



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA



U. N. A. M.  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA  
COMISION LETRAS HISPANICAS

**EL HOMOSEXUAL COMO FIGURA PROTAGONICA  
EN LA NARRATIVA DE LUIS ZAPATA**

**T E S I S**

que para obtener el título de  
**Licenciado en Lenguas Literatura Hispánicas presenta:**

**José Óscar Eduardo Rodríguez**

Director de Tesis:  
Dr. Juan Antonio Rosado Zacarías



Ciudad Universitaria

2005

0348151



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.

# AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS

*Es de sobra conocido que aquello que es único es también especial. Para mí, el hecho de presentar esta tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas es una ocasión única y muy especial. Por ello y porque este trabajo fue hecho con gran amor y esfuerzo deseo dedicarlo a familiares, amigos y profesores, pero en primer lugar a Jesucristo, Padre Bueno y Misericordioso, a quien debo mi ser y mi hacer en esta vida.*

*Confieso que el escoger los nombres que aparecerán aquí entre tanta y tan querida gente como la que me he encontrado en mi ya largo camino me resultó una tarea tan difícil como escribir la tesis. En consideración a ello pido la comprensión de aquellos que no encontrarán su nombre en esta inacabada lista y también la de aquellos que sí lo verán, pero acaso juzgarán muy corta la expresión de lo que su presencia y sus palabras han aportado a mi vida. A unos y a otros les ofrezco disculpas.*

*Sin más preámbulos, doy las gracias a:*

*La Universidad Nacional Autónoma de México, nuestra máxima casa de estudios, por otorgarme un lugar y un espacio en los que recibí una formación que me ha abierto innumerables puertas en los planos laboral y social.*

*La Facultad de Filosofía y Letras, mi alma mater, por acendrar en mí la pasión por las humanidades, las lenguas y la literatura.*

*La División de Educación Continua de la propia Facultad de Filosofía y Letras por la valiosa orientación recibida en el marco de asesorías grupales e individuales a través del Seminario de Titulación.*

*Mis profesores. A todos ellos desde que inicié mis estudios y en particular a quienes dedicaron parte de su valioso tiempo a leer y revisar este trabajo. Ellos son: la Lic. Judith Orozco Abad, el Lic. Arturo Hernández Bravo, el Mtro. Galdino Morán López, el Dr. Juan Coronado López y, muy especialmente, a mi director de tesis, el Dr. Juan Antonio Rosado Zacarías. A cada uno de ellos agradezco sus pertinentes y eruditas críticas que me ayudaron a definir, perseguir y alcanzar los objetivos relacionados con el tema de este trabajo.*

*Luis Zapata, por la entrevista que me concedió en el mes de septiembre de 2004, por sus valiosas aportaciones a la investigación que efectué en torno a su obra y, sobre todo, por su tenaz y ejemplar dedicación, de toda una vida, al enriquecimiento de las Letras Mexicanas.*

*Las dedicatorias en general siempre me han parecido cursis hasta ahora que me veo en la situación de escribir una yo mismo. A decir verdad, nunca pensé que esa opinión mía, tan superficial, podía deberse al hecho de no conocer a las personas a quienes tales dedicatorias van dirigidas. Acepto la lección: a partir de ahora veré con más respeto las dedicatorias y acepto también que no debí ser tan severo al juzgar cómo otros expresan su cariño y gratitud a quienes aman y son importantes en su vida. Así pues, con esa misma actitud de reconocimiento y afecto, dedico "El homosexual como figura protagónica en la narrativa de Luis Zapata" a:*

*Mi madre, la señora Guadalupe Rodríguez Álvarez, por ser quien es y por brindarme su firme apoyo a través de los años. .*

*Mis tías, Ramona, Graciela y Rosy, por su enorme y desinteresado cariño, por su apoyo incondicional y por alentarme siempre a no abandonar las metas que en algún momento me he trazado. A mi tío Carlos Monroy, por su ejemplar e inagotable alegría de vivir.*

*Mis amigos y amigas: Lulú Quiroz, Armando Martello, Carlos Figueroa, Víctor Carranza, Antonio Gómez, Guy Candusso, Yamil Apud, Ron Kashi, Virginia González, Enrique Ordóñez, Niels Breckenridge, Daniel Torres, Rafael García, Linda Escamilla, Georg Praun, Lupe Varela, Octavio Reyes, Valerie y Ángel Villatoro... quienes a lo largo de los años me han obsequiado horas de interminables conversaciones y feliz convivencia logrando con su invaluable amistad que el sol brillase de nuevo, para mí, en días nublados y que su luz fuese más intensa y más cálida en días claros.*

*Con el cariño que nace de los recuerdos felices, también dedico este trabajo, muy especialmente, a la memoria de:*

*Mis abuelos, Don Jesús Rodríguez Navarro (m. 22.mar.1982) y Doña Magdalena Álvarez Jiménez (m. 25.nov.1991) quienes llenaron los días de mi infancia de luz y amor.*

*Mis tías, Martha (m. 19.feb.1994) y Guille Rodríguez Álvarez (m. 17.sep.1994), quienes con espontánea voluntad y entusiasmo dedicaron mucho de su tiempo a vigilar que mis primeros pasos por la escuela no fuesen en vano.*

*Mis queridos amigos Juan Romero (m. 9.mar.2004) y José Adán Vissuet (m. 14.ene.2005) a quienes siempre recordaré con admiración y respeto.*

*José Óscar Eduardo Rodríguez*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
ACLARACIONES.....	19
NOVELA	
HASTA EN LAS MEJORES FAMILIAS (1975)	
Aspectos formales y estructurales .....	20
Alusiones al cine.....	22
Aspectos estilísticos.....	24
Aspectos psicológicos.....	25
Aspectos sociológicos.....	27
EL VAMPIRO DE LA COLONIA ROMA (1979)	
Aspectos formales y estructurales .....	30
Alusiones al cine.....	34
Aspectos estilísticos.....	35
Aspectos psicológicos.....	38
Elementos oníricos .....	41
Aspectos sociológicos.....	43
MELODRAMA (1983)	
Aspectos formales y estructurales .....	50
Alusiones al cine .....	53
Aspectos estilísticos.....	55
Aspectos psicológicos.....	58
Aspectos sociológicos.....	60
EN JIRONES (1985)	
Aspectos formales y estructurales .....	63
Alusiones al cine.....	68
Aspectos estilísticos.....	69
Aspectos psicológicos.....	74
Elementos oníricos .....	79
Aspectos sociológicos.....	81
LA HERMANA SECRETA DE ANGÉLICA MARÍA (1989)	
Aspectos formales y estructurales .....	86
Alusiones al cine.....	92
Aspectos estilísticos.....	94
Aspectos psicológicos.....	97
Elementos oníricos .....	98

Aspectos sociológicos.....	99
¿POR QUÉ MEJOR NO NOS VAMOS? (1992)	
Aspectos formales y estructurales .....	103
Alusiones al cine.....	108
Aspectos estilísticos.....	111
Aspectos psicológicos.....	114
Aspectos sociológicos.....	116
 LA MÁS FUERTE PASIÓN (1995)	
Aspectos formales y estructurales .....	120
Alusiones al cine.....	123
Aspectos estilísticos.....	124
Aspectos psicológicos.....	126
Aspectos sociológicos.....	134
 CUENTO	
 DE AMOR ES MI NEGRA PENA (1976)	
Aspectos formales y estructurales .....	139
Aspectos estilísticos.....	143
Aspectos psicológicos.....	146
Aspectos sociológicos.....	149
 LAS ZAPATILLAS ROJAS (1978)	
Aspectos formales y estructurales .....	152
Aspectos estilísticos.....	153
Aspectos psicológicos y sociológicos .....	155
 LA CUENTA DE LOS DÍAS (1982)	
Aspectos formales y estructurales .....	158
Aspectos estilísticos.....	161
Aspectos psicológicos y sociológicos .....	161
 SIETE NOCHES JUNTO AL MAR (1999)	
Aspectos formales y estructurales .....	165
Alusiones al cine.....	171
Aspectos estilísticos.....	172
Aspectos psicológicos.....	177
Aspectos sociológicos.....	183
 <b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>190</b>
 <b>ENTREVISTA A LUIS ZAPATA.....</b>	<b>199</b>
 <b>BIBLIOHEMEROGRAFÍA.....</b>	<b>206</b>

# INTRODUCCIÓN

---

La homosexualidad como tema de la literatura ha sido tratada en Occidente durante siglos y los homosexuales, sus figuras protagónicas tanto en el ámbito literario como en el social, no siempre han podido escapar de ser objeto del anatema, de la condena; en incontables casos, de la persecución, e incluso, hasta nuestros días, de la crítica reprobatoria de un gran número de personas que, incapaces de sustraerse del discurso hegemónico, rechazan sistemáticamente todo aquello que les resulta extraño o diferente, y por sus diferencias, de aspecto amenazante a sus convicciones, costumbres, miedos e intereses.

No es mi intención hacer ni la relación ni la crítica de las obras que la producción literaria de tema homosexual ha generado en el mundo. Tal tarea implicaría una labor enciclopédica que rebasaría enormemente los objetivos de este trabajo. Mi intención es, antes de abordar la obra del autor que aquí nos ocupa, hacer, tan sólo, una breve mención de las obras vastas y minuciosas, aunque no exhaustivas, que investigadores como Gregory Woods han realizado en torno a dicha producción a la que me habré de referir en el futuro indistintamente como literatura gay o literatura homosexual.

La obra de Woods parte de la antigüedad clásica grecorromana; continúa con un panorama de lo escrito en la Edad Media y el Renacimiento en Europa, para luego seguir con una incursión por el Oriente y concluir en su recuento bibliográfico y, en ocasiones, casi apologético de la literatura gay, en la sexta década del siglo XX en los Estados Unidos, presentándonos también un "Renacimiento norteamericano" (Woods). En su ambicioso trabajo, el autor menciona y comenta las obras más sobresalientes de un sinnúmero de escritores de reconocido talento y también de reconocida homosexualidad. Oscar Wilde, André Gide, Federico García Lorca, Yukio Mishima y Walt Whitman, entre muchos otros, forman parte de esa especie de Parnaso homosexual reseñado por Woods. Un esfuerzo semejante de divulgación, erudición y estudio al hecho por este investigador, pero centrado en la producción literaria gay latinoamericana es el de David W. Foster y sus colaboradores, en cuyo recorrido literario, ordenado alfabéticamente, encontré una valiosa ficha crítica elaborada por Claudia Schaeffer-Rodríguez sobre la producción de Luis Zapata, el más prolífico escritor de la literatura homosexual mexicana, cuya obra no sólo es reconocida en nuestro país, sino también en el extranjero.

Las fuentes mencionadas, así como otras citadas en la bibliohemerografía de este trabajo dan una idea bastante clara de la abundancia de la producción de literatura gay en diversos países y en diferentes épocas. En México, es difícil determinar el punto de partida de esta

literatura, ya que alusiones explícitas a la homosexualidad o a la sensibilidad homosexual podemos encontrarlas *mutatis mutandi* lo mismo en crónicas como las de Sahagún que en la poesía de Sor Juana o en la profusa producción poética del grupo los Contemporáneos, principalmente, en las obras de Villaurrutia, Novo y Pellicer.

En torno a la historicidad del tema homosexual en México, Luis Mario Schneider hace alusión a un hecho ocurrido el 20 de noviembre de 1901, al que señala como antecedente histórico de la literatura homosexual en nuestro país, "la cual tiene tradición, aunque su estudio y su investigación comienzan en época reciente". (Schneider 83). El autor alude al famoso caso de los 41 hombres vestidos de mujer sorprendidos *in fraganti* en el gran baile en la cuarta calle de la Paz en la ciudad de México, entre los que se encontraba, según se informó, Ignacio de la Torre, el yerno del presidente Porfirio Díaz. Ese comentado escándalo dio como resultado el anatemizar, en nuestro país, el número 41 en todas sus aplicaciones convirtiéndolo en sinónimo de afeminamiento y mariconería. Como dato curioso, hasta la fecha, en la ciudad de Mérida algunos taxistas dicen, con cierto dejo despectivo, "empieza la cuarentera" para referirse al momento en que los gays salen de los bares buscando un taxi. Pero retomando la alusión que Schneider hace a la fiesta de los 41, deseo mencionar que el autor parte de aquel hecho para presentar una revisión de la producción de literatura gay en un período tan largo como el que comprende desde principios del siglo XX hasta la década de los ochenta. El crítico admite que en su exposición no tocará la poesía, ni el cuento, ni ahondará tampoco en las aportaciones de escritores tan importantes como Salvador Novo, Francisco de la Maza y Luis González de Alba, entre otros, en torno al tema tratado, y confiesa que se concentrará en la literatura homosexual de tema masculino por considerarla más fructífera que la femenina perteneciente a la misma corriente.

Pese a los anunciados recortes de obras y autores, la ponencia de Schneider queda pletórica de referencias a la literatura gay y su lista de reseñas queda encabezada con la que es aún reconocida por la crítica como la primera novela de tema homosexual en México: *El diario de José Toledo* escrita por Miguel Barbachano hacia 1962 y publicada en 1964. A ella seguirían otras en esa misma década: *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas* (1964) de Paolo Po, *Los inestables* (1968) de Alberto X. Teruel y *Después de todo* (1969) de José Cevallos Maldonado. En la década de los setenta, Schneider apunta a *Mocambo* (1976) de Alberto Dallal y *El desconocido* (1977) de Raúl Rodríguez Cetina, que muestra

"por primera vez en la literatura gay en México la vida de un fichero" (Schneider 85), es decir, un homosexual prostituto, *chichifo* o talonero.

En 1979 el entonces novel escritor Luis Zapata publica *El vampiro de la colonia Roma*, novela que lo hizo acreedor al premio Juan Grijalbo y que traducida al inglés, "sería confiscada por las autoridades en Londres en 1986 por ser considerada como 'indecente, pornográfica y obscena' mientras que otras versiones de la homosexualidad supuestamente de mejor gusto no fueron censuradas"<sup>1</sup> (Foster 463).

Considero un tanto exagerada la reacción de los ingleses ante el relato de una historia que habla de uno de los oficios más viejos de la humanidad, y que Zapata logra presentar de una manera lúdica y muy fresca, aspecto sobre el que ya volveré en la crítica correspondiente, pero lo que ahora deseo subrayar es la cercanía en la figura<sup>2</sup> protagónica que hay entre la mencionada novela de Rodríguez Cetina y la de Zapata, pues en ambas los personajes centrales son chichifos, y se podría considerar *El desconocido*, como un antecedente literario de *El vampiro de la colonia Roma*. Por otra parte, cabe añadir que esta novela fue la segunda publicada por Zapata, antecedida, en 1975, por *Hasta en las mejores familias*.

Schneider concluye sus reseñas haciendo mención de la novela de José Rafael Calva *Utopía gay* (1983). Posteriormente, este mismo autor publicará *El jinete azul* (1985) (Calva). El panorama literario cubierto por Schneider es interesante porque al mismo tiempo que presenta las obras comentándolas, también deja ver un poco la transformación que el tema homosexual experimentó en la literatura a lo largo de todos esos años. Lógicamente dicha transformación está directamente ligada a los cambios en todos los niveles que la sociedad mexicana ha vivido incesantemente en su devenir histórico.

La literatura amarillista, de más valor histórico que literario, que generara la fiesta de "los 41" en su época, puede ser considerada como un hecho que resulta útil para conocer y documentar la posición de la sociedad mexicana respecto a la homosexualidad a principios del siglo XX, pero entre lo aparecido en los diarios posteriores a la fiesta de "los lilos" en 1901 con formato de narraciones, chistes satíricos, artículos de fondo, cartas amorosas o

---

<sup>1</sup> El texto original dice: [*Adonis García\**] was confiscated by the authorities in London as recently as 1986 for being "indecent, pornographic, and obscene" while more supposedly tasteful versions of homosexuality were not censored.

\* ("*Adonis García*" es el título de esta novela en inglés).

<sup>2</sup> Veo y concibo la figura homosexual en función de su comportamiento y sus actividades preponderantes, subrayando que ante todo una figura es una representación.

poemas que ridiculizaban el acontecimiento y la prosa humorística e irónica, provocadora y reveladora que han creado diversos autores como Luis Zapata a partir de los setenta hay una gran distancia y enormes diferencias, sobre todo, en lo concerniente al tratamiento del tema homosexual, que también experimenta a nivel interno su propia transformación. Un largo camino ha recorrido esta literatura desde la aparición de "*Los cuarenta y uno*" y aquí me refiero a la que debería ser considerada, quizás, como la primera novela de tema gay escrita en México: *Los cuarenta y uno. Novela crítico social* (1906) escrita por Eduardo A. Castrejón y citada por Carlos Monsiváis (199); novela que presenta figuras homosexuales, aunque sólo sea para condenar y satirizar sus actos.

También es importante señalar que las novelas mexicanas pioneras en el tema homosexual publicadas en la década de los sesenta vieron la luz por primera vez en un tiempo en que la palabra "homosexual" no era de uso común en México y sólo en los medios de comunicación se llegaba a escuchar algunas raras veces, no obstante que aparecía ya registrada en algunos diccionarios con la indicación de que podía ser utilizada como adjetivo o como sustantivo. Obviamente, había otras palabras y otras expresiones para referirse a los homosexuales, pero si alguien hablaba de "un hombre homosexual" era, por lo general, un psicólogo, un médico, un maestro, un artista o un homosexual "*fuera del closet*"<sup>3</sup>, es decir, aquellos interesados en no hacer uso de palabras que pudiesen sonar peyorativas o, peor aún, autodiscriminatorias. En ese entonces, la palabra "homosexual" era más adjetivo que sustantivo, y esto quedaría más ampliamente explicado por la sociología que por la lexicología sincrónica, porque la primera tendría que dar cuenta de por qué la inmensa mayoría de los homosexuales vivía en el clóset aún después de la segunda mitad del siglo XX y la explicación lingüística se limitaría tan sólo a apelar a su normatividad para dejar en claro que para sustantivar cualquier adjetivo basta con anteponerle un artículo definido.

Al paso del tiempo, no sólo la sociología y la lingüística han tenido algo que decir respecto a aquellas personas que sienten atracción por las de su propio sexo, sino también la medicina y la psicología, las cuales, a partir del siglo XIX, comenzaron a ocuparse desde

---

<sup>3</sup> Se podría decir también "*fuera del armario*" para utilizar un vocablo tomado del español, pero el término más común y más utilizado en México es "*fuera del closet*" para referirse al homosexual que se reconoce y se declara a sí mismo como tal abiertamente.

otra óptica, de esas personas, que empezarían a ser designadas con un nuevo nombre: es ahí justamente cuando surge el neologismo "homosexual", hoy de uso tan generalizado, pero que data del año de 1869, según informa en su obra Guillermo Núñez Noriega (Núñez 51) quien refiere los antecedentes de dicho vocablo proveniente de Europa, y que es atribuido por Claude Courouve en su *Vocabulaire de l'homosexualité masculine* al alemán K.M. Benkert (49). Sobre la evolución de este neologismo, no puedo menos que mencionar y ponderar el ensayo de David Halperin<sup>4</sup>.

Es bien sabido que las palabras nombran realidades y también se sabe que en ocasiones la actividad humana se adelanta a la capacidad referencial de las lenguas o, en la contraparte, a veces, la competencia lingüística de los propios hablantes no alcanza a utilizar todo el repertorio lingüístico de su propio idioma; sea lo que fuere, lo cierto es que al nombrar algo le damos vida sin importar si lo nombrado es sujeto u objeto y sin importar el género de lo nombrado. Así ocurrió con el vocablo "homosexual", que en un principio podía referirse tanto a un hombre como a una mujer, como sucede hoy en día cuando se utiliza la palabra "gay", vista por Mario Muñoz como un eufemismo. Núñez Noriega quien cita a Foucault, lo explica de la siguiente manera: "El homosexual del siglo XIX ha llegado a ser un personaje: un pasado, una historia y una infancia, un carácter, una forma de vida: asimismo, una morfología con una anatomía indiscreta y quizás misteriosa fisiología..." (Núñez 50), es decir, vemos el nacimiento de un "nuevo" personaje, que habría de añadirse al repertorio de los ya existentes en la sociedad, y cuya génesis como un constructo ideológico, utilizable en diferentes ramas del saber y del quehacer humanos, es descrita también por Núñez Noriega de manera magistral. Para realizar su investigación, el autor trabajó con individuos homosexuales oriundos o residentes en la ciudad de Hermosillo, Sonora. Es lógico pensar que los veinte individuos que cooperaron con él durante largas horas de entrevistas son sólo una muestra muy pequeña del amplísimo registro de figuras homosexuales que viven y conviven no sólo en México, sino en todo tipo de sociedades alrededor del mundo. Con base en esa muestra-núcleo de su investigación y gracias a las teorías expuestas, el autor logra presentar un método para analizar la problemática y la manera de ver el mundo o *Weltanschauung* de muchos personajes o figuras homosexuales que pueden provenir de la "realidad" o bien de la "ficción" de diferentes épocas, lugares o

---

<sup>4</sup> DAVID HALPERIN "Homosexualidad, género y roles sexuales" en <http://www.letraese.org.mx/txt%20all/halperin1nov04.htm> Consultada 8. ene. 2005

corrientes literarias. En mi opinión, su método inductivo brinda valiosas y útiles herramientas para analizar tanto hechos históricos, como los ocurridos en junio de 1969 en las inmediaciones del bar Stonewall en la ciudad de Nueva York<sup>5</sup>, como los hechos literarios que conforman la obra narrativa de escritores como Luis Zapata, quien –como se ha indicado– no es el único, ni el primero, en abordar la temática homosexual en la literatura mexicana, pero sí el que presenta como una constante en su narrativa la figura<sup>6</sup> del homosexual en posición protagónica. Por ello, al mismo tiempo que por la amplitud y diría también por la devoción y lealtad con que Zapata ha tratado el tema durante casi tres décadas, decidí investigar cómo son esas figuras, qué dicen, qué hacen y en qué contextos aparecen, entre otras de sus características. Cabe aclarar que mi intención no es demostrar que en la obra de Zapata prevalece la figura homosexual sobre la figura heterosexual. Considero que ahondar en esa dicotomía no aportaría nada valioso y acaso interesaría tan sólo a unos cuantos. Lo que pretendo es analizar en las obras seleccionadas la figura homosexual en posición protagónica que, a mi juicio, es la que predomina *de facto* en la obra del autor. Además, hay otra razón que justifica la elección de mi tema y es que con mi trabajo pretendo también, confiando en las bondades del método inductivo, promover una lectura más crítica y más objetiva de la literatura gay en general.

Las obras cuyo análisis y crítica formarán el *corpus* de este trabajo son: *Hasta en las mejores familias* (novela, 1975), *El vampiro de la colonia Roma* (novela, 1979), *Melodrama* (novela, 1983), *De amor es mi negra pena* (cuento, 1983), *En jirones* (novela, 1985), *La hermana secreta de Angélica María* (novela, 1989), *Las zapatillas rojas* (cuento, 1989), *La cuenta de los días* (cuento, 1989) *¿Por qué mejor no nos vamos?* (novela, 1992) *La más fuerte pasión* (novela, 1995) y *Siete noches junto al mar* (cuentos, 1999). Cabe señalar que los años citados entre paréntesis corresponden a los años de la primera publicación de cada obra y pueden no corresponder a los de la edición de las obras citadas en la bibliografía.

---

<sup>5</sup> ROBERT AMSEL "Las revueltas de Stone Wall en el Village". Consultada 4 may. 2004. [www.gay-astrology.com/stonewall.shiml](http://www.gay-astrology.com/stonewall.shiml) narra con detalle la lucha que grupos aislados de homosexuales libraron ante los abusos de las autoridades en esa ciudad en pos de su derecho a reunirse en bares libremente sin ser objeto de discriminación o agresiones. Dicha resistencia dio origen con los años a las Marchas del Orgullo Homosexual que son organizadas por diversos grupos activistas en el mes de junio en las grandes capitales del mundo hoy en día por la defensa generalizada de la libre expresión de la diversidad sexual.

<sup>6</sup> Deseo aclarar que veo la *figura* en función de su comportamiento y de sus actividades preponderantes y ante todo como una representación.

Deseo subrayar que la lista anterior contiene las obras del autor en las que a, mi juicio, aparecen figuras homosexuales en papel protagónico y en ese sentido quiero hacer dos aclaraciones. La primera es que, siguiendo el criterio anterior, *Hasta en las mejores familias* (novela) y *De amor es mi negra pena* (cuento), no deberían, en teoría, formar parte del *corpus* de este trabajo, ya que en esas obras, aparentemente, los protagonistas no son homosexuales. Sin embargo, analizada la psicología y la problemática de los protagonistas –Octavio de la primera y el Guacho del segundo– llegué a la conclusión de que se trata de dos homosexuales latentes cuyas respectivas historias aportan aspectos interesantes al tema aquí tratado y, por lo tanto, resulta no sólo válido, sino útil el incluirlas.

La segunda aclaración tiene que ver con las obras que he dejado fuera de la tesis: *De pétalos perennes* (novela, 1981), "*Ese amor que hasta ayer nos quemaba*" (cuento, 1989), *De cuerpo entero* (texto autobiográfico, 1990), *Los postulados del buen golpista* (novela, 1995) y *Paisaje con amigos* (crónica de viaje, 1995), entre algunas otras de menor extensión, no de menor importancia. El haberlas excluido obedece a una línea crítica que deseo ejemplificar con el caso de "*Ese amor que hasta ayer nos quemaba*"<sup>7</sup>. En esta obra hay un incidente homoerótico entre dos personajes, siendo uno de ellos el protagonista y el otro su primo. Sin embargo, la problemática de esos personajes no toca a fondo ningún tema de carácter homosexual. Considero que todo su desarrollo gira en torno de la problemática que existe entre el protagonista y su esposa dentro de su matrimonio y no en torno de una problemática gay específica. En mi opinión, el valor principal de ese cuento reside en las reflexiones que hace el protagonista en torno a su actividad como escritor, con lo cual puede uno interpretar o deducir ciertas revelaciones del propio Zapata sobre su método o sus estrategias para escribir. Por otra parte, la abundancia de ejemplos que se pueden citar en todas las demás obras es, a mi parecer, suficiente para afirmar que la figura del homosexual ocupa un papel protagónico en la narrativa del autor. *Mutatis mutandi* consideraciones semejantes son aplicables también a las otras obras no incluidas en el presente trabajo.

---

<sup>7</sup> Este título da nombre a otro libro de cuentos conformado por las siguientes obras: *Una de cal* (1973), *Las horas del panzón* (1975), *Caminito de la escuela* (1975) *Segundo puente* (1976), *De amor es mi negra pena* (1976) *El inevitable presente del siempre bien ponderado Ernesto Peña* (1977), *Las zapatillas rojas* (1978) *La cuenta de los días* (1982) y *Ese amor que hasta ayer nos quemaba* (1982) que da título al libro.

En la contraparte, el criterio seguido para seleccionar las obras aquí analizadas fue la consideración de que en ellas aparece, de manera explícita, en la trama o en la temática tratada, alguna figura homosexual como eje de la historia en diferentes circunstancias de la vida. He aquí algunos ejemplos: la relación que el gay guarda con su familia (*Hasta en las mejores familias* y *Melodrama*), con sus amigos (*Siete noches junto al mar*), con la pareja (*En Jirones*); la pasión (*La más fuerte pasión*), la prostitución (*El vampiro de la colonia Roma*) y el rechazo social (*La hermana secreta de Angélica María* y *De amor es mi negra pena*), entre otros temas.

Debo aclarar que el análisis de las obras no será exhaustivo porque estará circunscrito al homosexual como figura protagónica dentro de cada obra y, por tanto, los límites y su extensión dependerán de varios factores. Primeramente, hay que considerar que se analizarán dos géneros: novela y cuento; lo cual implica, de entrada, una diferencia sustancial respecto a la extensión de las obras. Después, es necesario advertir que la profundidad y alcance del análisis en mucho dependerá también de lo que ofrezca cada obra en particular y, en este sentido, me atrevo a afirmar que es innegable que existen diferencias fundamentales entre ellas, ya que algunas son más acabadas y más ricas que otras. Sin soslayar que el autor emplea diversas técnicas narrativas en cada una de ellas y, a veces, una combinación de varias técnicas en una sola. Por ello utilizaré diferentes enfoques teóricos en los diferentes análisis, factor que explica al mismo tiempo la heterogeneidad de la bibliografía crítica y general de este trabajo. A favor de ese método Del Prado Biezma señala que: "no se trata de una yuxtaposición artificial, un mero sincretismo crítico, sino de un esfuerzo de integración, en busca del significado de un texto que se presenta como un pequeño microcosmos autosuficiente" (Del Prado 21).

En diversos lugares de esta investigación, se notarán coincidencias muy fuertes entre la postura teórica de Del Prado Biezma y mis propios planteamientos e inquietudes, a tal grado que parecerá acaso que su obra fue el faro que guió mi labor de investigación desde un principio. Obviamente, no tengo forma de comprobar lo contrario, aunque sea verdad, sin embargo, siendo la presente una tesis preponderantemente expositiva, espero que no habrá quien considere mi trabajo como un calco de los planteamientos o teorías de este autor cuya obra, una vez leída y estudiada, no dudé con toda honestidad en incluir en mi bibliografía por expresar con tanto acierto y de manera tan precisa –como sólo puede hacerlo quien está avezado en la materia– aquellas ideas o conceptos que yo mismo había

intuido a partir de mis lecturas y que no acertaba a definir con mis propias palabras. De aquí la abundancia de citas de la obra de este autor a quien agradezco, por ejemplo, el pugnar por devolverle a la obra literaria su antigua y original dignidad al nombrarla "sujeto" mejor que "objeto", enfatizando con ello un presupuesto básico del acto de lectura crítica, que considera a la obra literaria "como sujeto espiritual de un diálogo –contra su transformación, por la semiótica, en objeto material de un simple análisis" (Del Prado 14).

Quizás no resulte ocioso decir que en un diálogo abierto, como el que pretendo establecer entre la obra de Zapata y la crítica que de ella realizo, caben muchas posibilidades temáticas y críticas con sus correspondientes posturas y por ello no veo dificultad en citar en apoyo a mis observaciones las aportaciones de diversos críticos cuyas posiciones teóricas son, en algunos casos, contrapuestas entre sí o un tanto distanciadas en apariencia de la materia en cuestión o del tema escogido.

El esquema de análisis que he utilizado para hacer la crítica de las diferentes obras de Zapata aparece dividido en cuatro apartados, a saber: 1- aspectos formales y estructurales, 2- aspectos estilísticos, 3- aspectos psicológicos y 4- aspectos sociológicos. Algunos de ellos se subdividen en subapartados. Por ejemplo, dentro de los aspectos formales y estructurales he colocado, como subapartados, las frecuentes alusiones al cine o los recursos del cine que el autor utiliza en la composición de varias de sus obras. En cada uno de ellos he procurado resaltar lo que, a mi juicio, es más sobresaliente y representativo de cada obra. Así, dentro de los aspectos formales y estructurales, he procurado mostrar cuáles son las características que conforman la narrativa del autor: antecedentes de cada obra en particular, su recepción por la crítica, vínculos con obras de otros autores, su composición, recursos técnicos tales como epígrafes, correlatos, voz narrativa, focalización de la narración, dialogismo, manejo de recursos tipográficos y las ya mencionadas alusiones, entre otros.

En lo que concierne a las alusiones al cine –alusiones que incluyen nombres de películas, actores o recursos empleados por el séptimo arte– me atrevo a afirmar que si el Movimiento Estudiantil del 68, con su fatídico desenlace del 2 de Octubre, fue el marco referencial de muchos escritores de su generación, el cine, con toda la fuerza que le da su contemporaneidad, es el marco de referencia más constante en la narrativa de Zapata. Este rasgo suyo, además de denotar su pasión por el cine, aspecto sobre el que abundará en su obra autobiográfica *De cuerpo entero* (25) y que surge casi de manera "espontánea" en

varios de sus personajes, es también utilizado por el autor como un recurso y una técnica narrativa presente también en otros escritores nacionales y extranjeros. Por esta razón, procuraré también comentar a la luz del ensayo de Jeanne-Marie Clerc, al menos someramente, la relación tan estrecha que el autor establece con el cine como un factor que habrá de influir en la estructura narrativa de algunas de sus historias, sobre todo en la composición de *La hermana secreta de Angélica María*.

Dentro de los aspectos estilísticos, he procurado explicar los rasgos de escritura que caracterizan su narrativa, entre ellos: la *visión humorística* de la mayoría de sus personaje ante diversas situaciones de la vida y la notoria recurrencia al lenguaje coloquial y al *camp* homosexual, característica que pone en evidencia un incesante afán o tendencia, por parte del autor, por crear una *literatura oral* que lo mismo puede ser leída que escuchada o representada en un escenario teatral o cinematográfico; una literatura cuya impronta es el humor, en ocasiones, blanco; en otras, negro o ácido; muy frecuentemente irónico, y siempre revelador de una visión innovadora que permite enfocar la figura homosexual a través de una lente más humanizada, menos estereotipada y más libre de prejuicios. Alguien podría objetar que el humor es cosa nimia que resta seriedad a los asuntos de importancia, pero para refutar tal objeción me permito hacer una cita tomada de "*Camp: Queer aesthetics and the performing subject*" (Sontag): "Si los primates tienen sentido del humor, no hay razón por la que los intelectuales no puedan compartirlo"<sup>8</sup>. De manera implícita hay en la cita anterior una alusión al intelectual como figura solemne y hay también una invitación a que se debería prestar más interés al humor, a fin, entre otras cosas, de desmitificar la figura del intelectual como un ser tan pensante que ha olvidado su capacidad de reír y desmitificar también al escritor como un individuo que sólo produce material aburrido que sólo interesa a unos cuantos. En la misma línea de apreciación del humor como rasgo importante y característico de la literatura latinoamericana cito a Carlos Fuentes, quien resalta ese aspecto al decir que tras una "larga historia de mentiras, silencios, retóricas y falsedades académicas" el escritor en Latinoamérica debe inventar un nuevo

---

<sup>8</sup> Cita que antecede al ensayo de Susan Sontag *Notes on camp* cuya referencia aparece en la bibliografía. El texto original dice: If primates have a sense of humor, there is no reason why intellectuals may not share in it –William Plank, "Ape and *écriture*: The Chimpanzee as Poststructuralist" (1989).

lenguaje e "inventar un nuevo lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado" (Fuentes 30) y añade:

Uno de los rasgos notables de la creación del verdadero lenguaje latinoamericano es el humor. Por primera vez, nuestros libros saben reír: dejan de ser sagrados, acuden a la parodia –*La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig–, al calambur gigantesco –*Tres ristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante–, a la improvisación picaresca –*De perfil* de José Agustín–, a la ironía sentimental –*Gazapo* de Gustavo Sainz–, y la confabulación verbal de realidad y representación: *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy y *El lugar sin límites* de José Donoso [...] (Fuentes 30).

A esta lista añadiría varias obras de Zapata –si no todas–, y en primer lugar *Melodrama*, obra con la que el autor busca hacer una parodia del género cuyo nombre utiliza como título de su novela.

Además del análisis del elemento humorístico, en los aspectos estilísticos aparecerán mis aportaciones que se apoyan en bibliografía de lo más disímil y que incluye a autores como Spencer, Sontag y Freud. A propósito de la bibliografía para este apartado deseo aclarar que no me es desconocido que los estudios sobre estilística se ocupan más de la producción poética que de la narrativa y que sus métodos son, relativamente, más aplicables a la primera que a la segunda, sin embargo, las consideraciones vertidas por dichos autores en sus ensayos me motivaron, por un lado, a hurgar en la obra de Zapata a la luz de sus planteamientos y métodos y, por otro; a explorar un poco en la parte psicológica que genera el chiste o el elemento gracioso.

También dentro del apartado de aspectos estilísticos, analizaré el material coloquial y, sobre todo, el material *camp* que ofrece la obra de Zapata, apoyándome en las aportaciones de Núñez Noriega y Susan Sontag, a sabiendas de que las obras citadas de ambos autores son fruto de investigaciones sociológicas y están enfocadas a ese terreno y no al literario. De Susan Sontag, me serviré de sus *Notes on Camp*, una obra citada y señalada por Núñez Noriega como pionera en la materia; y de éste último autor me apoyaré en el capítulo 10 de su obra *Sexo entre Varones*, titulado "camping" (Núñez 263-277) que contiene interesantes reflexiones sobre el lenguaje y los modos del habla de los homosexuales, que considero de bastante utilidad para abordar desde una perspectiva sociolingüística algunos aspectos del habla de las figuras homosexuales que aparecen en la narrativa aquí estudiada.

En relación al *camp*<sup>9</sup> me gustaría aclarar a qué me refiero cuando empleo este término. Con base en las reflexiones hechas por Susan Sontag en su ensayo<sup>10</sup>, comenzaré por indicar la diferencia que la propia autora marca entre *camp* y *camping*, colocando al primero en el más alto grado de la sensibilidad y la creatividad que el mismo concepto engloba y representa, y al segundo en el mero intento por atrapar e imitar la esencia de lo que es el primero. Según Sontag, "Uno debe distinguir entre un *camp* deliberado y otro naif. El *camp* puro siempre es naif. El *camp* que tiene conciencia de ser *camp* ('camping') es generalmente menos satisfactorio"<sup>11</sup> (Sontag 58). Parece ser que al escribir 'satisfactorio' lo que la autora quiso decir fue menos creativo o más pobre. Cabe añadir aquí que Núñez Noriega traduce el término *camping* o le encuentra su equivalente en el verbo *jotear*: "Para la creación del *camping*, para jotear, pues, los individuos pueden echar mano de un conjunto de signos verbales, gestuales y materiales, en mayor o menor medida" (Núñez 265). El autor aclara: "[...] el *camping* no es en sí una práctica "afeminada", es la parodia del "afeminamiento", es una "burla" de las disposiciones compartidas y manifestadas signicamente (263). Evidentemente, quienes realmente pueden comunicarse en *camp* lo hacen no sólo con gran afectación, sino también haciendo un ostentoso despliegue de agudeza mental e ingenio.

Para definir el *camp*, Susan Sontag no sólo contempla el aspecto lingüístico, sino también el psicológico y el social; advierte que "Muchas cosas en el mundo no han sido nombradas [...] Una de ellas es la sensibilidad –inconfundiblemente moderna, una variante de la sofisticación pero difícilmente idéntica a ella– que se conoce con el nombre de *camp*"<sup>12</sup> (53). En seguida, menciona algunos ejemplos de lo que puede ser considerado como parte del canon del *camp*: lámparas de Tiffany, El lago de los cisnes, las óperas de Bellini, *Salomé* dirigida por Visconti y *Que lástima que sea una puta* (Sontag 55) y hace

---

<sup>9</sup> a) Diccionario de la lengua española (DRAE) *S.V. Camp*. *Camp* adj. Que revitaliza nostálgicamente los gustos estéticos (plásticos, musicales, literarios, etc.) que se consideran pasados de moda.

b) Simon & Schuster's International Dictionary *S. V. Camp* s. 1 banalidad, superficialidad; afectación frívola. 2. cultura y manierismos de la juventud norteamericana que adopta lo más cursi del arte y la moda del periodo entre las dos guerras mundiales. 3 (G.B.) afeminado, amanerado.

<sup>10</sup> La fuente que utilizo aparece en la bibliografía bajo el nombre de la autora, sin embargo, su ensayo "Notes on Camp" fue publicado por primera vez en *Partisan Review*, pp. 515-30, 31:4 Fall 1964.

<sup>11</sup> El texto original dice: One must distinguish between naïve and deliberate Camp. Pure Camp is always naïve. Camp which knows itself to be Camp ('camping') is usually less satisfying.

<sup>12</sup> Many things in the world have not been named [...] One of these is the sensibility –unmistakably modern, a variant of sophistication but hardly identical with it– that goes by the cult name of *Camp*.

hincapié en que "La esencia del *camp* es su amor por lo artificial y la exageración"<sup>13</sup> (53). Aquí, apuntando que si el *camp* se define, entre cosas, en el gusto por la extravagancia y la exageración, me permito citar a dos figuras como representativas de lo que sería el *camp* en nuestro contexto. Me refiero a Paquita la del Barrio por su imagen, por la provocación contenida en sus canciones e interpretaciones; y a María Félix por sus películas, incluyendo, naturalmente, la sofisticada personalidad y temperamento de la fallecida diva. Ahora bien, si como dice la autora:

El *camp* es un modo particular de esteticismo. Es una manera de ver el mundo como un fenómeno estético. Esa manera, la manera *camp* no se da en términos de belleza, sino en términos del grado de artificio, de estilización<sup>14</sup> (Sontag 54).

Entonces, podríamos incluir en esa particular línea esteticista y en esa singular manera de ver el mundo otros ejemplos tomados, esta vez, de un contexto más contemporáneo y más cosmopolita como podrían ser las películas de Almodóvar, *Le cirque du soleil* y los diseños de Versace. Sin olvidar que "El sello distintivo del *camp* es su espíritu extravagante."<sup>15</sup>

Hay que apuntar que el territorio del *camp* se extiende también a otras áreas como la del habla cotidiana y a los destellos y reflejos que dicha habla arroja en la literatura, aspectos que son los relacionados con el tema de la tesis y que serán tratados en los apartados que les correspondan. Por ahora, para dejar constancia de la importancia del *camp* en la cultura urbana contemporánea, sobre todo, en lo que respecta a las aportaciones provenientes de la comunidad gay, cito de nuevo a la autora:

Hay que explicar la singular relación del gusto por el *camp* y la homosexualidad. Aunque el gusto por el *camp* y el gusto homosexual no son lo mismo, existe una peculiar afinidad y una superposición o traslape entre ambos. No todos los liberales son judíos, pero los judíos han mostrado una singular afinidad por las causas reformistas y liberales. Así pues, no todos los homosexuales tienen un gusto o sensibilidad *camp*, pero los homosexuales, en conjunto, constituyen la vanguardia –y el público más articulado– del *camp*. (La analogía no fue escogida con frivolidad). Los judíos y los homosexuales son las minorías creativas más sobresalientes en la cultura urbana contemporánea. Creativas en el sentido más genuino: ambas comunidades son creadoras de sensibilidades. Las dos fuerzas pioneras de la sensibilidad moderna son: la seriedad moral judía y el esteticismo e ironía homosexuales.<sup>16</sup> (64).

---

<sup>13</sup> The essence of *Camp* is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration.

<sup>14</sup> El original dice: *Camp* is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of *Camp*, is not in terms of beauty but in terms of the degree of artifice, of stylization.

<sup>15</sup> El original dice: The hallmark of *Camp* is the spirit of extravagance.

<sup>16</sup> The peculiar relation between *Camp* taste and homosexuality has to be explained. While it's not true that *Camp* taste is homosexual taste, there is no doubt a peculiar affinity and overlap. Not all liberals are Jews, but Jews have shown a peculiar affinity for liberal and reformist causes. So, not all homosexuals have *Camp* taste.

Una vez abordado el tema del *camp* no está por demás puntualizar que no se debe confundir ni equiparar el *camp* con el *kitsch*<sup>17</sup>, vocablo alemán que se utiliza para calificar lo corriente y de muy mal gusto. Si vinculamos ese término con el arte y la literatura, no hay que soslayar que el diccionario advierte que "*kitsch*" es "toda obra de arte, literatura, etc., pretenciosa, en el fondo frívola y destinada para el gusto popular", aspecto este último que marca una distancia importante entre el *kitsch* y el *camp*, al ser el segundo más del dominio de una elite con cierto poder adquisitivo que del vulgo.

Ahora bien, en lo que concierne a los aspectos psicológicos de las figuras homosexuales protagónicas, sin ahondar en profundidades teóricas que no son pertinentes para este trabajo y que podrían traspasar el ámbito de la literatura, ya que los sujetos de análisis provienen de la ficción literaria, me propuse simplemente explorar el interior de aquellos personajes que dejaron la puerta abierta de su yo interno o bien me atreví a emitir y a expresar mi propio juicio y mis propias apreciaciones sobre su carácter e idiosincrasia con base en la observación de sus conductas o en el análisis de sus sueños, este último aspecto será analizado en el subapartado titulado "Elementos Oníricos".

En el apartado de aspectos sociológicos, además de expresar mis propias opiniones, he tratado de destacar que, aunque son los aspectos "menos literarios", son los que a través de los años han suscitado las críticas más enconadas o más elogiosas en torno a la obra de Zapata. El aspecto sociológico más evidente es la presencia de la figura homosexual, prácticamente, en toda su narrativa, incluso en obras en las que el personaje central no es homosexual, pero que interactúa con personajes que sí son gays como sucede en *Los postulados del buen golpista*. En esta novela el personaje principal, que al mismo tiempo es el *yo-narrador* de la obra es una mujer, quien tiene muchos amigos gays a quienes admira y, en algunos casos, venera por su gran apertura ante la vida y por todo lo que le han enseñado.

Por otra parte, hay que mencionar –y esto es un aspecto que también cabe dentro de lo sociológico– que Zapata ha estado muy consciente de las reacciones que su obra ha provocado desde que empezó a publicar y así lo declaró en una entrevista, refiriéndose a *El*

---

But homosexuals, by and large, constitute the vanguard –and the most articulate audience– of Camp. (The analogy is not frivolously chosen. Jews and homosexuals are the outstanding creative minorities in contemporary urban culture. Creative, that is, in the truest sense: they are creators of sensibilities. The two pioneering forces of modern sensibility are Jewish seriousness and homosexual aestheticism and irony.

<sup>17</sup> Simon & Schuster's International Dictionary. *S.V. Kitsch*.

*vampiro de la colonia Roma*: "la crítica más fuerte de mi novela fue a partir del punto de vista moral" (Teichmann 367). Lo interesante es que después de ésta, su segunda novela, el autor no ha abandonado o, mejor dicho, no ha dejado fuera de su narrativa a *la figura homosexual* hasta ahora. Si en la sociedad real, el homosexual era, fue o, en algunas partes, sigue siendo marginado, en el universo literario de Zapata ocupa un papel protagónico, sin caer en el cliché o en la ridiculización como sucede en los medios y aun en el cine comercial. Ahora bien, Zapata es un escritor quien, a pesar de hacer literatura de tema homosexual, se ha negado junto con otros escritores como José Joaquín Blanco a aceptar la *etiqueta* de que sus obras son "literatura gay". Mario Muñoz refiere así tal objeción:

En repetidas ocasiones, Luis Zapata, su principal propulsor, ha cuestionado el nombre [yo en lugar de nombre he escrito "la etiqueta gay"] con argumentos similares a los que utilizan las escritoras mexicanas cuando niegan que la literatura tenga sexo, oponiéndose a que su escritura sea calificada de "femenina". Para ellas como para los escritores interesados en la homosexualidad, hay una sola literatura y lo demás es invento de los críticos y profesores (Muñoz, [B] 17).

La objeción es clara, aunque no creo que haya que polemizar demasiado al respecto porque los escritores también viven o se pueden ver beneficiados con la labor que críticos y profesores ejercen, considerando que, en buena medida, son estos quienes promueven o no —con sus comentarios y apreciaciones— la lectura de ciertos autores o de ciertas obras. Concedo razón a los escritores en el sentido de que, si ellos han sido lo suficientemente respetuosos con el lector para no pegar en la portada de sus obras —para efectos de ventas— cortinillas que enarbolan el contenido homosexual o feminista de sus creaciones, merecen que éstas sean leídas, criticadas y —dado el caso— consideradas como obras literarias en su totalidad y no apuntando tan sólo a un aspecto de ellas, un aspecto que, entre otras cosas, pudiese ser piedra de escándalo o controversia en la sociedad.

