforme y fatalista pero, a la vez, caóticamente conformado, como fuera el caso del “protagonista-autor” de esta novela.

En fin, Carlo Coccioni, encarna en su multiforme persona los devastadores efectos del vacío y del absurdo existencial generados por las inclemencias de la guerra y la posguerra y es, en efecto, el reflejo fiel de aquellos medios sórdidos o incomprensibles en los que le tocara vivir... Sin embargo, una atenta lectura “abierta” de sus polifacéticos y a menudo vitriólicos textos, podría rendir insospechados beneficios en favor de una lúcida apertura más que necesaria para comprender mejor nuestra época, que es por igual, descarnada, cínicamente desigual y todavía irremediabilmente huérfana de Dios, esto si tomamos en cuenta la cita de Stephen W. Hawking

narrativa son un estilo sabiamente elaborado, la creación de situaciones y personajes muy propios de la época contemporánea, pero a la vez paradójicos por sus excesos, y el egocentrismo desenfadado de un autor exuberante que tiende a reducir el relato a sí mismo. Entre sus obras cabe mencionar: *Vida estándar de un vendedor ocasional de leotardos* (1965), *La delfina bizantina* (1986), *Sodomías en cuerpo II* (1989), *Flirt con Liala* (1994), escrito en colaboración con Liala (seudónimo de Amaliana Cambiasi Negretti, la más famosa autora italiana de novela rosa), *Manual de la perfecta gentildama* (1994), *Suicidios debidos* (1996), *Casanova di se stessi* (2000), *Manuale della perfetta mamma* (2000), *Manuale del perfetto padre* (2001), *Un cuore di troppo* (2001), *Sentire le donne* (2002) entre otros textos y ensayos de sugerentes títulos.

⁴⁵³ Para compensar quizás la ausencia habitual de Laurent, el objeto amado.

con la que me permití introducir este trabajo de tesis, y en la cual explica el físico británico que lo que ha tratado fehacientemente de demostrar a lo largo de su brillante carrera de científico es que la forma en que comenzó el universo esté determinada por las leyes de la ciencia. Y que en ese caso, no sería necesario apelar a Dios para decidir cómo comenzó el universo. Y enseguida agrega que “Esto no prueba que no exista Dios, sino que Dios no es necesario.”

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA, OTRAS FUENTES CONSULTADAS

Aquí se consignan las fuentes sobre la información demasiado genérica contenida en esta tesis, así como de aquellas ideas provenientes de lecturas cruzadas y de *obras de consulta* tales como libros de referencia general (de terminológica o semántica) o bien de enciclopedias y diccionarios convencionales o en CDROM, que inspiraron apuntes y notas muy generales, como las que normalmente se toman de enciclopedias temáticas y similares. En general no se trata de citas textuales. Por lo consiguiente, para estos casos, me limito a consignar la bibliografía sumaria que indico a continuación. Quede claro que: la mayoría de los pies de página dan cuenta de todas las demás *citas bibliográficas textuales* de base contenidas en esta tesis.

FUENTES DE REFERENCIA GENERAL:

Angenot, Marc. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Montréal: HMH, 1979.

Bakhtine, Mikhaïl. *Le marxisme et la philosophie du langage*. Paris: Seuil, 1977.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1997.

Biblioteca CD ROM de Consulta, Microsoft Encarta, 2005, Ver. 14.0.0.0603, Ed. Websters International Publishers, Microsoft Corporation, 1993-2004

Díaz Echarri, E. y Roca Franquesa, J. M., *Historia General de la Literatura Española e Hispanoamericana*. Ed. Aguilar, Madrid, 1968.

Dizionario Italiano, *Il Gabrielli su CD ROM*. Edizioni Elemond Interactive, Milano, 1993.

Le Petit Robert en CD ROM, Dictionnaire de la Langue Française, Ver.1.3, Éditions Électroniques, Bruxelles, 1994.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1989.

Meregalli, Franco, *Presenza Della Letteratura Spagnola in Italia*. Ed. Sansoni Scuola Aperta. Firenze, 1974.

Papi, Fulvio, *Enciclopedia Della Filosofia Contemporanea*. Teli edizioni, Milano 1979.

Priestley, J. B., *Literatura y Hombre occidental*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1968.

Reis, Carlos. *Comentario de textos. Metodología y diccionario de términos literarios*. Salamanca: Almar, 1979.

Rius, Luis, *Los grandes textos de la Literatura Española hasta 1700*. Ed. Promaca. México, 1996.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

Searle, John R. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Grijalbo, 1985.

Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (manifiestos, proclamas y otros escritos). Barcelona, Edit. Clepsidra, 1978.

ANEXOS, lista.

I.- (A y B) DOS FRAGMENTOS GRÁFICOS DE UN PASADO ARRANCADO DE LA MEMORIA Y DEL CORAZÓN DEL AUTOR (LA FIGURA DE MICHEL BRITTMAN)

Evidencias fotográficas, tomadas del *“Itinerario en el caos” retratos doblemente* marcados...

II.- RESEÑA CRÍTICA DE LA EDICION FRANCESA DE LA NOVELA “FABRIZIO LUPO” DE CARLO BO.

III.- RELACIÓN DE LAS 149 NOVELAS PUBLICADAS POR CARLO COCCIOLI ENTRE 1946 Y 1998.

IV.- BIBLIOGRAFÍA BREVE DE LA NOVELÍSTICA MEXICANA HOMOSEXUAL MASCULINA, NARRATIVA MÁS O MENOS EXPLÍCITA, ENTRE 1906 Y 2002.

V.- NOTA DE CARLO COCCIOLI SOBRE LOS MOTIVOS Y ANTECEDENTES DE LA NOVELA “UN SUICIDE”.

ANEXO I (A)

Evidencias fotográficas, tomadas del “*Itinerario en el caos*”, retratos doblemente marcados...

El mensaje manuscrito al calce de la fotografía, escrito por el puño y letra de Carlo Coccioli, pregunta amargamente si Monsieur Brittman, sabría o querrá algún día reconocerse...



ANEXO I (B)

Evidencias fotográficas, tomadas del “*Itinerario en el caos*”, retratos doblemente marcados...

El mensaje manuscrito arriba de la fotografía, escrito por el puño y letra de Carlo Coccioli, encierra en un rectángulo el polisémico término *karma*, en todo caso: ¿quién de los dos fue una presencia karmática para con el otro?

karma



M. B.
sports d'hiver sur les Alpes

ANEXO II

Este artículo sintetiza el tipo de crítica que se le hizo a la novela *Fabrizio Lupo* en Italia. En esta tesis se pone a la consideración del lector en este anexo con la finalidad de ofrecer un documento “crítico” o quizás hasta cierto punto “certero”, que ilustra y predice muy claramente la severa acogida de la crítica italiana de la novela de Coccioli. Aparece en fotocopia en la página 82 del enorme libro de Coccioli: “*Itinerario en el caos*”.*

Según una indicación manuscrita por el propio CC, el artículo fue publicado en Roma, en la: *La fiera letteraria*, en Roma el 27 /07/1952. Tratándose quizás un suplemento de alguna publicación literaria dedicada a publicar reseñas de libros. En este caso, se hace mención a la primera edición del libro en francés, traducida por Louis Bonalumi. Se hace notar que la edición del *Fabrizio Lupo* en italiano, no se publicó sino casi un cuarto de siglo después, en 1978 y fue publicado por Rusconi.

CC agrega algo a lado de la fotocopia, se trata de un comentario en francés sobre Carlo Bo, con letras manuscritas sobre el libro escribe:

“Carlo Bo, l’auteur de cet article qui s’occupe de *Fabrizio Lupo*, publié en français... En Italie il ne fut publié qu’un quart de siècle plus tard ! est un des princes de la critique littéraire italienne.”

FABRIZIO LUPO

di Carlo Coccioli

(Edizioni "La table ronde")

“Il Coccioli pubblica in francese un suo nuovo romanzo che dal giuoco aperto delle intenzioni sembra voler prendere un posto centrale nella sua opera. Il libro merita attenzione e nessuno saprebbe sottovalutarne il carattere di confessione, nessuno a cuor leggero potrebbe dimenticare il valore di testimonianza, la parte infiammata della confidenza. Il libro è basato su un problema d'ordine morale assai grave e, nonostante che alla fine ci offra una conclusione « inventata », non approda a nessuna ragione sicura e d'altra parte sarebbe ingenuo pensarlo. Il tema è quello dell'amore omosessuale, un tema che ha già la sua brava e nutrita letteratura: perché lasciando da parte gli antichi, si potrebbe partire : dall'*Armanca* per fermarsi alla bellissima lettera del giovane che scrisse a Zola per chiedere aiuto e, attraverso l'inevitabile fermata proustiana, arrivare ai sondaggi e agli scandagli degli scrittori ultimi che, più o meno velatamente, hanno indugiato sulla proposta. Il Coccioli chiama "romanzo" il suo libro ma anche il più sprovvisto dei lettori riesce a capire subito che l'intelaiatura del libro è estremamente fragile e serve appena a nascondere la violenta e appassionata confessione dello scrittore. Sembrerebbe che il Coccioli cercasse una risposta, magari anche una condanna ma ad ogni modo una condanna basata su un argine immediato di corrispondenza. Se non che lo scrittore è troppo bruciato dal suo tema per

* Del lado izquierdo de este artículo, puesto en transversal, aparece algo sobre el incierto origen de este texto crítico, dice así: *UN LIBRO ALLA SETTIMANA PRESENTATO DA Carlo Bo*. En el cual la palabra *PRESENTATO*, aparece enigmáticamente atravesado con una ligera línea transversal...

riuscire ad aspettare con tranquillità e con pazienza la risposta ed allora lo vediamo passare di colpo all'attacco, la domanda di pietà si tramuta in richiesta esigente e netta, in protesta, alla fine addirittura in bestemmia. E' vero che il Coccioli a differenza degli altri teorici di questo amore dannato non dimentica la presenza di Dio ma è da questo punto di vista che nasce il problema più grave, la questione d'ordine morale ricca di pericoli. Se si dovesse fare una storia di queste proteste negli ultimi cento anni si vedrebbe che il Coccioli appartiene a una nuova famiglia, a una famiglia cioè che ha per bandiera, la bandiera stessa dell'amore. Gli altri si chiudevano nella fortezza della «differenza» e si battevano in nome della libertà o meglio di un diritto fisico. Il Coccioli parte da un punto nuovo e si preoccupa di sottolineare soprattutto il dato dell'amore, e diciamo subito tra parentesi che la sua confessione ha tutto il disordine e la foga dell'amore e il romanzo vive per due terzi della misura del "diario" e degli appunti occasionali. E c'è una ragione, il libro infatti manca di azione o per meglio dire tutta l'azione si brucia nella protesta e nella violenza intellettuale con cui lo scrittore accompagna il grido della sua passione. Forse da un punto di vista esclusivamente letterario, il libro avrebbe guadagnato molto a essere contenuto nei limiti stretti della confessione: se, per esempio, lo scrittore si fosse ispirato a un modello della forza della *Confidence africaine*, le sue pagine avrebbero ottenuto un risultato ben diverso, è vero però che il libretto di Roger Martin du Gard deriva direttamente dalla pura e semplice osservazione mentre quello del Coccioli deve continuamente appoggiarsi a dei pretesti di memoria, a delle sollecitazioni laterali.