Visto el contenido de sus obras y su posición respecto a su propia producción, no me atrevería a calificar a la ligera la posición de esos escritores como contradictoria, pero sí pienso que lo que un individuo hace en la vida lo determina en muchos aspectos, y si lo que hace es del dominio público, ello lo hace sujeto, inevitablemente, de juicios y catalogaciones. Quizás lo que se debería entender ante tales objeciones por parte de esos escritores e impugnadores de etiquetas es que antes de emitir un juicio o de poner nombres y calificativos al trabajo de otros, hay que tomarse la molestia de conocer a fondo su trabajo y de verlo a la luz de los más diversos enfoques. Tal vez los escritores no están tan

preocupados por salvar sus obras de etiquetas como por alcanzar que los lectores vean en otras direcciones; que descubran por sí mismos que su trabajo posee valores que van más allá de la orientación sexual de un individuo o, en este caso, de un personaje.

Lo que me parece importante y procuraré demostrar en este trabajo es que Zapata logra lo que Mario Muñoz llama "un ajuste de cuentas con el entorno" (Muñoz, [B] 17). Tratándose de la temática homosexual y, en particular, de la figura homosexual, este estudioso señala que autores como Zapata consiguen presentar en su obra una imagen del homosexual que rompe con los estereotipos conocidos: el joto, el marica, el puto, etc., y no sólo eso, también logran, como señala Martin Boisclair, la desacralización y deconstrucción de la representación cliché, estereotipada y homofóbica a través de nuevos mecanismos de representación" (Boisclair 118). A lo que este último estudioso se refiere, y concuerdo plenamente con su tesis, es que gracias a obras como *Muchacho solo* de Jorge Arturo Ojeda, *La más fuerte pasión* o *El vampiro de la colonia Roma*, el lector llega a descubrir y a constatar que "el homosexual no es homosexual en todos los aspectos de su vida sino solamente en cuanto a su sexualidad y su vida afectiva, que más allá de la orientación sexual, no hay nada que lo haga diferente de los demás" (Boisclair 120). Llevada esta visión al campo de la literatura y de la crítica, poco importa si ciertos críticos catalogan o etiquetan una obra literaria como gay (feminista, indigenista, etc.); creo que importa y aporta mucho más ver hasta qué punto un autor es capaz de redefinir y recrear a un personaje y exponer cómo lo hace.

En resumen, considero oportuno aclarar que el énfasis del análisis de cada obra recaerá y estará centrado sobre las figuras homosexuales protagónicas y, en casos excepcionales, sobre algunas que, aunque no tengan el papel principal de la historia, sean representativas de algún tipo de figura gay. En cada crítica, procuraré, entonces, resaltar los aspectos estructurales y formales que conforman su historia, los aspectos estilísticos que les dan su impronta, los aspectos sociológicos que las enmarcan y los aspectos psicológicos que las caracterizan. Es necesario también advertir que al tratarse de aspectos que forman el tejido de la trama en cada historia, y que, por tanto, interactúan muy de cerca entre sí, puede darse el caso esporádico de que algunos de ellos aparezcan en apartados que, metodológicamente, no son los que les corresponderían.

Por lo hasta aquí indicado y nuevamente retomando las palabras de Del Prado Biezma, deseo subrayar que "no es, pues una determinada perspectiva crítica la que nos va a llevar

a elegir un determinado enfoque metodológico en nuestra lectura; es la peculiaridad de la novela [obra] que analizamos la que nos obliga a elegir ese enfoque" (Del Prado 22).

Del Prado Biezma plantea cuatro focalizaciones posibles del acto de lectura que he procurado aplicar en el análisis de las obras de Zapata mencionadas a continuación entre paréntesis. Se notará que no están mencionadas todas las obras y esto obedece a mi planteamiento de que cada obra requiere un enfoque crítico particular.

Las focalizaciones que propone Del Prado Biezma son: la *evenemencial*, la existencial, la sociológica e histórica y la metadiscursiva (Del Prado 40). Respecto al término *evenemencial*, cabe aclarar que el autor habla también de una dinámica *evenemencial* y con ello se refiere a lo que ocurre, *a lo que adviene* dentro de una historia y que está directamente ligado con la intriga de ésta, sea cuento o novela. Es en ese sentido que he adoptado ese término en diferentes análisis. Ahora bien, siguiendo con la propuesta teórica de este autor, las obras que a continuación se mencionan admiten, a mi juicio, el tipo de focalización de lectura señalado:

La focalización *evenemencial* (Del Prado 22, 32) está ligada a la creación de la intriga (*Melodrama*); la existencial es dependiente del conflicto de un personaje (*En Jirones*, *El vampiro de la colonia Roma*, *De amor es mi negra pena*, *La hermana secreta de Angélica María*); la sociológica e histórica está pendiente de la voluntad referencial (*Los postulados del buen golpista* y nuevamente *El vampiro de la colonia Roma*); y la *metadiscursiva* —que se fija en la relación del narrador con su narración y con el sistema narrativo en general— puede ser utilizada en la lectura de *Hasta en las mejores familias* y en *Melodrama*, obras en las que se pueden encontrar diseminados varios elementos *metadiscursivos* que también aparecen en obras de otros autores de la literatura de *La Onda* como elementos característicos de esos escritores antes y después del movimiento del 68.

En cuanto a la lectura y análisis de la obra de Zapata, habré de guiarme con el modelo de las focalizaciones antes mencionadas procurando utilizar la focalización *evenemencial* para adentrarme en la trama que encierra cada una de las historias de los personajes, *léase el homosexual como figura protagónica*; la *sociológica e histórica* para comprender al personaje en su contexto *espaciotemporal* y, posteriormente, apoyándome en el modelo que propone la focalización *existencial* penetrar en la interioridad de éste para comprender mejor las razones de su interacción social y de sus motivaciones personales.

Mi objetivo con esta estrategia metodológica es determinar con base en los aspectos mencionados algunas características del homosexual como figura protagónica en la narrativa de Zapata así como indicar cómo esos aspectos pueden estar presentes en figuras homosexuales extraliterarias, entendiendo por esto aquellas figuras existentes en la realidad social de México. No pretendo dar nombres, ni ejemplos de casos concretos de estas últimas figuras, sino simplemente establecer un paralelismo muy general y una somera confrontación entre las figuras literarias de Zapata y las figuras de representación del homosexual en la sociedad mexicana, principalmente en aquellas, que conviven en el mismo periodo que abarca la producción del autor.

Los valores literarios encontrados en la obra de Zapata me llevaron hacia varios objetivos, siendo el más general el de estudiar y dar constancia de un tema recurrente en su producción, a saber: "*El homosexual como figura protagónica en su narrativa*", tema que, a mi juicio, ha sido tratado de manera un tanto prejuiciosa, somera o parcial por la crítica, sobre todo por la proveniente de sus coterráneos y nunca de manera sistemática en su conjunto, a excepción de la ficha de Claudia Schaeffer-Rodríguez aparecida en la obra de David W. Foster, publicada en 1994 y que por lógicas razones llega tan sólo hasta el Zapata de *¿Por qué mejor no nos vamos?* (1992). Por otra parte, precisamente por tratarse de una ficha presenta la obra del autor en un formato muy condensado.

En síntesis, para cubrir el objetivo general, seguiré una ruta elaborada con base en objetivos específicos, que detallo a continuación: 1- tipificar las figuras del homosexual que aparecen en forma protagónica o relevante en sus diferentes obras, 2- señalar los rasgos psicológicos y caracterológicos que permiten definirlos como tales, 3- mencionar las marcas estructurales y de estilo sobre las que se sustentan dichas figuras y 4- señalar las características estructurales y formales presentes en cada obra comentando sucintamente la transformación temática y técnica del autor.

# ACLARACIONES

---

A fin de facilitar la lectura de este trabajo, considero oportuno aclarar que todas las citas de las obras de Luis Zapata fueron tomadas de las ediciones que aparecen en la bibliografía y como cada obra del autor fue analizada por separado –formando capítulos– en cada uno de ellos, al citar, sólo se indicará el número de página de donde proviene la cita sin mencionar el nombre del autor, ni de la obra en particular. En cualquier otro caso, se aportarán datos específicos.

Para las citas de otros autores y de otras fuentes, trátense de libros, revistas, artículos periodísticos o de documentos de Internet la fuente de la cita irá entre paréntesis indicando tan sólo el nombre del autor y, en su caso, la página o el año donde aparece la información. Sólo cuando haya dos citas del mismo autor muy cercanas entre sí se omitirá el nombre de éste y sólo aparecerá el número de página de la fuente. El sistema empleado para citas y referencias bibliohemerográficas está basado en el de la MLA (Modern Language Association).

El uso de letras cursivas servirá para resaltar ciertos términos o ciertos conceptos de marco teórico. El uso de corchetes dentro de las citas servirá para abreviarlas y para hacer comprensible la sintaxis de alguna de ellas que separada y aislada de su contexto podría parecer poco clara.

En notas de pie de página, entre otras informaciones, pondré el texto en lengua original de las citas que hayan sido traducidas por mí del inglés o del francés.

La bibliohemerografía fue dividida en cinco apartados que son especificados con sus correspondientes encabezados.

Por último, considero oportuno subrayar que al utilizar términos como *promiscuidad*, *prostitución*, *talonero*, *chichifo*, *mayate*, *chacal*, etc., siempre será con una intención únicamente denotativa; nunca connotativa y en ningún caso tendiente a emitir un juicio moral.

# NOVELA

---

## HASTA EN LAS MEJORES FAMILIAS (1975)

### ASPECTOS ESTRUCTURALES Y FORMALES

A pesar de que en esta obra no hay, "aparentemente", una figura homosexual en el papel protagónico, decidí incluirla aquí por dos razones. La primera es por ser la *opera prima* del autor, y por ello mismo, un referente muy útil en un trabajo de crítica y también porque toca el tema de la homosexualidad. La segunda razón tiene que ver con el entrecomillado que aparece en la primera línea. Me refiero a que de hecho sí hay un homosexual en el papel protagónico y es justamente el narrador, sólo que se trata de un homosexual latente o en embrión que revela con el relato de su vida que la experiencia homosexual no le es desconocida y que está más que dispuesto a experimentar de nuevo en esa dirección. Esto se advierte hacia el final de la obra, cuando en un tono socarrón, un tono de puntos suspensivos más que elocuentes y utilizando el propio título de la novela, Octavio Rivera, el narrador, da a entender que lo que está a punto de suceder entre su viejo amigo gay y él ocurre "hasta en las mejores familias". Es sobre todo en consideración al perfil psicológico del narrador y a lo que queda planteado en la historia que me he permitido la inclusión.

Con esta novela, como se ha indicado, Zapata debuta y gana un lugar como finalista en el concurso "México" de editorial Novaro, aunque la distribución de la obra según comenta José Joaquín Blanco no fue exitosa (Blanco 543). En *Hasta en las mejores familias*, el autor deja ver la simiente de lo que habrá de caracterizar su narrativa; me refiero a su temática y a su estilo, enfocados en la problemática homosexual cuyo entorno es casi siempre un ambiente urbano además de sus constantes alusiones al cine. Su obra estará conformada con estrategias que comparte con otros escritores de su generación, como la novela urbana, las técnicas metadiscursivas y el dialogismo que maneja un lenguaje coloquial, la mayoría de las veces entre jóvenes que en la mayoría de los casos son homosexuales. Entre sus personajes se encuentran, a menudo, también jóvenes de un estrato social acomodado y poseedores de ciertos estudios, cierto bagaje cultural o, por lo menos, cierto bagaje "cinéfilo". Es decir, varios de sus personajes son cinéfilos, realizan algo relacionado con el cine o simplemente están familiarizados, de algún modo, con el séptimo arte.

La novela está dividida en tres partes que conforman doce capítulos; la primera consta de tres; en seguida, viene un intermedio de dos capítulos que al ser nombrado como

"intermedio", establece una analogía con el cine o el teatro, y después continúa con la segunda parte, que consta de siete capítulos. En el arranque y en varios otros momentos de la obra se observa cierta semejanza con un guión cinematográfico. Así, la escena inicial, que describe la foto del hijo de mami, hace pensar en un estudio fotográfico, pero también en un set cinematográfico: "multitud de focos, un pastel de utilería"; obviamente se trata de los elementos imprescindibles en la foto que habrá de ser convertida en un icono de cada familia que se precie, ¿o se preciaba?, de ser de las mejores. La costumbre de hacer fotos de estudio ha caído, prácticamente, en desuso, y el cuidar la reputación familiar no alcanza hoy en día los límites obsesivos de antaño.

Hacia la mitad de la primera parte, Octavio Rivera, el narrador, empieza a jugar con la coordenada *espaciotemporal* en la que se han movido los personajes, principalmente, sus padres. Ya antes ha dado antecedentes de ellos respecto a su estatus y sus actividades, pero a partir de ahora, mediante el recurso de la analepsis, relatará cómo fue que se conocieron, se comprometieron y se casaron como preámbulo a su propia historia, que narrará él mismo en el Intermedio, al cual da comienzo con la letra de un bolero interpretado por Olimpo Cárdenas que hace volver la vista hacia el pasado, hacia *su pasado* "*Pero no me preguntes la historia de mi vida / mi vida comenzó cuando llegaste tú*" (109), como procurando con la evocación de esa vieja canción ponerse a tono para empezar a reconstruir (¿exorcizar?) los hechos importantes, y acaso tenebrosos, de su vida. Cabe subrayar que, en esta parte sobre todo, se escucha la voz de un *yo-reminiscente*. Sus recuerdos se remontarán hasta su niñez, sus años de escuela y su primera juventud durante la cual perdió la fe en Dios y en las personas, pérdida que comenzó con el desafortunado encuentro que tuvo con un profesor homosexual, episodio sobre el que volveré más adelante.

En el capítulo dos de la primera parte, el narrador intenta introducir, aunque de manera bastante abrupta, la historia de otro personaje, figura homosexual, de singular importancia para él. Mediante el uso de un recurso tipográfico –utilización de mayúsculas– Octavio hace pensar al lector que está a punto de dar inicio a la historia de un amigo suyo:

TRAGEDIA NARVARTEÑA QUE (NO) EXPLICA EL  
PORQUE DE LA CONDUCTA DE AMADEO (38).

acaso paralela a la suya, pero finalmente tan sólo se limita a dar algunos detalles sobre la familia de Amadeo y de cómo éste se quedó huérfano.

Otro aspecto estructural que me parece interesante es que el narrador, quien narra su historia en primera persona, pone un epígrafe antes de dar inicio a la narración con la

intención, a mi parecer, de curarse en salud "Palabra que no lo hago por chingarlos. Nadie lo va a leer; lo juro. Es solamente para ayudarme un poco". Resultan palabras sorprendentes y contradictorias si se atiende al hecho de que más adelante confiesa escribir para sí mismo y no para publicar "es como si yo pretendiera publicar esto, donde las únicas cosas que se registran son sensaciones aburridas e indefinidas, relaciones familiares sin ningún suceso importante" (164).

Con la anterior declaración, Octavio pareciera haberse dado ya por vencido en su búsqueda o quizás, atribuyendo una carga *metadiscursiva* a la frase, ¿habría que escuchar la voz del *yo-autor* inconforme con su propia obra, que busca crear personajes con más peso, con más dramatismo y con una vida cuyos hechos sean más interesantes? Aquí cabe señalar que un rasgo característico de la literatura posmoderna es el introducir observaciones semejantes dentro o en medio de la trama o hacer interpelaciones directas al lector:

No vaya usted a creer que ahora ya me dio por describir excesivamente; nel, amigazo, lo que pasa es que tardan mucho en abrir la puerta y en eso me estaba entreteniéndome (143).  
(ha de perdonar mi repetida insistencia en relacionar todo lo apacible con la provincia.  
Francamente, no le sabría decir a qué se debe) (149).

En una de sus interpelaciones hasta contradice lo dicho en la dedicatoria y en la página 164 antes citada: "Tan en éxtasis están, *caro lector*, que ni cuenta se dan de que los estoy viendo" (178). Entonces, ¿si no pensaba publicar, por qué se dirige a un lector? Quizás lo hace para enfatizar el impacto que le produjo el sorprender a su padre practicando el sexo oral a otro hombre y de ahí la necesidad de interpelar a un hipotético lector.

En otro momento, Octavio se pregunta si no hay o no ha habido en la vida de su madre algo turbio: "Pero, ¿no hubo nada oscuro en tu pasado?, ¿algo vergonzoso que valiera la pena de ser escrito? No, estoy seguro de que no. Tú no eres de esas, ¿verdad?" (49). No lo encontró en su madre, pero sí lo encontró, como acabo de mencionar, en su padre, al sorprenderlo *in fraganti* en el acto de felación.

## ALUSIONES AL CINE

A este respecto, el autor hace frecuentes referencias a directores nacionales y extranjeros:

Alma y Mami se sonríen al bajar. Se ven vaciadas como si estuvieran en un filme de Claude Lelouch. (20)

Alma sonríe y se abrazan los tres en conmovedora escena, dirigida por Alfredo B.

Crevenna en plano americano y con deficiente iluminación. (26)  
Le contesto que nunca me acostaría con mi madre, a pesar de haberlo soñado muchas veces [...] y menos con papi, pues todavía no entendemos bien a Pasolini. (69)  
—Por favor, que sea menos. No va a haber ninguna destrucción; esto no es ningún *filme de Visconti* (196).

En otras ocasiones, evoca escenas de diferentes películas o simplemente menciona los nombres de actores y actrices, resaltando alguno de sus rasgos característicos, que él vincula con la gente que conoce o con escenas de su propia vida presente o pasada.

Lo besa sonriendo casisexy [sic], a lo Claudia Islas, como para encelarme, y voltea a verme. Sonríe también. (56)  
Una muchacha te ofrece un ramo de flores como Sara Montiel 'llévelo usted, señorito, que no vale más que un real' (76)  
híjole, casi a un lado del panteón de los Inconfesos, dijera Capulina (85)  
Te sonrojarás y tu madre te dirá lo mismo que dice Amparo Rivelles en *todas sus películas* (89).

Las alusiones cinéfilas de Octavio son más del doble de las ya citadas y están dispersas a lo largo de toda la novela. La abundancia de ellas es comprensible debido al gran interés del protagonista narrador en el pasatiempo de muchos jóvenes de su generación. Su afición por el cine también explica su deseo, no demasiado acucioso, por cierto, de organizar un cine club.

Octavio es alguien a quien además del cine le gusta también la literatura. Ello se nota en sus ideas y en su manera de expresarse, así como en sus alusiones *sui generis* a escritores como Walt Whitman, Carlos Fuentes y Aghata Christie, o a obras como *El Lobo Estepario*, entre otras.

—Precisamente es lo que estoy necesitando ahorita. Soledad. Estar en contacto con la naturaleza y llevar una vida más sencilla...  
—Estás pendejo. Seguro que acabas de descubrir a Walt Whitman, ¿no? (40)  
—Como dice Carlos Fuentes, el cine es pura vida (66)  
Lo que me cae gordo es su hipocresía, el hecho de ocultarlo [...] como vil mexican steppenwolf (181-182).

Se entiende que alguien que ha probado de lo bueno en la literatura pueda permitirse comparar y hacer mofa de lo no tan bueno, como las historietas de Yolanda Vargas Dulche y de Caridad Bravo Adams

¿Por qué esa voz y ese misterio propio de historieta Yolandavargasdulchesca? (148)  
Por favor, Alma, que no cunda el pánico; estamos cayendo en manos de Caridad Bravo Adams (170).

## ASPECTOS ESTILÍSTICOS

El autor utiliza con desenvoltura varias técnicas narrativas como el dialogismo y la descripción haciendo uso de recursos tales como la analepsis. La novela no tiene una trama muy complicada, el desarrollo de la historia es muy lineal. Heredera del estilo de los escritores de *La Onda*, se observa en esta novela un uso moderado y bien empleado del dialogismo que servirá para reforzar o complementar los hechos relatados. En los diálogos, a menudo cargados de humor, se aprecia mayormente el habla coloquial de la clase media de la ciudad de México, en particular, de la colonia Narvarte ubicada en una de las zonas pequeño burguesas de aquel entonces. Los personajes pertenecen a una clase social que tiene acceso a la educación superior, que puede viajar y permitirse el uso de palabras y expresiones en otros idiomas como el inglés y el francés.

Asimismo son empleadas palabras que eran propias de los jóvenes de aquel momento, como: "nel" para decir "no", "amigazo" y la palabra "azotes" que es un vocablo polisémico que lo mismo denota preocupaciones sin fundamento que actitudes cursis, exageradas y pasadas de moda, entre otras. "Quien lo diría, que después de tantos azotes descubriría la felicidad" (18). Se observa también el uso de la homonimia para jugar con el lenguaje "Libertad se ha vuelto muy amiguera y se pasa todo el día con las de *la cuadra* (que, no por eso, son *yeguas*, exactamente)" (104).

Al unir palabras distintas crea nuevas, dándoles connotaciones de doble sentido o picarescas. Así lo hace para expresar el rechazo que la madre de Octavio siente por la actriz de la familia "nunca ha podido aceptarla totalmente por ser *puctriz*" (21) o una vez descubierta la homosexualidad de su padre siente que éste ya no tendrá autoridad sobre él y lo expresa de la siguiente manera: "Ya no temer; verme liberado para siempre de sus garras *putógenas* para cambiar ahora de posición" (178).

Esa manera de hablar se diferencia del habla de una indígena, que trabaja en casa de Octavio como empleada doméstica y a la que él se refiere como "felina" o "pussycat", etc.

Considerando que esta novela contiene la simiente de lo que constituirá los rasgos característicos de la narrativa del autor, concluyo aquí el análisis de los aspectos estilísticos para "dar tiempo" a que sea en críticas posteriores donde tengan lugar los análisis más extensos de la mencionada producción narrativa.

## ASPECTOS PSICOLÓGICOS

Octavio se ve a sí mismo como neurótico y habla de su angustia, "al pensar que nunca creará nada y que morirá frustrado" (18) y, en ocasiones, se muestra muy consciente de su actitud ante la vida y de sus estados de ánimo, aunque realmente no llega a profundizar en sus reflexiones existenciales. Nótese el tono de la perorata dirigida a su ex novia:

Claro que sí estoy más neurótico y por consiguiente más egoísta, mamacita, y también envidioso, despectivo, hipersensible, precavido, minucioso, irascible, obstinado y descontento, como dice el maestro Adler (58).

Examinada la novela con un enfoque histórico y socio crítico se entienden los cambios de Octavio como un personaje que transita de la homofobia –debida a no gratas experiencias vividas en su adolescencia– a la aceptación de la homosexualidad al saberse hijo de un bisexual de clóset y al sentirse muy identificado, por diversas razones, con Amadeo, su amigo gay, ya mencionado. Su comportamiento hace evidente una tendencia muy característica de esa década y muy presente en la condición humana que consiste en el deseo de experimentar lo prohibido: en el contexto del personaje se trata de la relación homosexual y a ello habría que añadir la íntima relación que establece con su tía. Con ambas experiencias, Octavio parece estar dispuesto a romper sus propios tabúes y a demostrarse a sí mismo que puede transgredir los viejos valores familiares. Por otra parte, la intimidad entre Octavio y su tía Alma es explicable si consideramos que ella es una mujer soltera y de costumbres liberales, mayor que Octavio, aún en la flor de su edad; y él un hombre en plena juventud, que no siente reparo alguno en aprovecharse de los atributos físicos que tanto le atraen de ella. Él dará por terminada su aventura cuando ella lo entera de que está esperando un hijo suyo, responsabilidad que él de ningún modo aceptará. Para resolver ese problema, Alma piensa en el aborto. Era de esperarse que Octavio, consentido hijo de familia, no le respondería bien en una situación así. Ya desde el inicio de su historia, hablándose a sí mismo en segunda persona deja bien claro en su discurso que su vida está dedicada a la autocomplacencia

Te felicito, cuatezón; no sabes cuánto te admiro; eres lo máximo y, además, para colmo de perfección, la naturaleza te ha dotado de una dosis de cinismo. Quisiera seguir alabándote, paradigma del joven alivianado, pero se hace tarde y hay que ir a recoger al viejete (20).

Se trata de una autocomplacencia lógica porque nada de lo que disfruta le ha costado, ya que ha recibido todo cuanto tiene de manos de sus padres. Sin embargo, en medio de ese

bienestar económico, él ha vivido sus propios infiernillos por preocupaciones morales. El primero ocurrió en los años de la primaria; sucedió al tener su primera experiencia homoerótica con su amigo Amadeo. Consistió en un juego de masturbación mutua, nada extraordinario entre adolescentes que, lógicamente, era reprobado por la moral de la escuela a la que ambos asistían, el colegio marista administrado y dirigido por sacerdotes y maestros católicos. Para Octavio, lo sucedido en la poza fue tan sólo un experimento que no volvió a repetirse en los años de escuela. Para Amadeo, la misma experiencia representó el inicio de su vida sexual, sin cargos de conciencia ni sentimientos de culpa.

Otra experiencia con la homosexualidad la vivió tiempo después, cuando uno de sus maestros del mismo colegio, de apellido Robledo, al que Octavio no sólo admiraba, sino también veía como un amigo, lo decepcionó al tratar de seducirlo. A partir de entonces, su confianza en la gente se tambalea y su rechazo hacia los homosexuales aumenta. A Robledo, a quien creía su amigo lo llamará: "pinche marica" (118) por haber intentado abusar de su inocencia.

Más adelante, su amigo Amadeo es expulsado del colegio cuatro meses antes de que terminase la secundaria por no poder pagar la colegiatura, y Octavio se siente decepcionado nuevamente al ser testigo de que todo lo que predica el colegio sobre la igualdad, la hermandad y la ayuda al prójimo es un discurso hueco, ya que su amigo no puede evitar ser objeto de los distingos sociales o, de lo que es lo mismo, la discriminación. Todo ello, aunado a otros desengaños y desencantos, lo lleva a declarar que ha perdido la fe en Dios, con el consecuente vacío que dicha pérdida le representa.

Así las cosas, no es de sorprender la indiferencia y cinismo con que trata a Concha, la sirvienta de su casa, y a su hijo, que al parecer padece de hidrocefalia. Ciertamente su actitud es de prepotencia cuando habla con ella; empero no excluye del todo la camaradería porque, inexplicablemente, comparte con ella su sentimiento de desarraigo y de soledad.

En la siguiente cita se puede observar una de las actitudes típicas de Octavio respecto a Concha: "y si en otros momentos tus pláticas me reconfortan por sadismo (viéndote sufrir, impotente, me siento más fuerte y optimista), ahorita no" (34).

## ASPECTOS SOCIOLOGICOS

La figuras homosexuales que aparecen en esta novela son: Javier Rivera Reyes, padre de Octavio a quien éste prefiere llamar PapáJavis o "Viejojete"; Amadeo, un amigo de Octavio desde el colegio, Javiercín, un actor que está filmando una película protagonizada por Alma, tía del protagonista y Rogelio, ex compañero del padre de Octavio que da la bienvenida a éste en el CCR (Círculo de Caballeros Rectos) que, según el narrador, es una especie de club o sociedad secreta en la que sus miembros se reunían periódicamente para organizar fiestas que terminaban en orgías. Tal agrupación, al parecer, tenía los mismos fines que las reuniones descritas por Wilde en su novela *Teleny* (177-194). Es decir, crear espacios gays clandestinos para diversión y solaz de sus propios organizadores.

Como he señalado, Octavio Rivera es un joven de clase media alta que vive la vida sin sentirse realmente vinculado a nada ni a nadie. Sin interés por la universidad, ha desertado y ahora sólo estudia francés. Por su afición al cine, trata de ocupar su tiempo en organizar un cine club, aunque en realidad pasa más tiempo tratando de descubrir el lado oscuro de su familia; en particular, de sus padres, creyendo que al conocer sus aspectos ocultos o sus debilidades podrá entenderse mejor a sí mismo. Su padre, un militar retirado, es un bisexual de clóset quien ha tenido una doble vida, y aunque por años pudo mantener una imagen de padre intachable, Octavio descubre su vínculo con la sociedad mencionada y se apodera de la situación para manipularlo. Hacia el final de la obra y después de haber abandonado la casa paterna de manera definitiva, sin saber exactamente qué va a hacer con su vida, Octavio llega a casa de Amadeo. Resulta interesante que Octavio se aleje de una figura homosexual, la de su padre, para acercarse a otra que es la de su viejo amigo. Lo cual hace pensar que lo que le desagrada de su padre no es su homosexualidad, sino la falsedad con que la vivió. Octavio se muestra severo al juzgar a su padre, aunque su actitud es bastante representativa de la de los jóvenes de su época.

Finalmente, en busca de refugio en casa de Amadeo, éste le propone pasar la noche juntos; Octavio acepta y su respuesta deja entrever, implícitamente, que él si está decidido a vivir su sexualidad u homosexualidad de manera abierta, sin ocultarse tras el biombo de una familia como lo hizo su padre.

Por otra parte, el título de la novela despierta la curiosidad y lleva a preguntarse en qué sentido se utiliza la expresión "hasta en las mejores familias". Revisando los usos más

comunes me percaté de que, generalmente, se usa con una marcada intención conciliatoria entre algo que se está reprobando y aquello que es propio de la condición humana. En otras palabras, si las situaciones más bochornosas se pueden dar hasta en "las mejores familias", entonces, se pueden dar en cualquier familia y siendo así no hay por qué escandalizarse de nada, pues lo que sucede es humano y, por tanto, es algo común y corriente; algo que podría llamarse *normal*. Se observa que se trata de una expresión elíptica que puede ser completada con diversos complementos; por ejemplo: "hasta en las mejores familias... hay 'trapos sucios' que lavar". En el caso de esta novela, y basándonos en su contenido, podríamos completar la expresión diciendo: "Hasta en las mejores familias hay homosexuales" o "hay secretos vergonzosos", etc., pero ello tendría connotaciones peyorativas que, a mi parecer, están lejos de la intención del autor y que, además, al revelar desde el título de lo que se trata, hubiesen implicado una muy mala estrategia mercadotécnica para vender la novela. Entonces, si la intención del autor no fue abordar la homosexualidad en el interior de una familia desde un punto de vista condenatorio cabe preguntarse el por qué de ese título y el cómo se debe entender. Me inclino a pensar que el título obedece, por un lado, a que esta obra apareció en una década en que la homosexualidad era vista como una lacra social y, por lo tanto, había que caminar con pies de plomo, había que introducir un tema tratado rara vez en la literatura mexicana de manera suave y sin ir más allá del grado de tolerancia de aquella época. Así, el título puede entenderse como una atinada decisión del autor en presentar su obra con una buena estrategia que hace uso de una expresión popular que despierta siempre el interés de saber qué es lo que ocurre hasta en las mejores familias. En este sentido, y contemplada la obra desde la posición que otorga observarla treinta años después de su publicación, hay que subrayar que la novela es muy rosa y muy inofensiva.

En una escena hacia el final de la obra, los personajes hacen inesperados comentarios que resultan reivindicatorios de los valores de la clase social a la que pertenecen. En su conversación se hace un paralelismo entre los modos de vivir de los tarahumaras en la sierra y de ellos mismos como clase media alta en la ciudad de México; se constatan las diferencias abismales que hay entre unos y otros, las cuales requieren mucho más que buena voluntad para ser salvadas. No obstante, gracias a esa especie de reflexión, el lector puede descubrir que esa clase bastante frívola y superficial no está del todo vacía y que, en

su deseo de conocerse a sí misma, tiene que empezar acaso por revisar su propia sexualidad y los tabúes que en torno a ella han sido tejidos a través de los años.

En mi opinión, el final de la novela es muy revelador, y la actitud de Octavio, ya liberado para entonces de la autoridad paterna, da cuenta del ambiente moral de los años setenta en el seno de una sociedad cuya moral es menos rígida que la de generaciones anteriores, y muy dispuesta a experimentar lo que otros como el propio padre de Octavio se empeñaron, por años, en mantener oculto, pero viviéndolo de manera subrepticia al no encontrar otras opciones. Tal actitud ante la homosexualidad por parte del padre se entiende al considerar el contexto social machista y homofóbico que le tocó vivir.

Las actitudes de Octavio y de Amadeo dan cuenta de una generación que ya está cansada de las caretas y de los convencionalismos. Su moral es, si no nueva, sí menos hipócrita y más acorde a la filosofía hedonista que practican:

Por primera y única vez fornican salvajemente durante buena parte de la noche.

(Nota. No respete usted a sus padres, no sea buey; ya ve usted de lo que es producto. No les debe nada, como pretenden hacerle creer; al contrario: ellos tienen todas las obligaciones y usted ninguna. Piénselo.) (102).

El deber primordial del hombre es conseguir la paz dentro de este mundo incoherente, y principalmente, llegar a la aceptación de sí mismo. Darse cuenta de que es de una determinada manera y amar sus alivianes y sus azotes (194).

Ésta innovadora y provocativa tónica moral de autoliberación en la literatura es, en buena medida, espejo de lo que estaba ocurriendo en la sociedad mexicana de aquel entonces y anuncia, desde mi punto de vista, no sólo la que será hasta ahora la novela más conocida y leída de Zapata (*El vampiro...*) sino también y, en muchos casos, las pautas que caracterizarán el perfil psicológico y hasta la conducta moral de otros personajes en varias de sus obras. Me refiero, en particular, a una cierta actitud de ruptura con el pasado en lo que conlleva de atavismos.

La última imagen que *Hasta en las mejores familias* deja del protagonista es la de un ser —que es escritor como Zapata ¡que coincidencia!— emancipado, de sus padres y de viejos tabúes, y dispuesto a buscar su verdadero yo en el camino por la vida.

## EL VAMPIRO DE LA COLONIA ROMA (1979)

Ésta es sin duda la novela más conocida de Zapata, tanto en México como en el extranjero. Es una obra con muchos aciertos en su composición y original en la forma en que el autor manejó su contenido. Por su temática puede ser inscrita en varias categorías: tales como: literatura gay, novela de género picaresco e incluso como material de referencia para estudios sociales y antropológicos en torno a la prostitución masculina. Todo lo cual habla de su riqueza como obra literaria y de su actualidad, vigente en muchos aspectos aún a veinticinco años de su primera aparición.

Entrevistado por Reinhard Teichmann en 1987, Zapata hace interesantes declaraciones en torno a varias de sus obras escritas hasta ese entonces y en torno también a la génesis de esta novela, que lo hizo acreedor al Premio "Juan Grijalbo". Zapata atribuye este premio a la polémica que suscitó la novela desde el punto de vista moral y puntualiza que la obra, distribuida por una gran casa editorial, fue recibida con gran aceptación tanto por el lector común como por la crítica. Habremos de creerle, si consideramos que hasta la fecha su novela sigue generando ventas en las librerías y comentarios favorables tanto entre las nuevas generaciones de lectores como entre críticos tan connotados como: J. J. Blanco y D. W. Foster.

Zapata comenta en la entrevista con Teichmann que publicada en Estados Unidos, *El vampiro* generó críticas aún más favorables que en México porque la obra llegó a un medio distinto, en el que no hay los mismos prejuicios, ni la tradición machista que existe aquí. Sin embargo, un crítico estadounidense como J. S. Brushwood apunta en su ensayo que aunque dicha novela tuvo éxito, su autor "oscurece su capacidad narrativa al elaborar un malogrado experimento, usando espacios en blanco en lugar de puntuación" (Brushwood 81-82). Al respecto expondré mi punto de vista en el siguiente apartado.

### ASPECTOS FORMALES Y ESTRUCTURALES

La novela es un largo monólogo en el que el narrador, Adonis, cuenta su vida permitiéndose las licencias que cualquiera se permitiría al hacer un ejercicio de memoria similar. En su animado relato interpela de vez en cuando a su "escucha", un interlocutor atento y mudo, más que silencioso, que está grabando su testimonio y cuya presencia se

deduce por el uso de espacios en blanco de diferente extensión, que "ayudan" a Adonis con preguntas, respuestas y comentarios no formulados, sino implícitos en su discurso como único narrador a reconstruir su propio pasado: "¿contarte mi vida? y ¿para qué? ¿a quién le puede interesar?" (15), pregunta Adonis, el vampiro. Y más adelante "¿en serio tú piensas que esto pueda tener interés?" (39), pregunta de nuevo a su interlocutor, denotando con sus preguntas una humildad que no es tal, sino un hábil recurso del autor para atrapar, de principio a fin, la atención del lector, a quien también podría estar dirigida la pregunta. Cabe añadir que a esta última pregunta, hecha por el vampiro, sigue un largo espacio en blanco, similar a muchos otros, cuyas diferencias de extensión encierra una intencionalidad. Estos espacios son un recurso utilizado magistralmente a lo largo de toda la novela y, en mi opinión, distan mucho de ser, como opina Brushwood un malogrado experimento debido a la falta de puntuación, ya que el jugar con tales espacios en combinación con el contenido del monólogo sirve al autor para dirigir el curso del mismo y, por ende, de la historia. Es admirable constatar cómo se cumple lo que tan bien señala J. Joaquín Blanco: "el truco de Zapata es acertado: excluirse de la novela para dejarle al personaje toda la cancha" (Blanco 545). Y este truco tiene su sustento justamente tanto en el uso de los espacios en blanco como en el hábil manejo del discurso narrativo.

Respecto a "la hipotética" grabación del monólogo, me sorprende que un crítico como Luis Mario Schneider haya interpretado tan sólo como un recurso de la ficción literaria la posibilidad de que el testimonio del protagonista pudiese haber sido efectivamente grabado, si bien es cierto que, al lector, el material llega ya como un producto novelado.

Schneider declara que "la técnica empleada por Zapata, se basa en un hipotético reportaje —el medio es una grabadora que marca su singular ritmo" (Schneider 85). Si nos atenemos a la obra *per se* no hay tal reportaje, porque en el género del reportaje al que el crítico alude hay entrevistas concretas y completas, con preguntas y respuestas, aspecto que está totalmente ausente en la forma de la presente novela. Considero, en cambio, que Zapata da indicadores claros para hacernos saber que la historia del vampiro fue grabada. He aquí algunos ejemplos: "y ésta es la cinta de las enfermedades venéreas ¿no?" (57), "y entonces llegabas tú con uno de tus amigos el de las barbitas que también escribe" (105), "ya se está acabando la cinta ¿no?" (127), más la insoslayable enumeración progresiva de las cintas con sus respectivos temas al inicio de cada parte de la historia (11, 35, 61, 83, 103, 129 y 153). Este último paréntesis da cuenta de las páginas donde se inicia cada una de

las siete cintas. Habrá quien arguya que atribuir la autoría o el origen de una obra a un elemento o a un personaje externo al relato no es nada nuevo en la literatura y es verdad, pero en el caso de esta novela existen pruebas y testimonios (Gómez del Campo) de que ese personaje no literario al que el propio Zapata hace referencia (Teichmann 360) *existió* realmente. He puesto, intencionalmente en cursivas la palabra "existió" porque ese joven, de nombre Osiris Pérez Castañeda, cuyos relatos inspiraron el personaje de Adonis, murió a principios de los noventa (Gómez del Campo).

No es mi interés hacer aquí crítica de la crítica, sino simplemente aludir al trabajo crítico para confrontarlo con mis propias opiniones. En este sentido, me es difícil creer que un conocedor como Schneider desconociese la citada obra de Teichmann en la que el propio Zapata declara que

El vampiro es una novela hecha a partir de grabaciones que llevé a cabo con un muchacho que se dedicaba a la prostitución (a la prostitución con hombres, masculina). Hice como seis horas de grabaciones y tomé ciertos elementos, y fui añadiendo otros. La historia en una parte sería verídica, y en otra sería ficticia (Teichmann 360).

Ante tal declaración de Zapata, me sorprende aún más que su amigo y coetáneo, el escritor y crítico José Joaquín Blanco se refiera al recurso de las cintas de la siguiente manera "además, la novela *parece* un largo monólogo del personaje, "dividido en 'cintas' de grabadora" (Blanco 544). En la contraparte, encontré la posición de Claudia Schaeffer-Rodríguez quien considera que todo el relato de Adonis es recuperado del diván de un psiquiatra (Schaeffer-Rodríguez 33), afirmación que, en mi opinión, no tiene ningún sustento. Al contrario, el propio Adonis da indicios de estar consciente de que la narración de sus vivencias servirá para escribir un libro: "no le pongas 'gacho' en el libro ¿eh?" (108), "pero ps ésa ya la dejamos para otra ocasión ¿no? para otro libro" (173). Hasta aquí la discusión sobre la verosímil existencia extraliteraria de las mencionadas cintas.

Otro aspecto formal de la novela es que en las mismas páginas en las que se menciona el inicio de cada cinta, aparece también un pequeño fragmento tomado de alguna obra clásica de la novela picaresca. *El periquillo Sarniento* (11), *El Lazarillo de Tormes* (35), *La pícaro Justina* (61), en ese orden por mencionar sólo tres. Llama la atención que la cuarta obra citada en esas, llamémosles, introducciones, se trata de *Santa* (83). Es decir, de una novela que no pertenece a la picaresca, sino al naturalismo tardío de inicios del siglo XX. No considero esto un descuido por parte del autor, ya que la alusión hecha a la historia de Federico Gamboa establece una analogía muy *ad-hoc* con la historia del vampiro, quien a

pesar de haber recibido en charola de plata la oportunidad para retomar el buen camino, vuelve a las andadas: "era como una corriente que me arrastraba sin que yo me diera cuenta nomás como un deseo pero sin saber de qué [...] y descubrí bueno redescubrí mi verdadera vocación". (100-101). Se refiere a una fuerza interior que lo impele a regresar a las calles para seguir ejerciendo la prostitución, echando por la borda el incondicional apoyo económico de su protector.

Cabe mencionar como último aspecto formal que cada cinta o capítulo da inicio con el relato de un sueño de Adonis. Ya volveré sobre este tema cuando toque los aspectos psicológicos, pero lo que deseo subrayar ahora es que los sueños del personaje están, de algún modo, relacionados con la historia que contará en seguida. Lo mismo sucede tanto con los títulos de cada cinta como con los fragmentos de las obras literarias que dan inicio a cada parte. La relación que se establece entre el texto y esos fragmentos a modo de glosa sirve de comentario, de pautas de lectura, de sinopsis o incluso como un encabezado cuya función es destacar alguna parte importante del contenido, como suele hacerse en los diarios o en algunas revistas. Así, por ejemplo, la cinta primera comienza con una pregunta desconcertante "y tú ¿qué vas a hacer cuando dios se muera?" (11) En seguida, el fragmento tomado de *El periquillo Sarniento* procura responder a tal interrogante y más adelante el relato del primer sueño contextualiza la situación en que tal pregunta fue formulada. Con este ejemplo se puede constatar que el texto está en comunicación con estas introducciones o a la inversa, si así se prefiere ver, y ello es un recurso que puede cumplir una o varias funciones; Del Prado Biezma las explica de forma muy precisa:

Introducciones, epílogos, dedicatorias, citas... están ahí con múltiples funciones que el lector no puede soslayar:

1. Ofrecen *un proyecto* ideológico, existencial o estético.
2. Ofrecen *pautas de lectura*, a veces de manera sincera, otras ambiguas.
3. Ofrecen *un punto de vista narrativo o estilístico*, que el novelista intenta confrontar con el de sus predecesores o contemporáneos.
4. Ofrecen *datos acerca del nacimiento de la obra* y de sus diferentes etapas, hacia la conformación final.
5. *Ponen el texto que se va a leer bajo la advocación de algún santo de la religión literaria*, y éste proyecta su sombra que es, ya, un efecto de lectura (Del Prado 74-75).

Puedo afirmar, sin temor a equivocarme, que en Zapata, el "poner el texto bajo la advocación de algún santo de la religión literaria" es casi un hábito de escritura y en *El vampiro...* es observable al inicio de cada capítulo. Por ejemplo, en el tercero, el autor introduce un pequeño fragmento de la obra de López de Ubeda en donde la pícara Justina

confiesa que hacer cuenta de sus aventureros pretendientes sería como contar "los átomos del sol, las estrellas del cielo, las gotas del mar y los mínimos de las cosas cuantiosas y continuas..." (61). Tan voraz y sin duda más procaz que la pícara Justina, en esta cinta, empero, el vampiro resulta modesto, ya que sólo se refiere a diez de sus clientes, que no sus pretendientes, no obstante de que en la cinta anterior Adonis afirma haber tenido relaciones "como unas tres mil quinientas veces" (57) sin contar aquellas hechas por puro placer y no por dinero. Recordemos que estamos en la cinta tres, intitulada "y que de repente te den la cogida de tu vida", en la que el vampiro da cuenta de algunos más de sus clientes y de sus peculiaridades, en particular de Zabaleta, un hombre de buena posición y mayor que él quien le propone ser pasivo en la cama; pero dejemos que sea el propio Adonis quien lo cuente:

a mí no me gustaba ser pasivo que no sentía nada "ah" dice [Zabaleta] "es que el cuerpo debe estar relajado y así en determinada posición la verga roza la próstata y es cuando se produce placer" [...] total que me envolvió tan bonito con el cuento que ahí estábamos al rato tratando de que él me rozara la próstata con su pito [...] y me seguía picando para un lado y para el otro total que me dio la cogida de mi vida (77).

Al inicio de la cinta cuarta, el discurso narrativo es presentado dialécticamente. En el título de ésta encontramos la *tesis*: "y que te ofrezcan la oportunidad de regresar al buen camino" (83); en seguida viene la *antítesis*, en un fragmento tomado de *Santa*:

Sólo que el burdel es como el aguardiente y como la cárcel y como el hospital:  
el trabajo está en probarlos, que después de probados, ni quien nos borre la afición  
que les cobramos, la atracción que en sus devotos ejercen (83).

Finalmente, el desarrollo dialéctico termina con la *síntesis* expresada en que habiendo tenido el vampiro la oportunidad de aprender algo en la vida que le permitiese dejar la prostitución, él siente y confiesa que ese oficio es lo suyo: "lo que me terminó de convencer aquí está tu onda fue un tipo de lo más buenote y cachondo [...] ni tardo ni perezoso me fui con él" (101).

## ALUSIONES AL CINE

A diferencia de las obras que le sucederán, en *El vampiro...* no hay muchas referencias al cine y entre las que aparecen, en su mayoría, no se trata de películas concretas; sino de escenas o actores cuya mención sirve al narrador para reforzar las descripciones en su relato. Así, al contar cómo era el cuarto de hotel donde vivió un tiempo, dice: "[era]

pinchísimo desos que si acaso llegas a ver en las películas de negros" (40) o cuando se refiere al tipo de frases con que algunos de sus clientes solían darle la bienvenida en su casa: "llegamos y me dice 'siéntate y ponte cómodo' así como en las películas ¿no?" (47) y una más que aparece en el relato de uno de sus sueños: "entonces me regresé corriendo porque la gente me seguía así como en las películas de los beatles" (155).

La escasez de alusiones al cine sorprende en la medida en que el propio narrador se declara muy aficionado a ese pasatiempo y no sólo por las películas, sino por ciertos atractivos que para él ofrecían las salas de exhibición. Como ejemplo, cito aquí una de sus referencias, la más nutrida, al cine de la época cuando el protagonista era adolescente:

me encantaba meterme a los cines vacíos (mientras los aseaban) yo creo que me daba mis pasiones de pura creolina y por eso me gustaba tanto ir [...] veía muchísimas películas [...] veía de cantinflas, de piporro [...] de angélica maría y de césar costa y de enrique guzmán [...] "el cielo y la tierra" y "mi vida es una canción" y todas esas mamadas ¿no? (23).

Quizá el vampiro no proporcione muchas más referencias cinéfilas porque, según cuenta, en algún momento de su vida se percató de que en las salas de cine se podía hacer más cosas que sólo ver la película. Al respecto, cabe pensar que –siendo Adonis un personaje que fue inspirado en un hombre de carne y hueso– el autor, simplemente, optó por dar prioridad a otros aspectos formales que, evidentemente, no tenían tanto ver con el cine o bien no consideró necesario para la caracterización del personaje, como sucede en otras obras, el gusto por el séptimo arte.

## ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Se dice que para saber cómo es alguien y quién es en realidad basta observar y analizar atentamente su manera de expresarse. Esto lo hice al leer, como hechizado, el interesante relato de Adonis en el que encontré diversos aspectos léxicos y humorísticos dignos de mención. En primer lugar, deseo destacar que el narrador tiene una amplia competencia lingüística, no tanto en riqueza léxica, como en su capacidad de contextualizar su azarosa experiencia de la vida. Su manera de expresarse arroja muchos modismos del caló de la clase media de la ciudad de México de los años setenta: "los hijos de mi mamá que son bastante fresas bueno no *fresas fresas*" (17), "pero la directora era una señora *azotadísima*" (28) y del habla popular tan dada a los dichos y a expresiones, tales como

"aquí nomás mis chicharrones truenan", "taparle el ojo al macho" (27), "haciéndose de la vista gorda" (42), etc.

Algo que llama mucho la atención es que, aunque el personaje se ve y se identifica a sí mismo como homosexual y no tiene ambages en aceptar su oficio, "ahí estaba todo el tiempo parado [...] nomás me retiraba para ir a cumplir con algún cliente y entonces dejaba colgado mi letrero *salí a coger*" (90), su habla difiere mucho del estereotipo gay. Con contadas excepciones, no "jotea", es decir, no hace uso de los vocablos, giros y expresiones atribuidas al habla homosexual que, según Susan Sontag, son "una especie de código privado" (Núñez 264). Además, cada vez que emplea alguna palabra o alguna expresión que pudiese ser desconocida por su interlocutor o por alguien ajeno a estas formas de lenguaje, él añade algo que aclara el sentido de lo que dijo. Esto es un gran acierto que no se a quién atribuir para obrar con justicia: si al personaje extraliterario que hace esas aclaraciones en atención a quien graba y transcribe su testimonio, o al autor que, precavido, procura hacer comprensibles las expresiones que pudiesen no ser del dominio del "no iniciado" en el habla homosexual. Desgloso con ejemplos a qué me refiero.

Al contar sobre René da a entender que 'ser del ambiente' significa ser gay "y lo habían corrido de su casa porque se enteraron de su onda no sé cómo o bueno sí sé cómo porque nomás bastaba verlo para darse cuenta de que *era de ambiente*" (44). Al quedar huérfanos, él y su hermano se van a vivir a casa de su tía y Adonis cuenta que, atraído por uno de sus primos, lo espiaba a través de un agujerito siempre que se bañaba. A destiempo se enteraría de que el primo sí era gay "luego hace poco supe[...] que uno de mis primos es medio *loca* que él es medio *loca* ¿te imaginas? de haberlo sabido le hubiera hecho la lucha" (26). A los heterosexuales los llama 'bugas' "y eso que mi hermano era es buga para que veas a dónde nos lleva la vida a veces [...] ahora él está casado y tiene dos niños" (41). A la práctica del sexo oral la llama "hacer guagüis" (58).

Al describir a Zabaleta, el que habría de convertirse en su protector, justifica la actitud desconfiada y cautelosa de éste, aclara: "porque seguramente alguna vez le pasó algo ¿no? pensaba que todos *los chichifos* todos *los que talonean* eran criminales ¿verdad?" (75); luego, al hablar de otro amigo, explica: "entonces él tenía su *leonero* allá por la lotería nacional leonero es un lugar donde nada más se va a coger se llama leonero porque se supone que huele a leonero je" (108). En ocasiones no "traduce" las expresiones del *camp*, pero el contexto mismo las aclara. Tal ocurre en la parte en la que cuenta sobre otro de sus

ligues; se trata en esta ocasión de "una loca buenona", a quien le propone hacer un trío con otro tipo al que también acababa de conocer "y el otro la loca entusiasmadísimo decía 'sí sí cloruro que soa' porque ya ves que así hablan las locas" (66). Uno logra imaginar a *la loca* hablando con afectación y entiende que su respuesta fue simplemente: "sí, sí claro que sí".

En su ensayo E.M. Forster llama a los personajes "gente" o "actores" y hace algunas consideraciones sobre lo convincente o no que pueden ser esos actores para el lector. A lo que Forster llama convincente, yo le llamaría verosímil en el marco de la literatura, no de la realidad, subrayando que tanto realidad como literatura son conceptos subjetivos. Este autor plantea que en la medida en que los personajes cumplan con los principales hechos de la vida humana: el nacimiento, la comida, el sueño, el amor y la muerte, el lector se podrá sentir más cercano o más distante de ellos (Forster 53).

Adonis es un personaje al que se puede sentir muy de cerca, casi palpar. En muchas ocasiones hace referencia a los hechos mencionados por Forster, como cuando narra las carencias materiales y afectivas sufridas después de la muerte de sus padres, primero en casa de sus parientes, luego –de vuelta en la ciudad de México– en la precariedad de un hotel de quinta o de un cuartucho hecho de cartón y hojalata en donde tuvo que fincar su nuevo domicilio: "bueno entons así nomás de repente empezó a ir mucho *a la casa al hotel al cuarto de hotel*" (44). Con las cursivas anteriores, deseo resaltar cómo Adonis deja ver que está consciente de su realidad y no se engaña a sí mismo. Sabe que el hotel es su domicilio pero no su hogar y lo manifiesta muy claramente con esa gradación descendente: "casa > hotel > cuarto de hotel". Más adelante, sabrá perfectamente que un hotel no es más que uno de sus espacios de trabajo; el otro, el más grande, serán las calles de la ciudad. Adonis siente que su regreso a la capital marcó el curso de su vida: "se empezó a decidir mi destino me volví otro aunque parezca telenovela" (39).

Entre las expresiones más comunes de Adonis está el frecuente uso de la expresión adverbial "de repente". Muchas cosas en su vida ocurrían "de repente": "y de repente que en lugar de mortaja matrimonio te baja" (35), "y que te den de repente la cogida de tu vida" (61), "y que te ofrezcan de repente la oportunidad de regresar al buen camino" (83), "y de repente que llega la tira silbando chapultepec" (103) "y de repente que la muerte se hace presente" (129) y "que de repente te elevaras por los cielos" (153). He citado sólo los encabezados de cada cinta, pero hay muchos casos más en los que se emplea esta expresión

que, a mi parecer, indica que Adonis carecía totalmente de planeación en su vida. Gran lección que encierra una paradójica moraleja. La lección es que hay que vivir el presente; la moraleja está en que planear la vida no garantiza que los planes se cumplan. Ciertamente, es propio del héroe de la picaresca vivir al día. De ahí los frecuentes cambios de domicilio, el dormir en la calle, la vida errante, los viajes: Cuernavaca, Veracruz, Acapulco, el comer un día como rey y el no tener que llevarse a la boca en otras ocasiones: "con decirte que ni siquiera se me antojaba comer bueno hubiera sido peor que se me hubiera antojado porque estábamos en la calle" (73) y las recurrentes enfermedades venéreas cuyo contagio pudo haber evitado o reducido de haber utilizado algo que en aquella década era tan inusual como extraño. Me refiero al uso del condón, que disgusta sobre manera a Adonis "el preservativo puesto era una lata es una lata" (65). Esta referencia histórico-literaria y sociológica no puede menos que hacer sonreír o suspirar a las nuevas generaciones, que están obligadas a vivir buena parte de su sexualidad hoy en día bajo el riesgo y la amenaza del sida.

## ASPECTOS PSICOLÓGICOS

Ante sucesos que podían haber amargado la vida de cualquier otra persona, Adonis reacciona con sarcasmo o con gran sentido del humor o con una mezcla de ambos. Por ejemplo, de niño pensaba que iba a ser *superman*, pero confiesa sin mostrar amargura, vergüenza o culpa alguna: "y acabé siendo *espermán je*" (22). En sus años de secundaria y en colaboración con otros de sus compañeros tuvo la iniciativa de hacer un periódico escolar, idea que encontró gran apoyo en

El maestro de civismo [...] que además era *putón* y [...] que siempre se mostraba amabilísimo entusiasmadísimo con expresión *cachondísima* pensando de seguro que con eso iba a lograr *cogerse* a alguno de nosotros si no es que a todos en una *orgia magisterial* (29).

De regreso en la capital, y más desinhibido después de haber tenido sus primeras experiencias homoeróticas, habla de su amigo René, a quien describe como un tipo "muy cuero muy bueno que estaba moreno claro de pelo chino voz de pito (entiéndase delgada, como de mujer) y nalgas de pera" (42). Con René habría de vivir su primera experiencia sexual, su primera relación de pareja muy *sui generis* y un sinfín de anécdotas como la ocurrida en un transporte urbano. Sucedió que en un autobús se encontraron por

casualidad con un invidente y éste al escuchar su plática se acercó a ellos pasando de pedir limosna a "meterle mano a René", quien se mostró divertidísimo, lo mismo que Adonis, al toparse con un ciego *gayo* [gay] "y entonces dijimos [...] de veras que México es un país *superaliviado* hasta los ciegos son putos y se atreven a cachondear en los camiones nos sentíamos llenos de fervor patriótico" (69), y el fervor les duró hasta que las manos del ciego descubrieron que René era hombre y, decepcionado, se puso a gritar como energúmeno.

En Adonis, como en cualquier otro personaje de la picaresca, hay inteligencia, una voluntad muy determinada para no dejarse abatir ante la adversidad y un gran sentido del humor como armas de supervivencia. Se dice que muestra inteligencia e imaginación aquel que es capaz de proponer a un solo hecho el mayor número de explicaciones y puntos de vista. Leamos cómo cuenta Adonis lo que sucedió con el amigo que viajó con él desde León para buscar fortuna en la capital

Pero él se salió al día siguiente [...] y nunca regresó ¿quién sabe qué le habrá pasado ¿no? nomás se salió y nunca en la vida lo volví a ver a lo mejor lo atropelló un tranvía o lo metieron a la cárcel porque mató a un viejito para robarle su cartera o vete a saber qué [...] yo me imagino que tal vez lo emboletaron en alguna onda como irse a cortar caña a Cuba y él luego luego se aceleró y se fue (41).

Adonis es un joven tan imaginativo como escéptico, e incluso los recuerdos de su infancia los interpreta con gran incredulidad. Así, al recordar a su abuela, pone en duda que la señora que le presentaron haya sido efectivamente la madre de su progenitora: "a lo mejor nomás era la señora que vendía gelatinas y la llevaron para que no creyéramos con el complejo de no tener familia" (17). Su única certeza la tiene en su orientación sexual y esa seguridad la tiene desde pequeño. Se define a sí mismo como inquieto y precoz, como un niño que a menudo "se masturbaba y tenía sueños mojados pero que veía hombres como protagonistas de sus fantasías sexuales" (20-21). Esas sensaciones, esas certezas que tuvo de niño, que en un principio le provocaron confusión o cierta vergüenza quedaron muy claras y asumidas en su edad adulta. Por eso, al evocar su infancia, comienza diciendo que primero "me sentía raro en relación con ellos [sus amigos] me sentía diferente yo entonces ni siquiera sabía lo que era la homosexualidad ¿ves?" (27) y termina afirmando categórico que "si hubiera sabido que la homosexualidad es una cosa de lo más normal ¿no? como pienso ahorita que cada uno tiene derecho a hacer con su vida sexual lo que le pegue la gana ps no me hubiera sentido tan mal ¿verdad? (27).

Si bien el testimonio del narrador es subjetivo y está centrado en contar los hechos que le parecen más importantes de su vida, por momentos permite que "el escucha" o el lector se asome a su interior. Ello permite comprender los motivos que lo llevan a vender placer por dinero como *modus vivendi*, comercio en el que logra, sin realmente habérselo propuesto, aprender a conocer un amplio espectro de la naturaleza humana al mismo tiempo que conocerse mejor a sí mismo. El narrador no pretende nunca justificarse, ni ser justificado. Nada de lo que dice tiende a ello; entonces es fácil deducir que sólo se limita a dejar abierta la puerta de su "yo" interno para ser conocido también por dentro.

Por el tiempo en que Adonis tuvo su primera experiencia sexual con René, su hermano supuestamente buga o heterosexual vivía con *una loca* y, por lo tanto, no estaba en posición de reclamarle nada; sin embargo, sí le reclama en el tono de complicidad y camaradería que desde la infancia caracterizó su relación como hermanos: "así medio riéndose y medio enérgico ¿no? me dice 'qué te cogiste a rené ¿verdad?' y yo ¿pus sí ¿qué tiene? y él [...] es bien *loca* te va a pegar alguna enfermedad te va a pegar la gonorrea" (45). Pero la socarrona reconvención de su hermano le llegó a destiempo, y cuando la escuchó todavía se encontraba en el éxtasis de su primera experiencia por tan largo tiempo esperada. La tuvo a sus diecisiete años, pero tan sólo el evocarla le produce una gran euforia. Por el entusiasmo con que a ella se refiere, se podría decir que esa primera experiencia le permitió descubrir una vía de acceso directo a lo que los freudianos llamarían su libido; a continuación leamos parte de lo que Adonis refiere al respecto: "me desparramé en esperma [...] y entonces pensé que mi vida ya estaba completa que ya no podía pasar otra cosa que me sorprendiera ¿entiendes?" (45). De esta experiencia, tan reveladora para él, pasa en seguida a la convicción de que lo que vale es el hedonismo puro: "me di cuenta o a lo mejor eso fue después de que la vida vale únicamente por los placeres que te puede dar que todo lo demás son pendejadas y que si uno no es feliz es por pendejo" (45). Con estas últimas palabras se podría definir su filosofía de vida, lo que no significa que sea un vividor; cierto que comercia con su propio cuerpo, pero en él existen otros valores, tiene su propio código, con sus propias reglas y límites, primero hacia sí mismo: "pero ya no volví a ver a mi madrina me daba vergüenza ¿entiendes? porque seguramente pensó que yo era un malagradecido ¿no? que no tomaba en cuenta lo que ella hacía por mí" (55), luego hacia sus clientes: "yo simplemente trato de hacerles un buen trabajo de que queden satisfechos" (51) y hacia su oficio: "digamos que yo no tengo prejuicios pero la gente sí [...] o no sé

pero me sentía bastante mal por cobrar" (55, 80). En sus experiencias como chichifo, él procura comportarse más como "un buen cuate". Claudia Schaeffer-Rodríguez lo expresa en estos términos "su verdadero anhelo era el placer recíproco y la aceptación"<sup>18</sup> (Schaeffer-Rodríguez 36). Sin embargo, salta a la vista que Adonis es alguien a quien le gusta la vida fácil, sin más ambición que sus propias ensoñaciones, en cuya realización no pone gran empeño. Considero que el vivir inmerso en la complacencia de los sentidos, obviamente en la medida de sus posibilidades, lo lleva hacia el narcisismo observable en sus fantasías, como la de que algún día, al alcanzar gran fama en su oficio vería su propia estatua en la esquina que más frecuentaba: "y abajo mi nombre en una plaquita adonis vampiro de la colonia roma cobra tanto y en tal teléfono" (91).

## ELEMENTOS ONÍRICOS

En el relato de los sueños percibo una intención por acercar al lector a la vida interior del narrador, ya que todo el mundo sabe lo que hace una persona de su oficio, pero desconoce lo que sueña.

En ocasiones, los sueños tienen una carga premonitória, porque anuncian lo que va a pasar, lo que viene en seguida, y en otros casos; tienen que ver con experiencias ya vividas por el personaje o que le gustaría vivir proyectando con ellos mucho de sus carencias afectivas y materiales, pero también mucho del narcisismo antes mencionado. Tal es el caso del séptimo sueño, en el que Adonis huye despavorido en su moto ante un gran festejo hecho en su honor, que en lugar de producirle halago, le incomoda. En su acelerada huída se da cuenta que su moto lo ha elevado por los aires hasta las estrellas, y en el trayecto su ropa ha desaparecido y se ve a sí mismo completamente desnudo y con una erección –digna y espectacular representación– de alguien que se siente orgulloso de ejercer su sexualidad sin inhibiciones. Además, en ese sueño, vive un momento de exaltación, ya que en esas alturas se ve a sí mismo con los brazos extendidos hacia el infinito y con una estrella gigante sobre su cabeza al tiempo que escucha una voz que decía "es la estrella de la mañana". Con el relato que hace de su sueño uno se queda con la imagen de un Adonis que se elevó o fue elevado a las alturas para ser coronado por el astro al que los antiguos

---

<sup>18</sup> "his real hunger is for reciprocal pleasure and acceptance".

pobladores de Mesoamérica llamaron "la estrella matutina y vespertina", refiriéndose a *Venus* como planeta, pero que del otro lado del mundo, entre los antiguos griegos y romanos, fue asociado a la diosa del amor (*Venus-Afrodita*), quien se enamoró de *Adonis*, hijo de *Mirra*, "al ser herida accidentalmente en el pecho por una flecha de *Eros*" (Carmona 29).

En el primer sueño, *Adonis* se encuentra acompañado de un amigo en una gran fiesta, muy elegante, en la que todos los invitados, en su mayoría heterosexuales, de pronto se convierten en homosexuales. Es decir, en la lógica del sueño, tenemos el mundo al revés. Un mundo homosexual que se pregunta en tono festivo qué hará después de la muerte de Dios. No especifica a qué Dios se refiere, pero su contexto sociocultural permite pensar que se trata del Dios de la tradición judeocristiana. En otras palabras, el sueño de *Adonis* plantea la posibilidad de un mundo donde Dios ha muerto o habrá de morir y el planteamiento no implica ni pena, ni angustia, sentimientos que no pueden existir en un personaje que se declara a sí mismo ateo "porque pues yo no creo en él" (63). De este sueño, llama la atención que la expectativa de un mundo homosexual hace sentir incómodo a *Adonis*, como si con ello tratase de afirmar que él es feliz *con su diferencia* viviendo en el mundo tal cual es, y que si la realidad no fuese así, él perdería su singularidad y con ella quizás también sus opciones de placer y su medio de subsistencia.

Por otra parte, tanto el relato de sus sueños como el de sus aventuras diurnas posee material suficiente para asociarlo a lo que Núñez Noriega llamaría "ver lo erótico en el cosmos":

En otras sociedades e incluso en la Europa antigua y en las culturas indígenas de América, los individuos aprendían a ver lo erótico no sólo en la relación orgásmica, sino incluso en los astros o las actividades agrícolas (Núñez 36).

En el sexto sueño, *Adonis* describe cómo en una playa "iba recogiendo caracoles en forma de vergas había de todos colores y de todos tamaños" (131) y en otro lugar se refiere a Cuernavaca como "una ciudad muy cachonda" (59) a la ciudad de México como la ciudad "[más] cachondísima", a la torre latinoamericana como "el falo más grande de Latinoamérica" y al "palacio de bellas artes [como] la chichi más gorda de todo el continente" (159).

Mi pretensión no ha sido disertar sobre la naturaleza de los sueños, sino más bien buscar destellos de la psique del narrador. Considero que el material de los sueños está abierto a

los más diversos enfoques e interpretaciones, y un ejemplo de ello se encuentra en Claudia Schaeffer-Rodríguez, quien ve en los sueños una "obvia parodia del principio trabajo/ganancia del sistema capitalista". Según esta autora, "entre más trabaja Adonis en las calles, menos gana y más insatisfecho se siente"<sup>19</sup> (Schaeffer-Rodríguez 34), situación que lo lleva a soñar despierto con tener teléfono en su cuarto para así aumentar su clientela. A decir verdad, ella interpreta los sueños diurnos o nocturnos del vampiro como un reflejo de sus frustraciones como consumidor y miembro de "una sociedad que no participa realmente de la prosperidad proveniente del boom petrolero de aquel periodo" (31). La autora se refiere a que Adonis, al igual que la mayor parte de la sociedad mexicana en la década de los setenta, no disfrutó del apogeo económico que, supuestamente, debió experimentar gracias a la riqueza petrolera encontrada en aquel momento histórico que coincide, en gran medida, con el auge de lectura de esta novela y con el tiempo o periodo al que por lógica hace alusión la narración.

## ASPECTOS SOCIOLÓGICOS

Independientemente de consideraciones morales, creo que presentar un tema tan debatible como la prostitución y, en particular, la prostitución masculina, de una forma tan lúdica y casi festiva, es un logro que debemos reconocerle a Zapata, sobre todo, si miramos al contexto mexicano de aquel momento, descrito por Monsiváis en su ensayo *Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas*. Para este autor, tanto *El vampiro...* de Zapata como *Ojos que da pánico soñar* de J. Joaquín Blanco son dos ejemplos sobresalientes, entre diversas manifestaciones culturales, que sirven como

La prueba de fuego de la tolerancia, y la rápida demostración de que, en verdad, y de manera en lo fundamental imperceptible, ya hay diversidad en México. Entre pleitos, sectarismos quizás inevitables en un movimiento nuevo, y notables compromisos vitales, lo *gay* establece su derecho a existir en público (Monsiváis 197).

Dar existencia y voz a la figura homosexual, al menos en el contexto literario, ha sido uno de los principales propósitos de Zapata, y así lo expresó refiriéndose a *El Vampiro*:

---

<sup>19</sup> El párrafo completo dice en el original: In an obvious parody of the work/business ethic of the capitalist system, the more he works the streets the less Adonis accumulates and the less satisfied he is.

Aquí es donde planteo más concretamente la necesidad de presentar un personaje homosexual que no fuera el personaje típico, el que ha aparecido en el cine o en la literatura, ya sea ridiculizado como objeto nada más de burla, o bien desde un punto de vista como muy atormentado por su sexualidad. En este sentido el propósito de la novela era presentar un personaje libre, que ejerce libremente su sexualidad, como le da la gana, sin culpas, ¿no? (Teichmann 370).

Ciertamente la actitud del personaje confirma ese planteamiento del autor. El personaje no muestra pudor alguno en reconocer su homosexualidad, no obstante marca diferencias dentro de la diversidad: "las *locas* son las que nos desprestigian a los homosexuales de corazón a los homosexuales serios je a los que no tenemos que gritar a los cuatro vientos que somos putos" (41).

Del tiempo que pasó en León Guanajuato, Adonis cuenta la siguiente anécdota. Hay que notar que al referirse al jovencito objeto de sus deseos habla de él en femenino: "veía a un cuate que era *loca* y me llamaba mucho la atención ¿no? de pelo color zanahoria y ojos de árabe" (31). Adonis, tratando en aquel entonces de perder su virginidad, comenzó a seguirlo, pero el chico huía despavorido "caminando como *loca* bullanguera con delirio de persecución" (31).

No deja de sorprender la diferencia abismal que existe entre el relato de sus casi inocentes intentos por tener su primera experiencia sexual y la narración del incalculable número de sus clientes, cuya diversidad, al paso del tiempo, dejó de interesarle: "¿crees que todavía pueda conocer a alguien que sea diferente del resto de tipos con los que me he acostado?" (65). En este renglón me permito, por dos razones, presentar un pequeño inventario de las figuras del homosexual mencionadas por Adonis. La primera es, simplemente, porque ésta es la novela de Zapata en la que aparece la mayor cantidad de tales figuras; y la segunda es porque la profusión de estas y sus descripciones –aunque sean pinceladas– permite imaginar un cuadro ilustrativo, al modo de un mosaico literario, de un segmento de la sociedad mexicana que es poco o mal conocido.

Según mi cómputo, en esta novela aparecen cuarenta y nueve figuras homosexuales, algunos con rostro y nombre descritos con algunas de sus particularidades; otros tan sólo referidos como "un cuate", "otro mono", "otro tipo". Sólo haré mención de los más singulares porque en coincidencia con Adonis, pienso que "la variedad" de las figuras se reduce a solo unas cuantas, es decir, pese a sus peculiaridades individuales, las diferentes figuras pueden ser englobadas en grupos definidos por el papel que juegan en la relación sexual, su edad, su *status* social, su personalidad (introvertida / extrovertida) y el grado de

aceptación de su propia condición homosexual, que los lleva a vivir como homosexuales dentro o fuera del clóset.

Según cuenta Adonis, él mismo, desde edad temprana, tuvo algunos escarceos con sus amigos de juego "una vez que veníamos en la bici él venía en los diablos y yo manejando ¿no? entonces como que me pegaba el pito en la cintura" (21) o el intento fallido por perder su virginidad con un indito que estaba haciendo sus necesidades en el campo: "y que le digo 'agárrame la verga' y el chavo este así medio asustado medio encabronado que me contesta 'no si el puto es *uste*' y que se va corriendo" (32).

He mencionado ya a René, quien es el iniciador de Adonis tanto en su vida sexual como en su vida vampiresa, la cual da comienzo en la esquina del Sanborns de Niza, en la Zona Rosa. También es René quien bautiza al narrador con el nombre de "Adonis" debido a su guapura. Nunca se menciona en la obra su verdadero nombre, ni el de su hermano.

Aquella noche de su debut, se va a la casa de un tipo con dinero que, después del servicio, tan sólo le paga quince pesos en "la época tostonera" (48). Luego hace mención de varias *locas*, incluyendo entre ellas a René, a la Frenchi, que era un tipo que trabajaba en las coreografías del Teatro Blanquita. Según sus palabras, la tal Frenchi, quien en realidad se llama Efrén, era "prieto panzón y chaparro" y lo único que podría explicar que su hermano viviese con él en plan de pareja es que "seguramente le pasaba algo de lana" y que el hermano quería que alguien "lo cuidara y lo chiqueara" (42). Él, por su parte, y con el consentimiento tácito de su hermano, empezará a ejercer la prostitución y a conocer en su trabajo a todo tipo de personas. Aquí me he permitido enumerarlas con fines prácticos. El que ocupa el número doce en su relato era un personaje que le parece muy chistoso: "digo chistoso porque es de esa gente que siempre te da explicaciones enormes de cualquier cosita" (57), el catorce es "el crestas", el que siempre usaba preservativo (65), el dieciséis le tenía pavor a las enfermedades venéreas y, por ese intenso temor, antes de practicarle al vampiro el sexo oral le pone un preservativo. La reacción de Adonis ante ello es de sorpresa e incredulidad: "que agarra [mi] verga con su mano y me la empieza a mamar a mamar ¿te imaginas? no se midió fue de lo más chistoso" (67). Cuando Adonis empieza a descubrir el universo nocturno de la ciudad de México, lo describe de esta manera: "entonces todas las cosas me parecían rarísimas y pensaba que todo el mundo estaba loco menos yo" (65). Aparecen otras figuras en su relato, que cuesta trabajo situar en este repertorio. Se trata de dos policías que detienen el auto en el que viajaba Adonis con sus

amigos a exceso de velocidad. Este breve episodio, que pudo haber terminado con la simple expedición de una multa, termina en una orgía en la que tanto los policías como los taloneros dan rienda suelta a los placeres de la carne: "y así fue como cogimos muy rico por cierto con dos dignos cueros representantes de la ley" (71). La dificultad para situar a estos policías en el repertorio estriba no en determinar si su conducta es homosexual, sino en saber de qué tipo de figuras se trata. La opción más simple sería tipificarlos como *mayates*, pero aquí surge una dificultad y se refiere a que lo característico del *mayate*, figura sobre la que volveré en un análisis posterior, es que el *mayate* accede a tener sexo por dinero y sólo desempeña el papel activo. Sin embargo, estos policías rompen ese esquema por dos razones: primera; porque en lugar de cobrar, pagan por lo recibido sin que hubiese sido el acuerdo original, y segunda, porque en su encuentro con los taloneros hacen de todo con todos. En su ensayo, Joseph Carrier menciona que "la cultura del mestizo mexicano pone gran valor en la 'masculinidad'"<sup>20</sup> (Carrier 5). De ahí que todavía persista la opinión de que sólo el hombre que es penetrado es homosexual, no así el penetrador. A mi parecer, los policías se conducen con los chichifos como hubiesen hecho, acaso, con prostitutas, y me atrevería a decir, porque el texto no ahonda en esta cuestión, que con su actitud procuran salvaguardar su propia imagen de virilidad.

En medio de la vorágine de carne en la que transcurre la vida de Adonis, éste todavía tenía tiempo y energía para tener sexo por placer, y aquí se encuentra otra faceta de la vida del homosexual que se refiere a la relación de pareja. No hay que olvidar que se trata de los setenta y de una generación que está viviendo el rompimiento con viejos tabúes y grandes libertades sexuales, o al menos la apertura hacia ellas, al mismo tiempo que la experimentación con las drogas. No hay que olvidar tampoco que la inestabilidad económica de Adonis le provoca otra inestabilidad, ésta de carácter emocional y afectivo:

como que siempre tenía la necesidad de estar cambiando constantemente y hasta la fecha ¿ves? [...] yo no puedo coger más de tres veces con el mismo cuate [...] siempre tengo la necesidad de estar viendo nuevas pingas nuevas nalgas nuevo todo claro a veces los conservo como amigos (51).

Con ello se puede entender por qué su relación de pareja tenía que ser abierta, es decir, con el acuerdo entre él y su pareja de que ambos podían tener encuentros sexuales con otros hombres, por el trabajo, pero sin involucrar los sentimientos. Con René, su primera pareja,

---

<sup>20</sup> The Mexican mestizo culture places a high value on "manliness".

el acuerdo dio buenos resultados a medias: "llevar una vida más variadita en lo sexual pero como que no estábamos muy dispuestos a aceptarlo en el otro claro" (79). Años más tarde le sucederá lo mismo con Pepe:

Como la relación no podía arreglarse decidimos que ya no íbamos a coger [...] y sí ¿ves? Sí resultó seguimos viviendo juntos un chorro de tiempo incluso dormíamos juntos y ya nunca volvió a haber problemas entre nosotros [...] nos dimos cuenta de que lo único que impedía que fuéramos buenos cuates era el sexo (117-118).

Aquí vemos que lo que pretendió ser una relación abierta de pareja terminó por ser una buena amistad y con ello pusieron en práctica un dicho muy en boga en aquella época "más vale un buen amigo que un mal amante". La etapa vivida con Pepe fue para Adonis de las más prósperas y tranquilas de su vida, después de andar rodando por diferentes rumbos y con diferentes personas, entre ellas Zabaleta, quien fue el más opulento y benévolo de sus benefactores. Adonis lo describe como diplomático, poseedor de relaciones sociales importantes y de una mansión en la que organizaba fiestas fastuosas: "tenía una casa muy padre en las lomas enormísima como con diez recámaras y otros tantos baños" (76), y respecto a su fortuna afirma: "a lo mejor había recibido una herencia pero el caso es que tenía muchísima lana [y] como era tan rico se daba el lujo de ser jotísimo ¿no?" (94). En la contraparte de ese personaje en cuanto a lo económico estaba el propio Adonis. Cabe aclarar que, según el narrador, "ser jotísimo" debe entenderse como el colmo del afeminamiento que él sabía distanciar muy bien del "ser homosexual". En su narración, él hace claras diferenciaciones que son del dominio común en el ambiente homosexual y que bien podrían contribuir a enriquecer una taxonomía de los tipos de homosexual de ese momento que, a decir verdad, no han variado sustancialmente en casi treinta años. En la clasificación de Adonis se encuentran términos como: el joto (el afeminado), la loca (el que utiliza el *camp* en sus actitudes o lenguaje), el mayate (el penetrador de hombres pero con actitudes de macho), el closetero (el que no se atreve a vivir abiertamente en público su homosexualidad), el chichifo (el prostituto con varones) y el bisexual (el que tiene prácticas sexuales con ambos sexos); a estos últimos se refiere cuando cuenta: "era navidad no en la noche buena y todos los putos estaban con sus familias y los señores que van a que se la metan de vez en cuando estaban con sus esposas y sus hijos" (139). Es de notar que está hablando de dos tipos diferentes de homosexuales: los que cobran, dedicados a la prostitución, y los que pagan a estos. A los primeros los llama "putos" y se refiere a sus congéneres, los chichifos. Núñez Noriega señala que el término "homosexual" se asocia a

menudo "sin más –erróneamente– a la prostitución (recordemos que a los 'homosexuales' se les llama despectivamente 'putos' en México y 'putas' a las prostitutas") (Núñez 91).

En ocasiones, Adonis se refiere a todos los homosexuales como "la gran comunidad gaya", y partiendo de lo que vive y ve en los baños de vapor, él considera que en esos lugares se cuelgan las diferencias sociales y culturales cual si fuesen las ropas de las que los individuos se despojan al entrar. En los baños, todos son iguales y tienen el mismo propósito: "ahí ves desde señores que dejaron afuera el galaxie y que nomás van a que les den su piquete hasta albañiles y carpinteros y demás [...] bueno hay muchísima cooperación entre todos [...] ahí las clases sociales se la pelan al sexo" (160). Aunque los baños no son el único espacio en donde esta comunidad polimorfa tiene sus encuentros. También existen los Sanborns, los cuales "siempre han tenido algo que atrae a los gays [gays] no se por qué (161), algunos cines y los bares y centros nocturnos. A esos lugares acuden "chavos más bien vestidos [...] un chingo de extranjeros y gentes de sociedad" (160). Concluyo este recuento con la figura del *travesti*. Para ello, refiero, brevemente, dos historias. La primera es la de Coral. Adonis describe la transformación de este personaje de la siguiente manera:

al principio era sí como cualquier chichifo ¿no? como cualquier loquita era medio feyón y morenito [...] poco a poco coral se fue volviendo más loca empezó a exagerar sus ademanes sus poses a volverse cada vez más afeminado [hasta que descubrió que quería ser mujer y] se empezó a vestir de mujer y a andar así por las calles [...] y todo lo que tenía de vulgarzón se le quitó cuando se convirtió en mujer [...] y era más femenino que cualquier mujer así como las lesbianas son más masculinas que los mismos hombres ¿no? (167).

Aparte de la descripción de este personaje travestí, en la que hace tan breve alusión a las lesbianas, es notoria en esta historia lo mismo que en gran parte de la narrativa de Zapata la escasez de figuras femeninas, aspecto sobre el que ya volveré más adelante.

Ligado a la historia de Coral, aparece un personaje anónimo que engañado por la apariencia femenina de este travestí procura obtener sus favores, pero al descubrir su verdadero sexo lo o la desnuda obligándolo a exhibir su desnudez en pleno Zócalo. Finalmente, después de la humillación sufrida por Coral, ocurrida para su fortuna a las dos de la madrugada, el tipo "se compadece" y lo recoge: "después claro se lo cogió ¿a poco crees que se iba a quedar con las ganas" (167). La actitud de ese personaje anónimo da una idea de lo difícil que es para algunos individuos asumir su verdadera orientación y sus preferencias. En este caso se ve claramente un ejemplo de homofobia ejercida por un individuo que termina acostándose con el sujeto que fue objeto de su agresión. A este

respecto, Núñez Noriega afirma que la raíz profunda y más personal de la homofobia es la de que "tenemos miedo a nuestros semejantes" (Núñez 121). El mismo autor cita a Master y Johnson quienes sostienen:

Es posible así que la razón última de algunas palizas brutales e incluso de asesinatos a homosexuales –quizás la manifestación más extrema de la homofobia– sea, en parte, destruir o erradicar los impulsos sexuales intrínsecos que tal vez asoman en el espíritu del agresor (Núñez 120).

La segunda figura travesti, ésta con más fortuna que Coral es Loreta La Fuerta, a quien Adonis describe como:

[una] institución [como] un pilar de los homosexuales mexicanos [...] y es chistosísima moreno alto alto gordo gordo y siempre anda vestido de mujer bueno no siempre nomás cuando hace sus fiestas que has de saber son las fiestas más concurridas del ambiente y del no ambiente ¿verdad? Porque va todo el mundo a sus fiestas (167).

Dentro de la legión de seres anónimos que pueblan su relato, están los que buscan satisfacer sus fantasías eróticas con prácticas voyeuristas. Adonis menciona a los que acudían a los baños de los Sanborns para mirar al vecino a través de las agujeritos que ellos mismos hacían en las paredes que sirven de división entre un baño y otro o el uso de espejitos que utilizaban por debajo de la puerta del baño para poder observar lo que su usuario se prestaba a hacer para su mutua erotización en una situación de anonimato.

Con frases como "entre pasón y pasón y desmadre y desmadre" (115), empleadas por el mismo Adonis, se podría definir su vida a partir de su descubrimiento de las drogas. En las dos últimas cintas el narrador se aboca centralmente a ese tema y con ello muestra sus partes más oscuras: sus adicciones y su hipocondría. No obstante, *El Pícaro* no puede darse el lujo de la inmovilidad. La inflación económica ejerce sus presiones y afecta su bolsillo, empieza a cobrar más por sus servicios: "en esa época me entró la fiebre del oro quería ganar mucha lana porque quería poner un teléfono en mi cuarto para mejorar el negocio ¿no?" (169).

Aunque en la novela picaresca el héroe o antihéroe narra sus aventuras cuando ha abandonado su vida azarosa o en su lecho de muerte, Adonis sólo abandona la colonia Roma para irse a la Cuauhtémoc, dispuesto a seguir en su negocio y ahora con la ventaja de una motocicleta: "la taloneada motorizada" como él la llama. También ha abandonado su aspecto de hippie, "con sus greñas largas y sus zapatos de llanta" (150) por sus "pantalones entalladísimos, su chamarra de cuero, sus botas y las manos llenas de pulseras" (172).

## MELODRAMA (1983)<sup>21</sup>

### ASPECTOS ESTRUCTURALES Y FORMALES

La novela está dedicada a dos personas: una emparentada con el escritor a juzgar por el apellido –Martín Zapata–, y la otra el cineasta mexicano Jaime Humberto Hermosillo, quien en 1974 llevó a la pantalla por primera vez en México una historia en la que queda planteada la idea de que los protagonistas tienen tendencias homosexuales (*El cumpleaños del perro*).<sup>22</sup>

En otras palabras, con su dedicatoria y la cita que le sucede en la página siguiente, tomada de otra película mexicana (*Si fuera una cualquiera*), el autor sitúa al lector en el terreno objeto de sus pasiones: el cine, y con ello sugiere dos pautas de lectura: 1) habrá de entenderse esta historia desde la óptica de un género manejado también por el cine: el melodrama, y 2) habrá de tenerse presente que el tono que dará al relato será en ocasiones formal y en otras satírico, haciendo con ello por momentos una parodia del propio género y en otras su exaltación. El autor ha escogido para su historia un género sin complicaciones con un tratamiento lineal y salpicado con abundantes alusiones al cine, que constituyen una constante en toda la novela. Ya desde el inicio y hacia el final se encuentran marcas muy claras de la intención del autor: hacer "ver" al lector su novela como si fuese una película o presentarla como un guión cinematográfico. Por ejemplo, al iniciar su relato, ¿nos alude?, diciendo "La pantalla se ilumina poco a poco y *nos* descubrimos en el interior de una gran residencia" [me pregunto a qué binomio se refiere "el *nos*", es decir al binomio autor-lector o al de narrador-espectador de cine]. Y nuevamente, hacia el final de la novela: "Mientras la cámara se aleja respetuosa, para no seguir perturbando la dichosa intimidad de esta familia, los vemos abrazarse de nuevo, efusivamente" y, más adelante "La pantalla se oscurece, y con grandes y navideños caracteres aparece la palabra: FIN" (117). Ya volveré sobre el aspecto de las alusiones al cine con otros ejemplos.

---

<sup>21</sup> 1983 es el año en que esta novela fue publicada por primera vez por Enjambre, pero mis citas provienen de la primera edición de Posada de 1987.

<sup>22</sup> Película protagonizada por Héctor Bonilla y Jorge Martínez de Hoyos.  
<http://www.jornada.unam.mx/2003/ago03/030817/sem-bonfil.html> Consultada jun. 7. 2004.

Es de notar que los nombres de las dos figuras homosexuales más importantes de la obra no son mencionados sino hasta avanzada la historia. Ellos son el joven Alex Rocha y su amante, el detective Axel Romero.<sup>23</sup> En relación con ellos, y obviamente como actantes importantes para la trama, aparecen Marga, la madre del joven, y la esposa del detective, Estela Andueza de Romero.<sup>24</sup> Considero que no es gratuito que los nombres de "Marga" y "Arturo", padres del joven Alex Rocha, coincidan con los nombres de dos artistas que fueron paradigma del melodrama en la época dorada del cine mexicano –Marga López y Arturo de Córdoba– y tampoco lo es que el nombre de la madre, la más melodramática de los personajes, sea mencionado por primera vez hacia el final de la novela, es decir, una vez que como lectores hemos sufrido y vivido con ella "el calvario" de su historia, y precisamente páginas después de haber leído el elogio que el narrador hace del melodrama como género con arrebatos casi exultantes "Con Marga López y Libertad Lamarque hemos sufrido, gozado, y, lo que es más importante, *vivido*. Con ellas hemos aprendido el verdadero valor semántico de las palabras amor, ilusión, dolor, espera, súplica, piedad" (79) o en "¡Bienvenido seas, pues, sufrimiento porque nos haces sentir!" (80).

En el hecho de dar a conocer los nombres propios de los personajes tan tardíamente dentro de la narración, percibo por parte del autor la intención de fijar la atención del lector en los estereotipos para satirizarlos, tomando como modelos algunos de los más connotados del cine. Es decir, la narración da más valor a las acciones que a los nombres de los personajes y por ello resalta, sobre todo, al principio sus principales características como personajes del melodrama procurando que el lector se identifique con ellos al comprender sus porqués. De aquí que a lo largo de la obra el narrador busque involucrarnos, como lectores, en la dinámica *evenemencial* mediante el uso del "nos", "el nuestro" o de la primera persona de plural<sup>25</sup> apelando así a nuestra capacidad de empatía.

Al escribir sobre el género melodramático, Liliana Oberti señala, y con toda razón, que "las variaciones del género se dan a través de cambios en el contexto. Sin embargo, las historias siempre son parecidas" (Oberti 80). En *Melodrama*, aparte de la esposa abandonada, la madre con problemas psicosomáticos y el marido con actitud gris frente al protagonismo de su esposa en el acontecer familiar, Zapata introduce dos variantes que

---

<sup>23</sup> Cuyos nombres son mencionados por primera vez en las páginas 46 y 48, respectivamente.

<sup>24</sup> Mencionada por primera vez hasta la página 52.

<sup>25</sup> Ejemplos de ese uso se pueden encontrar en las páginas: 15, 37, 57, 79, 80 y 117.

resultan originales: la primera es el hombre casado que abandona a su familia al encontrar su verdadero "yo" y su felicidad al lado de otro hombre, y la segunda es el hijo de familia que siente descubrir en ese hombre el amor de su vida. Si consideramos con Oberti que "el melodrama es un metagénero, porque puede darse tanto en la literatura como en la telenovela o el cine" (80), entonces podemos afirmar que la problemática planteada en esta novela es original, no temática ni estructuralmente en relación con el género, sino en cuanto a los protagonistas que son dos figuras homosexuales cuya historia aún entrado el siglo XXI escandalizaría, por ejemplo, en televisión y aun en el cine a las "buenas" conciencias en nuestro contexto. En otras palabras, trasladar a esos medios este melodrama –hay que repetirlo, melodrama en el contexto mexicano– es decir, la historia de amor entre dos hombres, uno joven y atlético de clase alta y el otro de clase media baja casado y con hijos, resultaría hoy en día casi imposible en México, a pesar de que se trata de una novela inofensiva con grandes dosis de humor, publicada en el ya lejano 1983, "la primera novela rosa de tema homosexual en la narrativa mexicana" (Schneider 86).

Quizás estos personajes homosexuales, por ser nuevos en el repertorio del melodrama, no deberían ser considerados como estereotipos, pero los atributos con los que el autor los reviste sí los convierten en ello y considero que es en la creación de estos estereotipos literarios del melodrama donde reside una buena parte del valor de la obra. Ante nuestros ojos tenemos una historia que quizás no tenga tanto de singular, como pudiésemos pensar, si miramos al hecho de que casos así suelen ocurrir en muchas familias con más frecuencia de la que imaginamos y a este respecto, en el campo de la literatura, podemos establecer un vínculo con *Hasta en las mejores familias*, ya que ambas historias se desarrollan en el seno de estructuras familiares muy similares, en ambientes burgueses y urbanos. Esta última es una característica ya presente en la novela mexicana desde la década de los sesenta, señalada puntualmente por John Brushwood en su ensayo, "dado [el] predominio de la capital en el México de nuestra época, parece natural que la novela se dedique casi exclusivamente a la vida en la ciudad" (Brushwood 19), y esto es una característica también muy presente en la mayor parte de la narrativa de Zapata.

Dentro de la historia no hay mucha diversidad en cuanto a *espacios* se refiere; como ya se dijo, la mayoría de los hechos que se narran ocurren en la ciudad de México, exceptuando el corto viaje a Veracruz en plan de descanso que realizan Alex y su madre y el viaje a Brasil efectuado por Axel y su amante en plan de luna de miel. Sin embargo, las

descripciones que contiene la novela en general, incluyendo las de dichos sitios no son abundantes; sólo son pinceladas de un decorado necesario. Esto da lugar a que la narración esté más enfocada a las acciones y a las escenas en las que participan los personajes quienes también contribuyen a ese ahorro descriptivo: "(Con el objeto de facilitar la lectura, en adelante se omitirán las descripciones pormenorizadas de los recorridos)" (47). Aunque los paréntesis crean confusión en el texto, creo que se trata de una aclaración hecha por el detective a la madre de Axel —quien es la lectora de su informe— ya que de tratarse de un comentario del narrador hubiese aparecido entre corchetes o, por lo menos, en cursivas empleadas, esas sí, por el narrador en otros momentos.

La obra está dividida en 58 capítulos que, en mi opinión, semejan cuadros que corresponderían a las escenas descritas en un guión cinematográfico. Todos son de diversas extensiones y el más corto de ellos es el capítulo 22 que narra en dos líneas el estado anímico de Marga. En contraposición a una madre solitaria y abatida, en el siguiente capítulo se narra cómo el detective, por ella contratado para descubrir o confirmar en qué pasos anda su hijo, se encuentra en un bar gay supuestamente cumpliendo con su deber, pero, en realidad, en pleno proceso de ligue-enamoramiento con el hijo de su cliente. Desde luego, ni el hijo ni el detective son responsables del estado de ánimo o de salud de Marga, empero es precisamente a partir de este capítulo que la historia cambia de rumbo y la bandera del protagonismo es transferida a las figuras homosexuales quienes a partir de aquí comenzarán a tratar de vivir su *gay love story* debiendo enfrentar, como en todo melodrama amoroso, diversos obstáculos que tendrán que vencer para *poder mantenerse juntos hasta el final...* de la historia, por lo menos.

## ALUSIONES AL CINE

Esta vez haré referencia únicamente a los términos del cine empleados en la novela, ya que en sí toda la obra es una gran alusión al cine y sus recursos como se menciona en los diferentes aspectos aquí tratados.

La primera entrevista de la madre con el detective para solicitarle sus servicios y la inmediata acción de éste en el cumplimiento de su deber están unidas e indicadas con los términos *Fade out* y *Fade in*, provenientes también del cine y del inglés, y localizables entre los capítulos 14 y 15. Luego, la descripción de la entrada "triumfal" del detective al

bar gay siguiendo a Alex contiene también varias referencias a actores, actrices y películas americanas y mexicanas de aquella época (56). Es decir, el narrador compara su entrada con otras realizadas en diferentes películas por diversos artistas, lo cual es deliberadamente exagerado, como muchas otras escenas, a fin de parodiar el género. En palabras de la crítica, se trata de "desmitificar, de modo juguetón o lúdico, un género sentimental al mostrarlo como un conjunto de meras posturas estilizadas y comercializadas tan distantes de la representación de personajes y situaciones reales como se pueda imaginar" (Foster 464).<sup>26</sup>

El narrador recalca "la importancia que en el melodrama adquiere el blanco y negro" (37) para resaltar la intensidad y la intencionalidad de ciertas escenas.