E c'è ancora un'altra differenza fra il racconto del francese e questo dell'italiano, il primo non deve convincere nessuno, si limita a restituire un fatto, pur nella sua luce pesante di «peccato». il secondo sembra far di tutto per convincere e anzitutto lo scrittore stesso e poi tutta la grossa famiglia di quelli che il Coccioli considera nemici. Da questo punto di vista il libro potrebbe pretendere a un'altra novità e, cioè, fino ad oggi gli scrittori che trattavano questi materia — da semplici osservatori o anche da storici interessati — non toccavano mai il tasto delle differenze apparenti, non entravano in polemica (la stessa sfida gidiana fingeva di puntare su un diritto acquisito, naturale); il Coccioli. no, si direbbe che lui per primo è convinto della nozione della colpa e del male ma ecco che appena riconosciuto questo peso di dolore e di vergogna, qualcosa scatta dentro di lui che lo porta alla ribellione o addirittura a pretendere un Dio che assista e protegga quelli che sono come Fabrizio Lupo. Tutto questo dipende sempre dal suo grande bisogno di amore o scivola piuttosto nel giuoco della polemica e finisce per restare esterno al movimento stesso del libro? A volte sembra che ci sia in lui un desiderio di essere rassicurato, un modo di ostinarsi su un partito preso. Ed ecco che il problema si sposta definitivamente su un altro motivo: vale a dire, l'amare non è concesso soltanto ai normali, l'amore è per tutti, e quindi con questo principio possono essere giustificati e magari glorificati gli altri, i *diversi* quelli che fino a ieri sono stati condannati. Se non che arrivati a questo punto si ricomincia da capo e, cioè, all'inventore del Fabrizio Lupo non basta la certezza della propria coscienza non basta la fede che di solito l'amore concede ai suoi amici; no per il «romanziero» occorrono risposte assai più importanti, le risposte che vengono dagli altri o addirittura dai grassi monsignori che sono il tema di una sua conversazione con un famoso medico fiorentino, Vincenzo L. qui vive una parte di illusione estremamente ingenua che è riscontrabile esattamente sulla scheda dello scrittore. Il Coccioli si è lamentato spesso in privato e in pubblico che l'Italia non ha voluto riconoscere nel suo lavoro quel limite di perfezione che, secondo lui, è perfettamente segnato nei suoi libri: ammettiamo il dolore dello scrittore, riconosciamogli la pena sincera e probabilmente molta, colpa sarà della critica italiana (come al solito, inutile aggiungere) ma diciamo anche che sono questioni

marginali: se uno scrittore ha una sua verità non ci sono congiure del silenzio, reali o immaginarie, che tengano, alla fine si stabilisce un rapporto equo e preciso e il nome risulta nella sua luce. Se il Coccioli non ha avuto quel successo che credeva di meritare, non c'è dubbio che un giorno sarà soddisfatto. Ma non è questo il discorso che intendevo fare, volevo soltanto suggerire al Coccioli un pretesto di meditazione critica: e cioè, non li sembra di mettere troppe cose nei suoi libri? La sua misura non corrisponde a quella della nostra tradizione o, per usare parole meno grosse, a quella della nostra economia quotidiana e non vale stabilire ora chi abbia ragione: avrà ragione lui ma ecco che in tal modo si spiega la difficoltà della sua strada italiana. Anche questa volta ci sembra che il romanziere (che si è stancato d'inventare e ha scelto l'invocazione diretta.) abbia messo troppe voci nel suo discorso, col risultato di una mancanza di unità, con la deficienza di un tono unico. La mancanza di un tono solo è aggravata dal procedimento del « diario » e da un'impressione violenta di contraddizione stilistica: si passa dalla meditazione all'evocazione lirica, dalla nota frettolosa alla pagina ben composta e calcolata (si veda quella per una nostra cittadina delle Marche, di cui il Coccioli ha colto assai bene la poesia delicata e segreta) Ma si è detto che è un difetto della natura dello scrittore: si direbbe che la commozione non gli lasci il tempo di raggiungere un terreno di deposito e invece lo spinga di colpo sul dominio della violenza o della polemica. Il bisogno di gridare, il bisogno di colpire, ecco le sue regole. Il critico non può consigliare lo scrittore ma se per una volta l'uomo e lo scrittore di *Fabrizio Lupo* provasse a trattenere la voce chissà che ottenesse frutti maggiori, chissà che l'invocazione di amore o di maledizione non gli si tramutasse in ordine di poesia. Ma so la risposta del Coccioli , anche questo è un segno di forza e di giovinezza e quindi aspettiamo che il suo lavoro trovi naturalmente il limite della maturazione completa, in modo da evitare anche quelli che sono squilibri di risultato.”

Carlo Bo.
1952

ANEXO III

Esta lista aparece en las últimas páginas del libro “*Dos veces México*” (Fondo de Cultura Económica, México, 1998 pp. 605); se trata de la relación de todos los libros (149), oficialmente reconocidos por Carlo Coccioli en el año de 1998.

En esta lista se indican tan sólo las primeras ediciones: por lo tanto, se indica la edición original en orden cronológico y las ediciones que la siguieron (ediciones de bolsillo, de lujo, círculos de lectores, reediciones por casas distintas, etc.); pero no se indican las reimpresiones que fueron numerosas, y dentro de este rubro, hay algunas ediciones pirata de libros de Coccioli. Entre los más “*pirateables*” desde luego, está la novela que aquí nos ocupa. Las obras cuyos títulos están subrayados no son traducciones, sino textos originales del autor; ejemplo: *Le Ciel et la Terre*, publicado en Francia en 1950, cuyo título no está subrayado, era una traducción del original italiano; *Le Ciel et la Terre*, publicado en Francia en 1960, en el caso del título subrayado, se trata de un nuevo texto, directamente escrito por el propio Coccioli en francés y publicado en Francia. Se prefirió poner todas sus publicaciones juntas, o casi, para ofrecer una visión panorámica de su prolífica actividad autoral. Las ediciones de su novela *Fabrizio Lupo*, están en negritas para hacerlas notar del contexto general de los libros de CC publicados hasta entonces. La lista comienza con una advertencia:

“Bibliografía (solo i libri, non gli articoli in riviste e giornali)

Il Migliore è l'Ultimo [romanzo], Vallecchi Editore, Firenze, 1946.*

La difficile speranza [romanzo], Edizioni La Voce, Firenze, 1947. [Premio Paraggi.]

La difficile espérance, traduit de l'italien par Louis Bonalumi, Editions du Rocher, Monaco, 1949. (Coll. Les Palmes.)

La difícil esperanza (con un prólogo del Autor), traducido del francés por Blanca Chacel, Cía. General de Ediciones, México, 1956. (Colección Ideas, Letras y Vida.)

La Piccola Valle di Dio [romanzo], Vallecchi Editore, Firenze, 1948.

La Petite Vallée du Bon Dieu (avec un avertissement de l'Auteur), traduit de l'italien par Henriette de Ganay, Editions du Triolet, Paris, 1949.

Het Kleine Dal Gods, geautoriseerde vertaling uit het Italiaans door Mr Herman van den Bergh, H. J. W. Becht, Amsterdam, sans date.

La Petite Vallée du Bon Dieu (avec une préface de l'Auteur), traduit de l'italien par l'Auteur et Henriette de Ganay, Editions du Rocher, Monaco, 1954. (Collec. Les Palmes.)

The Little Valley of God, translated by Campbell Nairne, William Hemann, London (Melbourne, Toronto), 1956. (Wrapper design by Anthony Lake.)

El Valle de Dios (con un prólogo del Autor), traducido del francés por Blanca Chacel, Cía. General de Ediciones, México, 1956. (Colección, Ideas, Letras y Vida.)

* El año de la publicación aparece equivocado en el libro de referencia, aparece 1964 y es 1946; en fin, un error garrafal no consignado en ninguna fe de erratas...

The Little Valley of God, translated from the Italian by Campbell Nairme, Simon and Schuster, New York, 1957. (Jacket by Sam Fischer.)

O Vale de Deus (com um prefácio do Autor), tradução de Paulo António, Edição Livros do Brasil, Lisboa, sans date. (Coleção Miniatura.)

Il giuoco [romanzo], Garzanti, Milano, 1950. (Premio Charles Veillon.)

Le Jeu, traduit de l'italien par Philippe Jaccottet, La Guilde du Livre, Lausanne.

Le Jeu, traduit de l'italien par Philippe Jaccottet, Librairie Plon, Paris, 1952. (Coll. Feux Croisés.)

Das Spiel, Deutsch von Fritz Jaffé, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1952.

El juego, traducción (del italiano) de Hellen Ferro, Emecé Editores, Buenos Aires, 1953. (Colección Grandes Novelistas.)

Det stora spelet, till svenska av Karin De Laval, Hugo Gebers Forlag, Stockholm, 1953.

Et spill om kjaeriighet, oversatt fra italiensk av Nic. Stang, Forlagt av Johan Grundt Tanum, Oslo, 1954.

Le jeu, traduit de l'italien par Philippe Jaccottet, marionnettes d'Agnes Lorion, photographies de Richard-Blin, Club du Meilleur Livre du Mois, Paris, 1956.

Una historia de jóvenes, traducido del francés por Aurelio Garzón del Camino, Cía. General de Ediciones, México, 1958. (Colección Ideas, Letras y Vida.)

O jogo, tradução e prefácio de José Blanc de Portugal, Editora Ulisséia, Lisboa, 1960.

Il giuoco, nuovo testo, Vallecchi Editore, Firenze, 1961.

Il cielo e la terra [romanzo], Vallecchi Editore, Firenze, 1950.

Le ciel et la terre, traduit de l'italien par Lucien Colonna, Librairie Plon, Paris, 1950. (Coll. Feux Croisés.)

Himmel und Erde, Deutsche Uebertragung von Fritz Jaffé, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1951.

El cielo y la tierra, traducción (del italiano) de Herman Mario Cueva, Emecé Editores, Buenos Aires, 1952. (Colección Grandes Novelistas.)

Heaven and Earth, translated from Italian by Frances Frenaye, Prentice-Hall, New York, 1952.

Himmel und Erde, Deutsche Uebertragung von Fritz Jaffé, Europaischer Buchklub, Stuttgart-Salzburg, sans date.

HirnelogJord, fra italiensk ved Nic. Stang, Forlagt av Johan Grundt Tanum, Oslo, 1952.

Taivas ja Maa, suomentanut Yrjö Kaijri, Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki, 1953.

Hernel an Aarde, uit het Italiaans vertaald door Frans Brunklaus, De Fontein, Utrecht, Sheed and Ward, Antwerpen, sans date.

Heaven and Earth, translated from Italian by Frances Frenave, William Heinemann, London, Melbourne, Toronto, 1953.