El estado de felicidad en que Alex vive ahora al lado de su amado detective es muy distinto al que el narrador muestra "*paneando*"<sup>27</sup> en capítulos anteriores, cuando el atlético joven anduvo de cacería de hombres de un bar a otro en el centro de Veracruz, tratando así de olvidar a su última pareja que le había sido infiel.

El brevísimo capítulo 36 da lugar a otro término del cine, ya que de una escena homoerótica pasa a otro asunto completamente distinto mediante la sola indicación de "DISOLVENCIA A:" (79). Otro término y recurso del cine es el de *back-projection* (111) que el narrador emplea para describir las impresiones que los protagonistas reciben del Brasil.

Otro recurso, éste de carácter tipográfico y también usual en los guiones cinematográficos, es el que le confiere al narrador la posición, por momentos, de *narrador omnisciente*. Nótese en las siguientes citas el uso de las cursivas "Y, en efecto, *sería la última vez que iría*" (23) o en "—Hace mucho que no salimos de vacaciones. Te aseguro que nos vamos a divertir, ya verás... *Ya verá, sí*" (29) y una vez más en "No, *nunca perdonará a Alex*" (99). En esta última, el narrador juega con un posible desenlace de la historia porque al final sí lo perdona o así lo da a entender.

---

<sup>26</sup> El original dice: to playfully demythicize the sentimental genre as nothing more than stylized and commercialized postures as far from a realistic representation of characters and situations as can be imagined.

<sup>27</sup> Simon & Schuster's International Dictionary *S.V.* (pan/panned/panning) voz proveniente del inglés que significa girar o hacer girar la cámara para toma panorámica.

## ASPECTOS ESTILÍSTICOS - Lenguaje

Toda la novela está escrita en un lenguaje muy coloquial, a excepción de algunos vocablos técnicos, ya mencionados, utilizados en el cine y que por tanto obvian la traducción al español, más unos cuantos destellos de lengua culta o perteneciente a cierta rama del saber, aunque no cabalmente utilizados. Por ejemplo, ante la desaparición de Alex (65), su mamá se pregunta si su hijo "no habrá chocado [el carro] contra un *arbotante*" [sic]. Lógicamente, la madre desconoce lo que es un arbotante, ya que lo que se imagina sólo podría ocurrir si el carro pudiese volar. Tal vez el mal uso de la palabra 'arbotante' fue intencional para ridiculizar las preocupaciones exageradas de Marga y su desconocimiento de los términos de la arquitectura. En el segundo ejemplo dice el texto: "Como un globito de cómic, o como una *filacteria de glifo azteca*, surge de la cabeza de Alex, o de su lengua, la insistente y torturante pregunta: ¿qué haremos?" (64). Al parecer, para describir el estado de preocupación de Alex, el autor procura establecer analogías o hace comparaciones, primero con la técnica del cómic, y después con la vírgula de la palabra que aparece emergiendo de la boca –no de la cabeza– de algunos personajes de códigos indígenas.

Casi toda la obra utiliza la voz del narrador en *tercera persona*, excepto cuando la madre está en terapia con el psicoanalista, momentos en los que es utilizada la *primera persona*. El narrador también introduce en su relato, en dos ocasiones, el formato de reporte detectivesco por lógicas razones, y posteriormente intercala dentro de algunas escenas entre Alex y Axel la letra de boleros románticos tomada en préstamo de películas de Pedro Infante y Blanca Estela Pavón (62, 66-68). Las escenas entre los protagonistas son tan cursis en la novela como en las propias películas, lo cual, insisto, es absolutamente intencional.

Un aspecto interesante en el ambiente homosexual y presente en la obra es el del *camp o camping*. Esto se refiere a la costumbre entre algunos homosexuales de "*jotear*" al hablar echando mano de diversas licencias propias de cada lengua y de los giros comunes en el habla de las mujeres. En *Melodrama* hay varios ejemplos de ello, como cuando la madre sin proponérselo sorprende a su hijo hablando por teléfono de sí mismo en femenino: "–Ay, es que estoy muy desvelada, manita" (19). Al respecto, el propio narrador hace una consideración semántica "Y pensar que una *a* en lugar de una *o* puede desencadenar tormentas como la que estamos a punto de presenciar. Si nuestros personajes hablaran

inglés, este drama nunca se habría iniciado" (18). Dicha consideración antecede las palabras de Alex arriba citadas que lo delatan.

A propósito del *camp*, cito lo sostenido, en líneas generales, por Núñez Noriega:

Las definiciones del término varían de crítico a crítico, no obstante eso no ha impedido su amplia utilización en los medios artísticos y literarios y en una amplia producción cultural que recupera el *camp*; a tal grado que ha sido considerado una de las principales aportaciones estéticas de las últimas décadas (Núñez 264).

Ahora cito otro ejemplo de *camp* en *Melodrama*. Se trata de un diálogo entre Alex y sus amigos en el bar en el que hasta el narrador participa refiriéndose a uno de los amigos de Alex como *una de ellas*.

—Ay, manitas, manitas, ¿a que no saben?

—¿Qué? (a coro).

—No, mejor no se los cuento.

—¿Por qué?

—Porque se van a burlar de mí.

—Ay, bueno, pero qué...qué mamona.

—Es que [...] ay, chicuelas, a lo mejor si se los digo no se me hace.

—Ay, ya —exclama en palindroma *una de ellas*, apremiante.

[...]

—Dilo ya, lagartona.

—Me anda siguiendo un cuero en moto...guapísimo...de ojos azul añil y cara de personaje de Holbein.

—Ah Dio, no te creo.

—You better, chuscona.

—¿Y ya hubo plato? ¿Coge Rico?

[...]

—No, no. De eso estoy segura. Cuando es amor del bueno te das cuenta luego luego.

—Quí bírbiri. Que cursi te estás volviendo (55-56).

El narrador empalma los diferentes capítulos de la trama alternando diferentes escenas que ocurren entre los distintos personajes y con esa alternancia se da también una yuxtaposición entre el habla *camp* de algunas figuras homosexuales y el habla coloquial de la clase media baja. Esto lo vemos en diálogos como el siguiente, entre la esposa del detective y su socio: "—No. Fíjese que, inclusive bueno, quizá no debería decirle estas cosas, compadre" (69). Obsérvese el uso innecesario del "fíjese" y del "inclusive". En el diálogo aquí citado, el autor da vida certeramente al habla coloquial de la ciudad de México, en donde de las conversaciones normales brota cualquier cantidad de "fíjese o fíjate" para todo y para nada sin que haya una relación concreta de la forma verbal con lo que realmente se quiere decir. "Fíjese" se dice con excesiva frecuencia, la pregunta es: ¿fijarse en qué? Con el adverbio "inclusive" ocurre algo similar, ya que es utilizado en

exceso por los hablantes, y casi siempre sin apego a la norma gramatical, pero curiosamente con visos de habla culta, lo que confiere, en algunos casos, un tinte gracioso a ese uso.

#### ASPECTOS ESTILÍSTICOS – Visión humorística

Uno de los mejores diálogos de la novela, el más hilarante, a mi juicio, por las paradojas que contiene, del que aquí presento un fragmento, es el que sostienen Marga y Estela. En él, el narrador logra presentar una situación seria y penosa como un chantaje, de una manera bastante verosímil, si consideramos la idiosincrasia mexicana y la mentalidad femenina para resolver los problemas, harto inverosímil si atendemos al hecho mismo que da lugar a ese diálogo: Estela, la chantajista, abandonada por su esposo ha amenazado a Marga, la madre de Alex, con un escándalo si no le paga una cantidad por haber sido su hijo la causa de que su esposo, el detective, la abandonara. Marga se siente obligada a ir a la casa de Estela para entregarle el dinero y ésta, apenada por su extorsión frente a la resignada madre, trata de resarcirse jugando el papel de buena anfitriona. Comienza Estela:

—Es triste, ¿no?. Déjeme ofrecerle una copita de anís.

—Gracias. A veces he pensado que la única solución a mis problemas es la muerte.

—Ay, pero, señora, no diga eso. Tenga.

—Gracias. Sí, a veces no parece haber otra salida. Está muy sabroso.

—Señora, no sabe cuánto la considero. Y no sabe qué pena me da haber hecho lo que hice.

[...]

—Acéptelo, no como resultado de su extorsión, sino como un ofrecimiento que yo, como madre, le hago de buena gana.

[...]

—Gracias, señora. La riqueza que hay en su corazón es más grande que todos los bienes materiales que posee (108).

Estela acepta el dinero, como abnegada madre mexicana "por sus hijos" y "como compensación" por haber perdido a su esposo, el "Hércules Poirot de la Portales", como ella lo llama. En el tiempo que duró su matrimonio, Estela no tuvo realmente mucho que compartir con su marido, excepto su sentido del humor. Valga de ejemplo el siguiente diálogo entre ellos:

—con esa madre tan encimosa, debe sentirse apabullado [comenta Axel criticando a Marga y refiriéndose a Alex]

—Ay, pero querido, así somos todas las madres, sin excepción.

—Salvo la mía

—Ay, pero porque murió de parto, mi amor. No hagas chistes con la memoria de tu progenitora (50).

Las escenas dejan ver muy bien el ambiente en el que los personajes se mueven y mucho de sus rasgos psicológicos. Baste de ejemplo que al hacer el amor con su mujer Axel habla de trabajo, mientras que con Alex es tierno, lo llama "mi niño". Y éste le responde con entrega y, en ocasiones, hasta con sentido del humor:

Alex se recuesta sobre el pecho del detective y acaricia la abundante mata de su capilaridad pública; ensortijando en ella sus dedos, exclama:  
—OH, Axel, ¡es demasiado vello para ser verdad! (61).

Ambos ríen ante el juego de palabras entre 'vello' y 'bello'. Otro aspecto que me parece característico del tono humorístico del estilo de Zapata se encuentra en la metátesis que se advierte entre los nombres de los protagonistas: Alex y Axel, nombres compuestos con las mismas letras y que parecen contener el mensaje de que los personajes son iguales o muy parecidos entre sí, que se complementan o que son el uno para el otro, porque no sólo sus nombres, sino hasta sus apellidos comienzan con las mismas letras, Alex Rocha y Axel Romero, es decir que sus iniciales son las mismas. "¿Demasiado bello para ser verdad?" ¿hay aquí un abuso por parte del autor? Tal vez sí, aunque nada nuevo y sí intencional en los melodramas literarios, filmicos o televisivos.

## ASPECTOS PSICOLÓGICOS

En lo que se refiere a la homosexualidad, tanto Alex como Axel vivieron parte de sus vidas en el clóset, aunque de diferente manera. Alex se identificaba con otros amigos homosexuales, además, estaba "acostumbrado a ser seguido" (46), al ligue callejero y también al sexo fácil y fortuito. Sus intentos por tener pareja no habían sido exitosos, lo que le hacía preguntarse "¿por qué nadie llegaba a sentirse totalmente satisfecho con él?" (24). Su última pareja le había sido infiel y, sin embargo, no perdía su gran expectativa de vista que era encontrar el amor de su vida y con ello su felicidad: "Tiembra. Siente que las piernas dejarán de responderle en cualquier momento [...] No obstante, esta vez no dejará escapar la felicidad" (59).

Axel, por su parte, no se ve muy contento en su matrimonio; en la intimidad deja que su esposa tome la iniciativa y él se limita a cumplir como hombre. Conoce a Alex por razones de trabajo, pero desde que lo ve por vez primera en una foto, siente una ternura que reprime

de inmediato (44); vigilar a Alex lo "inquieta" sin saber por qué. Al entrar al bar en pos de Alex,

no parece encontrarse demasiado incómodo en ese sitio concurrido exclusivamente por hombres [donde] la bebida corre con notoria fluidez. Las miradas encendidas se cruzan; los cuerpos afiebrados se rozan, se juntan, prometiéndose para luego caricias más íntimas y deleitosas (57).

En su interior, decide que en el siguiente reporte que entregará a la madre del joven no entrará en detalles sobre lo que tiene ante sus ojos y con ello protegerá la privacidad de Alex y, lógicamente, también la suya. Ya han entrado en contacto visual; ahora, mientras Alex busca la mejor estrategia, el mejor momento para conocer a Axel, éste se debate en una lucha interna por controlar o dejar libre su homosexualidad reprimida.

En las charlas con su mujer, el detective acostumbra inventarle cosas, aunque fuesen del trabajo; en cambio con Alex es sincero desde el momento en que cruza con él las primeras palabras: le confiesa que su madre lo contrató para seguir sus pasos. Al oír su confesión, Alex intenta alejarse, "pero los vigorosos brazos del investigador lo retienen" (60). Bailan juntos, se han enamorado. Y el amor que Axel sentirá y que será correspondido en todo será "como un astro incandescente, [que] reduce todo lo demás a chispas de anémico brasero" (63).

Tiempo después, las reacciones de los padres de Axel ante la conducta de su hijo son muy distintas. La madre se cuestiona en qué ha fallado; el padre se conforma con pensar que de ser ciertas las sospechas de su esposa habrá que aceptar los hechos. Quizás la actitud más tolerante y comprensiva del padre hacia la homosexualidad del hijo obedezca a que ha procurado informarse. El narrador así lo insinúa al comentar que el padre está leyendo un libro sobre el tema (82).

El elemento relativo al sueño está presente en la obra, pero es exiguo y poco interesante. El papá ronca estruendosamente y la mamá padece a menudo de insomnios, lo que revela ciertos rasgos de su personalidad. Sin embargo, sí hay un elemento que llama la atención. Se trata de un sueño incestuoso de Alex en el que aparece su mamá (74). Este elemento aparece también en Octavio, el protagonista de *Hasta en las mejores familias* (69), y me pregunto si se trata de un rasgo autoproyectivo de la personalidad del autor o de un caso más de lo que Monsiváis llama "la freudinización" del país" (Monsiváis 193).

## ASPECTOS SOCIOLÓGICOS

De entrada hay que mencionar la escenografía principal: Alex vive con sus padres en ese espacio impreciso en que se sitúan las casas de los ricos en el cine mexicano. Una escalera monumental en abanico que se encuentra en la sala o salón de tal residencia es objeto de una analogía por parte del narrador al ser comparada con las escaleras que aparecen en películas mexicanas de ese corte. Del Prado Biezma la definiría como metonimia de la posición social y económica de la familia Rocha. Se advierte que el narrador hace uso de un recurso *metadiscursivo* al referirse a la escalera: "En este relato siempre estará presente: todas las secuencias en el interior de la casa, cuando no la tengan por fondo, se iniciarán o terminarán en ella" (16). Más adelante se referirá a ella como la "cinematográfica escalera" (72), aunque lo que afirma respecto a su omnipresencia en las diferentes secuencias no siempre se cumple.

Otros signos del poder económico de esa familia los encontramos en que la mamá posee joyas valiosas, va a terapia con el psicólogo, contrata un detective privado y tiene los medios hasta para pagar una extorsión. En realidad, ninguna persona que no tuviera resueltos sus problemas económicos, más que sobradamente, gastaría dinero en los honorarios de un psicólogo ni menos aún contrataría un detective cuyos honorarios suelen ser más onerosos. Además, al referirse al psicólogo, el narrador critica su labor presentándolo tan sólo como un personaje que escucha, pero no resuelve nada, lo cual indica que la mamá sólo está despilfarrando su dinero. Acción que repite con el detective.

Aunque con alusiones exiguas y poco descriptivas, el narrador marca las diferencias sociales que existen entre los diferentes personajes y obviamente esas diferencias determinarán otras más, de orden ideológico. También, aunque no en profundidad, la novela hace referencia a algunos aspectos de la relación amorosa entre hombres. Por ejemplo, al principio, habla de la infidelidad sufrida por Alex, quien al descubrirla rompe con su amante –cuyo nombre ni siquiera se menciona– y rechaza sus posteriores intentos por reestablecer la relación. Luego, después de conocer al detective, Alex y él entran en un período de enamoramiento y noviazgo que les produce gran felicidad, pero que está condenado a terminar porque los amantes no cuentan con los medios básicos para sobrevivir, no tienen trabajo, ni casa, ni nada en qué apoyarse excepto algo de dinero que les permite darse un encerrón de cuatro días en el cuarto de un hotel en el que viven la

primera parte de su luna de miel en una especie de burbuja o fantasía. Para continuar juntos y, de paso, prolongar su luna de miel, la que vivirán en Brasil, Alex se atreve a robar las joyas de su propia madre, quien justo en el momento en que el hijo entra a hurtadillas a la casa está pagando la extorsión a la esposa del detective.

En medio de su embeleso, Alex y Axel saben que afuera del hotel y más allá de su relación (todavía no de pareja establecida) hay una sociedad que reprueba sus actos. El detective sabe que "nadie utilizará ya sus servicios: nadie confiará más en un hombre que vive al margen de la moral y las buenas costumbres" (84). Rebolledo, el compadre del detective, por ejemplo, señala que la conducta de Axel, su ex colega es "inaceptable e ignominiosa" (69). Marga trata de convencer a su esposo para rescatar a su hijo de "las garras del vicio y la perversión" (78).

En un enfrentamiento con Alex, su mamá lo llama puto y degenerado, asociando "ese vicio" a una enfermedad como la drogadicción. En la respuesta del hijo encontramos un interesante matiz semántico: "No, mamá; no soy puto. Soy homosexual, que es muy distinto, y estoy enamorado" (94). Los adjetivos y nombres dados por la madre o por el compadre a la relación entre Alex y de Axel son muestra clara de los prejuicios del discurso hegemónico existentes en la sociedad de ese momento. Ahora, si entendemos la respuesta del hijo en un sentido general, como la voz de una generación, podemos tener una idea de cómo se veían los homosexuales a sí mismos, al menos los de esa clase social, a principios de los ochenta en México. Alex no define lo qué es ser homosexual, pero marca categórico una diferencia. Además, aclara que está enamorado, y enamorarse es algo que un puto o chichifo no puede ni debe permitirse. Lo cual, en otras palabras, quiere decir que él no es lo que su madre afirma y que pertenece a otro tipo de homosexuales.

Alex está enamorado y es plenamente correspondido, ya que por amor el detective ha abandonado a su familia y también su antiguo papel de género, al menos en la intimidad. Él, un hombre que era casado y padre de familia, se entrega ahora a otro asumiendo en el sexo el papel "pasivo": "El detective Axel Romero aleja de un metafórico manotazo a sus demonios, y entreabre las piernas, ofreciendo su impúdico y provocativo culo a la lengua o al órgano que lo solicite, del joven Alex Rocha" (77). El capítulo 36, ya citado, también hace referencia a una escena homoerótica, aunque en ella no se especifica el respectivo papel sexual de los participantes. Es probable que la pareja, por sus características físicas y culturales, hiciese un intercambio de papeles en la intimidad. Quizás el autor no toca a

fondo la cuestión porque no desea traspasar los límites de la novela rosa y da conclusión a su historia con la vuelta del hijo pródigo en compañía de su amante al seno familiar, ante las lágrimas emocionadas de su madre justo en la ocasión de la cena de Navidad. El final es feliz y con su carga más *melosa* que *dramática* logra cumplir la evidente intención del autor: una amena parodia del melodrama a la vez que el planteamiento de una utopía gay, a saber, el que una pareja del mismo sexo sea aceptada sin cortapisas por sus familiares, al menos por una de las dos familias.

## EN JIRONES (1985)<sup>28</sup>

### ASPECTOS ESTRUCTURALES Y FORMALES

Del Prado Biezma señala puntualmente que "todo texto lleva inscrito las pautas de su lectura: el lector debe desvelarlas, escogerlas y seguirlas" (Del Prado 194). Yo añadiría que también lleva inscritas las pautas de su análisis crítico, que arroja, en su primera fase, los siguientes resultados: *En jirones* es una novela de corte psicológico y existencial cuyo tema central es la relación amorosa, pasional y carnal entre dos hombres. La forma de la novela es la de un diario, aunque después del día 19º rompe con esa forma convencional al dejar de numerar o mencionar los días en que se registran los sucesos que lo conforman, sin que por ello deje de seguir siendo un diario. "Uno: diario de un enamorado" es el nombre de la primera parte, y la segunda es titulada: "En jirones". El tema de la novela rompe también, aunque no por completo, con el tono humorístico al que Zapata nos tiene acostumbrados.

Ahora bien, cabe hacer dos aclaraciones: la primera es que cada vez que utilice aquí el término 'autor' me referiré al autor del diario, es decir al *yo-narrador*, y cuando quiera aludir a alguna característica de la narrativa de Zapata lo haré, diciendo simplemente: Zapata o el escritor. La segunda aclaración tiene que ver con los nombres de los protagonistas: quien escribe el diario se llama Sebastián, y el hombre de quien se enamora y de quien habla en su diario recibe el nombre de 'A', es decir, siempre se referirá a él tan sólo con su inicial. Con ello perpetúa, según explica, una costumbre que adoptó cuando vivía con su familia como medida preventiva por si a alguien se le ocurría "esculcar sus cajones". Además, aclara: "Cuando alguien empieza a tener importancia en mi vida, pierde de inmediato las letras de su nombre para conservar únicamente la inicial" (25).

En lo escrito en el primer día queda muy bien planteado lo que se consignará en el diario, cuál es su razón de ser y quienes son los actores protagónicos. El inicio del diario es el mismo que el de la novela; como todo diario, está escrito en primera persona y acaso lo único que rompe esa unidad de forma es la intrusión –útil, pero al fin intrusión– de unas descripciones hechas en tercera persona y de una especie de artículo periodístico o nota de sociales titulado *Unieron sus vidas*, sobre la que ya volveré más adelante.

---

<sup>28</sup> Esta novela fue publicada por primera vez por Posada en 1985, pero la edición aquí citada es la de CONACULTA de 1994 de la Serie Lecturas Mexicanas No. 84.

La relación de A con Sebastián presenta muchos altibajos y evolucionará de tal manera que lo que comenzó en un cine club como un simple lígüe habrá de rebasarlo(s) a tal grado que Sebastián se sentirá motivado en las etapas felices a no seguir escribiendo: "Dejo de escribir unos días: la felicidad no necesita ser consignada" (96). Sin embargo, resulta evidente que sigue escribiendo, sólo que lo que escribirá no parecerá ya tanto un diario, sino un largo monólogo interior en el que, además de hacer la crónica de su relación amorosa y pasional, hace un minucioso análisis de lo que siente por A y de todo lo que éste representa en su vida. El autor procura ser coherente consigo mismo y cuando su relación sufre una fractura irreparable, reconoce que habiendo terminado con A debería poner punto final a su relato: "Como este cuaderno es (era) de A y A está a punto de ser olvidado, debería terminar aquí" (158), empero no sucede así, porque el dolor que le provoca la ausencia del ser que todavía ama parece disminuir al escribir.

Él sabe que lo que escribe le es útil, le sirve de catarsis y de material evocador, aunque en ocasiones deje entrever una relación ambivalente con su propio texto: "Me siento ridículo al escribir esto: la emoción del momento, al caer en el papel, se banaliza, cuando no se vuelve cursi" (30). Esa inconformidad ante su texto aparece también en otras partes, como en el siguiente corolario: "Sólo lo que no puede ser escrito, formulado en palabras, es válido" (51) o en "Las cosas no son así, debe haber otra manera de referirlas" (99).

Desde la primera etapa de la relación, Sebastián plantea la posibilidad de no escribir más sobre A al descubrir que éste, quien se presentó a sí mismo como O lo ha engañado dándole un nombre falso cuando se conocieron. Así apunta en el día 3º: "Ahora que su nombre ha cambiado, cambia también mi visión de él. Encabronadón: ¿deja de interesarme? ¿Este cuaderno termina aquí?" (38). Y se inicia el día 4º con estas palabras: "No, evidentemente" (39).

La narración está desprovista casi por completo de informaciones *espaciotemporales*. Esto es lógico si tomamos en cuenta que quien escribe un diario íntimo no está enfocado a su autobiografía, sino a otros asuntos. En el caso de Sebastián, queda más que claro que el foco o centro de atención en su vida es la relación con A. Todo lo demás que escribe de sí mismo o incluso de A queda relegado a un segundo plano.

La narración de Sebastián tiene un ritmo ágil y contiene interesantes reflexiones que versan sobre el amor, la pasión y, desde luego, sobre su propia vida "Todo libro como todo colchón –dice Tony Duvert–, es blando en su parte de en medio. Así, en este momento, el

libro de mi vida se ablanda, se ahueca bajo el peso de nuestros cuerpos" (102). Aunque Sebastián se refiere al libro de su vida, da la impresión que Zapata se asoma entre líneas y se delata como escritor justo *a la mitad* de su novela. La alusión a lo dicho por Tony Duvert hace pensar que Zapata tuvo una premonición muy certera de cuánto le faltaba para terminar su novela o, una vez terminada, anexó con mucho tino esa referencia justo donde cabía. En fin, sea lo que haya sido, a mi juicio, es un aspecto que no deja de llamar la atención siendo Zapata un escritor tan cuidadoso de los detalles, lo cual no significa que se trate propiamente de un error. Ahora bien, si el crédito de esa cita debe concederse, exclusivamente, a Sebastián, entonces él también tuvo una premonición de cuánto le restaba por vivir. ¿O hay que deducir de esa observación su edad aproximada? ¿Es un hombre de 35 ó 40 años y siente que se encuentra a la mitad de su vida?

Por otra parte, casi perdido entre las redes de la subjetividad de Sebastián, se encuentra un correlato<sup>29</sup> bastante elocuente a lo largo de toda la novela. Se trata de varios boleros, o mejor dicho fragmentos de ellos que son fácilmente identificables por su popularidad y que el narrador evoca o menciona como para enmarcar: las acciones que están ocurriendo, el estado en que se encuentra su relación con A o para brindar el paisaje de su propio estado anímico. Seguir la huella de esas canciones equivale a seguir la evolución de la relación entre los dos amantes, que comienza cuando se conocen en el cine. En esa ocasión, en cierto momento de la película que ven juntos –por cierto, de tema erótico– escuchan la letra de una canción que es un augurio para ambos: "*Presentimiento*" (Bazán 101). Sebastián intuye al oírla el anuncio de un nuevo amor, y recordando los ojos de A con su mirada concentrada en la pantalla, al mismo tiempo que parafraseando dicho bolero, escribirá más tarde: "*esos ojos, me dije, son mi destino*" (32).

Semanas después, toca el turno a Javier Solís, cuya voz se escucha en una rocola, acompañar la conversación de los enamorados "*esta vez quiero entregarme a ti en una forma total; no con un beso nada más; quiero ser tuyo sea por bien o sea por mal*" (78). Su conversación en la cantina estará enmarcada por varias piezas musicales como: *Nosotros, Cuando calienta el sol, Sin ti*. (78).

---

<sup>29</sup> Según Marchese y Forradellas en un correlato o en una correlación "el estado de ánimo no se expresa, pues, directamente, sino por medio de objetos, acontecimientos, situaciones que representan la equivalencia de la emoción" (Marchese 82). En el caso de algunas historias de Zapata esa correlación está dada entre el estado anímico de algunos de sus personajes y las canciones o la alusión a ellas que irrumpen o se integran en los diferentes relatos.

Meses después, al descubrir que A no ha sido sincero con él, pues le ha ocultado varios aspectos importantes de su vida, la decepción llevará a Sebastián a buscar consuelo en otros boleros, como *La Espinita* de Nico Jiménez (Bazán 146) que dice: "*Eres como una espinita que se me ha clavado en el corazón; suave, que me estás sangrando, que me estás matando de pasión*" (88) o en la inspiración de José Alfredo Jiménez: "*Por tu amor que tanto quiero y tanto extraño, que me sirvan una copa y muchas más*" (89).

Las inexplicables desapariciones y reapariciones de A en la vida de Sebastián desembocaban cada vez en un acercamiento entre ellos más profundo y, como después de la tempestad viene la calma, en esas ocasiones serán las canciones de Juan Gabriel y Manzanero los heraldos que pregonarán la felicidad de los enamorados: "*Tú estás siempre en mi mente; pienso en ti, mi amor, a cada instante*", "*Siempre estoy pensando en ti, día y noche vida mía, cada instante de mi vida, siempre estoy pensando en ti*", (97) "*Somos novios, pues los dos sentimos mutuo amor profundo*" (100).

El autor parafrasea el título y la letra de una composición de Álvaro Carrillo (Bazán 161) para, apropiándose los, describir la acción entre él y su amante: "A me fuerza y yo no me resisto: pruebo su boca *con sabor a mí, pasarán más de mil años*" (106). Pero como todo lo que empieza termina, el idilio, no la relación llega brutalmente a su fin cuando A le anuncia a Sebastián que va a casarse.

El conflicto estalla entre los dos y provoca en Sebastián un efecto tan devastador que lo hundirá en la depresión durante mucho tiempo. Su reacción al recibir la noticia del matrimonio de A es violenta: lo insulta, arremete en su contra y le exige que desaparezca de su vida para siempre. Éste obedece desapareciendo por un tiempo, el suficiente para celebrar su boda, vivir su luna de miel y poner casa al lado de la mujer a la que supuestamente ama. Lo que no desaparece de esta historia es el correlato de las canciones que obviamente harán eco del lastimero estado en que se va hundiendo Sebastián hasta tocar fondo.

*Sabía que tendrías un día que irte, pero nunca imaginé que de este modo. Pero que yo te olvide no es tan fácil, aunque el tiempo que viví fue sólo un sueño; y ahora que te vas, despierto de mi sueño, para que pague por soñar lo que no debo* (131).

*Pero qué caro pagaré haberte amado; me dejas con la deuda y te vas; pero qué orgullo, ¿no se te hace demasiado, para que seas tan cruel?* (131).

A estas alturas de la historia, mientras A se casa en Guadalajara, Sebastián, destrozado aún por el ocultamiento de su doble vida, se entera de una más de sus mentiras: A ya había

desempeñado con otros hombres el papel pasivo en la intimidad, mientras que con él por mucho tiempo se negó a hacerlo, haciéndole creer que le resultaba incómodo y doloroso: "*te doy nomás de a poquito, pa que me sigas deseando; si te lo diera todito, ya me estarías olvidando*" (132).

Después de semanas de sufrimiento y de deambular por la vida como un alma en pena, Sebastián va a ver al médico pues también físicamente se siente muy mal. En tono reflexivo apunta: "El único remedio es el amor, o la distancia, sinónimo de olvido en las canciones: '*pero yo no concibo esa razón, porque yo seguiré siendo el cautivo de los caprichos de tu corazón*'" (156).

Finalmente, después de muchas vicisitudes y después del reencuentro con A, Sebastián logra recoger los jirones de alma que le quedan para emprender la partida o sería más justo decir "la huida" de la ciudad que le ata y le recuerda a su desconsiderado y confundido amante, y decide abandonarlo para siempre: "*en el tren de la ausencia me voy, mi boleto no tiene regreso*" (207).

Zapata, fiel a sus hábitos de escritura, no podía dejar de incluir dos epígrafes al inicio de esta novela. Uno de ellos tomado de una canción de Roberto Carlos llamada "Fiera herida", y el otro tomado de la novela *El juguete rabioso* del argentino Roberto Arlt: "El recuerdo, semejante a un diente podrido, estaría en mí, y su hedor me enturbiaría todas las fragancias de la tierra...".

Como último rasgo de los aspectos formales, presento lo que el autor introduce en su narración con el subtítulo de *Unieron sus vidas* (138). Se trata de la reseña de la boda de A y este es el único momento del diario en que los hechos son narrados en tercera persona. En los acres e irónicos comentarios sobre las escenas de las fotos que captan los momentos culminantes del evento social, se nota el despecho que el protagonista siente; refiriéndose a la novia, apunta: "Mira hacia el suelo con una beatitud apendejada" (138) y luego, concluida la boda, la describe en su actitud como "cínica, retardora, ganona" (138). Refiriéndose a la pose del novio al salir de la iglesia, comenta: "lo hace verse como una loca tremenda; su cuerpo se afloja en una distensión ajotada" (138).

La reseña describe con lujo de detalles dónde se celebró la boda, cómo iban ataviados los novios, dónde y cómo fue el banquete, etc. Su súbita aparición o transcripción evidencia que en un diario cabe, entre otros recursos, la *intertextualidad*. La introducción de la reseña, sin transición ni explicación alguna, dentro del diario, intercalada entre dos

momentos en que Sebastián casi sucumbe ante el sueño, contrasta con su estado anímico, caracterizado por el excesivo dormir como vía de escape de su dolorosa realidad.

## ALUSIONES AL CINE

Sebastián, como otros personajes de Zapata, es también cinéfilo, y debemos reconocerle al escritor que el tipo de alusiones de las que echa mano quedan muy *ad-hoc* con el tema de cada obra en particular y con el tono de las acciones que se desarrollan o en que se ven envueltos los personajes. En la presente novela hay realmente muy pocas de ellas y la primera es la ya mencionada en los aspectos formales en la que se escucha la canción *Presentimiento* (31). Aunque el nombre de la película quede velado, por la descripción que hace de algunas escenas parece que se trata de la cinta *Las apariencias engañan*; la segunda hace alusión a las películas de Francisco del Villar en las que aparecen figuras homosexuales, como la muy famosa *El lugar sin límites* (34); luego describe la manera de manejar de A, "como personaje de película australiana", quizás aludiendo al personaje de Mel Gibson en *Mad Max*, en cartelera en su tercera versión en 1985.

Como es costumbre en los cinéfilos, Sebastián se permite adjetivar el apellido de un gran cineasta, el surrealista Luis Buñuel, para pintar una imagen que da idea de su lucha interna por reprimirse a sí mismo su deseo de marcar el número telefónico de A: "Durante el día, en varias ocasiones casi tuve que detener mi mano para que no actuara con vida propia, como mano buñueliana, y marcara su número" (45).

Más adelante, al narrar las peripecias del viaje que hizo con A a la playa, evoca escenas de *Rain*: "antes de que llegue Joan Crawford al puerto" (113) y menciona la versión ya en colores realizada con Rita Hayworth.

En otro momento, enterado ya de que A se casará, acuciado por la desesperación, fantasea imaginando que impedirá la boda: "inspirado en *El gran calavera*<sup>30</sup>, me estaciono en el atrio y, mientras el cura hace las consabidas preguntas, me pongo a gritar por un altoparlante: '¡No dejen que se case, es puto, le gusta mamar verga!' " (130).

En el 2º día del diario Sebastián hace una curiosa asociación entre las etapas de su lígüe con A y las partes esenciales de una película. Con líneas muy claras, y fácilmente identificables que aquí resumo, relata: "Se acerca a mí / después del consabido saludo/ Ven,

---

<sup>30</sup> Película codirigida por Luis Buñuel y Fernando Soler (1949).

me dice, y me empuja hacia la salida/ Nos subimos a su coche / podemos ir a mi casa / Bueno, acepta" (29). En el plano del encuentro o del acercamiento, lo primero que ocurre después del contacto visual es el ritual del saludo. El primer contacto visual con la película, casi siempre, es el título, luego aparecen *los créditos*. Después de estos, según Sebastián, "la realidad comienza a cobrar vida". Sin embargo, no cree que su ligue trascenderá; que su *película* será de *larga duración*: "Esta historia, *protagonizada* por nosotros dos (que puede no ser más que *un cortometraje* con un desenlace flojo), da, pues, comienzo" (29). Como se puede observar; él eleva en un santiamén su ligue a categoría de "historia", y haciendo caso omiso de su estado embrionario, ya está imaginando para ella un "desenlace flojo". En el cine, como es sabido, rápida o lentamente después del desenlace vendrá *el fin*. Pero antes de que el final haga acto de presencia, el narrador no abandona el terreno de las posibilidades: qué ocurrirá entre él y A, si es que ocurre algo. Con sentido del humor y con un lenguaje muy visual narra lo que ocurre en el primer encuentro de ese cortometraje: se abrazan, se acarician, se besan y sus lenguas se encuentran. Continuando con su analogía y alabando la forma de besar de A, finalmente aclara: "Después de los créditos, la lengua es la primera sorpresa de la película" (30); de su desenlace y triste final ya dará cuenta en detalle.

#### ASPECTOS ESTILÍSTICOS – Lenguaje

El lenguaje del narrador, en general, pero, principalmente para describir su relación, es llano, sin artificios, sin maquillaje aséptico. Sebastián es muy claro en sus términos y no hay que olvidar que su diario es un ejercicio de la intimidad que conlleva el escribir para sí mismo lo que considera de importancia en su vida. Por todo ello, no mostrará recato al expresarse con palabras que para algunos pueden sonar altisonantes, obscenas o vulgares, si es que en estos tiempos hay todavía quienes, a falta de criterio, se escandalicen al leer o escuchar mentadas de madre o la mención de palabras como nalgas, verga, mecos, coger, culero, etc. Lejos de mí está la intención de emitir juicios morales en torno al lenguaje del personaje; al contrario, me parece más oportuno subrayar que en el texto no hay abuso de tales vocablos; que ciertamente son utilizados, pero con justificación. Sus reflexiones están llenas de humor, algunas veces de humor negro; muchas de ellas dan indicios de su personalidad y de su psique también, y la agudeza de la interpretación y descripción de sus propios estados anímicos revela que está más que familiarizado con la psicología. Así lo

deja ver al hablar de A, momentos antes de que éste le diera la inesperada noticia de su boda: "Estaba inquieto, quizás por el temor de herirme, o más bien la seguridad de que me heriría –y entonces el temor sólo era la culpabilidad anticipada" (136). En ocasiones, su discurso adopta la apariencia de lo que William James llamara en 1890 "the stream of consciousness" (el fluir de la conciencia), que integra las impresiones y sensaciones de su vida subjetiva con agudas observaciones de la realidad que lo circunda.

Nuestro héroe romántico está muy consciente de su escritura –lo que le confiere al texto varios destellos *metadiscursivos*– y sabe lo difícil que es escribir sobre el tema del amor y así lo expresa desde las primeras páginas:

'Love is the hardest thing in the world to write about'<sup>31</sup>, decía Ray Milland en *Días sin huella*, y con toda razón. Pero él no tenía que hablar nada más de amor, sino también y principalmente –lo que facilitaba la tarea– de su alcoholismo, de sus temores, de su delirio... Yo, en cambio, carezco de cualquier otro apoyo (30).

Cuando Sebastián afirma que "él carece de cualquier otro apoyo" se refiere a las dificultades que enfrenta para describir con originalidad al sujeto de su amor, leamos aquí una de las primeras:

Decir, por ejemplo, que sus ojos son de un negro intenso, 'intensamente negros', además de fácil no aporta nada: daría igual que los tuviera cafés, azules o verdes. Lo mismo sucede si califico su mirada de penetrante: casi todas las miradas lo son, si se quiere. Por lo menos en la literatura, todas tienen algo especial... (31).

Y consciente también de lo difícil que es tratar de abordar o definir el tema de la pasión, declara:

Pero ¿quién ha dicho que la pasión sea otra cosa sino la repetición, deseada o evitada (pero finalmente asumida) de lugares comunes, de frases hechas, de tránsito por los caminos más hollados, como esta misma frase? (46).

Pese a las dificultades que él advierte para escribir su historia, ésta convence por su tono espontáneo y sincero, así como por su carga de verosimilitud, entendida ésta no tanto como lo verdadero, sino como lo posible: dos hombres se conocen, se atraen, se complementan en muchos sentidos, pese a sus diferencias, y, cuando se dan cuenta, están mucho más involucrados sentimentalmente el uno en el otro de lo que ellos mismos se imaginaban. En el marco de esa atracción que se convertirá en amor, que se convertirá en una pasión desgarradora es que tienen lugar entre ellos los candentes encuentros sexuales y eróticos,

---

<sup>31</sup> 'El amor es el tema más difícil en el mundo sobre el que se puede escribir'.

los penosos desencuentros que los llevan a emborracharse, a distanciarse; las discusiones, los golpes, las reconciliaciones; la lucha por tener el control de la relación en la intimidad, entre otras variantes y manifestaciones inherentes a las relaciones de pareja, sea ésta homosexual o heterosexual.

El estilo y el contenido del diario son muy verosímiles, y su verosimilitud se basa, entre otras razones, en la concordancia que existe entre las acciones narradas y la forma que adopta el discurso narrativo, o entre ésta y el perfil psicológico del narrador.

En función de las acciones narradas, cito el día 17, que contiene el relato más breve de todo el diario, y cuya brevedad obedece al estado de ebriedad de su autor: "Aquí, el único pendejo soy yo. Yo, que me caigo de pedo, mareado. No puedo dormir, pero tampoco escribir. Me sangra el culo" (85). Estas breves líneas convencen simplemente porque dan cuenta de en qué estado se encuentra su relación. Al decir "aquí", contextual y lógicamente, no se refiere a un lugar específico, sino a su relación con A y al calificarse a sí mismo como "pendejo" señala el lugar que siente o percibe ocupar en ella. La alusión a su propio estado etílico explica la razón por la que no puede seguir escribiendo y ello justifica, elocuente y atinadamente, el laconismo del relato de ese día.

En función del perfil psicológico del autor, en su vertiente neurótica y obsesiva, cito como ejemplo la narración de una misma escena contada varias veces. En su diario, y después de algunos días de ocurrido el hecho, Sebastián volverá a escribir en tres días distintos sobre el momento en que A le anunció su boda. En cada ocasión, su elegíaco relato dará inicio con las palabras "Ese día". Y esa reiteración obsesiva de lo ocurrido —la forma reiterativa— más los detalles del relato que delinean el carácter del personaje, le confieren gran verosimilitud: Sebastián está sufriendo por el engaño y, paradójicamente, por el abandono de A y es comprensible que, al escribir, vuelva una y otra vez a la misma escena, como tratando de encontrar un sentido o una perspectiva interpretativa que le ayude a aceptar los hechos y las razones que A tuvo para comportarse con él como lo hizo.

Para ilustrar mejor a qué me refiero, presento esquemáticamente la descripción que el propio narrador hace de lo sucedido en tres diferentes partes del diario.<sup>32</sup>

En cada una de las tres páginas citadas, que encabezan las columnas del esquema, la escena comienza con las palabras "Ese día" y se desarrolla con la misma estructura

---

<sup>32</sup> A fin de reducir la extensión del esquema, una parte (tomada de la página 128) está resumida y en cursivas; las demás aparecen en redondas y son citas textuales.

narrativa, aunque con diferencias, se entiende, que obedecen a los estados anímicos del narrador.

Página 126

A llegó casi al anochecer. Era viernes. Habían pasado tres semanas desde nuestro regreso de la playa.

Desde el primer momento rechazó mi abrazo

Se sentó [...] y me pidió que me sentara.

Tal vez le sudaban las manos

Lo que respondió superó todas mis premoniciones catastróficas: me voy a casar, me caso dentro de dos semanas en Guadalajara, vine a despedirme.

Lo llamé puto

Quise golpearlo, pero me lo impidió.

Insistió en que tratara de entenderlo

Página 128

A llegó con una camisa de mascota café con blanco, pantalones de mezclilla deslavados y unos tenis color vino.

*Aquí hace una descripción detallada del deseo sexual que A le despierta en ese momento.*

Me ordenó que me sentara

Esas manos largas y huesudas [...] ahora parecían ateridas por el temor. Miento: jugaban nerviosamente, sudaban, tamborileaban sobre una superficie inexistente.

Bajó la mirada para pronunciar la primera frase: "me voy a casar". Luego [...] me miró a los ojos y precisó: "me casó en Guadalajara dentro de dos semanas".

Le grité "puto"

Quise madrearlo, hacerlo sangrar para desquitar ese envenenamiento de mi propia sangre, pero sus manos aprisionaron con fuerza mis muñecas y las paralizaron.

Me pidió a gritos que me calmara [...] que lo entendiera

Página 136

A llegó nervioso; las palabras salían cuchas de su boca. Apenas lo vi, sospeché que las cosas no iban bien, o que iban peor que de costumbre.

Se resistió a mis abrazos, y mis frases melosas se le resbalaron como aceite.

Me pidió que me sentara, y no supe si en el imperativo de su voz había una orden áspera o apenas una súplica.

Movía las manos torpemente; se tronaba los dedos, se los apretaba.

Se atrevió por fin a hablar: se casaba.

Cobarde, culero, le grité.

Me abrazó para impedir que en mis movimientos desordenados lo lastimara; sentí su abrazo lleno de desesperación, de impotencia al verme en ese estado...

Que entendiera: siempre había sido sincero.

El esquema muestra tan sólo las acciones que se repiten, y en él se pueden apreciar más fácilmente que en el texto, los elementos deícticos y los matices semánticos que las conforman: A llega a casa de Sebastián, se muestra distante y nervioso, Sebastián observa

sus manos, se sientan, A le da la noticia de su boda; Sebastián reacciona con violencia; lo insulta, trata de golpearlo; A trata de calmarlo y le pide su comprensión.

Hay una cuarta vez en que aparece el consabido "Ese día", pero irá antecedido por la conjunción "si". "*Si ese día* me hubiera mostrado más dispuesto a escuchar a A ¿qué habría sucedido?" (148). Con esa interrogante se deja escuchar no sólo la voz del narrador, sino la del propio Zapata, quien plantea que, en lo que respecta al desarrollo de la trama, pudieron haber otras posibilidades.

#### ASPECTOS ESTILÍSTICOS – Lenguaje *camp* – Visión humorística.

Los escasos rasgos *camp* del discurso de Sebastián, disseminados en diferentes partes de la novela, aparecen tanto en sus agudos comentarios humorísticos como en el uso que los homosexuales como grupo social hacen del habla, ya sea como una simple diversión inofensiva o para entretenerse destrozando al otro. En este último sentido el *camp* homosexual cumple la misma función que Octavio Paz atribuyera en su obra (Paz 32-71) al albur en el habla de los "machos mexicanos", es decir, quien no contesta un albur es "violado" verbalmente por su contrincante. Aunque la siguiente cita no contiene precisamente un albur, se puede apreciar en ella el tono de ironía en que Sebastián, haciendo mofa de los sentimientos de culpa de A y de sus inquietudes moralizantes debidas a su indefinición, le dice: "que seas feliz en el espinoso sendero de la vida que has elegido: que llegues al orgasmo por medio del cilicio" (34). Otro ejemplo, más inocente o, por lo menos, menos irónico lo encontramos cuando Sebastián narra cómo fue su primer encuentro con A: "Me abraza, me aprieta muy fuerte, como si estuviera solo en el mundo después de una guerra nuclear y yo fuera el único sobreviviente" (30).

En algunos momentos, el narrador es extremadamente explícito en sus descripciones, como en el ejemplo siguiente, en el que por primera vez, después de varias páginas de iniciado el diario, mediante una imagen de clara connotación sexual da a conocer cuál es su orientación sexual: "Nuestras vergas, ya en erección casi irritante, se aprietan, se saludan, se hacen caravanas a través del muro de mezclilla" (31). Al describir su primer encuentro íntimo con A refiere: su cuerpo es más receptivo, su piel parece acomodarse mejor con la mía, como si emanara de ella un olor que indicara su disposición" (47), y emplea un símil

con carga humorística: "como si sus poros fueran miles de minúsculas boquitas que dijeran 'papacito' (47).