El cielo y la tierra, traducido del francés por Blanca Chacel, Cía. General de Ediciones, México, 1954. (Colección Ideas, Letras y Vida.)

O céu e a terra, tradução e prefácio de José Blanc de Portugal, Editora Ulisséia, Lisboa, 1954.

Himmel och Jord, svensk översättning av E. R. Gummerus, Hugo Gebers Forlag, Stockholm, 1955.

Le Ciel et la Terre, traduit (de l'italien) par Lucien Colonna, maquette de Mitschké et H. Molnar, Club du Meilleur Livre, Paris, 1955.

Le Ciel et la Terre, traduit de l'italien par Lucien Colonna, maquette originale de Maurice Mathy, Club des Lecteurs, Lige, 1957.

Himmel und Erde, Deutsche Uebertragung von Fritz Jaffé, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main und Hamburg, 1958.

Il cielo e la terra (sesta edizione con copertina diversa), Vallecchi Editore, Firenze, 1958.

Niebo i Zima, tłumaczyła Stefania Zgórska, Instytut Wydawniczy "Pax", Warszawa, 1959.

Le Ciel et la Terre, texte revu par l'Auteur et par lui réécrit en français, Le Livre de Poche, Paris, 1960.

Le ciel et la terre (édition reliée), Librairie Plon, Paris, 1966.

Le Ciel et la Terre, avec jaquette de Xavier Valls, Plon, Paris, 1966.

Le Ciel et la Terre, Éditions Rencontre, Lausanne, sans date.

O céu e a terra, tradução e prefácio de José Blanc de Portugal, Editora Ulisséia, Lisboa, 1973. (Clássicos do Romance Contemporâneo.)

El cielo y la tierra, traducción de Blanca Chacel, Editorial Planeta, Barcelona, 1974. (Colección Infinito.)

Il cielo e la terra, edizione rivista e corretta con prologo dell'Autore, Rusconi, Milano, 1977. (Biblioteca Rusconi.)

Il cielo e la terra, con prefazione di Giovanni Bonetto, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1987. (Oscar Mondadori.)

Le ciel et la terre, Éditions du Rocher, Paris, 1988.

Le bal des égarés, traduit de l'italien par Yves Velan, Flammarion Editeur, Paris, 1950. (Coll. La Rose des Vents.)

***Fabrizio Lupo* (roman), traduit de l'italien par Louis Bonalumi sur le manuscrit en italien de l'Auteur, La Table Ronde, Paris, 1952. (Coli. Le Damier.)**

***Fabrizio Lupo*, traduit de l'italien par Louis Bonalumi, La Table Ronde, Paris, 1960. (Nouvelle Collection.)**

***Fabrizio Lupo* (con un prólogo del Autor), traducción del francés por Aurelio Garzón del Camino, Cía. General de Ediciones, México, 1953. (Colección Ideas, Letras y Vida.)**

***The Eye and the Heart*, translated from the French by Bernard Frechtman, Heinemann, London, Melbourne, Toronto, 1960.**

***Fabrizio's Book*, translated from the French by Bernard Frechtman, Shorecrest, New York, 1966.**

***Fabrizio Lupo* (con una nota del Autor; sin indicación del traductor), Editorial Diana, México, 1971.**

***Fabrizio Lupo*, traducción Aurelio Garzón del Camino, Unilibro, Barcelona, 1978.**

***Fabrizio Lupo* [romanzo], Rusconi, Milano, 1978. ***

***Fabrizio Lupo*, avec préface de l'auteur, Le Livre de Poche, Paris, 1980.**

***Fabrizio Lupo* [romance], tradução de Rui Santana Brito, Edições Cotovia, Lisboa, 1991.**

L'Immagine et le stagioni [roman], Vallecchi Editore, Firenze, 1954.

L'Image et les saisons [roman], traduit de l'italien (par l'Auteur), Librairie Plon, Paris, 1954. (Coll. Feux Croisés.)

Das Traumbild and die Jahreszeiten, aus dem Italienischen von Charlotte Tessmer-Hess, Pauls List Verlag, München, 1955.

La Ville et le sang [roman], Flammarion Editeur, Paris, 1955.

A cidade e o sangue, tradução e prefácio de Tomás Ribas, ilustrações de Oteló Azinhais, Editora Ulisséia, Lisboa, 1955. (Coleção Sucessos Literários.)

La ciudad y la sangre, traducción del francés por Aurelio Garzón del Camino, Cía. General de Ediciones, México, 1955. (Colección Ideas, Letras y Vida.)

Daughter of the Town, translation by Mary McLean, William Heinemann, London, Melbourne, Toronto, 1957.

Bodets makt, translated from the French by Margareta Ångström, Hugo Gebbers Forlag, Stockholm, 1957.

* Se trata del libro que se utilizó como lectura de base para esta tesis.

La Ville et le sang, texte revu par l'Auteur (avec Quelques mots de l'Auteur), Fayard, Paris, 1973. (Avec Éditions Grand Papier.)

La Ville et le Sang (avec une note de Linda Lé), Le Livre de Poche, Paris, 1995.

Manuel le Mexicain [roman], Librairie Plon, Paris, 1956. (Coll. Feux Croisés.)

Manuel il Messicano [romanzo], sopraccoperta di Giunio Gatti, Vallecchi Editore, Firenze, 1957.

Manuel le Mexicain, maquette de Pierre Faucheux, Club des Libraires de France, Paris, 1957.

Manuel el Mexicano, traducido del francés por Blanca Chacel, Cía. General de Ediciones, México, 1957. (Colección Ideas, Letras y Vida.)

Manuel der Mexikaner, Deutsch von Karl Rauch, Limes Verlag, Wiesbaden, sans date.

Manuel the Mexican, translated by Hans Koningsberger, Simon and Schuster, New York, 1958.

Manuel le Mexicain, Le Livre de Poche, Paris.

Manuel el Mexicano (con una nota del Autor), traductora: Blanca Chacel, Editorial Diana, México, 1972.

Manuel il Messicano Rusconi, Milano, 1976. (Biblioteca Rusconi.)

Journal (...- 1956) La Table Ronde, Paris, 1957.

Mi Diario (...- 1956), traducción del francés por Miguel Rodríguez Puga, Cía. General de Ediciones, México, 1961. (Colección Ideas, Letras y Vida.)

Le Caillou blanc, présenté para Sylvain Zegel, Club des Editeurs (inédit), Paris, 1958.

Le Caillou blanc [roman], Librairie Plon, Paris, 1958. (Coll. Feux Croisés.)

La pietra bianca, con una lettera di Gabriel Marcel, tradotto dal francese da R. Arienta, Vallecchi Editore, Firenze, 1959.

El guijarro blanco, con una carta de Gabriel Marcel a Carlo Coccioli, traducción del francés por Aurelio Garzón del Camino, Cía. General de Ediciones, México, 1959. (Colección Ideas, Letras y Vida.)

O seixo branco, carta-prefácio de Gabriel Marcel, tradução de José Blanc de Portugal, Editora Ulisséia, Lisboa, 1960.

The White Stone, translated from the French by Elizabeth Sutherland and Vera Bleuer, Simon and Schuster, New York, 1960.

The White Stone, translated from the French by Elizabeth Sutherland and Vera Bleuer, Heinemann, London (Melbourne, Toronto), 1961.

Kamik biały, przetoyta Stefania Zgórska, Instytut Wydawniczy "Pax", Warszawa, 1961.

Le Caillou blanc, Le Livre de Poche, Paris, 1962.

O seixo branco, carta-prefácio de Gabriel Marcel, tradução de José Blanc de Portugal, Editora Ulisséia, Lisboa, 1973. (Clássicos do Romance Contemporâneo.)

Le Caillou blanc, Editions du Rocher, Paris, 1988.

Un Suicide [roman], Flammarion Editeur, Paris, 1959.

Un suicidio, versión española de Blanca Chacel, Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1963.

Em Selbsmord, aus dem Französischen von use Walther-Dulk und Robert Weisert, Ullstein, Frankfurt am Main und Berlin, 1970.

Los Fanáticos. Auto de fe, en cuatro actos, Ed. Tirso, Buenos Aires, 1959. (Estrenado en La Habana por el grupo teatral Prometeo en 1959.)

Ambroise [roman], Flammarion Editeur, Paris, 1961.

A luz do sonho, tradução de Maria Laura Fogaça e Artur Portela Filho, Edição “Livros do Brasil”, Lisboa, sans date. (Collec. Miniatura.)

A la luz del sueño, versión española de Blanca Chacel, Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1965.

Soleil, [roman], Plon, Paris, 1961.

Sonne, aus dem Franzsischen ubertragen von Calter Schürenberg, Propylaen Verlag, Berlin, 1966.

Omevotl, diario messicano, Vallecchi Editore, Firenze, 1962, incisioni di José Guadalupe Posada e altri più recenti artisti messicani.

Journal Mexicain (avec un Avant-Propos de l’Auteur), traduit de l’italien par Louis Bonalumi, Plon, Paris, 1966.

L’Aigle Aztèque est tombé, Plon, Paris, 1964.

L’erede di Montezuma, con un disegno originale di Rufino Tamayo in sopraccoperta, Vallecchi Editore, Firenze, 1964.

Yo, Cuauhtémoc, traducción del francés por Blanca Chacel, Cía. General de Ediciones, México, 1966.

Dedic Montezumu, translation Václav Cep, Lidová Demokracie, Praha, 1967.

A águia azteca caiu, tradução de Gomes dos Santos, Edição “Livros do Brasil”, Lisboa, sans date. (Colecção Dois Mundos.)

Yo, Cuauhtémoc [extractos], Cuadernos de Cultura Popular, Secretaría de Educación Pública, México, 1969.

Yo, Cuauhtémoc (sin nombre del traductor), Secretaría de Educación Pública, México, 1988.

Novembre 1966: Non è successo niente (con Tullio Ristori), Club degli Autori, Firenze, 1967.

Les cordes de la harpe [roman], Editions Stock, Paris, 1967.

Le corde dell’arpa, Longanesi e C., Milano, 1967.

Las cuerdas del arpa, traducción del francés por Miguel R. Puga, Cía. General de Ediciones, México, 1968. (Colección Ideas, Letras y Vida.)

Mondhügel (L’Affaire de la Colline de la Lune), Stück in drei Akten, Deutsch von Yvonne und Herbert Mejer, Verlag H. R. Stauffacher, Zürich, 1969. (Uraufführung Akademietheater, Vorstellungen des Burgtheaters, 2 Februar 1969.)

Rojo de Vida, Negro de Muerte, antologia di poesia messicana, traduzione di Carlo Coccioli in collaborazione con Tullio Ristori, Jester Libri, Firenze, 1969.

El Esperado, obra teatral en tres actos, Colección Málaga, México, 1970. (Estrenada en el Teatro del Bosque, Auditorio Nacional, de México, D. E, agosto de 1970.)

Documento 127, L’Autore Libri, Club degli Autori, Firenze, 1970. (Premio Portico d’Ottavia 1971.)

He encontrado al Dios de Israel, traducido del italiano por Ramón Palazón, con la colaboración del Autor, Colección Málaga, México, 1970.