En el repertorio léxico de Sebastián aparecen muchos vocablos propios del sociolecto gay mexicano. Menciono aquí los más representativos: a) "Fiesta de *locas*" (36), decir '*locas*' es común entre muchos gays para referirse a sus congéneres de sexo masculino; b) 'jotear', o sea, hablar '*camping*': "Los cuates de la fiesta son padres gentes [*sic*]: platicamos a gusto, *joteamos*; parecen deseosos de compartir su amistad" (37); c) "se abomba mi pantalón" (81) para indicar una erección, o d) el recurrir a personajes de las caricaturas o de la televisión para hablar de sí mismo: "soy feliz; tengo lo que deseo. Como superniña [super girl], el mundo me queda chico" (96). Cierro los aspectos estilísticos con el párrafo, con rasgos de *camp*, más largo de todo el diario, en el que en la forma hiperbólica de las interrogantes es digno de notarse su tono humorístico:

A pesar de su brevedad, el instante en que se abre la portezuela de un auto y se sienta uno en su interior puede dar cabida a múltiples y precipitadas preguntas y/o reflexiones en las que la tendencia al romanticismo es la constante: ¿tiene sífilis?, ¿alguna enfermedad incurable?, ¿le han extirpado los testículos?, ¿se avergüenza de su pito porque, al hacerle la circuncisión, le cortaron un pedazo de más o se lo pegaron mal, y las cicatrices son horrendas y no ha podido costearse una cirugía plástica? Enumeración de 'patologías': ¿sufre de impotencia cuando hay que entrarle al numerito, y sólo se le para en las carreteras y de noche?, ¿de eyaculación precoz o tardía?... ¿una pierna de palo?, ¿cáncer de ombligo? (33).

## ASPECTOS PSICOLÓGICOS

Si consideramos que un diario como éste revela la interioridad de un individuo, es lógico pensar que los aspectos psicológicos que se pueden entresacar de estas páginas pueden ser muy abundantes y pueden ser abordados desde muy diferentes enfoques. Sin embargo, sin ser especialista en psicología y procurando evitar hacer diagnósticos aventurados sobre la salud o falta de salud mental de los protagonistas, me abocaré al hecho mismo que campea a lo largo de toda la novela y que es el hilo conductor de esta historia, a saber: el enamoramiento pasional entre dos hombres.

En el año mismo de la publicación de *En Jirones*, las reseñas que la comentaban no se hicieron esperar. Entre ellas, me llamó la atención la de Vicente Francisco Torres aparecida en el diario *Unomásuno*, quien declara

Confieso que al leer la forma tan ortodoxa en que se aman dos homosexuales –como hombre y mujer comunes y corrientes-, la novela me pareció cómica e inverosímil. ¿Cómo aceptar que pueden besarse, tomarse de las manos, celarse, decirse que se quieren, extrañarse y hasta llorar

como en cualquier melodrama de cine mexicano? (Torres Vicente).

Ciertamente la novela tiene partes cómicas y hasta inverosímiles, pero discrepo totalmente de la opinión de Vicente Torres en aplicar esos adjetivos a la relación entre los protagonistas. Considero que tal opinión revela un caso más en el que un crítico hace una valoración estética de una obra literaria o de las acciones de sus personajes aplicando criterios éticos. En mi opinión, las partes cómicas e inverosímiles no tienen nada que ver con el hecho de que dos hombres se enamoren, ni con la forma en que se manifiesten su amor. En lo que respecta a los sentimientos entre Sebastián y A –llámense estos atracción, amor, ternura, pasión, obsesión, locura, codependencia, etc.–, el narrador me parece muy serio y muy convincente al expresarlos; y lo hace con la misma apertura en que lo haría un hombre por una mujer o viceversa. Así, lo vemos adjudicarse el derecho que todo enamorado se cree capaz de ejercer: teorizar sobre el amor; para tratar de explicar qué es lo que siente y cuáles son las razones por las que justo la persona amada, y no otra, le inspiran esa clase de sentimientos.

En el estado amoroso habrá quienes escribirán sus iniciales sobre el tronco de los árboles; otros deshojarán margaritas para descubrir si son correspondidos; habrá quien cambie sus hábitos cotidianos por sus opuestos; quien pierda el sueño o el apetito, etc.. Todas esas expresiones o manifestaciones del estar enamorado pueden ser tan diversas, y a la vez, tan semejantes a aquellas que han existido entre los amantes a través de los siglos. Algunas de ellas están presentes en esta historia, así como otras quizá más nuevas y singulares. En su etapa feliz, Sebastián afirma:

asumo la cursilería como consigna y le digo a cada instante palabras que no me creía capaz de pronunciar, expresiones que, en otras circunstancias, me morderían la lengua. Mi vida adquiere sentido: la monotonía de mis horas de trabajo es compensada por la imagen siempre presente de A que me provoca erecciones inesperadas, incluso incómodas, por la certeza de verlo a la salida (97).

Él está consciente de que hablar sobre el amor es difícil tarea y, en ocasiones, no se puede llegar muy lejos: "Pero cuando se habla de amor únicamente se puede ser esquemático; a lo más, arquetípico" (27), "El amor es la ruptura de la sintaxis, la prosa fácil, todas las torpezas de estilo, el analfabetismo de los sentimientos" (46). Algunas de sus definiciones sorprenden no tanto por su coloquialismo como por la singular visión del narrador: "Enamorarse, entre otras cosas, es perder el control de los esfínteres" (26). Según el autor, cuando el amor llega

Nos volvemos débiles, vulnerables; se nos va la voluntad como a zombis insepultos. Nuestro lenguaje cambia, el lugar común adquiere resonancias insospechadas. Nos lleva la chingada, en pocas y coloquiales palabras, y ni siquiera nos damos cuenta. Porque el amor es como la locura: uno ignora que es su víctima hasta que la vivencia se ha alejado lo suficiente (27).

Vecinos del amor, el sexo, el erotismo y la pasión también ocupan un lugar en la narración de Sebastián, quien refiere al relatar su primer encuentro sexual con A, que éste tuvo la retonzona idea de echar un volado para decidir quién de los dos sería penetrado primero por el otro. Así, dejaban la cuestión al arbitrio de la suerte y daban por terminadas sus respectivas objeciones. Sebastián acepta el volado considerando tan azarosa disyuntiva como un detalle divertido –por lo poco común– en la práctica del sexo: "el sexo como actividad lúdica, de la que no tienen porqué excluirse el cotorreo, las pláticas, los volados" (49). Sebastián pierde el volado y continúa: "el perfil adusto del cura Hidalgo confirma mi derrota. El destino, apoyado por el Padre de la Patria, quiere que A me coja primero" (50). Esta descripción de Sebastián puede resultar útil no sólo para conocer una faceta más de la personalidad e intimidad de los personajes, sino también, aunque sea *grosso modo*, para contextualizar la coordenada *espaciotemporal* en la que se escribe esta historia. En otras palabras, si consideramos que la efigie de Hidalgo circuló como moneda de curso legal de un peso entre 1984 y 1988 podemos deducir que lo que aquí se narra tuvo lugar en esa década y en este país. La alusión a la moneda y las objeciones que tanto A como Sebastián arguyen para evitar o, por lo menos, postergar el momento de la penetración son el tipo de informaciones de una obra literaria que con el correr de los años pueden servir de documento para estudios de los más diversos tipos. Otro ejemplo de ello fue dado en la crítica de *El vampiro...*, cuando Adonis hace referencia a lo raro que era el uso del condón en la década de los setenta.

En lo que respecta al erotismo hay también varias descripciones, pero me llamó la atención una en la que Zapata, licenciado en Letras Modernas en 1980 con una tesis que versó sobre *Chrétien de Troyes*, un autor del Medioevo, vuelve a asomarse a través de su texto dejando ver, en el tono humorístico que lo caracteriza, sus conocimientos sobre la cultura de esa época.

Habla Sebastián:

Le propongo una cosa: algo así como lo que llamaban en la Edad Media un asag y que ahora llamaríamos agasaj; nos desnudamos, reconocemos nuestros cuerpos con la sola mirada, que sustituye al tacto; los acariciamos de todas las maneras posibles excepto tocándonos. Un primer paso para vencer el temor (82).

Las diferencias entre A y Sebastián, en lugar de alejarlos, los acercaron, los hicieron encajar y complementarse mutuamente. A es un homosexual o bisexual de clóset que antes de conocer a Sebastián sólo buscaba aventuras para desahogar sus fuegos interiores. Su actitud es la del dominador, la del macho. También la del adolescente que es adulto o niño, según le convenga. Desde un principio, se confiesa con Sebastián: le advierte que también le gustan las mujeres, que cree en Dios y que lo único que quiere de él es su amistad. Con lo último trata de engañarse a sí mismo y a Sebastián y casi en seguida de haberle pedido y ofrecido su amistad, como un veleidoso adolescente le hace una perturbadora revelación: "¿sabes por qué hago todo esto? ¿Por qué?, le pregunto casi exasperado. Para que te enamores de mí" (35). Ese era su juego y Sebastián lo aceptó pensando que no corría ningún riesgo y que se podría enamorar de A por un mero acto dependiente de la voluntad. No obstante, para el momento en que, según él, teniendo todo bajo control, escribe "A me obsesiona porque decido que me obsesione: *quiero* enamorarme de él" (42). Ya está demasiado involucrado.

La caracterización que se puede hacer de Sebastián, como figura homosexual, a partir de su discurso, es la que él mismo, entre líneas, revela: se trata de un hombre que acepta su homosexualidad, en gran medida o casi por completo; así lo confiesa desde el primer día del diario: "Finalmente, cuando ya no hubo necesidad de ocultar nada" (25); de un hombre que tiene estudios, "¿sirvió de algo haber pasado por la universidad?, se pregunta uno" (46) y, sin lugar a dudas –aparte de sus obsesiones–, de un hombre muy apasionado y romántico. Quizás, por ello, veía en A un espejo de sí mismo: "A es un personaje romántico; por lo mismo, trágico: en todos sus actos está la marca de la muerte" (57).

Sebastián se define como alguien a quien le gusta el elemento sorpresa en la relación y, aunque lo que pueda pasar sea imprevisible, lo acepta: "Acepto jugarme el boleto: el miedo es siempre el peor enemigo del placer" (44). Ya anteriormente había manifestado "te voy a tener, cabrón, cueste lo que cueste" (40), con lo cual denota tener un carácter posesivo. Pero con el paso de los días se va dando en él una gradación ascendente hacia la obsesión. Desde el afirmar: "es un alivio su presencia.. 'me produce alegría' me relaja" (62) hasta declarar: "Sin A nada existe, nada tiene vida, todo carece de sentido..." (106) pasando a considerar a A como su Dios y al estar enamorado como la panacea de la vida: "El resto de la noche sólo desearía venerarlo" (94) y "Yo no considero que haya algo más útil que estar enamorado" (97).

En la etapa pasional, su relación no está exenta de manifestaciones sadomasoquistas como el hecho de que Sebastián, a una orden de A, trague la sangre de una herida que éste se hizo *ex professo* en el puño como prueba de su amor. Después de esa extraña prueba vivirán una tregua. A vivirá en casa de Sebastián por un tiempo y en ese periodo es cuando éste cree poder tocar el cielo sin imaginar que al término de su fugaz felicidad caerá estrepitosamente hasta el abismo del desengaño y la soledad. Después, en medio de su depresión, seguirá escribiendo, y el relato de sus cuitas será minucioso y conmovedor. Su cuerpo empezará a reaccionar a la opresión de su alma: "me fatigo rápidamente; la opresión en el pecho me dificulta la respiración" (141). La siguiente descripción de su estado físico da cuenta de que estaba hecho jirones por dentro y por fuera:

mis venas están más azules que de costumbre, casi moradas, mala circulación. Contrastan con el tono amarillo casi hepático de mi piel. Un animal desollado. Quedan a la vista sus nervios y arterias en la carne fresca, viscosa, recién abierta (142).

Siente perder el contacto con la realidad: "Una barrera de vapor cristalizado se empieza a erigir entre el mundo y yo... como si volara, o como si las cosas no me tocaran." (143) y siente también que su ser se escinde: "Dos mundos. Uno, de mi piel para fuera, que me parece extraño; otro, mi piel, de mi piel para dentro, que siento aún más ajeno" (153).

¿Cómo logra salir de esa postración? Desde mi punto de vista, Sebastián consigue alejarse de A cuando se da cuenta de que su relación con él ha sido inequitativa, y peor aún: está condenada a la repetición; ya no hay sorpresas, principalmente después del matrimonio de A. Las últimas páginas de su diario así lo corroboran y es esa rutina, anodina y dolorosa, la que lo ayuda a escapar. Si bien es cierto que en muchos aspectos de su vida es masoquista y obsesivo, también lo es que tiene muy claro qué es lo que busca en la relación: "La sorpresa desempeña un papel fundamental en el amor: aviva el deseo, lo renueva, si bien frecuentemente elige caminos tangenciales" (109). En otras palabras, la ausencia de lo imprevisible hacia el final de la relación que se convirtió en rutina, más la desigualdad de posiciones entre los dos podría explicar que, al sentir Sebastián que A ya no le ofrecía lo que a él más lo alimentaba interiormente —el elemento sorpresa—, encontrase precisamente en esa carencia el impulso para desprenderse emocionalmente y alejarse de él.

## ELEMENTOS ONÍRICOS

Lo mismo que en la vida diurna de Sebastián, en sus horas de sueño, se da una evolución, en relación con la imagen que se va formando de A, que va de menos a más. En este sentido, sus sueños desempeñan, como las canciones, una función de correlato.

Sebastián confiesa que, al poco tiempo de conocer a A, éste ha entrado en sus sueños: "ha aparecido ya en varias ocasiones, a veces difuso, otras cercano, real, con volumen y texturas" (40). El investigador Emilio Salas apunta que "si el dormir es para regenerar el cuerpo, el soñar es para reorganizar el alma, o si queremos ser más precisos, nuestra conciencia" (Salas 11). A este respecto, Sebastián tenía mucho por hacer, ya que cada vez que se enteraba, por medio de terceros, de algún aspecto de la vida de A, sucedía que después, por decepción, tenía que refugiarse por varios días en el alcohol o en el sueño, y el dormir en exceso cuando sufre desengaños amorosos, parece en él un viejo hábito y un síntoma del desarreglo que ello le produce en su interior: "Como en otras épocas, que parecían alejadas para siempre, estoy volviendo a dormir demasiado [...] el sueño no parece saciarme; no me suelta, como si tuviera muchas cuentas pendientes conmigo" (86).

En su depresión, Sebastián cae en un dilema: por un lado quiere dormir porque siente la necesidad de hacerlo "Dormir es abandonarse, perder las pocas posibilidades de defensa que ofrece la vigilia" (145), pero, por el otro, le da miedo soñar: "Tengo miedo sobre todo del sueño nocturno; su prolongación durante tantas horas me parece aterradora" (145), y procura ahuyentar ese sueño inventando tareas que se le convierten en manías: "me levanto continuamente para verificar si las llaves de la estufa están cerradas y el piloto encendido" (146). Contempladas las pesadillas reiterativas en las que se veía a sí mismo perseguido por personas que emitían sonidos siniestros, es comprensible su deseo de procurar rehuir el sueño, de no entregarse a ese estado de *quasi* inconciencia durante el que se sentía agobiado.

En ocasiones, confundirá sus sueños con las ensoñaciones de la vigilia; así, verá cómo un chofer de trailer toma sexualmente a A quien travestido se veía "obsceno y provocador como sólo puede serlo un hombre vestido de mujer" (151). Desconoce a A en esa imagen onírica, lo mismo que lo desconoció en la vida real en sus actitudes extrañas y egoístas. Como un chispazo concibe la idea de que ni siquiera lo quiso, sino que se enamoró, más bien, tan sólo de la idea que se forjó de él. En otras ocasiones ya se había planteado si lo

que él amaba era al verdadero A o a la imagen que sus fantasías, su memoria y sus expectativas habían forjado de él. Desde un principio se había preguntado si A, quien en ese entonces se hacía llamar O, solamente era "una repetición encarnada" de sus fantasías (31), e incluso en una de las ausencias de A llegó también a preguntarse si prefería extrañarlo que convivir con él: "Quiero a A pero a veces su presencia se me adhiere, casi me abrumba. Ya no tengo momentos de soledad para pensar en él. No si preferiría desearlo que tenerlo. ¿Patológico?" (103).

Después del estado de fusión sentimental y afectiva, de compenetración al que llegaron, se entiende que la separación tuvo que dolerles. Hacia el final de esa atormentada etapa, el atribulado narrador se preguntará: "Cuando ya se han agotado el recuerdo y la obsesión, cuando han sido llevados a sus últimas consecuencias, ¿qué queda de una persona?, ¿qué queda de A, en mí?" (159).

He mencionado que Sebastián tiene la sensación de que su ser está escindido y ello le produce una sensación que se prolonga en los sueños. En uno de ellos, en el que se repite el delirio persecutorio del que es víctima, y que se consuma en agresión, descubre que el perseguidor y el perseguido es uno solo: es él mismo: "Me doy cuenta de que quién me está agrediendo soy yo mismo; la impresión es aterradorante y confusa" (171).

En los últimos días que pasará cerca de A hará dos revelaciones que denotan su estado de ansiedad: "Nunca los sueños han sido tan amenazantes", "Ninguna pesadilla se le parece" (205), ¿deberíamos completar esta última frase diciendo: 'Ninguna pesadilla se le parece a la realidad?' " O quizás está refiriéndose a su ex amante. Como el poeta florentino, pero en sentido inverso, Sebastián recorrió –desde luego que en sentido figurado y no tan figurado– el paraíso, el purgatorio y el infierno en su realidad y en los sueños y, lo mismo que el vate, da también su descripción de esos niveles metafísicos, poniendo a su amante en el más alto: "Castigo del Cielo. O, simplemente, de A. (pues sí: del Cielo)" (122), "El infierno es, entonces, la condena a la repetición, a la invariabilidad; el agotamiento en las mismas circunstancias, en el mismo acto" (154) y ¿qué mejor descripción de su purgatorio que el relato de todas sus cuitas y dolencias provocadas por el abandono de A?

## ASPECTOS SOCIOLÓGICOS

Las objeciones de A para no establecer con Sebastián una relación de pareja son un buen ejemplo de cómo aun entre hombres que tienen relaciones sexuales con otros, y a pesar de ello no se ven a sí mismos como homosexuales, persiste el discurso hegemónico de la sociedad heterosexual: A antepone a Dios y a la familia como argumentos para tratar de evadir su propia verdad; su auténtica orientación sexual a la que ni siquiera quiere dar nombre: "Mientras no tenga que nombrar sus actos, decir sus sentimientos, no hay problema: su homosexualidad no existe" (55). Conforme A va conviviendo con Sebastián irá descubriendo la dimensión humana e integral que puede darse, en torno a la relación sexual, más allá del mero acto carnal. En la intimidad le confiará a Sebastián sus secretos, sus sentimientos de culpa, desde el que se apoderaba de él, en su niñez al masturbarse, hasta el que le acosaba, en su edad adulta, después de tener relaciones con otros hombres.

En otro tono de confesiones, Sebastián apunta "los síntomas del gay enamorado". Según él, un gay verdaderamente enamorado dice adiós por un tiempo a los baños de vapor, a las cantinas, etc., es decir, a los sitios en donde comúnmente ligan los homosexuales que viven en el clóset o que viven en ciudades en donde la homosexualidad es "tolerada" pero no aceptada. Lo cual significa que al saberse verdaderamente enamorado o al tener una relación importante, el gay opta por la fidelidad y abandona en el baúl de los recuerdos la promiscuidad. Entre los lugares mencionados como opciones de encuentro hay que añadir otra a la que también hará referencia, más adelante, pero en otro contexto: "las fiestas de *locas*" (36). Es decir, las fiestas, organizadas por un gay que goza de cierta independencia familiar y económica, que como cualquier reunión social es un medio propicio para conocer gente y, si así se desea; también para ligar.

Con una frase muy breve: "abrazándome como machín, acariciándome por debajo de la mesa como puto" (79), el narrador dibuja una escena, ocurrida en la cantina, en la que él mismo participa. En dicha escena A manifiesta su afecto a Sebastián de dos maneras: como "machín", o sea, como un hombre heterosexual al que le está permitido abrazar a otro, y como "puto", al que no le está permitido, en un lugar público, acariciar a otro hombre, así sea el hombre a quien ama. A decir verdad, aunque no se las dice, Sebastián parece reprochar con esas palabras una actitud de A en la que él mismo incurre porque él tampoco se atreve a acariciarlo ante la vista de los demás; sólo se contenta con señalar que A lo

acaricia "como puto" por debajo de la mesa. No sabemos si sólo está tratando de afirmar, ante sí mismo, que con esa acción A es tan gay como él o que A es cobarde porque no se atreve a manifestar su afecto de manera abierta. En México, a quien "no se atreve" se le llama "puto"<sup>33</sup>, y en el sociolecto gay o *camp*, un homosexual puede llamar a otro "puto" – en plan amistoso– sin que ello tenga necesariamente una carga ofensiva; también en este último sentido pudo Sebastián haber utilizado esta palabra. En ello se observa un ejemplo de cómo un individuo, representativo de un grupo social, en el contexto mexicano, utiliza un término con connotaciones fuertes, y casi estigmatizado, dándole una acepción mucho más suave o ligera, Núñez Noriega señala que

En el proceso de nominación (creación y asignación de palabras) que realizan individuos de "la comunidad homosexual", adquiere mayor importancia la necesidad de reasignar una nueva función a las palabras, sobre todo mediante el recurso de los valores estilísticos, sean éstos expresivos o sociocontextuales (Núñez 268).

En el caso anterior no se trata de la creación propiamente de una palabra, sino de la resemantización de la misma asignándole un nuevo valor; así, se le ubica a buena distancia de la primera acepción que pudiese tener en otros contextos. Esta resemantización, con tonos de autoescarnio, de palabras como puto, marica, joto, etc., tiene lugar en muchos contextos al interior de la comunidad homosexual, que parece tener el firme propósito de reutilizar todo ese tipo de palabras, pero sin la carga peyorativa y ofensiva que, desafortunadamente, suele contener. Núñez Noriega da abundantes ejemplos de esa reutilización léxica y semántica, como el siguiente:

En una reunión de amigos... Benito le pregunta a Cristian, irónicamente: "Oye Cristian, ¿tú eres puto?" Cristian volteo y le responde con fingida seriedad, llevándose la mano a la cintura: "Yo no soy puto..., soy toda una mujiurs" [una mujer].<sup>34</sup> Todos rien. La situación se repite alrededor de 15 veces durante la reunión y siempre provoca mucha risa" (Núñez 266).

Habrán otras situaciones que llevarán a Sebastián a llamar "puto" a A en plan nada amistoso y una de ellas es cuando se entera por Mario, "La Vanesa", que A sí ha aceptado, con otros –al parecer con todos, menos con él– el papel pasivo en la cama. Más adelante, será la única vez, A se dejará penetrar por Sebastián, quien después de hacer lo tan largamente solicitado y deseado no puede evitar tener sentimientos de culpa, aunque su conclusión final respecto a esa experiencia sea "*A por fin me pertenece*" (118). En esa idea

---

<sup>33</sup> Diccionario del español usual en México. *S.V. Puto*.

<sup>34</sup> 'Una mujiurs' en el contexto gay según el mismo autor no es exactamente una mujer, sino que es un hombre muy afeminado.

de pertenencia que tiene reminiscencias del espíritu de "la Conquista", encuentro que se cumple, en lo que atañe al sexo, sin importar si se trata de la variante homosexual o heterosexual, una especie de postulado de la ideología machista: quien penetra, domina porque somete y sojuzga al otro. Esto sin soslayar que tal postulado admite, por fortuna para la sociedad, muchas excepciones.

Dos brevísimas historias que tienen que ver con Ricardo, el mejor amigo de A, ilustran el destino que pueden correr algunos homosexuales en un contexto homofóbico que lo mismo puede existir en una ciudad pequeña que en una gran urbe. La primera historia es la del propio Ricardo, un hombre de buena y adinerada familia, que al terminar su carrera decide salir del clóset. La reacción de sus parientes es de rechazo total y, a partir de esa ruptura, él tiene que enfrentar la vida solo. Su valor es admirable, pero "la mayoría de sus amigos han preferido gozar de las ventajas y correr los riesgos que implica llevar 'una doble vida' " (102) a exponerse al rechazo familiar. A pertenece al grupo de esos amigos que prefieren las apariencias como opción de vida.

La segunda historia es el caso de un amigo de Ricardo que fue asesinado por ser comparsa de un tercero. Sucedió que ese amigo, cuyo nombre no se menciona, acompañaba en sus andanzas homosexuales a un tercero que estaba casado. Al parecer, fue la esposa que, enterada de lo que su marido hacía, mandó asesinarlo y para evitar el riesgo de dejar testigos; los sicarios mataron también al amigo de Ricardo descuartizándolo y tratando de dejar su rostro irreconocible. Sebastián refiere estas historias sólo por el impacto que provocan en A, y yo las menciono aquí porque sirven como parámetro para comprender mejor el contexto del que A proviene y que, en gran medida, explica el porqué vive su sexualidad a escondidas. Contemplado el contexto en que se da la relación, es de admirar, por un lado, la inteligencia con la que Sebastián logró conducir a A hacia cierto grado de apertura y, por el otro, hay que reconocer que si A tuvo la audacia de convivir tan de cerca con Sebastián y de irse a vivir, aunque fuese por breve tiempo a su casa, se debió al gran cariño que le tenía, tan grande acaso como su propio deseo de liberarse de aquello que le impedía vivir abiertamente su vida.

No obstante el gran cariño de A por Sebastián, sus temores prevalecen y lo llevan a refugiarse en el matrimonio. A se da por vencido ante los prejuicios sociales y por esa derrota de sí mismo pierde también al que ama. Sin embargo, parece que no es sino hasta su reencuentro con éste, después de su matrimonio y temporal ausencia, que se da cuenta de

que lo ha perdido o está a punto de perderlo definitivamente. Así se lo confiesa "Siento que voy a perderte" (190). Ese era un sentimiento también presente en Sebastián, quien ante tales palabras escribe: "En el fondo, creo, compartimos la misma inseguridad respecto al otro; si no, ¿por qué el otro día habló del temor a perderme? (191). Evidentemente se está refiriendo al estado en que se encontraban las cosas entre ellos hacia el final de la relación.

Quizás cuando A decidió casarse pensó que su condición de casado no sería un gran obstáculo entre Sebastián y él. Seguramente pensó que si, hasta entonces, había podido engañar a su familia con su doble vida, podría también seguir sosteniendo el engaño ante su esposa. Con lo que no contó fue con la reacción de Sebastián ante su decisión y sus acciones y por lo que éste señala es hasta esta última fase de la relación cuando A se da cuenta, de verdad y por primera vez, de que está a punto de perderlo definitivamente.

*En Jirones* muestra los problemas que enfrentan A y Sebastián como pareja dentro de un contexto que siendo el mismo para ambos es visto y vivido de manera muy disímil por cada uno de ellos. Es decir, ambos viven en la misma ciudad, comparten su gusto por el cine, frecuentan los mismos amigos –quienes en realidad son originalmente amigos de A–, no tienen entre sí una diferencia de edades significativa y en la intimidad logran comunicarse y complementarse. ¿A qué se debe, entonces, su rompimiento? La novela no cuestiona ese hecho, seguramente porque la explicación o la respuesta a esa interrogante queda implícita en el matrimonio de A.

La historia no ahonda en las razones que A tuvo para casarse, pero estas son de suponerse: presión familiar, su bisexualidad o, si se prefiere, la marcada indefinición de su sexualidad, desencanto o hastío de la vida gay o, tomando en cuenta que se trata de un *bisexual*, quizás un auténtico sentimiento amoroso por la mujer con quien contrajo matrimonio. Cualquiera que haya sido la razón, A no es el villano de la historia y Sebastián, por su parte, tampoco es un sujeto libre de conflictos. El perfil psicológico de este personaje es el de alguien que gusta de construir castillos en el aire en lo que toca a su vida sentimental y el abismo en el que cayó después de romper con A pudo haberlo evitado si, en lugar de idealizarlo o de conformarse con conocerlo parcialmente, se hubiese ocupado de fortalecer los puntos frágiles de su relación. Desde luego, la historia no trata de posibles desarrollos, ni de posibles desenlaces. La historia es tal como se presenta y cada lector habrá de interpretarla a su modo. Para algunos, Sebastián puede ser visto como una víctima de A en el sentido de que éste nunca fue realmente honesto con él respecto a sus planes de

vida. Lo anterior es irrefutable, pero A también da muestras de su amor por Sebastián. Mi conclusión, a este respecto, es que juntos viven el infierno y el paraíso, como tantas otras parejas, literarias o de la vida real, empero eso no es tan relevante como resaltar que la raíz de sus problemas no reside en su homosexualidad, sino en que durante su relación ha habido mentiras, condicionamientos, lucha de poder y graves tropiezos en la comunicación que, irremisiblemente, los condujeron a desencuentros dolorosos y, finalmente, a la separación. Sobra decir que no sucede de manera distinta en la mayoría de las parejas, llámense heterosexuales u homosexuales.

Pienso que si metamorfoseásemos a los protagonistas y convirtiésemos a uno en mujer y a otro en heterosexual, poco se vería afectada la estructura y el desarrollo de la historia. Aunque, más interesante sería analizar qué de esa historia y de esa relación está en primer plano. En esta novela, insisto, no es el sexo, ni la orientación sexual de los protagonistas lo relevante, sino su problemática como pareja. Al decir esto, sólo pretendo hacer énfasis en el valor que esta obra alcanza, en mi opinión, al plantear implícitamente que por encima o más allá de la identidad sexual de quienes conforman una pareja están los problemas, serios y humanos, de la comunicación.

## LA HERMANA SECRETA DE ANGÉLICA MARÍA (1989)

De entrada, el título de esta novela remite al nombre de la actriz y cantante Angélica María, pero contrariamente a lo que se pudiese pensar, no es la estrella de la década de los sesenta ni nadie emparentado con ella quien protagonizará esta historia. En esta obra Zapata presenta la historia de un ser atormentado por su condición biológica y anatómica. Se trata de un caso de hermafroditismo.

Aunque no de manera simultánea, a lo largo de esta historia el protagonista tendrá tres identidades. Hasta su etapa adolescente lo conocemos como un joven apocado llamado Álvaro, que vive bajo la custodia de su abuela, su único pariente. Al morir ésta, se ve obligado a abandonar su pueblo, la escuela y también su primera identidad. Huye a la ciudad de México y a partir de entonces comienza a vestirse como mujer. Al presentarse en la casa de la que cree su hermana, Angélica María, decide cambiar su nombre por el de Alba María. Sin éxito en su tentativa por ponerse en contacto con la famosa cantante, continúa su camino. Algunos años más tarde, circunstancias extremas lo llevan o *la* llevan a transformarse de nuevo por completo. Esta vez, además de su nombre y de su personalidad, cambiará también su sexo. O mejor dicho, se decidirá por lograr que uno de sus dos sexos prevalezca. Está decidida a ser una mujer completa, sin nada que estorbe o ponga en duda su condición femenina. La cirugía le extirpará lo que le quedaba de aquel chico provinciano solitario y con su transformación tanto interna como externa la atribulada joven trata de obtener no sólo la definición e identidad sexual por tan largo tiempo anheladas, sino también el camuflaje ideal para ocultarse de la persecución de la policía.

### ASPECTOS ESTRUCTURALES Y FORMALES

La novela da inicio en la etapa de juventud del protagonista, es decir, cuando se hace llamar Alba María, una cantante principiante, sin gracia ni talento que, aparentemente, tiene un cierto parecido físico con la estrella de cine y por dicho parecido y, sobre todo, por lo que su abuela le hizo creer, está casi convencida de que entre la famosa Angélica María y ella, Alba María, una perfecta desconocida, hay un parentesco de sangre.

La historia alterna a intervalos no regulares en extensión las diferentes etapas de la vida del protagonista creando en algunas ocasiones paralelismos muy cercanos entre Álvaro y

Alba María, que viven y sufren una problemática muy semejante: su soledad, el ser víctimas de acoso sexual y la imposibilidad de definir su identidad sexual por falta de recursos y de información.

Con el tratamiento dado a esta historia que, como he indicado, gira en torno de un mismo personaje, en diferentes momentos de su vida, el autor logra presentar una sola problemática, desde diferentes ángulos circunstanciales y temporales. Mediante el recurso de la retrospectiva, la historia empieza donde termina, creando la sensación de que el o la protagonista se encuentra encerrado en un círculo del que no puede escapar. Un círculo que hace pensar en un disco LP o también en un carrete de película de 35 mm, objetos cuya forma física y cuyo campo semántico empatarían muy bien, en un plano simbólico, con la estructura y la temática que conforman la novela, cuya historia se desarrolla en torno al mundo de la música, de las giras artísticas, del cine y, sin omitir, como una referencia constante, la exitosa vida de una cantante cuya fama traspasó las fronteras de México extendiéndose por todo el continente, que la aplaudió, la admiró y la conoció como "La novia de la juventud".

Las pistas obisa gras *evenemenciales* de esta *novela-disco-película* van llevando al lector, alternadamente, hacia los diferentes tracks o cuadros para ir conociendo al personaje en su presente como Alba María, en su pasado como Alvarito y en un tiempo –que corresponde al futuro en el desarrollo secuencial de las identidades– en el que el protagonista resuelve su conflicto de ambivalencia sexual, como Alexina. En cada una de sus etapas y con cada una de sus identidades, el personaje enfrenta diferentes retos. Como Alba María, las angustias y sacrificios por alcanzar el éxito como baladista para poder sentirse satisfecha y poder también equipararse a su supuesta hermana. Como Alvarito, su deseo por conocer su origen y el poder comprender las causas de las transformaciones que sufre su cuerpo ya de por sí extraño. Y más tarde, antes de ser convertida en Alexina, gracias a la intervención de la cirugía y de poderosos fármacos, el hecho mismo de correr el riesgo de someterse a una operación tan peligrosa como determinante para su futuro.

La obra está compuesta por una estructura un tanto compleja, no en función del conflicto que enfrenta el personaje, sino en función de lo intrincado de la trama que la conforma. El narrador hace uso de analepsis y prolepsis alternadamente para relatarnos la historia del protagonista, empero se guarda, en la primera parte, de revelar que se trata de un mismo personaje con un mismo secreto sobre su cuerpo en diferentes momentos de su

vida, con lo cual logra crear el efecto *suspense* de la narración a la manera de la novela policiaca. Ahora bien, como en toda novela policiaca, en ésta también se cometen crímenes: al descubrimiento del angustioso secreto del protagonista, sigue la muerte del descubridor. Y el lector sólo puede deducir por las respectivas acciones y reacciones que anteceden al homicidio que lo que motivó el crimen tuvo que ver con el hecho de que "la víctima" vio el sexo dual de Álvaro / Alba María. Al seguir el decurso de la narración uno se pregunta ante esos hechos de sangre quién fue en realidad la víctima: el acosador que resultó asesinado por tratar de conseguir sus propios fines o el protagonista que actuó en defensa de su integridad y de su secreto.

En relación con el espacio en que se desarrolla la historia, Alvarito vive en su infancia en un pueblo anodino, cuyo nombre nunca se menciona, Alba María hace giras por varias ciudades: Cuernavaca, Acapulco, etc., para luego volver a la ciudad de México, donde tiene su domicilio permanente y, finalmente, en sus últimos días como Alba María, pasa unos días en Guadalajara antes de partir al norte del país, en realidad huyendo por ser sospechosa de la muerte de un reportero que fue su pretendiente. Su transformación definitiva como Alexina y su debut como bailarina exótica tendrán lugar en Tijuana. Aunque hay que señalar que esos lugares son mencionados tan sólo de paso, el narrador no se detiene a describirlos. En opinión de Del Prado Biezma este

empobrecimiento de la coordenada espacial de la literatura tiene su origen en una conciencia demasiado antropocéntrica de la filosofía y de la literatura [...] vemos entonces a héroes que pasan por ciudades que sólo se nos nombran cuando se nos nombran y que a veces quedan reducidas a una simple inicial. En estas novelas [...] es el conflicto, es el movimiento, es la energía del héroe la que invade todo el ámbito de la narración (Del Prado 41).

La narración va desvelando paulatinamente que Álvaro y Alba María son la misma persona: "Como líneas paralelas que inevitablemente se juntan, nuestras dos historias ahora se funden en una sola" (63) y más adelante lo confirma claramente cuando Álvaro se presenta, ya vestido como jovencita, frente a la casa de Angélica María. A la pregunta de una sirvienta que desea saber quién busca a su patrona, Álvaro responde:

Soy Alva/ -se interrumpe a tiempo; después de un instante de reflexión, cuyos resultados serán determinantes en su vida, completa la frase:  
—Soy Alba... Alba María, una amiga suya. Me urge verla (27).

La historia tiene un desarrollo lineal y hay que buscar esa linealidad en o por encima de la alternancia del relato, lo cual lleva a encontrar varias e importantes *correspondencias* entre Alvarito, Alba María y Alexina. En diversas etapas de la narración se establecen

paralelismos en las acciones o en los sentimientos de los personajes. Leamos los siguientes ejemplos: Alba María se da cuenta de "Cómo necesitaría en estos momentos una presencia amiga, por no pedir algo más: 'el amor'..." (41) al mismo tiempo que Alexina "evita pensar en la soledad, acerbo precio del triunfo –aunque sabe que una mujer sólo está completa cuando es amada" (41) o más evidente aún en "Álvaro tiene un presentimiento. Se trata de esa extraña sensación que acomete a Alba María en los momentos en que hay peligro" (80). Este peligro se refiere a la inminencia de un acoso sexual que ambos pueden intuir, pero sin saber exactamente de qué se trata o cómo se librarán del peligro que presienten. Cito un par de ejemplos que ilustran cómo las dos historias del protagonista casi se tocan sin perder su paralelismo:

A Toño se le ha ocurrido que Álvaro debe aprender a pelear [...] un día simulan una pelea [...] Van al campo y forcejean [...] caen en la hierba y ruedan entrelazados [...] Permanecen así unos segundos. Mira, se me está poniendo dura, dice Toño [...] A ver enséñamela, dice Álvaro y Toño responde que sólo que él también se desnude. Álvaro, *un poco temeroso, accede* (86).

Nótense en cursivas las correspondencias lingüísticas y *evenemenciales* que existen entre el ejemplo anterior y el siguiente, en el que resulta interesante la actitud de la joven cantante al aceptar la propuesta de su pretendiente. "Alba María también *accede*, y acompaña al reportero de nota roja y espectáculos Alberto Muñiz a su departamento; también está *un poco temerosa*, pero él le promete que no va a forzarla a nada" (86).

Toño era un compañero de Alvarito en la escuela, el cual recién llegado al pueblo le demostró a éste en un principio amistad, no obstante al descubrir su secreto empezó a chantajearlo y luego pretendió abusar sexualmente de él. Álvaro terminó con el chantaje y con el chantajista siguiendo el consejo que su admirada cantante le dio en sueños: "Tú no te preocupes, Alvarito: para hacer un buen mole hay que tener la piedra del molcajete en la mano" (90). Aquí tenemos un ejemplo de una de las cualidades que Zapata posee como narrador y que Mario Muñoz define tan atinadamente. Me refiero a su "singular destreza en el manejo de las situaciones claves" (Muñoz [A] 29). En este punto de la historia, uno se pregunta: ¿y ahora, qué va a pasar?, ¿qué hará Alvarito frente al chantaje? Con ese sueño de Alvarito, el narrador da un indicio que proporciona una clave para descubrir lo que ocurrirá, pero lo hace con cautela, creando un suspenso que se esconde en la doble significación de la palabra "mole", vocablo de origen náhuatl de varios significados, que lo mismo puede significar *sangre* en su acepción más coloquial que referirse a un *platillo típico* de la cocina mexicana. Es necesario guardar en la memoria esa frase para comprender lo que la

"Presencia Onírica" de Angélica María quiso dar a entender con la palabra *mole*. El mensaje para Alvarito estaba oculto justo en esa palabra y para su fortuna personal e infortunio de Toño pudo deducirlo a tiempo. Llegar al desenlace de este episodio en la vida de Alvarito deja ver la relación existente entre el sueño del protagonista y la forma en que Toño fue asesinado.

El acoso del que Alba María es objeto proviene de un reportero que con aparentes intenciones de noviazgo le ofrece hacerle una entrevista que, con toda seguridad, le franqueará las puertas en el tan competido medio artístico. La ilusionada muchacha acepta por un tiempo, aunque con disgusto, los escarceos del libidinoso reportero, quien al lograr llevar a la chica a su departamento intenta violarla. Ésta, en apariencia, frágil aspirante a la fama, se defiende, lo asesina y lo emascula. El asesinato del reportero es el tercero en la cuenta de Álvaro / Alba María ya que entre Toño y este último había conocido en una de sus giras artísticas a un cantante de Rock de nombre Alberto que habiendo también pretendido abusar de ella sufrió el mismo fin.

Como en otras obras, el autor emplea en *La hermana...* el dialogismo de manera convencional, utilizando los guiones introductores de parlamentos, pero en otros casos, los suprime y hace que los personajes hablen entre sí utilizando discursos combinados, como en el siguiente " Mira, se me está poniendo dura, dice Toño [...] A ver enseñamela, dice Álvaro y Toño responde que sólo que él también se desnude (86). O este otro:

¿Y quién ese esta Alba María? ¿De dónde salió? ¿Tú la habías oído mencionar?, no, ¿verdad? Y esa canción de 'No seas tonto, no', ¿a poco la habías oído? Pues no se, a lo mejor... mira, es ésa, esa flaquita con minifalda, que más bien parece güera de rancho; ni siquiera parece artista (15).

La narración también incluye el género epistolar; se trata de las breves misivas que Alba María envía a su abuela desde sus giras y otras que Álvaro recibe de su admirada estrella, quien supuestamente sostiene con él –y seguramente con una caterva innumerable de admiradores– una comunicación personal por correo. En la siguiente cita, podemos ver cómo el contenido de la carta de Angélica María aparece intercalado con el diálogo entre Álvaro y su abuela e incluso con las observaciones del narrador:

Alvarito: me dio mucho gusto como siempre recibir tu cartita. Gracias por los dulces que me enviaste [...]

La abuela lo interrumpe en su lectura:

—Ajá, abuelita –responde sin prestarle atención.

—Mi hijito, ora sí te voy a contar cómo desaparecieron tus papás; ya me acordé.

[...] en realidad tú naciste en Brasil, Alvarito ¿de veras?, por supuesto que me encantaría

visitar algún día tu precioso pueblito, al que ya conozco gracias a las postales que me has enviado, naciste en Brasil porque tu papá trabajaba por allá...(36)

Otro aspecto formal encontrado en esta novela tiene que ver con un concepto que Del Prado Biezma explica en su obra; me refiero a los *paratextos* –ya mencionados en la crítica de *El vampiro*–, y que según este autor brindan útiles pautas de lectura. Aunque el teórico hace énfasis en los prólogos, dedicatorias, epílogos, etc., no descarta que esos paratextos se pueden encontrar también en otras obras escritas por el mismo autor y que incluso pueden ser de publicación posterior a la de la obra en cuestión. Así, por ejemplo, cita a "Walter Scott en el texto que pone *a posteriori* (1831) como 'Introducción' a *El pirata* (1822)" (Del Prado 72). En el caso de *La hermana...* me parece válido asociar esta novela con un texto autobiográfico de Zapata titulada *De cuerpo entero*, como su correspondiente *paratexto*, en el que el autor hace especial hincapié en su pasión por el cine, que empezó a ver desde edad temprana acompañado, principalmente, por sus abuelos. El propio autor confiesa la cercana identificación que encuentra en sus años de infancia con Alvarito en lo que respecta a su gusto por el cine y a su admiración por Angélica María.

Mi afición por el cine no se manifestaba exclusivamente a través del placer un tanto pasivo de ver películas. Había otras actividades o rituales que la complementaban. Como Alvarito, el púber protagonista de *La hermana secreta de Angélica María*, lo primero que hacía al salir de la escuela era pasar al cine a ver los carteles de las películas en exhibición y los próximos estrenos. También como Alvarito, después acostumbraba ir al puesto de periódicos a comprar revistas: Cine Avance, Cinelandia, Show de estrellas de cinelandia y [...] Figuras (28).

Apoyarme en un testimonio tan de primera mano como el de una obra autobiográfica en el marco de este trabajo obedece a mi intención de ponerme a salvo de caer en lo que Del Prado Biezma llama "el autismo crítico" (Del Prado 69) refiriéndose al enfoque crítico que sólo se atiene a las leyes que él mismo se ha impuesto y que hace caso omiso de cualquier otra relación que la obra pueda tener con otros elementos.

Otro caso de *paratexto* puede ser el epígrafe que José Luis Martínez alude en su reseña crítica. En ella menciona que "Cortázar amaba el epígrafe, sabía ponerlo en su lugar y sobre el texto preciso y lo hacía como si fuese un ejercicio de francotirador" (Martínez) en el que Zapata obtendría, con toda seguridad, también un lugar sobresaliente. El propio José Luis Martínez apunta que la frase de Balzac –tomada de Sarrasine y puesta por Zapata al inicio de *La hermana...*– es "certera y ceñida a la historia: 'El mundo está desierto para mí. Soy una criatura maldita, condenada a comprender la felicidad, a sentirla, a deseirla y como tantas otras, obligada a verla huir de mí a todas horas' ".

Como último aspecto formal, deseo mencionar que la novela está dividida en *Episodios* cuyos títulos corresponden a sendos nombres de películas de Angélica María. El primer episodio se intitula "*Mi vida es una canción*"; el segundo "*Vivir de sueños*", y el tercero, "*El cielo y la tierra*". Considero que los nombres de estas películas advierten o anuncian, en buena medida, el tono y el tema de cada capítulo. Obligado Alvarito por las circunstancias a pasar su niñez e infancia en un pueblito donde la mejor diversión era el cine, más le valía ver y vivir su vida como si "fuera una canción". "Vivir de sueños" era no sólo la mejor opción para Alba María en su anhelo por llegar a ser una gran baladista, sino también para Alexina en su vehemente deseo por llegar a ser una gran bailarina, una gran rumbera.

Enfrentarse a la cruda realidad, de ver cara a cara que entre ella y Angélica María existía un abismo, resultó para la protagonista como quedar suspendida entre "el cielo y la tierra".

Hay quien afirma, como Del Prado Biezma, que en el género de la novela cabe todo y *La hermana...* parece confirmarlo. En esta obra identifiqué dos aspectos fundamentales en el nivel de su composición: un tratamiento de la historia que resulta un magnífico ejemplo entre lo que puede ser "narración novelística y narratividad cinematográfica" (Clerc 254), según lo plantea en su ensayo Jeanne-Marie Clerc; y una intriga al modo de la novela policíaca. Otro aspecto formal, ya citado, son las cartas entre diversos personajes que remiten al género epistolar y, por último, deseo mencionar el formato de una encuesta utilizada por las revistas de espectáculos no sólo en los sesenta sino aún hoy en día, empleado por el narrador para enlistar los rasgos físicos y psicológicos de un personaje: "Póngalo en la balanza si su corazón duda", 'Lo que me gusta de él... / lo que no me gusta de él...' (76).

## ALUSIONES AL CINE

Como mencioné, la historia tiene como uno de sus ejes las referencias a la exitosa carrera de una actriz y cantante que supo proyectar ante su público una imagen de triunfo personal y profesional, un halo de perfección que se sustentaba, acaso, en su natural simpatía y sencillez. Sin embargo, me ha sorprendido encontrar en *Melodrama* lo que considero otro *paratexto* para esta obra.

Vicariamente, hemos estimulado a César Costa en su incipiente carrera como cantante, hemos aconsejado a Patricia Conde, *abofeteado a Angélica María*, apapachado a Joselito, aborrecido a Dolores del Río y hemos enloquecido con frenesí por Arturo de Córdova (*Melodrama* 80).

Queda claro en la cita que junto al nombre de los artistas aparece la opinión que cada uno de ellos le merece al narrador y, se entiende, al autor. En ese sentido, realmente sorprende que, un par de años más tarde, el autor dedique de manera tan singular una novela a aquella que en *Melodrama* resulta "abofeteada", sin soslayar que esa imagen está inspirada en una película. A este respecto me pregunto si *La hermana...* es tan sólo un homenaje a una figura pública querida y aclamada por miles de admiradores, incluyendo al escritor, o más bien hay que entender que el personaje *Angélica María*, con todo lo que la famosa artista representó en su generación, es un recurso simbólico y formal utilizado para conferir más peso al drama del protagonista.

Como de costumbre, también en esta obra Zapata hace alarde de su cultura cinéfila para ponernos al tanto sobre los artistas de moda y los éxitos de aquella época: Lilia Prado y Mary Esquivel, a quien también menciona en *De cuerpo entero* (36), contando la anécdota de que un día al encontrársela en persona la confundió sin querer con Rosa Carmina; otras menciones son las de Enrique Guzmán en *Especialista en Chamacas* (33), *Los caifanes*, película a la que el narrador critica por su "esnobismo sólo en apariencia democrático" (40) y la de Angélica María en *Vivir en sueños* (93), *Somos novios* (112) y *Cinco de chocolate y uno de fresa* (124). La escasez de menciones sobre la producción filmográfica de esta actriz hace pensar que la vida de la cantante sólo es uno de los ejes de la historia; el otro eje, acaso perpendicular a éste –porque no va en la misma dirección triunfal que el de la estrella– lo constituye la tríada Álvaro / Alba María / Alexina.

Zapata maneja en esta obra una técnica muy utilizada por el cine. Si *La hermana...* fuese una película veríamos obviamente con recursos del cine tales como *corte y mezcla*, *disolvencias*, *flash back*, etc., una yuxtaposición de historias que quizás en un inicio podría confundirnos. Lógicamente, al avanzar la película iríamos atando los cabos de la intriga y, como en la lectura de la novela, nos percataríamos de que el recurso de presentar, en forma yuxtapuesta, la historia del personaje en diferentes etapas de su vida fue utilizado por el autor con gran destreza en el manejo de las técnicas narrativas logrando lo que Jeanne-Marie Clerc llama en su ensayo "una atemporalidad ligada a la visión, que tiende a hacer del lector un espectador asociado a la historia narrada más que al discurso del narrador" (Clerc 265).

Creo que Zapata lleva al lector en esta novela al terreno de esa *atemporalidad* y he ahí la dificultad de definir el tiempo de la narración, ya que todo en la historia es un presente narrativo –narrado en tercera persona– y no precisamente la división de pasado, presente y futuro, que en los aspectos formales y estructurales sólo fue mencionada con fines explicativos para una mejor comprensión de la estructura de la trama.

## ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Si bien es cierto que el autor se muestra sorprendentemente austero al mencionar las producciones fílmicas o discográficas de "La novia de la Juventud" también lo es que la compensará de esa carencia dedicándole a lo largo de la obra una lluvia de epítetos grandilocuentes que describen sus innumerables cualidades y virtudes. Durante el análisis hice una lista de tales epítetos que, leídos uno tras otro, forman una especie de *letanía descriptiva* –del personaje o de los hechos que acontecen en la trama– y que el narrador aplicará no sólo a Angélica María, sino al parecer por extensión también a otros personajes que ocupan algún lugar de importancia dentro de la historia. Con esto quiero decir que personajes como Amanda Murillo, una actriz que apoya a Alba María en su incipiente carrera; Alexina –la tercera identidad de Álvaro–, y también dos pretendientes de Alba María que terminaron asesinados, tendrán cada uno su propia letanía, aunque no tan larga ni tan rimbombante como la de Angélica María. Tales letanías cumplen, sobre todo la de Alba María, la función de comentar lo que está sucediendo en la trama y también aportar, con sus hipérbolos y reiteraciones, un tono humorístico. Vistos por separado o en conjunto, estos abundantes adjetivos y epítetos que he llamado *letanías* son, a mi juicio, un buen ejemplo del humor *camp*, en una de sus variantes: "estilo a costa del contenido" (Sontag, 55) o "la experiencia estética del mundo". Según esta autora: "El *camp* encarna la victoria del 'estilo sobre el contenido', 'la estética sobre la moral', 'la ironía sobre la tragedia'" (62). Basten estos pocos ejemplos –con su correspondiente sello de extravagancia– para dar una idea de cómo es presentada Angélica María, el personaje, en la narración. Todos ellos dan también una idea de cómo era vista la estrella, por sus admiradores, en su época dorada.

Novia de la juventud (26)	Santángélica María del Perpetuo Socorro (90)
La Verdadera, la Única (50)	Manifestación Rubia, Terciopelo Vocal, Alegría
La Estrella Refulgente (53)	Inmaculada (91)

Ahora leamos los epítetos que narran o refuerzan lo que sucede con la no tan afortunada ni tan agraciada Alba María:

*La Futura* porque algún día triunfará (30), *Sancha María* (32) porque está instalada en su propia quimera como Sancho Panza, "Eres consciente de tu propia respiración, *Prana María*" (42), "Inhalar y exhalar para no morir; cortada tu respiración, *Asma María*" (42), "Pobres besos tuyos, *Labia María*" (42), "Intenta tranquilizarte, *Calma María*" (42), "Un ratón pusilánime, *Ra ta María*" (46), "¿alguna vez pediste nacer, *Nata María*?" (69), "¿y qué estabas pagando, *Karma María*?" (72), "víctima del asco, *Basca María*" (69), "Algo tienes que dar, *Nalga María*" (88), "derrama en la inocente mano de *Casta María* la saltarina leche retenida durante tanto tiempo" (88), "Finges que te concentras unos segundos, *Sabia María*" (94), "Empiezas a sentirte un poco extraña, *Rara María*" (95), "le sacas de nuevo el cuchillo y ahora se lo hundes en el vientre, le das con ganas, *Saña María*" (97) y "has dado el paso decisivo, *Alvara Mia*" (125).

Por citar tan sólo las más descriptivas. En el caso de Alexina, las siguientes:

La sensualidad encarnada, la exuberancia hecha mujer, la de las piernas de oro, la de cabellera de fuego, la de boca carmesí; Alexina, toloache de los hombres, digitalina de los ancianos, yombina de los jóvenes, la que causa emisiones involuntarias de semen en los adolescentes; Alexina, virtual destructora de familias, envidia de las hembras, receptáculo de fantasías eróticas, pañuelo de sueños mojados (29).

entre muchas otras "cualidades" o epítetos que la caracterizan.

Por último obsérvese cómo el narrador adorna al personaje Amanda Murillo –utilizando la ironía– con atributos que son clichés comunes que aparecen aún en textos periodísticos de espectáculos, la llama: La Otrora gloria del cine nacional (28), > Otrora famosa (30) o > simplemente La Otrora (30). La gradación empleada para referir cómo se fue extinguiendo la fama de esta artista crea una imagen que dibuja muy bien un fuego que se apaga paulatinamente. También la nombra La otrora Célebre (44), La antaño célebre (53, 66), y fiel a uno de los rasgos de su estilo, juega con las palabras: "la célebre ex –trella" [sic] (57). Para Alberto, el roquero, tiene "el inminente" (40), "el ahora sí ya inevitablemente famoso" (46), "el hoy occiso" o "el hoy cadáver". (47).

A diferencia de otras obras, en esta novela hay comparativamente menos diálogos explícitos –esto por el uso del discurso indirecto– y un poco más de descripciones que el narrador utiliza para crear atmósferas y ambientes emocionales, como se puede constatar en el siguiente fragmento que sirve como preámbulo a la noticia del segundo homicidio perpetrado por la protagonista:

Si en "El Yerberito" se oye el rumor de un pregonar, aquí se escucha más bien un rumor sordo, como el que suele acompañar a los terremotos –tan frecuentes en esta región– o a las tragedias inesperadas; una inquietud creciente; un escándalo silencioso, como el que se produce cuando alguien muere en la madrugada; voces que se atropellan, desdentadas; súbita

inversión de los términos, como en una película que cambia de tono intimista, apacible, en que la protagonista hace sus confesiones en *close-up*, al plano abierto, en que la cámara sigue en acelerado *dolly* a varios personajes que discuten con apasionamiento mientras caminan rápidamente por el largo pasillo de un edificio; como un párrafo, en el que esperamos el verbo de la oración, y de pronto se corta, y nos asesta otra, también sin verbo, sin complemento; de la calma al barullo, de la fijeza al movimiento; del dulce y oscuro reposo del sueño a la violenta crudeza de la realidad; todo en un instante, sin que medie ninguna transición, como suele suceder cuando saltamos al vacío y el mundo ya es otro.

—¡Abrid, abrid!, muchachas, que ha sucedido una desgracia de Dios padre! —grita desde afuera Pilarica, la Pequeña Gigante de las Castañuelas (44).

Mediante una alusión a "El Yerberito", una canción popular rítmica y bailable, el narrador da inicio a una serie de antítesis y comparaciones para resaltar las diferencias entre un conjunto de opuestos. La letra de la melodía hace alusión al pregonar del yerberito para vender sus mercancías. Aquí el pregonar "se escucha más bien como un rumor sordo" y para aclarar de qué clase de rumor se trata lo compara primero con un fenómeno de la naturaleza "como el que suele acompañar a los terremotos"; después lo traslada a la sociedad utilizando como figura el oxímoron "escándalo silencioso" y la sinécdoque "voces que se atropellan" por no decir "gente que se atropella". El texto dice: "voces que se atropellan; *desdentadas*", imagen que hace pensar en que las voces hablan con precipitación, y si hablan desprovistas de dientes o disminuyendo su función al articular, entonces lo hacen en un cuchicheo, como el que se produce "cuando alguien muere en la madrugada". Luego menciona una "inversión de términos", es decir, el orden normal de las cosas se ve trastocado, y para ejemplificar esa alteración temporal apela al cine que puede pasar "del tono intimista en *close-up* al plano abierto en acelerado *dolly*", y apela también a la gramática, cuyos párrafos requieren: "la aparición del verbo de la oración y de los complementos" que completen las ideas. Continúa con el juego de opuestos: "de la calma al barullo", "de la fijeza al movimiento" y "del dulce y oscuro reposo del sueño a la violenta crudeza de la realidad". Y para darle aún más fuerza a ese cuadro de contrastes, todo ocurre a gran velocidad y abruptamente, "en un instante" y "sin que medie ninguna transición". Finalmente, termina su introducción a la noticia de una muerte, de un asesinato con un símil de corte filosófico "como sucede cuando saltamos al vacío y el mundo ya es otro". Ciertamente, en un mundo en constante devenir dominado por la tecnología y por fenómenos extraños e inexplicables de la naturaleza, un simple salto al vacío es un margen suficiente para que el mundo cambie sus coordenadas y se transforme.

El párrafo citado es, lógicamente, sólo un ejemplo de cómo el narrador pasa en esta obra de un campo semántico a otro para crear los ya mencionados ambientes emocionales, como he apuntado anteriormente. Aquí me atrevo a afirmar, con Spencer y Gregory quienes a su vez citan a Sir Walter Raleigh, que "al elegir un sentido para nuestras palabras, elegimos también un público para ellas" (Spencer 83). No se si esa fue la intención de Zapata al escribir esta novela, pero lo cierto es que tal observación lingüística y estilística se cumple, no sólo en esta obra, sino en gran parte de la narrativa aquí estudiada.

## ASPECTOS PSICOLÓGICOS

Álvaro / Alba María / Alexina es la tríada de la inconformidad escrita con mayúsculas y pienso que esa actitud ante la vida crea en el personaje serios trastornos psicológicos. Alba María sufre más por querer ser alguien que no es que por su hermafroditismo. Su enajenación comienza en edad temprana y en costumbres tan inocentes como la de imitar la personalidad de los artistas de cine:

En el cine, Álvaro ha aprendido actitudes y comportamientos diferentes de los de la mayoría de la gente que lo rodea [...] Sabe cómo demostrar enojo con una simple mirada, indiferencia dando bruscamente la espalda [...] altivez elevando la barbilla, languidez entrecerrando los ojos, sorpresa enarcando una ceja, displicencia mirando hacia un lado y frunciendo apenas la boca. Pocas actitudes le resultan tan elocuentes como las de Lilia Prado y Mary Esquivel (24).

Su enajenación aumenta cuando, creyendo o deseando creer las palabras de su abuela agonizante, se lanza a la búsqueda de la que cree su hermana secreta, logrando tan sólo convertirse en Alba María. Desde luego que la gris personalidad de una enclenque baladista aspirante a estrella no podía llenar su sed de fama y reconocimiento, y es esa perenne inconformidad consigo misma, además de la persecución de la policía, lo que llevará a Alba María, casi por accidente, a procurar alcanzar su sueño de ser una mujer plena, una mujer hermosa, deseada, amada y famosa, para, con esos nuevos atributos, ser reconocida y aceptada por su inalcanzable y envidiada hermana. Transformada en Alexina, cumplirá su deseo de toda la vida: conocer en persona a la gran artista. Sin embargo, sucede que al verla frente a frente "tiene más fuerza el odio que el amor, y de pronto, casi sin darse cuenta, ya está insultándola, con palabras que nunca se habría creído capaz de pronunciar" (150). El encuentro con Angélica María, el comprobar al verla que ella, Alexina / Alba María, vive en la antípoda de la autorrealización le produce un tremendo trauma y a causa

de ese shock pasará de la enajenación, en la que vivía, a la esquizofrenia. Recluida en un hospital psiquiátrico, después de dos largos años de aletargada existencia, seguirá viviendo sus ensoñaciones y sus delirios de grandeza como escape o alivio al dolor de no poder hacer realidad sus tan anhelados sueños. La obra termina con palabras que ya han aparecido con anterioridad y que condenan a la protagonista, perdida en los abismos de la locura, a una eterna espera, a la postergación perenne de su tan deseado éxito: "Ahora sí Alba María, *ahora sí*".

## ELEMENTOS ONÍRICOS

En esta obra también son referidos algunos sueños; los apacibles casi siempre versan sobre las fantasías de Alvarito conviviendo en gran amistad con Angélica María, aunque también se narran pesadillas, sobre todo de Alba María y de Alexina. Ahora bien, en esta obra, además de los sueños, llama la atención lo que se dice en torno a ellos.

El sueño, que se funde con la vida, que se funde con el cine: no hay más que una fantasía, no hay más que una realidad, y ambas son una sola: esas formas grotescas que desconoce: cerros hipertrofiados, de otros lugares, rostros nunca vistos, interiores de casas nunca visitadas ( 43).

o en: -

Un día, pues, no logra dormir. Se acuesta, cierra los ojos, pero no aparecen las imágenes precursoras del sueño, esas imágenes que en ocasiones surgen de la parte inferior de los párpados, o de los lagrimales y que otras ocasiones parecen provenir de los senos frontales, o de algún sitio difícil de precisar (65).

Lo anterior hace pensar en que el narrador pretende teorizar sobre las causas o el origen del sueño.

Cito un ejemplo más para mostrar cómo se establece un paralelismo y una antítesis entre las dos identidades del protagonista en relación con el sueño: "Alba María teme la llegada del sueño. Álvaro encuentra en los sueños la felicidad" (65).

Por último, considerando el perfil psicológico y el contexto social del personaje, cabe añadir que resulta verosímil que sea a través de la revelación de un sueño de donde le viene a Alvarito la idea de matar a Toño, ya que un joven apocado como él no habría llegado a concebir esa idea por sí solo. Tenían que ser las palabras de Angélica María dichas en un sueño las que le dieran la idea y el valor de hacerlo "Tú no te preocupes, Alvarito: para hacer un buen mole hay que tener la piedra del molcajete en la mano" (90).

El sueño es lo mejor para este personaje y quizás también lo fue para muchas personas que vivieron esa época: "El sueño significa el cese del dolor, el espacio privilegiado" (67). Los sueños de Alvarito, además de mostrar su yo interno, también sirven de pretexto al narrador para describir ese ambiente de fiesta o de película en que la idealización de los sesenta nos ha querido hacer creer:

A.M. (Angélica María) llega al pueblo de Álvaro con la Caravana de las Estrellas Corona Extra y lo visita [...] le organiza una fiesta con motivo de su cumpleaños, en la que están presentes sus amigos artistas: César Costa, Enrique Guzmán, Julissa, Manolo Muñoz, y comen sandwiches en triangulitos, beben refrescos con popote y bailan twist interpretado por las Hermanas Jiménez (68).

Me refiero a que en la época del rock no todos los jóvenes vivían como esos artistas, ni la vida era sólo diversión y fiestas. Muestra de ello fue el movimiento del 68 que revela, entre otras cosas, que la generación de ese momento estaba en una búsqueda importante, que necesitaba cambios y que el autoritarismo del gobierno en el país no era infalible, aspecto que la rebeldía y los deseos de democracia de la juventud de aquel entonces sometieron a prueba.

En el caso de Alvarito, el despertar de sus sueños lo enfrenta a su cruda realidad: él, siendo un buen chico, buen católico, que asiste a misa y se confiesa acaba de tener su primera menstruación y a su lado no hay un especialista que lo oriente, unos padres que lo apoyen, sino tan sólo su senil abuela que le dice "—Ay, mi hijito, no te preocupes: es señal de que ya te estás convirtiendo en mujer". (107). Su calvario se vuelve más dramático y después de diversos avatares tomará otro curso cuando decide seguir el consejo de un grupo de "morras" que conoció en Tijuana. "Siente, desde el primer momento, que algo la une a ellas: ¿son sus semejantes, sus hermanas secretas que nunca había conocido?" (115). En realidad se trata de un grupo de travestís que le aconsejan someterse a la cirugía para lograr "ser una mujer completa" (117) consejo que le dan aun sin conocer su *secreto*.

## ASPECTOS SOCIOLÓGICOS

Desde diversos campos del saber puede ser abordado el tema del hermafroditismo; Zapata lo hace desde la literatura y con talento hace que dicho tema encarne y tome vida en un personaje que transita de la homosexualidad al travestismo y de éste a la transexualidad. El argumento es interesante y podría estar situado en cualquier otra coordenada

*espaciotemporal*, pero el autor escogió –y no fue una elección infructuosa– la época del rock-and-roll en México como escenario para la historia de Alvarito. A diferencia de otras obras de Zapata, en las que toda la acción se desarrolla en la ciudad de México, en *La hermana...* parte de la acción tiene lugar en un pequeño pueblo y también en otras ciudades –finalmente vuelta al ambiente urbano–, cuyos cuadros y escenas sirven para dar una idea de cómo se vivió la llamada época dorada en diferentes contextos sociales. Eran los años sesenta, el momento en que la juventud mexicana, ante el ejemplo de la norteamericana, se apoderó de los medios o, parafraseando a J. Joaquín Blanco, el momento en que la industria de la juventud –promovida por la radio, el cine y la televisión– impuso atmósferas sentimentales y pautas de conducta que crearon un ambiente descrito por el crítico como "un cuento de hadas con coches deportivos, residencias en Las Lomas y serenatas de rock-and-roll con guitarras eléctricas" (Blanco 555). Desde luego, no hay que soslayar que no todos tuvieron acceso a ese cuento de hadas y contemplando la historia de Alvarito más bien me inclino a pensar que la llamada época dorada tuvo también sus sombras y sus hoyos negros. Así, vemos a la frustrada baladista Alba María después de su fracasada gira vendiendo productos Avón casa por casa para poder sobrevivir. El narrador aprovecha la oportunidad para ajustar cuentas con la falacia que vende la mercadotecnia: "Digámoslo de una vez: una vendedora de productos Avón no es tan sonriente, ni tan saludable, ni hay en su expresión ese aplomo y optimismo que observamos en las fotografías de las revistas" (54) las cuales también muestran imágenes que pretenden representar el mundo en el que viven sus potenciales clientes: "El mobiliario no es lujoso, aunque tampoco humilde: más bien nos remite a una clase media amable, próspera y satisfecha. Sin embargo, la realidad desmiente con frecuencia esas imágenes" (54).

La obra toma como uno de sus ejes a una figura pública y lo hace urdiendo tan bien la trama que confieso que en los primeros capítulos, llegó a sembrar en mí la duda de si en realidad la famosa Angélica María no tendría por ahí escondida alguna hermana-hermano indeseable. Cuidadoso, sin dejar hilos sueltos, y como si me respondiese, el narrador libra de tal sospecha a la admirada y respetada artista; lo hace refiriéndose a Álvaro, quien ahora sabe que Angélica María no puede ser su hermana de sangre, que lo que su abuela le dijo no puede ser cierto "tiene la impresión de que de ahora en adelante sólo podrá atenerse a lo que le dicte su corazón, que no hay más verdad que la que se intuye, la que se lleva dentro" (120) y después vuelve la narración a retomar el *leitmotiv* de la historia, dándole una nueva

connotación, diciendo "*esa hermana secreta que todos tenemos*" (125). Es interesante el modo en que el autor juega con la piedra angular de su historia al convertir un elemento esencial de la intriga en un concepto abstracto; el que Alba María pudiese ser la hermana secreta de la famosa estrella ya no es tan importante como el descubrimiento de que ahora "todos tenemos una *hermana secreta*". Al parecer, al invertir en el desarrollo de la historia lo que plantea el título, el autor está jugando con ambos elementos. Es decir, el título es lúdico y hace pensar que Angélica María tiene una hermana secreta, sin embargo, la historia gira en torno de un personaje hermafrodita, quien planea y trata de vivir su vida en función del modelo de una figura pública con la que cree estar emparentada.

Entonces cabe preguntarse aquí: ¿quién es la hermana secreta de quién? ¿Alba María de Angélica María o viceversa? De acuerdo con la historia, parecía probable que Angélica María pudiese tener un vínculo familiar con la protagonista. Esto concuerda con lo que sugiere el título. Pero si nos detenemos a analizar el significado y el peso que tiene el decir "*esa hermana secreta que todos tenemos*", entonces, el narrador convierte, de golpe, a Angélica María en la hermana secreta de Alba María. Al parecer, es en este último sentido que J. Joaquín Blanco plantea lo siguiente: "Porque, je, ¿qué otra cosa son nuestros adorados ídolos, si no nuestros horribles hermanos secretos?" (Blanco 557). Se que cada lector, aunque no sea un crítico connotado como Blanco, tiene derecho a proponer sus propios puntos de vista y apreciaciones, pero para concederle razón a éste autor, la obra tendría que llevar otro título como: "La hermana secreta de Alba María" o "Angélica María, la hermana secreta" o algún otro semejante. Sin embargo, considero que la apreciación de Blanco encuentra sustento en el contenido de la obra, no así en el título, ya que éste invierte esa apreciación. *La hermana...*, insisto, desarrolla la historia de Alba María como hermana secreta de Angélica María y no al revés.

Debo confesar que lo que más me llamó la atención de las palabras de Blanco es el uso del adjetivo "horribles" aplicado a los afamados ídolos. Uso en el que se advierte cómo el crítico invierte los valores que prevalecen en la realidad; los "hermanos horribles" no son los que viven bajo el yugo del anonimato y, en gran número, de la mediocridad, entiéndase los admiradores o fans de los artistas, sino los artistas mismos, que están en el pináculo de la fama y de la opulencia. Me gustaría conocer las razones de Blanco para ver *lo horrible* en aquellos que disfrutaban de algo que hoy en día es tan apreciado como la fama y el éxito.

Por último, cabe señalar que tanto esta novela como la anterior (*En Jirones*) presentan figuras homosexuales que viven en provincia y que ambas obras dan una idea muy clara de que, debido a los prejuicios sociales, no todo es miel sobre hojuelas para los gays en el interior del país.

He hecho esta mención consciente de que no es la tónica de esta obra el denunciar los problemas que enfrenta la comunidad gay y habría optado por no hacerla, si esos problemas sólo sucediesen en la ficción literaria. Sin embargo, los alarmantes datos que proceden de la realidad obligan a hacer, aunque sea brevemente, un alto para informarse y reflexionar sobre lo que viven algunos homosexuales en nuestra sociedad.<sup>35</sup> Resulta increíble que aun hoy en día<sup>36</sup> se sigan cometiendo crímenes por homofobia con tanta frecuencia, tan brutales como los que refiere la prensa, crímenes que no ocurrirían si nos esforzásemos por difundir a nuestro alrededor una actitud de respeto hacia todas las personas sin importar ninguna de sus diferencias y, mucho menos, su orientación sexual.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Varios autores "Mapa sobre la homosexualidad" Consultada 4. nov. 2004.  
[http://www.vidahumana.org/vidafam/homosex/homosex\\_mapa.html](http://www.vidahumana.org/vidafam/homosex/homosex_mapa.html)

<sup>36</sup> Carolina GÓMEZ MENA. "En nueve años hubo cerca de 900 asesinatos por homofobia: ONG". *La Jornada*, 16 may. 2005.

<sup>37</sup> JUAN LUIS. ÁLVAREZ-GAYOU "Los medios refuerzan la discriminación hacia las personas no heterosexuales". <http://www.letraese.org.mx/notiese%20Nv/Dic04/Nsmediosdiscrimina7dic04.html> Consultada 8 nov. 2004.

## ¿POR QUÉ MEJOR NO NOS VAMOS? (1992)

### ASPECTOS ESTRUCTURALES Y FORMALES

He aquí una novela desconcertante y de difícil lectura, en la que hay que buscar casi con lupa los indicios que permitan reconstruir la coordinada *espaciotemporal* en la que se desarrolla la historia que, de tener acotaciones contextuales y su correspondiente división en actos y escenas, bien podría ser una obra de teatro. Aunque, a decir verdad, en esta obra no hay más historia que el decurso que impone el desarrollo de un diálogo ininterrumpido entre los protagonistas: un homosexual y una feminista cuarentones que realizan un viaje juntos.

Todo lo relacionado con la acción y la conversación entre los personajes está implícito en el diálogo y ésta no es la primera vez que Zapata trabaja con esta técnica narrativa, ya probada en 1981 con *De pétalos perennes*<sup>38</sup>, novela en la que también intervienen sólo dos personajes que, a diferencia de los arriba mencionados, sí tienen nombres: Tacha y Adela; no así en esta obra en la que Zapata va más lejos en su búsqueda formal al colocar a los actores en el limbo de la coordinada *espaciotemporal*, desprovistos de nombres; ni siquiera les concede un "Él dice" o "Ella dice". A cambio de ello, les da autonomía absoluta y, lo mismo que Adonis en *El vampiro...*, desde el inicio de la novela, esta pareja dispareja hace uso de la palabra sin presentación alguna y sin mediación de un narrador.

El privilegiar exclusivamente el *diálogo* como la forma esencial de esta novela, e introducir en él todo lo que coadyuva al desarrollo de la historia, no me parece gratuito, y lo mismo se puede afirmar del viaje que los personajes realizan. Ciertamente esta pareja de amigos habla tanto o más que los actores en las telenovelas, aunque su discurso dialogístico, por fortuna para el lector, no padece el vacío de éstas. Por otra parte, el hecho de que realizan juntos un viaje confiere a su diálogo un efecto que no sería el mismo si, en lugar de estar viajando, estuviesen atrapados en un elevador, en una isla desierta o en el fondo de una mina.

---

<sup>38</sup> Publicada por Katún en 1981 y por Posada en 1987. Llevada al cine con el título de *Confidencias* en 1981; al teatro en 1983 por la Sogem y en 1996 por el Grupo Dramático Alcores en Madrid y en otras ciudades de España. En 1983 también se realizó una radionovela con esta obra transmitida por Radio Educación.

Gran parte de su charla versa sobre sus recuerdos y, en este sentido, se puede decir que en su plática también "viajan" constantemente hacia su propio pasado. Así, tenemos el viaje en dos niveles, uno físico que hace someras alusiones al contexto en el que se encuentran; y otro que lleva a interpretar el viaje como una metáfora. Del Prado Biezma encontraría, seguramente, en esta novela también un material rico para realizar una lectura cuya focalización fuese *sociológica e histórica* basada en una voluntad referencial en relación con los dos espacios temporales en que se desarrolla la acción: primero; el del viaje por carretera, pero sobre todo, el viaje que los protagonistas hacen por su pasado.

De su recorrido por la carretera los protagonistas sólo mencionan algunos elementos del decorado exterior, en lo que se constata una filiación cinematográfica, ya que una novela presenta sólo aquellas escenas que el narrador elige, lo mismo que una película muestra únicamente los cuadros que el director ha escogido para presentar al espectador "x" realidad. Los lugares donde se desarrolla esta historia son realmente pocos: en el auto en marcha sobre la carretera, la habitación de un hotel, alguna ciudad o algún restaurante. Todos esos elementos caben dentro del nivel de lectura inmediato. Empero, una lectura más profunda rescata otros dos aspectos del viaje, ambos de tipo formal: uno, como hilo conductor de la historia; y dos, como un símbolo con una fuerte carga metafórica. El primer aspecto muestra a los protagonistas en una eterna charla mientras realizan su viaje, el segundo hace pensar que el viaje que están haciendo es como un microcosmos que presenta la faceta de la comunicación —o de las dificultades de la comunicación— en la convivencia humana. Aunque para los protagonistas la intención de su viaje sólo sea pasar unas simples vacaciones "Ay, pues si no le ves sentido, es porque no lo tiene: ¿o qué, esperabas un viaje iniciático? Digo, no mames: las vacaciones nunca tienen sentido" (105).

Como de costumbre en la narrativa del autor, al inicio de la novela aparece un epígrafe, esta vez tomado de *Jacques el fatalista*, en el que se advierte un anticipo de la vaguedad de circunstancias, del vacío, casi, absoluto de coordenada *espaciotemporal* que caracterizará a esta obra:

¿Cómo fue que ellos se encontraron? Por casualidad, como todo el mundo.  
¿Cómo se llamaban? ¿Qué os importa? ¿De dónde venían? Del lugar más próximo.  
¿Hacia dónde van? ¿Acaso sabemos adónde vamos?<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> El epígrafe es citado en francés: Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Diderot: *Jacques le fataliste*.

Si no fuera porque, salvo en contadas excepciones, los protagonistas hacen vagas referencias a hoteles también sin nombre, a carreteras que no sabemos adónde llevan y a restaurantes que son aludidos, de pronto, en medio de su interminable plática, no sabríamos ni siquiera qué es lo que están haciendo –además de hablar sin parar– ni en dónde se encuentran.

Ante la ausencia de una coordenada *espaciotemporal* más nutrida es lógico pensar que en esta novela, lo importante no es lo que sucede (porque de hecho en un nivel *evenemencial* no sucede nada), sino lo que se dice y el simbolismo contenido en los personajes, en su discurso y en el viaje que realizan. En otras palabras, *lo que sucede* realmente en la novela es *el diálogo*.

Los dos niveles que he sugerido para entender el viaje apuntan, a su vez, a dos niveles de lectura. En el primero se encuentran los aspectos que dan vida a estos dos personajes: se trata de un par de "buenos amigos", que fueron compañeros en la Facultad de Filosofía y Letras que están efectuando un viaje de vacaciones, de lo más común, en el que van, como se dice coloquialmente, "chacoteando" y "echándose carrilla" mutuamente

—siempre he sido muy inquieto

—Pero de las nalgas (12) [le replica ella, o en:]

—Un menashito, se decía, ¿te acuerdas?: "¿Hacemos un menashito?"

—Ay, pues eso dirías tú que siempre has hablado como indito: con un exceso de diminutivos Yo decía "ménage à trois" o "partouze" (69).

En el segundo nivel vemos a dos seres humanos solitarios que no pueden dialogar de verdad. Viajan juntos, empero su convivencia es como un solipsismo compartido, vivido "a dúo". "Él y ella", "Adán y Eva" expulsados de la posibilidad de la verdadera comunicación, de la comunión a la que conduce el verdadero diálogo.

Este "Adán" y esta "Eva", en gran medida, son personajes representativos del siglo XX por su condición y por su discurso. Su condición es la soledad o, por lo menos, la soltería; aunque no es una regla; dos de los mejores caminos para evadir el matrimonio convencional hasta la fecha son ser homosexual o feminista. Asumidas sus respectivas condiciones, se otorgan mutuamente compañía y realizan algo que en el siglo XX adquiere cierto estatus social: viajar en las vacaciones. Entre más lejos y más largo el viaje, mayor prestigio. Esto no se cumple en el caso presente, ya que su viaje es corto y su meta modesta: convivir juntos algunos días fuera del barullo de la capital. Su viaje es muy *sui generis*. Mucho de ese viaje, de sus pláticas parece una búsqueda, inconsciente, de sí

mismos, un hurgar en el pasado para reencontrarse; siempre que se mira al pasado, hay una búsqueda. Rasgo que recuerda el género cinematográfico llamado "Road Movies", definido por Sam North como "un medio por el que un individuo o varios buscan escapar del mundo en el que viven o buscan la redención en un viaje por carretera".<sup>40</sup> (North).

Estos personajes están muy lejos de ser los turistas que toman fotos, que cumplen religiosamente con un itinerario, que se solazan con la contemplación del paisaje o se sienten exaltados al descubrir otras culturas, otras maneras de vivir. Ellos viajan, pero su viaje es tan sólo un pasar por lugares, como quien pasa por la vida, sin saber exactamente hacia dónde va. ¿Y acaso no es su paso por la vida una buena metáfora del paso de tantas generaciones que los han precedido? Creo que sí; que su viaje simboliza ese transitar sin sentido de un lugar a otro, ese viaje de desencanto, que a tantos acontece, y del cual muchos ni siquiera se percatan. Su viaje, según ellos mismos lo expresan, también tiene como meta el descanso, lo que es muy cuestionable dadas sus álgidas y frecuentes discusiones.

*Ella* constantemente le pregunta a *él* si ha hecho uso correcto de tal o cual palabra como quien busca renombrar las cosas o encontrarles nuevos significados con sus correspondientes significantes. La reflexión sobre la lengua, hecha por el autor, está implícita a lo largo de toda la obra y comienza con el título mismo de la novela. "*¿Por qué mejor no nos vamos?*" sugiere muchas ideas, requiere complementos explicativos. Es una pregunta abierta que pide respuestas; ¿por qué irse? Quien desea irse de un lugar es porque no está a gusto donde se encuentra. ¿Irse adónde? ¿Por qué se utiliza el adverbio 'mejor'? ¿Es *mejor* irse que quedarse? Las preguntas pueden continuar y llevar a otras interrogantes. Además, se advierte que son preguntas que pueden ser respondidas en un plano fáctico, como las responde el texto, o en un plano existencial y filosófico si retomamos la idea del viaje en su sentido metafórico y miramos la actitud indiferente de los viajeros respecto a la ruta que emprenderán en su camino. Respecto al plano fáctico se puede afirmar que es normal que quien realiza un viaje por cuenta propia --se desplazan en el coche de ella-- desee visitar, ver y conocer muchos lugares. No obstante, no es el caso de estos viajeros: Ella se muestra cansada del ambiente de fiesta del sitio adonde llegaron "tanta alegría, tanta marimba, tanto jolgorio no es para mí" (95) y sugiere:

- ¿Por qué mejor no vamos a otro lado?
- ¿Cómo a dónde?

---

<sup>40</sup> El original dice: the road movie is a vehicle for either one or a small group of individuals who seek to escape the world they are living in and set out towards redemption on the road.

—Ay, pues hay muchos lugares: Tlacotalpan, San Andrés Tuxtla, Catemaco, qué se yo,  
a donde sea, hombre  
—Me da igual  
—Ay, pues qué apático (95).

Se deduce por el ambiente descrito que están en el centro de Veracruz y, se entiende, que estando ya en el puerto sugiera ella ir a sitios que se localizan muy cerca de esa ciudad y que, por lo tanto, son fácilmente alcanzables en una breve jornada de camino.

El diálogo parece estar conducido por un espíritu revisionista: ¿qué hemos hecho de nuestras vidas y hacia dónde vamos?, y el privilegiar el diálogo excluyendo otras técnicas narrativas hace pensar que el autor utiliza como recurso el viaje para poner a dos personajes a charlar sobre los más diversos temas: sus años en la facultad, las experiencias sexuales de él, la vida, etc., haciendo también abundantes alusiones al cine, a libros, autores, filósofos y pensadores, entre otros puntos de referencia comunes y familiares para individuos de su nivel y de su formación que, en mucho, reflejan las preocupaciones y los intereses centrales de Zapata como escritor y como intelectual de esa generación. La edad de los protagonistas no se precisa en la narración, tan sólo se puede deducir por ciertas alusiones, por su manera de hablar, analizada sincrónicamente, y por las profusos elementos referenciales.

Para contextualizar su viaje, mencionemos que salen del DF y llegan a un lugar donde hay un "clima de lo más simpaticón [y] musiquita de marimba" (50) que evoca el ambiente del estado y de la ciudad de Veracruz. También hablan de "unas ruinas", refiriéndose a una zona arqueológica, que probablemente sea El Tajín, y ella menciona un langostino, "la acamaya", que forma parte de la cocina regional de la zona del golfo: "estoy más despierta que [...] una acamaya, pues, te lo concedo como una muestra de color local" (21).

A diferencia de otras, en esta obra los sueños no desempeñan un papel importante en ninguno de los protagonistas; no hay relato de sueños, sino más bien la mención de que *ella* pasa algunas noches, literalmente, sin dormir y de que esa situación de insomnios frecuentes la angustia sobremanera. No es que haya omitido que ésta no es la sección de aspectos psicológicos en la que metodológicamente he incluido los elementos oníricos, empero hago esta observación aquí porque en uno de los diálogos, leído a nivel *intertextual* en relación con otras obras del mismo autor, contiene reflexiones *metadiscursivas*, en las que el autor parece atacar y defender su propio hábito de incluir sueños de los personajes en muchas de sus narraciones.

—Los sueños sólo le interesan al que los soñó. Digo, ¿a mí qué me puede importar un pinche

sueño que haya tenido otro? Qué hueva, de veras que me da una hueva [...] si hasta en los libros me los brinco: cuando veo que empieza a soñar un personaje, me salto esa parte hasta que regresa a la realidad.

—Por eso tus lecturas siempre dejan mucho que desear.

—Digo, generalmente son digresiones muy pendejas, cuando al autor ya no se le ocurre qué escribir.

—Uy, pues qué limitada eres, de plano. Seguramente por esas limitaciones nunca has podido leer a Nerval (76).

En este diálogo se observa que *ella* no cree que los sueños puedan tener utilidad o valor alguno, ni en la realidad ni en la literatura, y —como si el autor estuviese tras bambalinas— *él* le replica acusándola de hacer lecturas deficientes y de ser limitada.

Con la cita anterior se puede ejemplificar también cómo el autor hace saber al lector —y es un recurso que emplea a lo largo de toda la obra— quién tiene la palabra en el diálogo. Esto lo consigue gracias a que nuestro idioma permite que el género quede explícito en los adjetivos. Así, vemos que si el texto dice: "Uy, pues qué *limitada* eres", lógicamente es *él* quien lo ha dicho. Esto se dificulta más cuando *ella* por bromear o por molestar a su interlocutor le habla "en femenino", es decir, como si *él* fuese una mujer, o más bien, una *loca*, creando con ello cierta ambigüedad de identidades que es a lo que me refería cuando decía que la novela es de difícil lectura y de aún más difícil crítica, ya que si, como lectores atentos, deseamos no perder el hilo de quien está diciendo qué, tenemos que estar más que pendientes de esas finezas y flexibilidades de nuestra lengua. El identificar el género de los personajes y quién de ellos tiene la palabra es una dificultad que, al parecer, todo lector enfrenta con esta obra y lo constaté al leer las críticas y reseñas, en torno a la misma como la de Luis Torres quien, después de hacer una cita de la novela, escribe: "*Él a ella o ella a él*" (Torres Luis) y también la de Antonio Marquet para quien los personajes no son un hombre gay y una mujer heterosexual, sino dos homosexuales, dos *locas* (Marquet 187).

## ALUSIONES AL CINE

Las constantes analogías hechas por Zapata entre las acciones de sus personajes y las de los personajes del cine crean vínculos en su narrativa entre la literatura y el séptimo arte. Estos vínculos son comprensibles si pensamos en el impacto que el cine ha tenido en las sociedades industrializadas sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Las generaciones, a partir de entonces han nacido, crecido y se han transformado, como espectadores de cine, a la par y bajo el influjo de ese nuevo arte. De ahí que el cine sea un

arte de tan fuerte impacto social y tan de nuestro tiempo, y de aquí que quienes lo hacen, principalmente actores y actrices, lleguen, en muchas ocasiones, a convertirse o a ser convertidos en modelos de la cultura popular y, en este caso, literaria, si bien esos modelos que, en ocasiones llegan a marcar pautas de conducta, están condenados a ser sustituidos por otros bajo el yugo de la moda y del inexorable paso del tiempo.

Aunque al principio de esta crítica he comparado la forma de la presente novela con una obra de teatro es evidente que el abundante diálogo de los personajes permite también establecer una analogía con el cine, ya que el diálogo es una parte sumamente importante de los elementos que conforman una película y en esta novela se puede observar cómo el diálogo, como técnica narrativa, puede también manejar nuevas formas de asir la realidad apoyándose en el lenguaje visual del cine. Jeanne-Marie Clerc plantea y analiza el problema de "cómo lo escrito 'dice' lo visual" (Clerc 240) y asegura que

Al transformar la naturaleza y la función de lo visual en nuestra sociedad, parecería que las imágenes industriales tienen repercusiones profundas en la manera en que el hombre contemporáneo se sitúa en relación con el mundo y describe sus relaciones con lo real y con lo imaginario (240).

La ensayista señala que en Francia, por ejemplo, "se es cada vez más consciente de la repercusión sociológica del cine en la transformación de las mentalidades" (245). No creo que esa transformación sea una excepción en el caso de México, sobre todo si tomamos en cuenta que una de las potencias productoras de cine en el mundo, como lo es los Estados Unidos, ejerce una honda penetración en ese mercado en nuestro país. De la influencia de Hollywood dan cuenta nuestros protagonistas al mencionar a artistas como Omar Sharif (30) o Liza Minelli; guionistas como Isherwood (63) y películas como *Nacidos para perder* (97).

No en oposición a los anteriores, pero sí con ciertos dejos de malinchismo también mencionan a Rita Macedo (16), López Tarso, Régulo y Madaleno (69), y a Mauricio Garcés como "un chamacón otoñal" (108). Más adelante, continuando con sus querellas verbales *ella* le dice a *él* que tiene "la agilidad mental de María Victoria, la profundidad de pensamiento de Lyn May y [...] y el carisma de Leo Dan" (115), comparaciones en las que se nota la ironía, que puede ser detectada sólo si el lector conoce o está familiarizado con los personajes mencionados.

Hay frases que delatan la gran afición del autor por el cine, como cuando *él* dice "Yo, antes que *máquina deseante* soy cinéfilo" (14). Cabe señalar que el concepto de "máquina

deseante" aparece en la obra "*El antiedipo*" (Deleuze). Ahora, continuemos con la intensa afición de Zapata por el cine, una afición que nace, según su propio testimonio, en la infancia y que, en no pocas ocasiones, le produjo ratos amargos al no contar con la edad suficiente para poder entrar a los cines en donde se exhibían películas para adultos.

De niño, uno de mis mayores deseos era crecer, no para formar una familia ni para dedicarme en cuerpo y alma a una vocación cualquiera, sino principalmente para ver todo tipo de películas, sin ninguna restricción [...] Mi obsesión era tal, que con frecuencia preguntaba a mi papá a partir de qué edad podría ser considerado 'grande', es decir lo suficiente grande como para ya no seguir sufriendo esas limitaciones humillantes para mi condición de cinéfilo (Zapata: *Cuerpo* 25).

Aparte de las alusiones al cine hay también una plétora de referencias a obras y autores de las que deseo mencionar sólo algunas en este apartado porque, de algún modo, cumplen la misma función que las relacionadas con el cine, es decir, sirven como marco de referencia para ubicar a los protagonistas en su contexto sociocultural y generacional. Queda claro que he mezclado el cine con la literatura, pero a este respecto, y quizás en muchos otros respectos, cabe mencionar el comentario irónico de un cronista de *Lettres Françaises* citado por Jeanne-Marie Clerc en el que puntualmente advierte que hoy en día "Ya no hay cotos de caza. Vivimos la civilización de la coctelera. Todo se agita y se mezcla: los continentes, las ideas, las costumbres" (Clerc 255). Así pues, me permito anexas a las alusiones al cine las siguientes referencias que parecen responder a la pregunta de él: "¿qué está de moda?" (28). Deseo insistir en que mucho de lo que se dicen los protagonistas, por no decir casi todo, es dicho en un tono irónico o de broma y resulta comprensible que sus referencias librescas estén en relación directa con su condición de profesionistas y también con su contexto generacional. Este par de cuarentones que hablan, entre otras cosas, de los libros que han leído, principalmente, los leídos durante su etapa universitaria, pertenecen a una época en que, en palabras de José Luis Trueba Lara,

No se hablaba para decir, se hablaba únicamente para mostrar que se sabía, que se había leído, que se era poseedor de una inteligencia privilegiada y penetrante: una exhibición sin sentido que inexorablemente conducía a la soledad (Trueba).

En esta línea, sin hacer comentarios ni sobre las obras, ni sobre los autores, que los personajes hacen alarde de conocer, surgen las alusiones a obras como: *Final en Laguna*<sup>41</sup>,

---

<sup>41</sup> Novela de José Agustín aparecida en 1973 con el título de: *Se está haciendo tarde (final en laguna)*.

*El chiste y su relación con el inconsciente*<sup>42</sup> y a autores como Rulfo, Voltaire, Vasconcelos, Genet, Samuel Ramos, Grof, etc.

## ASPECTOS ESTILÍSTICOS

En esta novela, la marca del estilo es la forma dialogada y la desnudez, casi completa, de dicha forma respecto a descripciones o comentarios que informen sobre la intención con la que se dicen las cosas o que precisen con adjetivos o adverbios cuál es la reacción de cada uno al escuchar las palabras del otro. Esta carencia puede conducir a equívocos porque, por momentos, uno como lector tiene la impresión de que están discutiendo acremente y agrediendo verbalmente para luego descubrir (o suponer) que no hay tal; que ellos acostumbran hablarse en un tono fuerte, criticándose y mordiéndose; esa es *su manera* de dialogar, de transitar sobre la cuerda floja de la comunicación de la que, a veces, se caen estrepitosamente para, casi en seguida, volver a subirse. Ese juego de pirotecnia verbal hace recordar los documentales de la vida salvaje en los que uno puede ver, por ejemplo, cómo los cachorros de felinos realizan juegos que parecen peleas: se propinan inocentes tarascadas, se abalanzan uno sobre otro, se muerden, se corretean y ruedan por el suelo, cuerpo sobre cuerpo, para terminar tan amigos o tan hermanos como antes de empezar su juego. Paralelos de ese tipo de conducta se encuentran también entre los protagonistas en muchos pasajes, como el siguiente:

- ¿Te acuerdas de lo que dice Isherwood sobre la experiencia?
- ¿Cómo me voy a acordar, si no lo he leído?
- Bueno, es que así se dice cuando uno sabe mucho, para no acomplejar a los demás.
- Pues es un vicio de intelectual pendejo: nadie puede haber leído todo. Digo, no puedes pretender que todo el mundo haya leído las mismas pendejadas que tú. Que pendejo, ¿no?
- Y hoy fue el día en que no encontraste sinónimos, ¿verdad? (63).

El subir de tono a sus discusiones "amistosas" podía desembocar en una discusión en serio, como la que aparece casi hacia el final de la novela. En la cita se nota cómo *ella* da fin a dicha discusión corriéndolo de su carro:

- Pero sí eres una vieja loca, una amargada. Una pendeja ególatra que no sabe dónde está parada. Una solterona frustrada y pederá. Una mediocre, una histérica. Seguramente es eso lo que siempre trataste de evitar, ¿verdad? Las vueltas que da la vida, mujercita.
- ¿De veras eso es lo que piensas de mí?