Le Tourment de Dieu, Fayard, Paris, 1971.

Suite Mexicaine (Manuel le Mexicain: Journal Mexicain), traduit de l'italien par Louis Bonalumi; plus L'Aigle Aztèque est tombé) Plon, Paris, 1971.

Hombres en fuite, la grande aventure des Alcooliques Anonymes, Fayard, Paris, 1972.

Hombres en fuga, traducción del original italiano por Ramón Palazón, totalmente revisada por el Autor, Editorial Diana, México, 1972.

Uomini in fuga, la grande avventura degli Alcolisti Anonimi, Rizzoli Editore, Milano, 1973.

Uomini in fuga, la grande avventura degli Alcolisti Anonimi. In appendice: Breve storia dei gruppi di A. A. in Italia, Jaca Book, Milano, 1989.

Uomin in fuga, la grande avventura degli Alcolisti Anonimi, Guerini e Associati, Milano, 1998.

Fiorello. Réquiem para un perro, Editorial Diana, México, 1973.

Requiem per un cane, traduzione libera dallo spagnolo e rifacimento dell'Autore, Rusconi, Milano, 1977. (Due edizioni, con presentazione diversa, una con sovraccoperta di Piero Crida, una con sovraccoperta di Paolo Guidotti.)

Fiorello. réquiem para un perro, edición revisada y corregida, Impulso, Extensión Editorial de Libreros Mexicanos, México, 1982.

Davide (romanzo) (più tardi, edizione con varianti), Rusconi, Milano, 1976.

Mémoires du roi David, La Table Ronde, Paris, 1976. (Plus tard, une autre édition avec variantes.)

David, traducción del francés por Javier Albiñana, Editorial Planeta, Barcelona, 1978. (Narrativa/1.)

Pamiętniki Króla Dawida, Instytut Wydawniczy "Paz", Warszawa, 1980. (Przełoył Adam Szymanowski.)

Mémoires du roi David, Le Livre de Poche, Paris, sans date d'impression.

Le case del lago (romanzo), Rusconi, Milano, 1980.

La casa di Tacubaya, Editoriale Nuova, Milano, 1982.

Uno e altri amori (racconti), Rusconi, Milano, 1984.

Los sexenios felices de Carlo Coccioli (artículos en el diario *Excelsior*, 1977-1979), ilustración de la portada: "El fabricante de muñecos", óleo de Carlo Coccioli.

Piccolo Karma, Diario in Texas, quasi un romanzo. (Con una nota "Possibilità di lettura" di Giovanni Bonetto.) Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1987.

Pequeño Karma, Editorial Diana, México, 1988 (portada de Carlo Coccioli, "Interior y Exterior", óleo sobre tela, 1983) más tarde, reimpresión del libro con algunas correcciones.

Petit karma, Editions du Rocher Jean-Paul Bertrand Editeur, Paris, 1988. (Collection Alphée.)

La sentencia del Ayatolá, Editorial Diana, México, 1989.

La sentencia del Ayatolá, coedición de Editorial Diana y Javier Vergara, Buenos Aires, 1989.

Budda e il suo glorioso mondo, Rusconi, Milano, 1990. (Le Vite.)

Buda y su glorioso mundo. Editorial Diana, México, 1990 (con “Unas palabras al lector de idioma castellano”)

Budda e il suo glorioso mondo, Edizione CDE spa, Milano, su licenza della Rusconi Libri.

Vita di Budda. Rusconi Libri, Milano, 1994.

Buda e o seu glorioso mundo (ensaio), tradução de Artur Guerra, Edições Cotovia, Lisboa, 1992.

Buda y su glorioso mundo, texto revisado por el Autor, Editorial Lectorum, México, 1998.

Tutta la verità (18 Conversazioni autobiografiche con Gabriel Abramson), Rusconi, Milano, 1995.

¿Por qué yo soy yo?, las conversaciones con Gabriel Abramson, Editorial Diana, México, 1995. *

NOTA BENE: se insiste que muchas de las publicaciones piratas no fueron consignadas en ninguna parte por Coccioli, de cualquier manera parece que fueron numerosas y en diversas lenguas.

* Carlo Coccioli, “*Dos veces México*”, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 597-605

ANEXO IV

Bibliografía breve de la novelística homosexual masculina, se trata de narrativa mexicana explícita (difundida entre 1906 y 2002) *

Barbachano, Ponce José. *El diario de José Toledo*, México, Ed. Miguel Barbachano Ponce, 1964. 126 pp.

Blanco, José Joaquín. *Las púberes Canéforas*, México, Océano, 1983. 148 pp.

Castrejón, Eduardo A. *Los cuarenta y uno. Novela crítico-social*, México, E. A. Castrejón, (Fondo Rafael Heliodoro Valle de la Biblioteca Nacional), 1906. 167 pp.

Ceballos, Maldonado José. *Después de todo*, México, Diógenes, 1969. 252 pp.

Corrales, Juan Manuel. *Un oscuro camino hacia el amor. ¿Es más puro el amor homosexual?*, México, Fontarnara, 1991. 80 pp.

Dallal, Alberto. *Mocambo*, México, Grijalbo, 1976. 302 pp.

González, de Alba Luis. *Agapi mu*, México, Cal y arena, 1993. 204 pp.
 _____ *El vino de los bravos*, México, Katún, 1981. 97 pp.
 _____ *Malas compañías*, México, Katún, 1984. 103 pp.

Guiza, Lemus Gerardo. *Artilugios*, México, Fontamara, 1999. 114 pp.
 _____ *Quizás no entendí*, México, Fontamara, 1997. 148 pp.