---

<sup>42</sup> Ensayo de S. Freud cuyo título correcto es *El chiste y su relación con lo inconsciente*.

- Sipiriri.
- ¿Y qué más?
- Bueno, que a veces eres completamente patética y/
- Bájate.
- No des esos pinches frenazos, carajo. Por poco me pego en la cabeza (128).

Según Spencer y Gregory, "Los personajes del teatro y de la novela nunca hablan como la gente real; si lo hicieran, ello resultaría intolerable" (Spencer 106). Esta observación me parece del todo atinada y me permitió percatarme de que lo que parece un diálogo natural en la narrativa de Zapata no es tal, pero sí un diálogo tan bien trabajado que resulta verosímil. En este caso, se trata de un diálogo vivo y dinámico, bien estructurado, libre de paja y atento a dar una continuidad lógica a las acciones en él implícitas.

Es cierto que fatiga bastante la ausencia de nombres o pronombres que especifiquen quién tiene la palabra, como también fatiga y hasta choca —por lo repetitivo— el hecho de que se llamen demasiadas veces uno al otro "pendejo" o "pendeja" ", no precisamente para ofenderse, sino, más bien, haciendo uso de una muletilla, como la que emplean hoy en día los jóvenes, cuando platican entre sí, repitiendo una y otra vez, hasta el fastidio de quien los esté escuchando, la palabra "buey" o "güey". Por otra parte, aunque excesivos, esos usos son entendibles y aceptables porque dan cuenta de los modismos de una época y de una actitud ante la lengua y ante la sociedad.

La tendencia a hacer uso de palabras o descripciones "fuertes", casi todas relacionadas con el sexo o con la provocación a romper ciertos esquemas, es una herencia de la literatura sesentera de la Onda. Genaro J. Pérez, observa que en esa literatura, cuyos representantes más distinguidos —según su opinión— son Gustavo Sáinz y José Agustín, hay:

Una narrativa tradicional y un léxico lúdico a costa de sí mismos que es al mismo tiempo narcisista, en sí y para sí: un elevado erotismo con la intención de escandalizar al lector burgués; y un vocabulario extraído del sótano del lenguaje que puede chocar al lector *puritano* [sic] (J. Pérez).

Los protagonistas mencionan que en sus tiempos como universitarios, entiéndase la década de los setenta, no era bien visto utilizar ciertas palabras y explican, en tono humorístico, que renunciar al uso de ellas resultaba, a veces, complicado:

- Tampoco se podía usar la palabra "joto". Digo, tan útil que es y no se podía usar.
- No mames.
- Porque no me vas a decir que es lo mismo que la palabra 'gay'. Digo, el campo semántico de las dos palabras es muy distinto: ni modo que dijeras 'Fíjate que fui al Blanquita, y vi a unos gayzazos bailando rumba'
- Pues a ti te gustan esas palabras porque siempre has sido muy ofensiva para referirte a los demás.

- Tampoco se podía decir 'gata'; ni siquiera 'criada': tenías que decir 'trabajadora doméstica' o 'la señora que me ayuda': ve nomás.
- Ni podías decir 'vieja': 'Vamos a llevarnos a unas féminas', han de haber dicho los bugas cuando armaban sus reventones; 'vamos a cogernos a unas compañeras'.
- Ay, pues ni que fueran cubanos, chico. (68).

En el repertorio del *camp* o *camping* es de notar que no sólo *él*, como homosexual, emplea los términos del ambiente, sino también *ella*, quien no es gay, sabe cómo jotear al hablar. Ya he mencionado que, en el argot homosexual, a las mujeres que gustan de la compañía, de la amistad o, simplemente, de relacionarse con homosexuales se les llama "joterías". *Ella* pertenece, sin lugar a dudas, a ese tipo y da muestras de dominar el arte de "perrear" a su adversario, es decir, sabe cómo agredirlo verbalmente, cómo infligirle humillaciones "en buen plan". Así lo vemos cuando *ella* le hace notar, siempre irónica, que en su vientre caído se le nota su edad: "Bueno, mejor no hablemos del estómago: también hay muchachos que tienen el vientre caído". A esto *él* le responderá con un contundente: "¡Qué perra!" (106). Me atrevo a afirmar que de este fulminante uso del sustantivo nació, por derivación, el verbo "perrear" tan de uso común, actualmente, en el argot gay.

Ahora bien, hagamos un paréntesis, apoyándonos en las teorías de Spencer y Gregory, para subrayar lo difícil que resulta segmentar un texto para citarlo, de manera aleatoria, en apoyo de observaciones o de tesis personales. Sobre todo, tratándose de una novela como ésta.

Los teóricos señalan que al intentar descubrir o determinar el estilo de un texto;

Debemos contextualizar y comprender la situación que la lengua está creando. Al tratar de cualquier porción de un texto, esta contextualización puede, para ciertos propósitos descriptivos, estar limitada a un segmento especificado del mismo. Podríamos llamarle *contexto intratextual inmediato* (Spencer 120).

Y continúan con su teoría sosteniendo que conforme un lector avanza en su lectura dispondrá de un cúmulo de información contextual, "junto a la cual puede situar el diálogo, el monólogo, la acción dramática, la descripción de situación y modo, la alusión interna, etc.", al conjunto de todo lo cual ellos denominan *contexto intratextual acumulado*" (120).

Ese *contexto* sólo lo puede obtener el lector que lee la obra completa de un autor, trátese de una novela, de un cuento o de toda su producción, en general. Por mi parte y con mis citas lo que he procurado conseguir es aportar los elementos que permitan al lector de este trabajo llegar al *contexto intratextual acumulado* aun sin haber leído la obra completa. Es decir, lo que he pretendido al abordar los aspectos estilísticos —y esto vale para toda la labor

crítica llevada a cabo en la tesis— ha sido evidenciar los rasgos estilísticos del autor, en relación con un modo de pensar, sentir, hablar y decir de un sector específico de la sociedad mexicana. Fiel a esta línea, me he permitido, en ocasiones, citas un tanto largas como la siguiente, para en este caso específico, ilustrar el concepto del "perreo".

- Qué fea te ves cuando tuerces la boca así; te ves jotísima; pareces una jota provinciana y amargada.
- ¿Me hablas en femenino para tratar de rebajarme? ¿Asocias la inferioridad con la feminidad? Pregúntatelo tú, que eres tan dada a las interpretaciones facilonas.
- Eres un pobre misógino de mierda.
- Mira quién lo dice: la peor enemiga de sí misma y de todas las mujeres: la reina del autogol. Y además incoherente: no estábamos hablando de/
- Y tú eres la reina del autodesprecio...
- Pero reina al fin (122).

Y también hacia el inicio de la novela, cuando *él* le está relatando cómo y dónde se ligó a un hombre y *ella* le pide que omita los detalles: "—Pero no estábamos hablando de la decoración de los vapores. Eso déjalo para cuando escribas un ensayo sobre la semiótica de la jotería" (10). *Él*, más o menos, atendiendo a su petición, le comenta que el susodicho era un yaqui. *Ella*, irónica, en seguida, le responde: "O sea que no te detienes ante ninguna etnia" (16). Más adelante, al volver *él* por la mañana al hotel, *ella* supone o da por hecho que en la noche anterior *él* se fue con un mesero

- ¡Te ligaste a otro mesero!
- Ya te dije que no era mesero, babosa.
- Ay, bueno, a otro *tycoon* restaurantero, pues; tú perdonarás (93).

Para poder, en seguida, humillarlo haciéndole sentir que quienquiera que haya sido su ligue, con toda seguridad estaba muy lejos de ser un *tycoon* o magnate. En apariencia resentido, como respuesta, *él* la castiga al no darle más detalles.

## ASPECTOS PSICOLÓGICOS

Si bien vagas, la novela da informaciones sobre el tiempo que los protagonistas llevan de conocerse —aproximadamente de quince a veinte años—, en cambio no informa sobre si su relación y sus conversaciones siempre han sido tan picantes y tan agresivas. Por lo que se percibe y deduce del diálogo, entre ellos hay una relación de intensa *codependencia*. *Ella* se ve a sí misma como "la fuerte" en la relación, y sí es lo es, pero para que alguien pueda resistir los embates verbales y psicológicos de una persona así, se requiere tener también

fuerza. *Él*, simplemente, juega el papel del débil, sin embargo no es tal; tan sólo toma la vida con menos aprensión que *ella*, quizás porque su adicción a las pastillas "le ayuda" a relajarse. *Ella* le señala que en el pasado *él* también solía ser aprensivo: "no hacías más que azotarte: que la familia, que nadie te quería, que no tenías novio, que no la hacías con nadie, que los maestros eran unos pendejos, que la Facultad no servía para nada, que era una facha" (63). De lo que *él* se defiende diciendo que se considera a sí mismo "un optimista del pasado, de éstos que todo lo ven a través de un filtro difusor, como en los flash-backs de las películas" (66).

Conociéndose tan bien como se conocían, cuando caían en discusiones violentas cada uno sabía exactamente por dónde atacar al otro. En el caso de *ella*, su talón de Aquiles era lo difícil que le resultaba hacer que una relación fuese estable en su vida. *Ella* lo expresa de la siguiente forma: "Tú sabes, porque *yo te lo he dicho*, porque *yo sí soy honesta*, de mi dificultad para establecer relaciones duraderas" (122). Es, entonces, hacia el final de la novela, que sale a la luz una de las razones por las que *ella* procuraba cubrir con la compañía de *él*, el vacío concomitante a la falta de una relación de pareja. En el caso de *él*, su problema está, al parecer, en el vivir anclado en el pasado. *Ella* procura hacérselo ver:

—Ay, ya, no te evadas: estoy hablando en serio [...] De veras que eres un misterio de la biología [...] esa falta de interés por la vida [...] esa obsesión por el pasado [...] esa dificultad para vivir en el presente; digo, no es normal, carajo. Estoy segura de que ya ni siquiera coges (116).

En la última observación, *ella* tenía toda la razón, pues los relatos de las aventuras de *él*, que, de pronto o a petición de *ella* empiezan a poblar la charla, todos, pertenecen a un pasado nada reciente, exceptuando el del mesero o hipotético "tycoon" que, supuestamente, se ligó y que, a decir verdad, queda resguardado en el misterio, ya que *él* no aclara si efectivamente salió con alguien esa noche. Llama la atención que ambos practiquen, en su vida presente, esta especie de abstinencia sexual, que seguramente obedecía al repliegue que ocasionó en las prácticas sexuales de esa generación, principalmente, entre los homosexuales, la irrupción en México, inesperada y mortífera, del sida desde mediados de los ochenta.

Otros de sus temas de conversación son las relaciones de pareja y cómo puede afectar u obstaculizar la edad el establecer relaciones: "Digo, en lugar de volverte más abierto, más manga ancha, cuando se van reduciendo tus oportunidades, te pones más exigente, ¡hazme el favor! Esas sí son las paradojas de la vida, ¿no?" (61). A lo que *ella* se refiere es a que

entre más viejo el individuo, más exigente se vuelve en sus expectativas de pareja. Al tocar ese punto ambos suelen ponerse autodefensivos, y ofensivos respecto al otro. *Él* sentencia: "a las personas cultas nos preocupa el tiempo, no la edad", *ella* advierte que si tocan ese tema echarán a perder su conversación: "Digo, tan a gusto que estábamos platicando" (62). Con esta afirmación, esta vez, dicha sin ironía, se puede constatar que, en ocasiones, sí son capaces de disfrutar su mutua compañía. Sin embargo, su diálogo es muy accidentado y puede pasar, casi sin transición, de las aguas que fluyen tranquilas a la vertiginosidad de los rápidos:

- estás fijado en una etapa orgiástica, podríamos decir que dionisiaca, y ésta ya es una contribución mía, para que veas que yo también tengo ideas, una/
- Esos son adjetivos, no ideas.
- Estás fijado en una etapa dionisiaca de la sexualidad, una etapa de reventón, y por eso no logras/
- ¿De reventón, yo? ¿No acabas de decir que ya no cojo?
- Sí, pendejo, pero tu manera de concebir la sexualidad [...] es completamente narcisista y orgiástica.
- [...]
- Digo, tu sexualidad es puramente genital.
- Lo cual ya es algo; ¿qué tienes en contra de la genitalidad?, tan sabrosa que es (121-122).

Este diálogo contiene ideas —y una buena carga simbólica— que bien podrían servir para pintar un cuadro de cómo muchos, por no decir 'toda una generación', vivieron su sexualidad en esa época de reacomodo en cuanto a los valores del individuo y de la pareja. En torno a la pareja, *ella* ya había mencionado anteriormente que cuando hay igualdad de circunstancias, entre quienes la conforman, el riesgo de que el uno manipule al otro disminuye.

## ASPECTOS SOCIOLÓGICOS

Esta novela-diálogo, como la llama en su artículo, ya citado, José Luis Trueba Lara, proporciona suficientes elementos como para delinear los perfiles sociológicos de ambos personajes; empero lógicamente me abocaré al de *él* en tanto que figura homosexual protagónica. Este personaje pertenece a un tipo de homosexual y a una generación que, sin importar su orientación sexual, en realidad, no concedía mucho valor a la relación de pareja. Esto se puede constatar en varios momentos como cuando exclama con cierta nostalgia: "¡Qué épocas!: todo el mundo cogiendo con todo el mundo" (53) y que *ella*, más adelante le secunda, refiriéndose nuevamente al pasado: "¡Viva la libertad sexual! ¡Viva el

ménage à trois!" (69). *Él* es un personaje del que se puede afirmar que si tuvo vida sexual fue gracias a sus esporádicos ligues, a sus ligues de "un acostón y ya" (10), normales en la época jipiteca que Carlos Monsiváis reseña de la siguiente manera:

En materia de liberaciones inducidas, esta vanguardia juvenil de los años sesentas [sic] y setentas [sic] canjea las desinhibiciones del alcohol por la mariguana y los experimentos (que suelen tener un alto costo físico y mental) con LSD, hongos alucinógenos, peyote, anfetaminas. El cuerpo se vuelve también un trámite de relación personal ('Acostarse para dialogar') (Monsiváis 205-206).

Eran tiempos en los que según ellos afirman: "no te podías [debías] enamorar", quedando así como mejor opción el sexo por el sexo o, como se diría hoy, el sexo sin compromiso. Para ser más precisos, para *él*, una de sus opciones era la que *ella* llama "la sexualidad de mingitorios, esa sexualidad de pantalón a media pierna" (123), y quizás no estaba tan alejada de la verdad, ya que en ninguna parte de la obra se menciona que *él* haya tenido por lo menos *una* relación de pareja estable. De las casi ochenta relaciones o experiencias sexuales que, según sus propios cálculos, *él* ha tenido, sólo relata cinco, pero seguramente entre la gran mayoría que no refiere están también presentes, como comunes denominadores, el hecho de haberlas llevado a cabo con desconocidos y la búsqueda, casi compulsiva y exclusiva, del placer tanto por parte de *él* como de su contraparte. Su comportamiento resulta difícil de entender y de aceptar, visto desde un criterio conservador, pero también puede ser visto como hace Monsiváis en su ensayo al analizar aquel escenario: "Lo que según unos es orgía, para la especie contracultural de los *jipitecas*, es acción comunitaria" (Monsiváis 205-206). Con esto no pretendo afirmar que los protagonistas son o fueron hippies; a decir verdad, ellos mismos comentan este punto en su plática y no se identifican como tales, no obstante, el hecho de que algunos de sus compañeros optasen por ese modo de vida indica que su generación no sólo estuvo cercana en el tiempo a la época hippie, sino también que esa ideología –o corriente contracultural como la llama Monsiváis– dejó su impronta en la forma en que cada uno asume su sexualidad.

En lo que concierne a las figuras homosexuales que aparecen en su relato, ninguno es aludido por su nombre. El primero es el indio yaqui (16-20), el segundo es un árabe de Marruecos (30-40), el tercero es un extranjero rubio que se asolea desnudo en la playa (70-74), el cuarto es alguien que conoció en un restaurante cerca de la costa, al que describe como "feo, medio jotón" (84-90) y al quinto –al parecer se trata de un bisexual de clóset–

lo conoció en una cantina y termina con él en su casa (108-112). Lo interesante del relato de estas experiencias, a mi parecer, no está en el morbo que las detalladas descripciones homoeróticas pudiesen despertar, sino en los cuestionamientos que *ella* le hace en torno a ellas y que *él* se ve obligado a responder. Así, por ejemplo, al hablar del "feo, medio jotón" *ella* se burla de *él* diciéndole: "Tú, en cambio, le habrás parecido todo un macho" (86). *Ella* siempre procura enfrentarlo a sus propias contradicciones: "Ay, ya deja de lado tus pinches prejuicios. Qué paradoja: tan joto y tan machista" (90). Como en otras obras, percibí también en ésta que hay un intento por indicar las diferencias de los tipos en el interior de la diversidad o colectivo gay. Dentro de esa diversidad el que ocupa aquí el quinto sitio, recibe, comúnmente, el nombre de *chacal*; a quien él define como "el tipo pobre y vulgar [que] en lugar de tener verga, tiene chile" (109). Ya volveré sobre esta figura homosexual en el análisis de *Siete noches...*, baste decir por ahora que el *chacal* es un hombre de estrato social bajo, que no ha asumido su homosexualidad y que va a las cantinas para buscar primero a alguien que pague por él sus bebidas para, una vez ebrio, dejarse llevar 'adonde lo lleven' para hacer y dejar que le hagan de todo, a sabiendas de que al día siguiente "no recordará nada".

En lo referente a la drogas hay que mencionar la adicción de él a las pastillas que *ella* no comparte, aconsejándole que procure llevar una vida más sana. *Él* se mofa llamándola "la mujer betabel" (78) y da por concluido el asunto diciéndole: "Bueno, ya, ¿no? Ahorita no estoy de humor para jugar al Centro de Integración Juvenil" (80).

En ambos se notan ciertos prejuicios sociales, pero son más evidentes en *ella*, quien, en ciertos momentos del viaje, tiene sus explosiones:

¡Pinches indios! Te lo juro que nos los puedo soportar. Digo, yo la verdad no soy racista, pero no los puedo soportar [...] una cosa es la teoría de la indiada, mano, y otra cosa es la praxis: mientras no se salgan de los libros de Benítez y no te chinguen, no hay pedo. O mientras se queden en los museos (23-24).

Las observaciones de *él* giran en torno a los gays. Así lo evidencia al comentar sobre unos muchachos que están en el mismo restaurante donde ellos se encuentran: "como que me dan ternura, fíjate: han de ser muy jóvenes, ¿no?; se ve que apenas están descubriendo la jotería" (51). Mientras unos la descubren, otros la viven en receso. Si consideramos los tiempos a los que la novela hace referencia en sus evocaciones del pasado, reafirmo mi hipótesis de que es el sida y no otra razón la que les ha impuesto un impasse en su vida. *Ella* se lo hace saber de manera muy cruda: "En cambio tú, no pasas de ser un pobre puto

reprimido por miedo" (125). Después de *ex abruptos* tales resulta casi inverosímil que, al día siguiente, hechas las paces, *ella* se atreva a decirle *en serio*: "deberíamos salir más seguido, hombre: es una lástima que siendo tan buenos compañeros de viaje no salgamos con más frecuencia" (130). *Él* se muestra escéptico ante la expectativa de otro viaje juntos y *ella*, con una inusual actitud optimista, comenta, por primera vez, que durmió muy bien y que se siente 'como nueva'. En seguida añade: "No cabe duda de que las vacaciones son uno de los mejores inventos en la historia de la humanidad" (130).

Por lo visto, la carretera y la convivencia juntos ha provocado un efecto positivo en ambos. De ahí que *ella* proponga de nuevo "irse" ¿Debe entenderse continuar?

Estoy harta de este lugar [...] Pero ya vámonos, pues. ¡Muévete! Ahí en el coche seguimos platicando. Tengo muchas reflexiones interesantísimas y novedosísimas que comunicarte (131).

Es evidente que los protagonistas se comunican mejor cuando van por carretera y esta característica, aunada al simbolismo del viaje, los vincula con algunos personajes de la Road Movie: "[un género cinematográfico] que rara vez trata de la carretera o del viaje, sino más bien de aquello que aporta esperanza o desesperanza"<sup>43</sup> (North).

Algunos lectores habrán encontrado en esta novela esperanza; otros, se sentirán decepcionados ante un final que no difiere mucho del inicio. Cabe preguntarse, entonces, qué le ofrece esta obra al lector. En mi opinión, creo que su principal aportación son las reflexiones sobre la vida, subyacentes en muchos momentos de las largas conversaciones de los protagonistas. En este sentido, la narrativa de Zapata, en su mayor parte, novelística, cumple con una de las funciones de la novela moderna que Del Prado Biezma expresa de la siguiente manera:

La novela moderna es, desde *El Quijote*, un auténtico ateneo de la modernidad, en la que se discute de todo, de lo divino y de lo humano. Si importante es el efecto realista que produce el diálogo, no lo es menos su valor como elemento argumentativo inmerso en la narratividad (Del Prado 97).

El afán por discutir de todo, en el sentido positivo o negativo del término, presente en la novela, también conlleva, implícitamente, una invitación a que cada lector analice y revise los juicios y prejuicios que ha hecho "suyos" a lo largo de su vida.

---

<sup>43</sup> The road movie is very rarely about the road, or even the journey. Even then, it was about hope and despair.

## LA MÁS FUERTE PASIÓN (1995)

### ASPECTOS FORMALES Y ESTRUCTURALES

Por tercera vez en su narrativa, Zapata ofrece una *novela-diálogo* en la que, a diferencia de la anterior, los personajes sí tienen nombres. Los protagonistas son Santiago, un hombre maduro, quien desde su posición opulenta "se compra" una relación y Arturo, el objeto de su pasión. Entre ellos está Sarita, madre de Arturo y la mejor amiga de Santiago. La madre, como personaje, nunca tiene voz, pero interviene, aludida por los protagonistas en casi todas sus conversaciones.

La novela está dividida en tres partes, como si el autor quisiera indicar que Santiago cae en las redes de Arturo y de Sarita, "a la cuenta de tres", aunque, en realidad, desde el inicio de la primera parte se observa que Santiago ya estaba prendado, desde hacía tiempo, de los atractivos del astuto joven. En la primera parte (13-111) los personajes viven en diferentes ciudades; Santiago vive en Houston y Arturo en la ciudad de México. Así que el galanteo, o por mejor decir, la fase en la que Santiago hace la corte a Arturo; primero, se da por teléfono y más adelante en persona, cuando Santiago visita a Arturo y le da a conocer sus sentimientos e intenciones. La interrelación entre los tres personajes es un triángulo maquiavélico: Sarita busca, aparentemente, lo mejor para su hijo, siempre que lo mejor no le cueste demasiado dinero; Arturo no soporta a su madre por su avaricia y Santiago muere por vivir con Arturo. De ahí que cuando Sarita le expone a Santiago que Arturo ya no quiere estudiar, él le sugiera, sutilmente, que debería enviarlo una temporada al extranjero para distanciarlo de malas influencias, ofreciéndose como amigo, "desinteresadamente", a ayudarlo en todo lo que esté a su alcance. Ella no sólo acepta de buen grado la sugerencia, sino hasta le pide que se haga cargo de su hijo, quien, movido más por el interés del dinero de Santiago y por alejarse de su madre que por un verdadero sentimiento por Santiago, acepta irse a vivir con él.

En general no hay en la novela indicios ni muy específicos ni muy abundantes de *temporalidad* que permitan contextualizar la historia, es decir, si aparecen algunos, pero están tan implícitos en lo dicho en el diálogo que casi se escapan al análisis. Sin embargo, la parte dos (113-184), que narra la convivencia, personal e íntima, de los protagonistas en la residencia de Santiago en Houston, aparece dividida en "octubre, noviembre y

diciembre". Tal división, esta vez –tan excepcionalmente marcada–, del *tiempo* es un tanto sorprendente, comparada con las otras dos partes de la obra, y no encuentro justificación para ella. No obstante, el análisis de este aspecto aunado al de *espacio*, me hizo recordar las palabras de Forster en relación con la coordenada *espaciotemporal*: "Muchos novelistas poseen el sentido local [...]; pero muy pocos el sentido del espacio" (Forster 45). Por lo visto hasta ahora, Zapata posee esos sentidos, empero de ningún modo los explota en exceso, como lo hizo, en su momento, la literatura realista; más bien, sólo proporciona escasos indicios –los imprescindibles– para dar al lector una idea del contexto en el que se desarrolla la acción. El dar una tan tenue coordenada *espaciotemporal* no lo considero, de ninguna manera, una falta, ni siquiera una carencia grave siempre que dicha coordenada aporte los elementos necesarios para contextualizar a los personajes, aunque dichos elementos sean exiguos o, simplemente, bosquejados. Por otra parte, además de ser esto un rasgo estilístico que la obra de Zapata comparte con otros escritores posmodernos, en ello percibo una intencionalidad muy evidente que consiste, como ya lo indiqué en la crítica de la novela anterior, en poner en el primer plano no el decorado de la historia, ni la descripción de ambientes, de paisajes, ni siquiera de personajes, sino *lo que éstos dicen*. Se observa que el autor hace énfasis, nuevamente, en la *oralidad* de su obra, es decir en darle vida a sus personajes a través del diálogo. Ya desarrollaré este aspecto en los apartados subsecuentes de la presente crítica.

Por otra parte, en el entendido de que es la figura homosexual la que prevalece en la narrativa de Zapata, es comprensible que se privilegie el diálogo sobre cualquier otra técnica narrativa, ya que los homosexuales por años –por no decir siglos– han sido una minoría silenciada y silenciosa, no sólo en la literatura, sino también en la sociedad. "La técnica narrativa no es nunca factor ornamental del hecho narrativo, sino razón directa de la relación entre ficción y realidad" (Del Prado 34). De aquí, quizás, surge la necesidad en Zapata de dar a sus personajes voz propia. El autor sabe cómo otorgarles la palabra, sin sucumbir en las arenas movedizas del proselitismo. Sus personajes parecen tener la urgencia de decir muchas cosas, de hablar sobre lo que les sucede y con sus historias y su discurso el autor logra ir mucho más de aquella "literatura", e incluso del cine, que pretenden abordar la temática homosexual, pero que sólo se quedan en el intento o caen en la vacuidad inevitable o en la vulgaridad llana o peor aún: en la ridiculización de la o las figuras homosexuales que aparecen en esos espacios.

La parte tres, la menos extensa (187-227), es la que, lógicamente, lleva hasta el desenlace. Esta parte inicia en que los protagonistas, ya viviendo como pareja, acaban de volver del extranjero después de un viaje de placer. De vuelta en Houston, se ponen a ver en su casa los videos que se tomaron en la playa, no especifican adónde fueron, sin embargo, por las exigencias de Arturo debió de haberse tratado, seguramente, de algún sitio muy lejano y, por ende, costoso para Santiago. Mientras ven los videos charlan y sus conversaciones giran en torno a la cuestión del dinero que Arturo sabe bien cómo obtener de Santiago; las preocupaciones de éste por su edad; Sarita, como asunto de discusión, en la que Arturo la atacará y Santiago la defenderá, etc.

La novela, dada la extensión de cada una de sus partes, presenta una forma piramidal, ya que la parte uno consta de 98 páginas; la dos, de 71 y la tres, de 40. Ahora bien, las pirámides como estructuras arquitectónicas invitan a ser escaladas y esta historia, desde el inicio, invita a ascender, despierta la curiosidad de conocer qué viene después. Forster señala que en ello se encuentra el mérito de una historia, es decir, en lograr que el lector desee saber qué sigue después y "A la inversa, [la historia] sólo puede tener un defecto: conseguir que el público no quiera saber lo que ocurre después" (Forster 34). El autor advierte también que en la historia se puede manifestar la personalidad del escritor, si es que tiene alguna, y más que en la historia, en su opinión, dicha personalidad "se comunica por expedientes más nobles, tales como los personajes, el argumento o sus comentarios sobre la vida" (Forster 46). Conuerdo, en todo, con este enfoque y considero que Zapata cuenta, indudablemente, con una personalidad propia como escritor, que en sus historias queda manifiesta, entre otros aspectos, a través de su muy particular sentido del humor y cuyos personajes revelan la circunstancia vital del autor al momento de escribir una determinada obra. Con esto, sin embargo, no pretendo decir que Santiago sea una proyección biográfica o el retrato de Zapata, cuya edad, a la fecha de la publicación de esta novela, correspondería, con bastante cercanía, a la edad de Santiago, pero sí me atrevo a afirmar que un personaje como éste, en la plena madurez de su vida, transluce las preocupaciones y obsesiones que un hombre puede tener a esa edad, que por "coincidencia" está muy cerca de la edad de Zapata, nacido en 1951. Contemplada, desde esta óptica, la producción novelística del autor, me produjo la impresión de estar asistiendo a la exhibición de un catálogo de figuras homosexuales que, en buena medida, aunque ciertamente *no en todas*, corresponde a la transformación *vital* del autor, a sus

preocupaciones prioritarias como ser humano y escritor. Es notorio que las figuras homosexuales protagónicas de las novelas de Zapata hasta aquí publicadas son jóvenes y que ésta es la primera de ellas en la que aparece un personaje maduro, en papel protagónico, que no sólo habla de su experiencia y de sus preocupaciones vitales, sino además las confronta, en diaria convivencia, con las de un joven, quien tiene "la virtud" de ser directo y sincero hasta el descaro. En las posiciones tan diametralmente opuestas de los personajes ante la vida, se pueden observar las discrepancias abismales que suelen surgir entre una generación y otra así como la confrontación de valores que tiene lugar entre ellas. Ello le confiere a esta obra un punto más a favor que debemos abonar a la cuenta del autor.

#### ALUSIONES AL CINE

Sorprendentemente, en esta novela hay una sola alusión que resulta bastante interesante, si analizamos la carga *metadiscursiva* que posee. Arturo menciona que vio una película que le pareció "muy aburrida [por contener tan sólo] puros diálogos y explicaciones" (26). En realidad, la esencia formal de esta novela es la misma que la esencia temática de la película aludida, y ahí es donde encuentro la carga *metadiscursiva*, ya que con la valoración crítica de la película hecha por el personaje, parece que el autor estuviese provocando al lector; como si, indirectamente, le preguntase ¿Acaso no te parece aburrida esta novela por contener sólo diálogos y explicaciones? Mi opinión es que no es aburrida porque los diálogos de esta pareja tan *sui generis* contienen reflexiones interesantes, entre otros temas, sobre la relación que sostienen y porque los diálogos también poseen una narratividad que da cuenta de la intriga y de las motivaciones personales que hay detrás de sus acciones.

Por otra parte, si en las novelas anteriores hay personajes cinéfilos o historias narradas con técnicas cinematográficas, en ésta los personajes "hacen" cine, mediante una cámara de video y con objeto de alimentar sus propias fantasías eróticas. La cámara y los teléfonos inalámbricos que poseen son signos no sólo de lo que aporta la tecnología y la siempre cambiante modernidad, sino también del poder adquisitivo de los protagonistas, quienes utilizarán esos objetos en la intimidad de la alcoba para filmar escenas eróticas en las que Arturo participa como actor y Santiago como director. En el apartado de los aspectos psicológicos, procuraré analizar el trasfondo de tal pasatiempo.

## ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Los numerosos diálogos, elemento característico y medular de la novela, resultan interesantes en la medida en que describen acciones o aluden a temas con la suficiente fuerza y vivacidad como para sacar al lector de sus terrenos conocidos, de aquello que Mario Muñoz llama

El ámbito cotidiano y descolorido del lector corriente, de sensibilidad mediatizada por los prejuicios sociales, las prohibiciones religiosas y los mensajes televisivos. Este lector es con justicia el receptor ideal de estos textos, porque su limitada capacidad de comprensión y respuesta no le permite aceptar que puedan existir otras prácticas sexuales aparte de las que él conoce y acaso realiza (Muñoz: [B]).

El lenguaje deja ver claramente la evolución o ascenso en el grado de confianza e intimidad que se va dando entre los protagonistas. Así, de un simple "*Quiero* hablar contigo" (13) pronunciado, al principio, con timidez por Santiago, pasa este personaje, a los pocos días, a decir a Arturo: "Me gustas" (25) y de aquí a algo que tiene ya todos los visos de una declaración formal en la que Santiago le confiesa sus sentimientos: "Creo que tengo mucho que darte... Mucho afecto, mucho apoyo, mucha comprensión. ¿Te parece poco? [...] Y todo eso te lo ofrezco incondicionalmente, sin esperar nada a cambio" (46, 47). Parco y astuto, ante tales muestras de afecto y de interés, Arturo se limita a decir: "¿Quieres que te de el sí o que te dé otra cosa?" (67). Su manera de hablar también da constancia de que poseen idiosincrasias completamente diferentes. Así, mientras Santiago le habla con palabras suaves, cariñosas y, en ocasiones, hasta empalagosas, Arturo le responde con frialdad, con desdén, a veces, con ironía y casi siempre con bastante cinismo. Observemos el tono en que Arturo se dirige a Santiago:

- Porque si lo que quieres es que te dé las nalgas, no va a ser tan fácil.
- Óyeme, óyeme, qué... qué manera tan fea de hablar.
- ¿Por qué? Es la realidad, ¿no?
- Pues sí, pero hay maneras de decir las cosas.
- Es lo mismo.
- Bueno, tal vez tengas razón, pero... ¿Y sí te costaría mucho dárme las?
- A ti es al que le costaría *mucho* que te las diera. Mis nalguitas valen su peso en oro (67).

En otro pasaje más adelante, en el que, mientras Santiago trata de explicar a Arturo las sensaciones ambivalentes que se apoderaron de él, después de su primera experiencia homosexual, éste se muestra sarcástico. Santiago confiesa: "Me sentía raro", a lo que Arturo añade burlón: "Pues es que eras *raro*" (150). El autor hace notar en cursivas el doble

sentido en que es utilizada la palabra *raro*, ya que esa palabra que sirve para significar 'lo insólito, lo inusual, lo desacostumbrado' e incluso 'lo extraordinario, lo excepcional, lo original', también sirve para referirse a los homosexuales, a quienes algunos, los que no se atreven a usar los nuevos términos que los designan o los desconocen, todavía suelen llamar "raros" con la acepción de 'anómalos' o 'anormales'.

A pesar de ser conservador hasta el extremo en todos los aspectos de su vida, en la intimidad del diálogo erótico, Santiago se permite más libertades verbales y de acción. En ocasiones, mientras le hace el amor a Arturo, le pregunta: "Eres medio putito, ¿verdad?" (103, 227), o en "mira nada más que nalgotas: ¿las compraste al mayoreo?" (93).

Si consideramos que parte de la historia se desarrolla en los Estados Unidos y que ambos personajes dominan el inglés, es comprensible que algunos diálogos –muy pocos– sean en ese idioma y que Santiago, en su calidad de mexicano-americano le aclare a Arturo algunos matices semánticos de palabras como "*concern*"<sup>44</sup>, vocablo que, según explica, no debe ser confundido ni equiparado con "las ganas de chingar". Aquí se puede apreciar cómo Zapata, con gran tino, aprovecha la ocasión para introducir una pequeña e interesante reflexión sobre el lenguaje que, además, sirve para remarcar, una vez más, la discrepante visión que los personajes tienen sobre una misma cosa. Así, las constantes llamadas de Sarita para preguntar por su hijo son una preocupación, un "*concern*" normal, por parte de una madre, que Arturo interpreta como simples ganas de estar 'molestando', de ahí que Santiago le diga: "No, no, papito, no pienso eso [...] bueno, no me gusta que confundas la preocupación, el... el *concern* con las ganas de chingar" (116). En este ejemplo también se percibe una intención humorística por parte del autor; aunque el humor que caracteriza, en general, a sus personajes en esta novela no hace acto de presencia con tanta frecuencia como en otras de sus obras, y cuando surge es de otro tipo –cargado de buenas dosis de cinismo o de ironía–, sobre todo, tratándose del humor de Arturo, quien, obviamente, tiene como fuente de inspiración los comentarios y la manera de hablar de Santiago:

—Aunque, si te he de ser sincero, tus bromas a veces me hacen sentir inseguro.

—¿Por qué?

—Pues porque... Muchas veces yo soy el blanco de tus bromas, y... De repente tengo la impresión de que te estás burlando de mí (54).

---

<sup>44</sup> Simon & Schuster's International Dictionary S.V. *Concern* es verbo y sustantivo, que como verbo significa "importar, interesar, atañer, incumbir" y como sustantivo puede significar, entre otras cosas, "inquietud, ansiedad, preocupación".

Santiago todavía arrastra en su bagaje lingüístico, y es lógico por su edad, viejas expresiones o patrones de conducta y del habla de los gays de su tiempo. Así se puede apreciar en la siguiente charla:

- ¿Y a dónde vas, si no es indiscreción?
- A ver una amiga.
- ¿Una amiga del sexo femenino?
- Pues ni modo que qué.
- Bueno, es que hay jóvenes que se refieren a veces a sus amigos en femenino.
- Pues yo no. Se me hace una cosa de loca antigua.
- Como yo
- Yo no dije eso, ¿o sí? ¿O qué, tú hablas con tus amigos en femenino?
- De repente.
- Ah, qué Santiaguita.
- Óyeme, óyeme, qué llevadito (22-23).

Aunque el *camp* como aspecto del habla homosexual ya ha sido ejemplificado en varios capítulos, ahora deseo añadir que se trata de un concepto que es más reciente que la costumbre que describe o a la que hace referencia y difiere de ésta en el sentido de que algunos personajes como Molina<sup>45</sup> hablan *con seriedad* en femenino de sí mismos como signo de identidad y no en plan de broma como ocurre entre Arturo y Santiago en la escena anterior.

## ASPECTOS PSICOLÓGICOS

Al principio de esta crítica mencioné que percibo entre los personajes un triángulo maquiavélico y al analizar su perfil psicológico me percaté de que sus motivaciones, no del todo explicadas en la novela, dejan abierta al lector la posibilidad de determinar la dirección que la historia pudo haber tomado. Procuraré ahora exponer a qué me refiero con un juego imaginario. Para exponerlo, aclaro que en dicho juego toman parte tres instancias: la primera son los protagonistas, la segunda es el autor y la tercera el lector. El juego consiste en descubrir quién —entre las instancias mencionadas— tiene mayor control para decidir qué dirección toma la historia.

Comencemos, pues, poniendo las cartas sobre la mesa: si Sarita es tan inteligente y mal intencionada, como afirma su hijo, entonces fue ella quien maquinó todo para que Arturo y Santiago viviesen juntos utilizándolos a ambos para sacar provecho. El acendrado odio de

---

<sup>45</sup> Uno de los protagonistas de la novela *El beso de la mujer araña* de MANUEL PUIG.

Arturo en contra de su madre bien podría explicarse en este sentido: al sentirse, ¿o saberse?, "vendido" por su progenitora, no puede evitar odiarla:

—Ay papito, se te está pasando la mano. No sé por qué tienes tanta hostilidad por tu mamá, tanto resentimiento. Parece mentira: en lugar de que la extrañaras, de que tuvieras deseos de verla, el hecho de estar lejos sólo hace aumentar tu animadversión por ella.

—Así es: mientras menos la veo, más la odio (172).

Obviamente, Santiago no es tan ingenuo como para ponerse a hurgar con Arturo en su interior sobre las razones de su encono porque, a fin de cuentas, él también salió, materialmente, beneficiado con el cambio de domicilio del caprichoso joven.

Ahora bien, si consideramos que fue Santiago, por su gran interés personal en Arturo, quien dio la idea a Sarita en la dirección que a él le convenía, sin que ésta se percatara de sus verdaderas intenciones, entonces Santiago no es tan tonto como dice ser y fue él quien manipuló, como viejo zorro, a la madre del joven para que le entregase a su propio hijo. Por su parte, Arturo da abundantes muestras de ser capaz de entregar su cuerpo y su dignidad por la ambición de tener todo cuanto se le antoja. Al parecer, lo que hace este júnior, castigado por su madre, es cambiar de proveedor. Si su madre no le da cuanto él quiere, no importa; ahora tiene a Santiago para *ocuparse* de él en todos los sentidos. Se dice que el o los papeles que un homosexual asume en la relación, principalmente, en la intimidad, tienen que ver, en mucho, con el papel que le tocó vivir en su infancia, siendo así que es "*pasivo, el niño que nunca fue*" y "*activo, la madre que nunca tuvo*". La historia no profundiza en esos aspectos, sin embargo, deja ver que Santiago es quien desempeña el papel activo en la relación. Por otra parte, con su comportamiento, Arturo refleja una baja autoestima y una búsqueda de cariño verdadero que al no ser encontrado, primeramente, en quien debería otorgárselo —su madre—, lo habrá de buscar y encontrar en otra figura *materna-paterna*. En otras palabras, que un joven abandone la casa materna lleno de rencores para lanzarse, literalmente, a los brazos de un extraño, dispuesto a complacerlo en todos sus requerimientos sexuales a cambio de lujos y bienes materiales, revela que, en el fondo, no se aprecia realmente a sí mismo, ni respeta su dignidad.

El autor, por su parte, ha jugado con las diferentes opciones que ofrece el perfil psicológico de cada personaje y deja varias dudas de qué hay en el trasfondo de las motivaciones que los mueven a actuar de determinado modo.

Toca ahora, a cada lector, para terminar el juego, decidir quién de las anteriores instancias tuvo más peso para lograr que la historia se desarrolle como la conocemos. ¿Qué

hubiese sucedido si Sarita no hubiese aceptado que Arturo se fuese a vivir con Santiago?  
¿Qué habría pasado si Arturo no hubiese aceptado las propuestas amorosas de éste?  
¿Habría terminado la historia si Santiago se hubiese dado cuenta a tiempo de que estaba a punto de caer en un trampa tendida por Sarita y su hijo?

Contemplados de forma paralela, los perfiles psicológicos de los protagonistas son completamente distintos y, en muchos aspectos, opuestos, aunque no por ello incompatibles, pues, de alguna forma, se complementan el uno al otro. Arturo es manipulador y a Santiago le gusta ser manipulado; al primero le gusta ser mimado, atendido y, sobre todo, recibir regalos; mientras el segundo disfruta desempeñando tales tareas; Arturo es pasivo en la cama; Santiago, activo; éste es acaudalado, lo que encaja perfectamente en el patrón de Arturo a quien le encanta gastar dinero; todo lo cual los lleva a establecer una relación por conveniencia en la que ambos buscan su propia satisfacción y su propio beneficio. En esta historia se puede apreciar cómo la edad y la experiencia sirven a un hombre maduro sólo para atrapar a otro más joven, pero no en igualdad de circunstancias, ya que para estar cerca de Arturo, para lograr su compañía y sus favores, además de gastar mucho dinero, Santiago se ve obligado a relegar, sin chistar, sus gustos personales:

—¿Te gusta la ópera?

—Ay, no, eso sí me choca. Se me hace aburridísima.

—Bueno, prometo no invitarte nunca a la ópera (40).

Santiago renuncia a sí mismo por complacer al otro y, haciéndose falsas ilusiones, parece pretender que Arturo vea la vida como él:

—¿Sabes qué significa realmente la palabra "complacer"?

—Cumplirle sus gustos.

—Es más que eso. Significa darle placer a la otra persona, encontrar placer en el placer de la otra persona: con-placer, placer con alguien; es un placer compartido.

—Ah. ¿Y qué vas a hacer hoy? (35).

Se nota que Arturo ni siquiera presta atención a las explicaciones que recibe de su pretendiente y que está concentrado en cosas más concretas; por ejemplo, en 'medir', mediante sus preguntas y sus bromas, hasta dónde puede llegar con Santiago, mientras éste, ilusionado, le abre su corazón, su billetera y las puertas de su casa en Houston. La actitud complaciente y vulnerable de Santiago obedece a que se siente inseguro e indefenso al darse cuenta de que se ha enamorado de Arturo, y su manera de demostrárselo es hacerle saber que vive para servirle, pero no como un amante puede servir a otro en un intercambio

recíproco de afecto y atenciones, sino para servirle de tapete: "Está bien, papito: tú eres el rey, aquí y en donde sea. Tus deseos son órdenes" (164). A la actitud servil de Santiago corresponderá, lógicamente una cada vez más acentuada actitud tiránica de Arturo, quien con su "amor", o mejor dicho, su comportamiento complaciente en la cama o en la relación, en general, logra obtener de Santiago todo lo que se le antoja. Con palabras y promesas logró Santiago convencer a Arturo para que aceptase primero ser su amante y, luego, vivir con él en su casa; con las palabras de Santiago, interpretadas por Arturo a su modo, es que éste logra explotarlo:

- Tú siempre has dicho que el dinero es para eso, ¿no?, para darte felicidad a ti y a los que te rodean.
- Sí, de acuerdo, pero para todo hay límites.
- Tú dijiste que lo que gastaras en mí estaba bien empleado.
- Sí, papito, pero no pongas esa cara.
- ¿Cuál cara?
- Ésa carita como de reproche, como de... como si estuvieras a punto de llorar. Lo haces para ablandarme, ¿verdad? (208).

Ya anteriormente Santiago había insinuado que Arturo es como su mamá, es decir, "*demasiado* inteligente", lo que podría considerarse como cumplido o como crítica porque, por otro lado, Sarita es "muy especial, *histórica, impositiva, exigente, egocentrista, tacaña, seductora, una persona que influye en los demás*" (56-58, 86, 117 y 124). La lista anterior sobre los atributos de Sarita, diseminados en diferentes escenas, contiene —en opinión de su hijo sólo algunos de sus defectos (señalados en cursivas) y dos de sus cualidades (subrayadas) que fueron mencionadas por Santiago como cumplidos. Cabe hacer notar que dependiendo del contexto y el tono en que se emplee el adjetivo "demasiado", no sólo en español, sino también en otras lenguas —acaso en todas—, denota un exceso no siempre deseado; un exceso con tintes negativos.

En una reseña Miguel Hernández Cabrera señala que "a lo largo de la novela asistimos al proceso de revelación del importante papel de Sarita como catalizadora de la relación Santiago / Arturo, pero también como proveedora de ubicación personal y social para ambos personajes" (Hernández). La misma reseña describe puntualmente las características de Arturo: "es el típico joven posmoderno: pragmático, adicto al *workout*, vanidoso hasta el narcisismo, cínico hasta la crueldad, hedonista y venerador del dinero como único Dios". Con tales características se entiende por qué Santiago era el más involucrado sentimentalmente en la relación, o al menos, así lo parece:

—Compadécete de mí. Ten en cuenta que soy un pobre viejo enamorado.

—Bájale

—Enloquecido por tu presencia, por el deseo... Los viejos, cuando nos enamoramos, nos volvemos ridículos... Mira cómo me tienes: sin poder dormir, todo alterado... [ ] Ve cómo me late el corazón nada más de estar contigo... Tienta (69).