Hurtado, Joaquín. *Laredo song*, México, CONACULTA, 1997. 96 pp.

* Se trata de una selección si se quiere arbitraria pues no son todas novelas (hay Diarios y Memorias), ni tampoco son todos los textos explícitos sobre el tema homosexual de la época, se trata pues de una bibliografía sumaria, aunque ilustrativa sobre una cierta añeja preocupación narrativa de los homosexuales mexicanos.

- Novo, Salvador. *La estatua de sal*, México, CONACULTA, 1998. 141 pp.
- Ojeda, Jorge Arturo. *Hombres amados*, México, Fontamara, 2002. 77 pp.
 _____ *Octavio*, México, Premiá, 1982. 77 pp.
 _____ *Personas fatales*, México, Ediciones Mester, 1975. 79 pp.
 _____ *Piedra caliente*, México, Fontamara, 2002. 85 pp.
- Po, Paolo. *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*, México, Costa-amic, 1964. 229 pp.
- Rodríguez, Cetina Raúl. *Bella en su abandono*, México, Gernika, 1994. 115 pp.
 _____ *El desconocido*, México, Duncan, 1977. 107 pp.
 _____ *Primer plano*, México, Katún, 1984. 89 pp.
- Sánchez, Alberto. *Sueños de piel caliente*, México, Selector, 1995. 144 pp.
- Solís, Genaro. *La máscara de cristal*, México, Costa-amic, 1973. 133 pp.
- Teruel, Alberto X. *Los inestables*, México, Costa-amic, 1968. 372 pp.
- Turón, Carlos Eduardo. *Sobre esta piedra*, México, Oasis, 1981. 136 pp.
- Valdés, Medellín Gonzalo. *A tu intocable persona*, México, Daimon, 1995. 239 pp.
- Villalobos, Hugo. *Jacinto de Jesús*, México, Fontamara, 2001. 209 pp.
- Zamora, Femando. *Por debajo del agua*, México, Plaza y Janés, 2002. 181 pp.
- Zapata, Luis. *De amor es mi negra pena*, México, Panfleto y Pantomima, 1983. 54 pp.
 _____ *El Vampiro de la colonia Roma*, México, Grijalbo, 1979. 223 pp.
 _____ *En jirones*, México, CONACULTA, 1994. 207 pp.
 _____ *Ese amor que hasta ayer nos quemaba*, México, Posada, 1990. 213 pp.
 _____ *La hermana secreta de Angélica María*, México, Cal y arena, 1993. 160 pp.
 _____ *La más fuerte pasión*, México, Océano, 1995. 228 pp.
 _____ *¿Por qué mejor no nos vamos?*, México, Cal y arena, 1993. 131 pp.

ANEXO V.

Se trata de la nota que escribiera Carlo Coccioli en las páginas de su novela sobre el suicidio del joven mexicano acaecido en Guadalajara.

“NOTE.

Au début d’octobre 1955, dans la ville mexicaine de Guadalajara, un garçon de vingt ans, Jorge Zúñiga Cordero, *se donnait la mort après avoir lu mon livre Fabrizio Lupo*. Il laissait des lettres — destinées à sa mère, à un ami, à la police — où *il se disait sûr que l’on comprendrait la raison de son geste en considérant mon livre : ce roman qu’il avait « tant aimé » et qui l’avait « tant aidé » venait de lui faire don d’une conscience aiguë de lui même et de ses tristes réalités. Pour ce pauvre garçon, la situation se résumait dans cette phrase, que je tire d’une de ses lettres : « Continuer à vivre, ce serait continuer à pécher » ; or, puisque sa décision était de ne jamais plus pécher (il l’avait prise sous l’influence du message moral de mon ouvrage), il ne lui restait qu’à mourir*. En d’autres termes, mon livre — un livre prêchant le Bien — avait eu l’effroyable vertu de réveiller ce que j’appellerai, recourant à la très belle expression de Jorge Manrique, une « âme endormie », c’est à dire un être qui avait été jusqu’alors résigné à l’habitude du péché quotidien ; réveillée, cette âme avait été aveuglée par le sentiment de la disproportion existant entre le Bien que l’on devrait atteindre et la misère d’une existence d’homme, qui rend le Bien insaisissable ; elle en était morte. J’ai parlé (le cet événement aux chapitres 183-186 et 197 du premier tome de mon *Journal* : je renvoie à ces pages qui désirerait quelques informations sur une des plus malignes conséquences d’un livre qui se proposait seulement d’en avoir de très bonnes. Il me sembla alors, et il ne cesse pas de me sembler, que ce n’était pas tant le problème de ma responsabilité personnelle qui avait de l’importance, que la question suivante : *Un apostolat exaltant la pureté et l’ordre peut-il provoquer la ruine de ceux à qui il s’adresse ? Plus génériquement le Bien peut-il engendrer la mort, qui est, à mes yeux, la forme concrète, terrestre, du Mal ? Le roman que vous avez lu, écrit en quelques jours de fièvre lucide dans une chambre d’hôtel à Guadalajara, au mois d’avril 1957, a l’ambition de répondre, suivant un procédé romanesque qui, pour être littéraire, n’est pas moins vrai et ne reflète pas moins la vérité, à la douloureuse interrogation qui nous engage tous et chacun.*

Paris, 7 mai 1958”. *

CARLO COCCIOLI.

* La nota, escrita originalmente en francés, se encuentra al final de la novela de Carlo Coccioli, “*Un Suicide*”, Edit. Flammarion, Paris, 1959, pp. 235-236. Me permití poner en cursivas las partes más relevantes de esta apremiante nota, si se quiere justificativa de la sombría propuesta de Carlo Coccioli.