He señalado las características de Arturo; ahora bien, aunque ya las he bosquejado, mencionaré las de Santiago. Este personaje es un homosexual maduro, en los albores de su quinta década de vida, independiente, de posición económica opulenta y, aparentemente, en busca de una relación de pareja que le brinde amor y compañía. Por todo ello, se puede comprender su enamoramiento y su necesidad de afecto e incluso que estuviese dispuesto a pagar el alto precio que Arturo supo cómo imponer a su compañía, pero lo que no puedo comprender es que lo haya puesto en un pedestal inmerecido o que no haya podido darse cuenta de que él, Santiago, tenía el control casi absoluto para determinar qué tipo de relación sostendría. En otras palabras, y contemplada la situación con frialdad, si lo que Arturo quería era dinero y Santiago lo tenía en abundancia, entonces le correspondía a Santiago poner también ciertas condiciones en la relación. ¿Por qué no sucede así? Me atrevo a señalar que ello se explica por las contradicciones entre lo que Santiago dice y hace. Este personaje se define a sí mismo como "un viejo inseguro y pendejo"; sin embargo, la realidad no corresponde a la imagen que él pretende proyectar. En su aspecto es todavía joven, o por lo menos, apuesto y bien cuidado, y su comportamiento revela una astucia que está muy distante de la opinión que él tiene de sí mismo o de la estulticia con la que dice vivir o haber vivido. La prueba más clara y contundente de que está orgulloso y convencido de su propia inteligencia es cuando con sutiles argumentos logra hacer creer a Sarita que él podría ser algo así como el mentor de Arturo, cuando su verdadera motivación es poder vivir con el ambicioso y solícito joven para tenerlo a su alcance y disposición. Así, presa de la alegría y de un genuino sentimiento de triunfo, después de comunicarle la gran noticia a Arturo de que vivirán juntos con la anuencia de su madre, le pregunta: "¿Cómo ves, papito? ¿A poco no es un chingón este ruco que te quiere tanto?" (110). Nótese la intención, premeditada o no, con la que Santiago se dirige a Arturo; le habla suave y cariñosamente, le llama "papito", se aut nombra "chingón", es decir, "un triunfador" o, por lo menos, alguien que sabe salirse con la suya, aspecto con el que, obviamente, por lo menos a nivel subliminal tenía que impresionar a su amante proyectándole una imagen de seguridad. Tales palabras surtieron efecto en Arturo, ya que éste nunca se habría ido a vivir

con él si no hubiese estado convencido de que el "viejo" le convenía por varias razones. Finalmente, Santiago remata su pregunta aseverando: "[...] que te quiere tanto". Yo diría más bien que "lo quiere *para*", no que *lo quiere* en el sentido amoroso. A decir verdad, se advierte en Santiago a un personaje con dos personalidades o dos actitudes ante la vida diametralmente opuestas; una, muy propia y conservadora que utiliza en su trato social y profesional, y otra, muy vital, desinhibida y hasta juvenil en lo que se refiere al cumplimiento de sus fantasías eróticas. Ejemplos de esto último se encuentran en la realización de sus videos. Santiago no le hace, realmente, el amor a Arturo; en la intimidad, también lo utiliza y, en cierta forma, lo agrade verbalmente o lo trata como objeto al imponerle paso a paso qué debe hacer y decir para darle placer; el decirle a un amante en pleno diálogo amoroso cosas como: "Eres medio putito, ¿eh? Bien que te gusta que te la zambuta" (103), sobre todo, en un contexto como en el que se encuentran los personajes, y sin que haya un acuerdo mutuo entre ambos amantes para utilizar un lenguaje *fuerte* o *sucio*, no revela que en Santiago hubiese sentimientos muy nobles ni un respeto genuino hacia Arturo. En varias ocasiones, en el momento del acto sexual, lo trata como prostituta o prostituto y Arturo cede, y acepta ese trato, muy pasivamente, por el interés de lo que vendrá después: los regalos que seguirá obteniendo. Se observa que entre ellos hay varios juegos psicológicos. Así, en su convivencia interpersonal y cotidiana, Arturo es el dominante, sin embargo, en la intimidad Santiago marca las pautas. No podía ser de otra forma en una relación semejante. Ejemplo de ello lo vemos cuando Santiago pide a Arturo, en el auto y en plena carretera, que le practique el sexo oral:

- Sí, pero ¿qué me das en este momento?
- Ay, Arturo, me estás dando qué pensar. Parecería que quieres que te pague por eso.
- Te voy a decir como dices tú: "Bueno, yo no lo diría así".
- Yo diría que si voy a hacer algo que no quiero hacer, estaría bien que recibiera algo a cambio
- Está bien: ¿qué quieres que te dé?
- Eh... Una chamarra.
- Bueno, pues cuenta con ella... ¿sí?
- O.K. (183).

En este diálogo se puede constatar cómo hay un acuerdo tácito entre los personajes que podría expresarse como: "hago lo que me pides, si me das lo que te pido". En este maquiavélico acuerdo reside el vínculo de su relación.

En la reseña, antes mencionada, Hernández Cabrera cita a Marta Lamas quien considera que "Santiago es el típico exponente de una generación y de un modelo cultural amoroso

*demodé* y exagerado: el amor fusión, fiel y eterno; en suma, el amor como una entrega desmedida" (Hernández). Disiento totalmente en torno a esta opinión porque no creo que Santiago estuviese realmente en busca de amor; él, más bien, estaba en busca de un hombre joven que le hiciese compañía y que tuviese el suficiente criterio y el suficiente nivel sociocultural para poder convivir con él en todos los planos de su vida. Dicho de otra forma, si alguien gasta una fortuna en comprar un yate o una mansión porque puede hacerlo, no se le puede tachar de tonto o ingenuo o de "*pendejo*", término éste empleado por el propio Santiago para calificarse a sí mismo en su papel como amigo respecto a Sarita y como pareja respecto a Arturo. En realidad, si lo que Santiago quería en la vida era tener un amante joven y lo consiguió, no veo la razón de ser de sus sentimientos tan ambivalentes hasta el punto de quitarle el sueño.

Casi todo en la obra apunta a hacer creer que Santiago es, como señala Hernández Cabrera, de aquellos amantes que se entregan por completo sin recibir nada a cambio: "si bien existen 'mujeres que aman demasiado', también existen 'homosexuales que aman demasiado' " (Hernández), y aquí, subrayo nuevamente el término 'demasiado', sólo para confirmar la connotación negativa que puede contener, en el sentido de que "amar *demasiado*" es amar más de la cuenta, más de lo debido; más, quizás, de lo que la otra persona merece ser amada. Tal vez Santiago amaba más de la cuenta, pero ello no implica que fuese un tonto, porque ¿qué clase de tonto es, si logra lo que se propone y recibe lo que busca? En este sentido, Santiago, como personaje, no convence, y no por falta de verosimilitud en cuanto al personaje en sí, sino en cuanto a la falta de coherencia en sus acciones y consigo mismo, es decir no en el plano literario, sino humano. El propio Arturo, mostrándose escéptico respecto a la pretendida estulticia o timidez de Santiago, le llega a decir: "Pues eso dices, pero a mí se me hace que eres medio tramposón: cambias las cosas a tu conveniencia. Todo lo acomodas según te conviene" (26). Por el bien de Santiago, deseo que Arturo haya tenido razón a este respecto. Ahora bien, no deseo quedarme en un mero dictamen sobre quién es el más o el menos vivo en la relación, quién sale ganando y quién perdiendo; lo que pretendo es destacar cómo la novela, publicada en los noventa, logra presentar, de forma muy realista y verosímil, un cuadro en el que se puede apreciar cómo con gran fuerza, y casi de manera generalizada, a partir de esa década y hasta la actualidad, la juventud, la belleza física y el dinero empiezan a arrasar con los "viejos" valores que, supuestamente, deben existir en una relación de pareja. Ambos personajes venden o

empeñan sus principios morales como individuos en la prosecución de sus respectivos fines y encuentran en el sexo un medio para llegar a algo, que muy poco o nada tiene que ver con el amor, al menos con el amor concebido a la manera romántica cuyo interés se centra en el terreno afectivo y no en el material. Arturo tiene sexo por dinero; Santiago lo tiene para mantener en alto su autoestima tanto en lo sexual como en lo social. Esta opinión pretende concederle o restituirle cierta dignidad a Santiago y difiere de la crítica, de aquel entonces, que lo consideró meramente como el "perdedor" en la relación.

Por otra parte, a diferencia de otras obras de Zapata, los personajes de esta novela no tienen matices psicológicos: Arturo siempre es cínico y Santiago siempre es entre mañoso y desconfiado. No se nota una transformación o, por lo menos, un tenue vaivén moral; en ningún momento se observa que alguno de ellos titubee en su posición o en sus decisiones. Esto les resta espontaneidad y los acartona bastante. Por primera vez, en la narrativa de Zapata encuentro personajes que fueron, quizás, tan "trabajados" que perdieron su dimensión humana. El final de la historia es odioso por lo repentino: siembra dudas, deja cuestiones inconclusas e incógnitas abiertas:

- ¿De veras me quieres, papito?
- Sí, hombre.
- ¿Y eres feliz?, ¿completamente feliz?
- Sí, ¿y tú?
- También. (225).

¿De verdad Arturo lo quiere? ¿Seguirán viviendo juntos sólo hasta que la fortuna de Santiago se agote? ¿Se agotará alguna vez? ¿Ama realmente Santiago a Arturo? Bien podían haber estado hablando del clima y hacerlo con más entusiasmo que hablar de una cuestión tan fundamental como su relación en una forma tan superficial que sólo se comprende si aceptamos que entre ellos no hay sentimientos nobles que tengan, por lo menos, un ápice de interés real en lo que la otra persona *es* y no en lo que *tiene* o puede *dar*. Como lo he indicado, la actitud de cada uno es invariable; Santiago se muestra entre meloso e iluso en su preguntas, tanto como Arturo calculador y astuto; éste siempre responderá lo necesario, lo imprescindible para seguir haciendo creer al "viejo" que todo está en orden, y Santiago insistirá hasta el cansancio en las mismas preguntas para escuchar tan sólo lo que quiere escuchar. No importa qué parte de la obra leamos, los diálogos siempre son en ese tono. Mencionaré un último ejemplo que ilustra la psicología de los personajes, al mismo tiempo que resulta una buena síntesis del argumento de la novela:

- Pues sí: tú tienes un cuero viviendo contigo, a quien te puedes coger cuando quieras y/
- Ay, Arturo lo estás planteando de una manera muy cínica.
- Pero así es, ¿no? Además, me puedes presentar a tus amigos sin que te avergüences de mí; al contrario, hasta te sientes orgulloso, ¿no?, porque soy guapo y joven y te soy fiel.
- Pues sí, papito, la verdad sí. (224).

## ASPECTOS SOCIOLÓGICOS

Entre la primera novela de Zapata y ésta hay un lapso de veinticinco años y se nota que el autor ha recorrido un largo camino en muchos aspectos, principalmente, en lo que se refiere a la apertura con que aborda la temática homosexual. En palabras de Claudia Schaeffer-Rodríguez, autora de la ficha de Zapata en la obra compilada y editada por David Foster:

Zapata pugna [ha pugnado a lo largo de treinta años de trabajo] por incorporar discursos sobre la sexualidad de diferentes géneros y lo hace mediante el uso de: un diálogo vivaz, expresiones coloquiales, humor mordaz y juegos de palabras que, tan a menudo, se dan en la lengua hablada (Foster 460-461).

Así, en esta novela, aunque entre líneas, sus personajes hacen saber que su homosexualidad no les representa conflictos existenciales; son casi lo que se ha dado en llamar *gays asumidos*, es decir, ellos pertenecen, llamémosle así, "a la categoría" de los homosexuales que no tienen que gritar a los cuatro vientos que lo son y, no obstante, con su estilo de vida y su perfil de personalidad dejan claro, en los círculos en los que se desenvuelven, que sí son homosexuales. Lo interesante aquí es que la problemática que estos personajes enfrentan tiene causas que no tienen que ver ni con su orientación ni con sus preferencias sexuales, sino con cuestiones que bien podían atañer a cualquiera.

He dicho que Santiago y Arturo son *gays* "casi" *asumidos*, y el "casi" se debe a que en ninguna parte de la obra se menciona que Sarita esté al tanto de la orientación sexual de su hijo, aunque respecto a la sexualidad de Santiago quizás si estuviese enterada, porque ella y él eran "muy amigos"; se conocían de mucho tiempo.

Por otra parte, se puede decir que si Santiago y Arturo viven en el clóset, se trata de un clóset, por lo menos, más amplio que en el que vivieron Octavio y su padre, los protagonistas de *Hasta en las mejores familias*. Al comparar las dos obras, se pueden apuntar notorias diferencias entre los personajes de una y de otra, como, por ejemplo, la apertura con la que los personajes de esta novela hablan de su sexualidad y de su subjetividad al respecto. Esta apertura en lo que a *homosexualidad* se refiere es, en buena

medida, reflejo de otra apertura que tuvo lugar en, subrayo, *amplios sectores, no en todos*, de la sociedad mexicana durante veinte años, y en ello encuentro un ejemplo de que la literatura puede ser, efectivamente, un buen espejo de la realidad social. La nombro *buen espejo* porque considero que una obra como la de Zapata cumple una función importante en la sociedad y en la literatura al desmitificar la figura del homosexual, una figura por tantos años marginada social y literariamente, tan mal comprendida y tan estereotipada. En este terreno hay que subrayar que Zapata no sólo refleja en su obra mucho del clima social imperante, sino también, con obras más transgresoras como *El vampiro...* y *En Jirones*, que ésta abrió brecha en el campo literario para una literatura *non sancta* ni en su temática, ni en su lenguaje. En el ensayo antes citado, Claudia Schaeffer señala:

Por el constante énfasis en la dignidad y la respetabilidad –que también representa “un mérito literario– de lo erótico, lo sensual y lo sexual, las obras [de Zapata] deben ser contempladas como influencias liberadoras de los tabúes de la cultura mexicana que han mantenido lo positivo de la vida gay al margen de la llamada literatura “seria”, que han relegado los temas gay al ámbito de la prensa sensacionalista, los chismes de cantina, los graffiti y la caricatura.<sup>46</sup>

En efecto, la narrativa de Zapata puede ser muy irónica y crítica de los clichés sociales, incluyendo los clichés que los propios homosexuales manejan, pero nunca caricaturesca en un sentido negativo o despectivo. Aun Santiago y Arturo, que como personajes no tienen mucha fuerza, poseen el mérito de enfrentar al lector a una problemática nueva o con un enfoque distinto a lo tratado en obras anteriores. A través de las diferentes críticas, he procurado mostrar que la ambientación, los temas y los personajes son distintos en cada obra, aunque hay que reconocerlo, con algunas reminiscencias de la producción que le antecede. Pongamos, por ejemplo, la enorme diferencia, en cuanto a principios morales se refiere, que existe entre dos personajes como Adonis, el protagonista de *El vampiro...*, y Arturo. Ambos son jóvenes que desean vivir la vida rompiendo con viejos tabúes. No obstante, Adonis, dedicado a la prostitución, es más honesto consigo mismo y con sus clientes que Arturo, quien, prácticamente, se vende o se deja comprar como chichifo de tiempo completo haciéndole creer a su pareja (entiéndase “comprador”) que lo ama. Adonis y Arturo pertenecen a círculos distintos y, sin embargo, en el joven pícaro del siglo XX, habitante pintoresco de una ciudad gigantesca y conflictiva, hay más coherencia y más

---

<sup>46</sup> El texto original dice: Through a consistent emphasis on the dignity and respectability –which also indicate a literary “worthiness”- of the erotic, the sensual and the sexual, his works must be viewed as liberating influences on the taboos of Mexican culture that have censored positive portraits of gay life out of so-called serious literature by relegating such topics to the realm of tabloid sensationalism, cantina stories, graffiti and caricature.

valores humanos que en un hijo de familia de alta sociedad. ¿Se trata de un cambio de temperatura moral en la sociedad mexicana o es una cuestión del individuo (*personaje*) en particular? o ¿hay que atribuir, gratuitamente, sus diferencias a la pluma del escritor? Ya lo he mencionado, pero insistiré una vez más: en Zapata, en su oficio de escritor, nada es gratuito y estas diferencias tienen que obedecer a las necesidades impuestas por el argumento de cada obra y a la caracterización particular de cada personaje.

Lejos, muy lejos están Arturo y Santiago de Sebastián y de A (*En Jirones*); o de Alex y Axel (*Melodrama*), lejos de la voluntad, o quizás hasta de la posibilidad, de conocer un amor profundo, sincero y pasional que tenga como máxima principal la entrega absoluta del propio ser en aras, si se quiere, de una ilusión. Con esto no pretendo decir que Arturo y Santiago son "malos", que son egoístas; simplemente, son ellos mismos, no son nadie más. Pueden ser superficiales y vacíos, aunque no del todo, al menos, no Santiago. Esto se puede constatar en varios momentos de la obra en los que Arturo recibe explicaciones de la razón de ser de ciertas cosas o situaciones, como se puede observar en el siguiente preámbulo, que Santiago hace sólo para explicar la diferencia entre lo falso y lo artificial:

—Óyeme no. Si te fijas bien, todas las grandes personalidades tienen algo de... pues estudiado, como tú dices. Claro, cada quien en su estilo, pero lo que las une a todas es que son personas que en un momento de sus vidas han tomado la decisión de crearse a sí mismas, de trabajar en su personalidad, de pulirla en todos sus detalles hasta hacerla más de acuerdo con sus deseos. Mira, es como lo que decía una escritora: uno tiene que construirse a sí mismo, formarse una personalidad; no puedes dejárselo todo a la naturaleza. La naturaleza también produce monstruos, no creas que todo lo que es natural es bueno. Y entonces... pues en cualquier construcción ya hay un elemento humano, ¿verdad?, algo trabajado, algo artificial. Y quizás eso te lleva a afirmar que Sarita es falsa. Lo que en realidad pasa es que estás confundiendo lo artificial con lo falso. Y no es lo mismo. Lo artificial tiene que ver con el arte. La misma palabra lo dice: *arti-ficial* (127).

Ya sean sus pláticas triviales o interesantes o contengan una mezcla de ambos aspectos, lo que llama la atención es que los temas de su conversación traspasan los límites de su relación y no sólo girarán en torno al sexo, sino que también abordarán temas que puede discutir y comentar cualquier pareja. Considero valioso que, mediante este tipo de conversaciones, la obra permita ver cuáles pueden ser los temas de interés de una pareja gay y hasta me pareció ver un guiño del autor para llamar la atención del lector sobre la visión que los personajes tienen sobre su propio entorno:

—Qué carreterazas, ¿verdad? [pregunta Santiago]

—Dos tres

—Aquí sí se siente uno en un país civilizado, ¿no? Hasta es un placer manejar: sin hoyos, sin animales, sin basura [...] Bueno, lo que es que sí funcionen las cosas, ¿verdad? Ahí es donde

se ve el grado de desarrollo de un país: en su orden, en su limpieza, en su... en el hecho de que las cosas se hagan con la mayor calidad y que todo, empezando por los alimentos, sea de primera. Pues es el primer mundo, ni hablar... (176).

Si bien lo dicho por los personajes denota la superficialidad de sus juicios –podemos estar de acuerdo o no con ellos–, el autor muestra que no están desprovistos de opiniones, sino que cuentan, por lo menos, con los prejuicios y valores propios de su clase. Ese tipo de "digresiones" que Zapata bien sabe manejar en su narrativa y que definitivamente no resultan superfluas, permiten contemplar la figura del homosexual desde otro ángulo. Para comprobarlo, bastaría con comparar las preocupaciones de los personajes de Zapata con las de los personajes que aparecen en la exigua narrativa de temática homosexual en la década de los sesenta reseñadas por Schneider.

Entonces, ¿de qué pueden hablar los protagonistas de esta historia? Obviamente de su circunstancias. Así pues, no es extraño, consideradas la edad de uno y la ambición del otro, que hayan fincado el vínculo de su relación en el sexo y en el dinero; ni tampoco deben despertar extrañeza sus conversaciones sobre esos tópicos. Una pareja, sobre todo, tan dispareja como la que forman Santiago y Arturo tenía que llenar el o los vacíos de su tiempo de convivencia con pláticas, viajes, actividades como ir de compras o el visitar amigos y, desde luego, con encuentros sexuales que no excluían el juego y el erotismo. Con toda seguridad, dentro de algunos años, la literatura homosexual se ocupará de otros temas que diferirán de los de hoy como los temas de hoy difieren de los de hace veinte o treinta años. En fin, dejemos el terreno de las posibilidades literarias de las futuras figuras homosexuales y volvamos a los diálogos de estos personajes citando, para terminar, uno que ilustra todo lo sostenido en el apartado de los aspectos sociológicos y en el que resulta más notorio cómo Santiago distrae a Arturo con la promesa de regalos y viajes para que éste acepte sus embates amorosos sin objeciones.

—Ay papito, qué rico estás. ¿Te gusta?

—No... Me está doliendo, Santiago. Mejor te la meto yo a ti.

—Espérate tantito, mi rey.

[...]

—Ay, me duele.

—No pienses en el dolor. Piensa en otra cosa, y verás que luego ya no sientes nada. [...] Pon tu atención en otra cosa. Piensa, por ejemplo, que... ¿Que te parecería que hiciéramos un viaje?

—¿A dónde?

—¿A dónde te gustaría a ti?

—No sé. A New York.

[...]

—Ya casi no me duele. Sígueme diciendo cosas.

[...] —Ay, mi rey, qué feliz me haces... Ya lo estás disfrutando, ¿verdad?

—Sí

—¿Ya no te duele?

—No.

—Tú también estás muy excitado. Tienes la verga durísima. Ay, cómo me gustaría chupártela en este momento, atragantarme con ella.

—Espérate, no te salgas.

—Te está gustando, ¿eh, cabroncito?

—Sí. (91-92).

Nos acercamos al final de la novela y la historia no ha resuelto las incógnitas; al contrario, ha despertado otras, ya que al parecer a Santiago le interesaba más tener un maniquí a su lado para hacer sus películas caseras que sostener una relación de pareja. En ese sentido, resulta incomprensible que llegue a la conclusión de que el hecho de que Arturo aceptase vivir con él pudo deberse a una maquinación urdida, según él por Sarita, de común acuerdo con su hijo para explotarlo económicamente, a lo que con su cinismo acostumbrado, Arturo responde: "Bueno, si así hubiera sido, todos salimos ganando, ¿no? ¿No es eso la felicidad, conseguir lo que uno quiere? (223).

La obra muestra, con gran acierto, la temperatura moral de la época en la que surge y contemplada la historia de estos personajes en su totalidad, me permito ahora parafrasear su título diciendo: "La más fuerte pasión es aquella que despierta el dinero y la juventud". Queda claro que en ese planteamiento el amor queda relegado a un segundo término. Cabe añadir que si bien el trasfondo social de la novela es interesante y está, a mi parecer, muy bien manejado, los personajes, en cambio, presentan algunas contradicciones, ya indicadas, que les restan fuerza haciéndolos inconsistentes y un tanto planos. No obstante, en tanto figuras gays, son personajes totalmente integrados en su entorno social; no escindidos en su personalidad a causa de su orientación sexual; no presas de la culpa por vivir intensamente su sexualidad y sí, más bien, preocupados u ocupados, como cualquier otro ser humano, en observar y participar en lo que ocurre en su entorno sin tener el tema del sexo como el centro de sus vidas.

# CUENTO

---

## DE AMOR ES MI NEGRA PENA (1976)<sup>47</sup>

### ASPECTOS FORMALES Y ESTRUCTURALES

En su *Teoría del Cuento*, Lacelotti sostiene que "las categorías del cuento y de la novela aluden a ontologías distintas" (13) e incluso va más lejos al decir que "la pretensión de conciliarlas en un común hacer narrativo rebaja al grado una distinción que en el fondo es de naturaleza" (13). Aunque me parece interesante el planteamiento, no pretendo aquí profundizar en cuestiones teóricas sobre la naturaleza y definición o definiciones de la novela y del cuento, respectivamente; pero lo cierto es que muchos teóricos y hasta escritores, al tratar de definir esos géneros, coinciden indefectiblemente en hacer paralelismos entre un género y otro para destacar así las diferencias que existen entre ambos. Por lo general, los estudiosos del tema también coinciden en señalar tres aspectos formales del cuento que definen como exclusivos y característicos de éste y que tienen que ver con la trama. Tales aspectos son: la *brevidad* en el desarrollo del asunto, la *intensidad* concentrada en el estilo de cómo se narran los hechos y *el peso del protagonismo* de la historia trasladado o, más bien, desplazado del personaje principal a *la trama misma*. A este respecto, Lacelotti advierte que "el verdadero personaje del cuento es el acontecimiento (*lo acontecido*) y el protagonista se comporta más bien como un ejecutor" (11). He hecho esta aclaración porque, si bien el cuento y la novela son géneros distintos, con distinto tratamiento y notorias diferencias, están hermanados en la sustancia narrativa que constituye su esencia y, por ello, me he permitido, en lo que concierne al cuento, aplicar el mismo esquema de análisis y crítica que he utilizado para la novela. Esto vale para el presente cuento y para los restantes que conforman la producción de Zapata en este género en el que aparecen figuras homosexuales relevantes. Me refiero a "*Las zapatillas rojas*", "*La cuenta de los días*" y "*Siete noches junto al mar*".

---

<sup>47</sup> La edición que cito fue publicada por Panfleto y Pantomima en 1983 y comprende tres cuentos, incluyendo el presente; del cual toma el título. Cabe señalar que esta obra ha aparecido en ediciones posteriores de libros colectivos o ha sido incluida en antologías como la de MARIO MUÑOZ *De amores marginales*, México: Universidad Veracruzana, 1996.

Al comparar la producción novelística y cuentística del autor, se nota una diferencia cuantitativa entre una y otra. Al respecto, el propio Zapata comentó en una entrevista que a él lo que más le interesa y le gusta escribir son novelas:

Los cuentos los hago cuando no tengo un proyecto narrativo más grande. Como escribir una novela es un proceso muy largo, que en mi caso ha durado hasta dos años, termino y no se me antoja escribir otra cosa. Pero como necesito escribir, hago cuentos, teatro o guiones de cine. No creo que mi vocación sea la de cuentista (Torres Vicente).

Aunque prefiero al Zapata novelista y tal vez sea cierto que no es su vocación escribir cuentos, me atrevo a contradecir la propia aseveración del autor y a afirmar que debería escribirlos con más frecuencia, ya que su producción cuentística ha dado, lo mismo que la novelística, muy buenos frutos. Ejemplo de ello, en el caso del cuento es esta obra, cuya equilibrada composición procuraré exponer en las páginas que siguen.

"De amor..." presenta la estructura de un *cuento autónomo*. No se trata, como en *Siete noches...*, de una colección de cuentos varios, de *casos y anécdotas*, sino de un cuento que no depende de otros para tener vida propia; se trata de un cuento cerrado que consta de las tres partes que el canon tradicional espera encontrar en un cuento clásico, a saber: *principio, medio y fin* (Anderson 99-102). El autor ha sabido distribuir bien las partes. Les ha dado nombre; *el principio* se llama "Bajo la mesa", a la parte de *en medio* le asignó dos nombres: "El juego" y "Celebración"; *el fin* o final, lleva el nombre de "En el baño".

Esta obra consta de trece páginas, y con ello, cumple con otra característica más del canon. Un poco denunciando la afición de algunos críticos a las estadísticas, Anderson Imbert las utiliza, no obstante, para señalar la extensión normal y, más comúnmente aceptada, de varios géneros:

Novela con un mínimo de 50.000 palabras. Novela corta, de 30.000 a 50.000 palabras. Cuento de 2.000 a 30.000. Cuento corto, de 100 a 2.000 palabras. Es un modo muy mecánico de clasificar, pero la verdad es que, por muchas vueltas que demos, siempre venimos a parar en que la diferencia entre una novela y un cuento puede medirse [...] (Anderson 34).

Ahora bien, dado que en este cuento no aparecen figuras homosexuales de manera explícita; en teoría, no debería formar parte del *corpus* de la tesis. Sin embargo, como *lo acontecido* en un cuento, según Lacelotti, puede ocupar el papel de *lo protagónico*, consideré válida su inclusión en este trabajo porque lo que *acontece* en "De amor..." tiene que ver con una homosexualidad latente que se advierte, en diferentes grados, en varios de los personajes y, principalmente, en los protagonistas.

Ceñido a la estructura clásica de cuentos, "De amor..." observa la regla y, al modo de una serpiente que se muerde la cola, permite que el *principio* se toque con el *desenlace*. El cuento da inicio con una frase impactante: "—Ha de ser puto" (29). Al leerla, uno no puede menos que preguntarse: ¿quién?, ¿en qué se basa? ¿qué pasó aquí? La frase se refiere al Guacho, nombre que en México se usa para referirse a un soldado y en Argentina se utiliza como sinónimo de "huérfano". De esa frase, *de lo que se sospecha de él*, pende el hilo conductor de la trama y se puede decir que lo que al principio es una mera suposición, en el desenlace se torna en la comprobación de un hecho innegable; y en el final, el peso que ese hecho recién descubierto representa lleva al protagonista al suicidio.

Desde las primeras dos páginas se empieza a sentir la *intensidad* de lo que sobrevendrá después. Las primeras líneas dejan ver quiénes son los actores en esta historia.

—Ha de ser puto—dijo uno de ellos—. Por eso siempre le paga todo.

Aunque, ¿quién iba a tener la certeza? A veces le pasaba el brazo por el hombro o le sonreía de una manera muy especial, pero eso no constituía ninguna prueba; era algo que uno podía ver a diario, sobre todo si se estaba acostumbrado a ir a las cantinas (29).

Desglosaré por partes la cita para hacer el análisis. En la primera línea aparecen en escena, si bien sin nombres, tres personajes: el primero es de quien se sospecha que es homosexual; el segundo es quien formula tal suposición: "dijo *uno* de ellos", y el tercero está oculto tras el pronombre personal "le" en función de complemento indirecto: "[...] siempre *le* paga todo", o sea que el sujeto de sospechas *le paga todo* a un tercero; más adelante sabremos que ese tercero responde al sobrenombre de El Botas.

En las tres siguientes líneas, el segundo personaje pone en duda sus propias sospechas y las suaviza diciendo que la actitud del primer personaje, el Guacho, hacia el Botas, podría explicarse como una camaradería usual o normal en ambientes de cantina.

El relato maneja tres puntos de vista distintos para presentarnos la narración de lo *sucedido* o *acontecido*. En el principio, titulado "Bajo la mesa", y en el final, titulado "En el baño", encontramos el punto de vista del narrador *quasi* omnisciente, es decir, los hechos son narrados en *tercera persona* y el narrador interpreta las actitudes y movimientos del protagonista, el Guacho, pero de una forma como podría hacerlo cualquier otro observador:

indolente, tomó una silla de la mesa vecina y la acercó a la de sus amigos. El silencio parecía abrumarlo, clavársele en las mejillas, restregársele en los párpados. ¿Por qué callaban? Seguramente habían estado hablando de ellos. De él y del Botas (30).

En la parte titulada "El juego", la narración abandona por completo la *tercera* persona y emplea *la segunda*:

Bajo *tus* pies, nerviosa, accidentalmente, el suelo corre en pasto, en piedras, en arena. No hay que perder de vista la pelota. En este momento, mientras *corres*, has olvidado lo que sucedió en el camión esa mañana y lo que había sucedido en la cantina la noche anterior [...] Es como si *hubieras* descubierto de repente, no hay que perder de vista la pelota, que *puedes* recuperar el *tú* que eras de niño (36).

A propósito del punto de vista que emplea *la segunda persona* en la narración, Anderson Imbert comenta:

El <<tú>> desorienta en el primer momento al lector pero después el procedimiento se normaliza y el lector, ya acostumbrado, lee el cuento como si estuviera escrito con el punto de vista de la *primera* o de la *tercera persona* (Anderson 71).

En la parte denominada "Celebración", desde la primera línea aparece un *narrador-protagonista* :

en la noche, aunque todos *estábamos* cansados, el Rengo propuso que *fuéramos* a un burdel para brindar por *nuestro* triunfo. Un poco porque era algo que había que celebrar y otro poco por la costumbre, *aceptamos* (38).

En esta parte del cuento, que se desarrolla también en una cantina y en otra ciudad, llegué a la conclusión mediante el procedimiento de eliminación que el *narrador-protagonista*, en ocasiones, asume la posición de *narrador-testigo* y se trata del Pachuco, porque los otros personajes cuyos nombres se mencionan "hacen" "miran" "proponen" "bailan", mientras que el nombre del Pachuco no aparece por ningún lado. Por lo tanto, es este personaje quien observa y narra cómo sucedieron las cosas mientras celebraban. No obstante, no es el Pachuco el que siempre habla con reticencias y el que busca demostrar a los otros y a sí mismo que sus sospechas son ciertas, sino el Cuervo.

No sólo el desarrollo, sino también los subtítulos que aparecen al principio de cada parte del cuento ("Bajo la mesa", "el juego", etc.) dan las pautas para delimitar la coordenada *espaciotemporal* en que transcurre la historia. "Bajo la mesa" tiene lugar en una cantina; no se dan más detalles, aunque lo narrado hace referencia a que los personajes principales son militares que forman parte de un equipo y que están organizándose para un partido de fútbol que habrán de jugar muy pronto. Todo el relato de "el juego", en *segunda persona*, se da en presente de indicativo y el juego tiene lugar sobre una cancha que se encuentra en otra ciudad, sin que se especifique cuál es. Después del partido el grupito de amigos se va a

celebrar su triunfo a otra cantina donde conocen a Félix, un joven mesero gay, quien sin proponérselo pondrá en evidencia la homosexualidad latente del Guacho.

La *temporalidad*, aunque con tenues líneas, ha quedado demarcada con las acciones relevantes sobre las que se sustenta la trama; por los indicios proporcionados se deduce que *lo sucedido* pudo haber tenido lugar en el lapso de un fin de semana o de unos cuantos días.

La historia se desarrolla, en parte, en dos cantinas y en cada una se escucha una canción. Se trata de dos boleros cuya letra aparece intercalada dentro del relato, lo cual crea una ambientación que sirve a la historia como correlato. Con la letra de la primera canción<sup>48</sup>, el narrador acentúa el tono anímico en que se encuentran los protagonistas; y con la letra de la segunda melodía<sup>49</sup> ocurre que un verso se repite, una y otra vez, denotando que el disco se rayó, a lo que el Guacho dice con enojo: "¡Ya quiten ese pinche disco!" (35). Su reacción hace patente que la música y las canciones son escuchadas por los personajes. Y, en el caso de "Pena negra" hasta el narrador hace mención de la cantante que la interpreta. Cabe mencionar que el título del cuento es, en realidad, el primer verso de esa popular canción.

En su función de correlato, las canciones ayudan a que la trama cobre más intensidad y dan color a la ambientación; a la situación e, insisto, al estado anímico de los personajes. Además, al modo de un zoom de videocámara, ponen en primer plano lo que está ocurriendo entre ellos.

## ASPECTOS ESTILÍSTICOS

La narración, en general, hace uso de *discursos combinados* (Anderson 216). Leamos el siguiente ejemplo de *discurso indirecto libre* en el que el narrador plantea preguntas que el personaje podía estar haciéndose a sí mismo:

Toda la noche de estar leyendo historietas, sin poder concentrarse; sintiendo algo vago en el aire que le infundía ansiedad –¿era porque había estado fumando mucho?–, agudizada con el toque de clarín –¿por qué había dormido muy poco los últimos días?–; o tal vez se trataba de un presentimiento (31).

---

<sup>48</sup> Se trata de "Pena negra". Canción popular interpretada por Sonia López, solista, por varios años, del grupo La Sonora Santanera, cuya letra dice: *De amor es mi negra penal de amor es que estoy sufriendo/ valor le pido yo al cielo/ y a Dios que me de consuelo/ no puedo pensar siquiera/ que guardes maldad tan grande/ si Judas mintió besando/ y Dios perdonó llorando, qué puedo guardar en mi alma si no es mi dolor* (30).

<sup>49</sup> La letra dice: *el querer alejarme de ti es mi tormento/ no se cómo vivir/ no se que decidir en mi camino/ y si hay que terminar/ nuestra separación/ será el destino/ sin embargo yo quiero que olvidemos las penas/ y me sigas amando/ aunque siempre vivamos por dos vidas ajenas* (34-35).

Parece que el párrafo se refiere a una *tercera persona*, aunque las formas de gerundio causan ambigüedad y las preguntas entre guiones admiten el pronombre tanto en *primera* como en *tercera persona*. Por ejemplo, la primera pregunta podría ser formulada así: "¿era porque [yo] *había* estado fumando mucho?", o así "¿era porque [él] *había* estado fumando mucho?".

Ahora léase el siguiente ejemplo de discurso combinado en el que la primera pregunta es planteada por el narrador —de ahí que no lleve guión introductor— y es respondida por el personaje que irrumpe dentro de la narración. En seguida, el narrador retoma el relato.

Pero, ¿por qué le pagaba todo?

—Porque él no tiene dinero, y porque es mi amigo.

Contestó el Guacho cuando llegó a la mesa, en la que ya se encontraban reunidos los miembros del equipo (29).

Se observa que la respuesta está en primera persona (porque es *mi* amigo), empero no sabríamos de quién fue tal respuesta, si el narrador no apuntase que fue el Guacho quien contestó.

Ahora volvamos al uso del <<tú>> al que me refería anteriormente:

Mientras se desvisten, tus compañeros y tú, y se limpian el sudor con las camisetas, vuelves a enfrentar la mirada del Botas: afebrada, casi animal, casi latiéndole el corazón en ella. Te das cuenta de que siente lo mismo que tú. La angustia ha desaparecido para dejar paso a una sensación de alegre cansancio, de aceptación, y te preguntas si podrías aceptar la amistad del Botas, su amor, a la vez entregándote, de la misma manera en que hace un momento te dabas al juego (36-37).

En opinión de Anderson Imbert,

Con el <<tú>> el narrador puede suscitar un sentimiento de compañerismo entre el lector y el protagonista. [Pero también] Es un *quid pro quo*. El efecto es semejante al que producen ciertos bizcos que parecen mirarnos en el momento en que hablan con otra persona. La mirada de ese <<tú>> pareció clavarse en el lector, pero no: el <<yo>> del narrador se dirigía al protagonista (70).

El narrador hace énfasis en la intensa comunicación no verbal que hay entre el Guacho y el Botas. El siguiente párrafo describe las miradas del segundo y lo que ellas expresan mediante recursos como la comparación y la metáfora:

Siempre las mismas urgencias expresadas por los ojos como de perro apaleado, cafés, rodeados de largas y espesas pestañas. A veces de niño, a veces de hombre y a veces de enfermo. A veces ese extraño brillo que no alcanzaba a entender (32).

Si el Botas lo miraba a veces como niño, con ello le hacía saber que necesitaba su protección; si lo miraba como hombre, le dejaba ver que lo deseaba, y si sus miradas eran a

veces de enfermo, sin realmente estar enfermo, era porque no podía ocultarle que lo amaba y que padecía una "enfermedad", no del cuerpo, sino del alma. En el "extraño brillo que no alcanzaba a entender" se insinúa el elemento perturbador que el Guacho bien entendía y no podía aceptar. Después el narrador irá más lejos al decir que la mirada del Botas era para el Guacho como: "una mirada que quizás sólo había visto en los ojos de *algunas mujeres* del pueblo frente a la imagen de Cristo o de la Virgen" (33). No es casual que el narrador apunte a que la mirada del Botas se parecía a la mirada "de algunas mujeres" y no cualquier mirada, sino una que, sin lugar a dudas, expresaba necesidad, devoción y amor.

La fragilidad emocional que afectaba a ambos, se percibe cuando el narrador refiere: "el Guacho experimentó de nuevo la angustia de la noche anterior, sin que en ese momento tampoco pudiera explicarla. Adivinó en los ojos del Botas la misma sensación, y se sintió incómodo" (33).

Al inicio, cuando los amigos se encuentran tomando y jugando dominó empieza a llover. El narrador utilizará la imagen de la lluvia como metáfora para describir el sentimiento que surge entre los protagonistas.

Había comenzado a llover [...] Volvía la lluvia [...] formando charcos [...] resbalando en arroyos (30).

En la cita anterior se puede apreciar que la imagen del agua con su intempestiva aparición sugiere un movimiento descendente y adquiere un valor simbólico que será trasladado a la figura del Botas.

El Botas, chorreando agua, volviéndose agua, soltaba la puerta, dejando que el resorte la regresara a su lugar. Miró hacia la mesa, desesperado, buscando en vano los ojos del Guacho (33).

En otras palabras, tan repentinamente como cae la lluvia surge en el Guacho un sentimiento. La lluvia, al caer, se convierte en charcos. La imagen de los charcos evoca tanto algo feo o molesto como el hecho de que el agua recién caída queda en suspenso o detenida por un instante antes de tomar su curso "resbalando en arroyos". Lo que no se ha revelado hasta este momento es hacia dónde resbalará ese arroyo, es decir, cuál será el curso o desenlace que tendrá. Cabe mencionar que además de la importancia vital que el agua tiene, diversas culturas la asocian con las emociones humanas y, se advierte, que ese valor arquetípico del agua se manifiesta al relacionar los sentimientos de los protagonistas con la lluvia en sus diferentes etapas; cuando empieza a caer a cántaros, a formar charcos, a resbalar en arroyos o cuando el Botas hace su entrada en la cantina "chorreando agua,

volviéndose agua", como si con ello el narrador estuviese diciendo que el agua de esa lluvia intempestiva e intensa "A cántaros, mano; como si Dios estuviera meando después de una semana de aguantarse" (30) se hubiese corporeizado para tomar forma en la persona del Botas. "¿Por qué, de repente, el afecto que sentía por todos sus amigos se había concentrado en el Botas?" (30). La respuesta está implícita en la narración y se refiere a que sucedió repentinamente, como la llegada de la lluvia.

Respecto al registro o nivel de lengua, se nota que el habla más coloquial o más popular aparece en los parlamentos, es decir, cuando los personajes toman la palabra. "Qué se me hace, qué se me hace..." (29) dice uno de ellos para hacer evidentes sus sospechas sobre lo raro de la relación entre el Guacho y el Botas o también, repetidas veces, cuando en arranques de ira o de escarnio empiezan a ser proferidas varias palabras altisonantes.

Cabe decir que en este cuento no se encuentra una sola expresión o un solo término *camp* y ello se debe a que, *aparentemente*, en esta historia no hay homosexuales y los "heterosexuales no utilizan ese lenguaje". No obstante, en diferentes escenas se nota que los personajes hablan en doble sentido o con segundas intenciones haciendo alusión a la relación que puede haber entre los protagonistas. Así se observa cuando el Guacho comenta que no ha dormido en varias semanas y el Cuervo, reticente, le dice: " –Pues tendrás muy buena compañía, cabrón" (32).

## ASPECTOS PSICOLÓGICOS

Esta es la primera vez que nos encontramos en la narrativa de Zapata a un personaje que se suicida. La pena de amor, por él sufrida, fue tan negra que no encontró cura ni remedio. De *lo sucedido* en esta historia, el suicidio es, definitivamente, lo más dramático y en ese hecho confluyen todos los aspectos del cuento, incluido el tema.

El conflicto existencial que el Guacho enfrenta gira en torno a intensos sentimientos y pensamientos ambivalentes: desea y busca la compañía del Botas, pero su entorno y sus propios temores lo asustan y lo llevan a poner distancia entre los dos; una distancia que termina por ser insalvable. Conuerdo con Anderson Imbert, cuando afirma que queda "bien entendido que la misión del cuento no es acarrear ideas, sino inducir al lector a que asuma una actitud ante las ideas" (Anderson 138), y concedo a este cuento un valioso punto de vista que invita a reflexionar sobre el o los motivos que puede haber para un suicidio.

Desde luego, la reflexión sobre tal cuestión tiene que marchar sobre derroteros distintos porque no es de la misma naturaleza el suicidio de una persona real que el suicidio de un personaje literario. En el primero, se trata, ante todo y entre muchas posibilidades, de una decisión personal del individuo que se suicida; en el segundo se trata de la decisión de un escritor que maneja el destino de sus personajes al mismo tiempo que trata de llamar nuestra atención sobre un *caso* o una *situación* singular, una situación que se da entre los protagonistas de la historia, como aquí ocurre, en la que se presenta un desarrollo lineal y ascendente: al principio el narrador comenta que lo que hay entre el Guacho y el Botas es algo definitivamente normal, después la atención del Guacho concentrada en el Botas le produce al primero insomnio y una actitud distraída: "estás en la luna, cabrón", "—¿tás enfermo, mano?" (31); el Botas, por su parte, "no trataba de obtener la amistad de sus otros compañeros. Sólo parecía desear la del Guacho, sólo su afecto, su reconocimiento" (32) y de esa etapa pasarán —con algunas treguas— a la angustia, a la turbación, a la excitación recíproca sintiéndose, empero, a salvo, mientras participaban en el juego del machismo. A decir verdad, lo que estaba ocurriendo entre ellos estaba tan oculto en su ser como sus propios temores, y sólo se manifestaba a través de sus miradas o de algunas muestras de afecto que se daban y que, para infortunio suyo, no pasaron desapercibidas por sus amigos.

Entretejidas entre la letra de la segunda canción, al final de la primera parte, aparecen unas preguntas que el Guacho se plantea: "¿qué estaba a punto de hacer? [...] ¿sería solamente un deseo momentáneo o se trataba de algo más serio? [...] ¿tendría que renunciar por completo a su identidad masculina? [...] ¿a su tranquilidad futura?" (35). También se preguntaba si debía resignarse a ser visto como *maricón*, es decir, a ser calificado con los epítetos que los hombres que aman a otros hombres se ven obligados a sufrir en una sociedad machista y homofóbica. No hallará respuestas a sus preguntas: "Lo que no podía negar era que, para él, sus amigos sin el Botas no eran nadie con quien valiera la pena compartir nada" (30). También la angustia que sentía el Botas se desvanecía al tener cerca al Guacho; ello se observa en varios momentos como, cuando por debajo de la mesa de juego su pierna se encontró con la de su amigo. Ambos sufrían lo que San Juan de la Cruz expresara tan lacónica y certeramente:

La dolencia  
de amor, que no se cura  
sino con la presencia y la figura

La aparición de un joven mesero "muy bonito, que de tan bonito parecía mujer" (39) provoca una escena en la que el *narrador-testigo* intuye y describe una actitud extraña por parte de los protagonistas "Que cómo se llamaba, le preguntamos, y el Guacho viéndolo fijamente, Félix, y el Botas columpiando su mirada entre el Guacho y Félix y la entrepierna de éste" (39). Este narrador también se percata de que mientras los otros, sus amigos, se permiten libertades no muy comunes entre varones, el Guacho recuperó su sonrisa de antes, "su sonrisa de sentirse a gusto, entre sus cuates, entre sus *iguales* (¿el Guacho pensaba que el Rengo y el Cuervo cachondeaban al mesero porque también eran putos?)" (39). El Guacho disfrutaba al ver esa escena como "si gozara a través de las manos del Cuervo y del Rengo acariciando de broma al mesero" (39). Lo trágico fue que su goce no sólo se quedó en el plano visual, sino que también exploró el táctil y en esa parte encontró su ruina y su fin. El Guacho cayó en la trampa del Cuervo, no pudo escapar al dilema que la situación le planteó. Cuando el Cuervo pregunta a Félix a quién del grupo prefiere, el mesero señala al Guacho y éste se ve obligado a tomar parte en ese extraño juego en el que el macho se pone a sí mismo, voluntariamente, a prueba: "si lo empezaba a acariciar, todos iban a decir que era puto, que eso le gustaba; si no lo hacía, de todos modos dirían lo mismo" (40). Como "macho", tenía que aceptar el reto; tenía que bailar con el mesero y manosearlo para que vieran que eso no le gustaba, ni le excitaba. Hemos llegado al desenlace de la historia y aquí surgen dos sorpresas: una, la erección delatora del Guacho quien no pudo ocultar la voluptuosidad que le provocó el joven mesero, la segunda, más tarde, quizás al siguiente día, su suicidio. La primera sorpresa puesta en el desenlace; la segunda, la mayor, la más dramática en el final. Ciertamente, dados los antecedentes que brinda el relato, el lector puede suponer que la homosexualidad de los protagonistas pasará del estado latente o potencial al estado fáctico, sin embargo, no sucede así y el final sorprende con el *cómo* ocurrieron las cosas. La liebre saltó por donde menos se esperaba. La parte de "El juego" parecía anunciar que el Guacho y el Botas consumirían su mutua entrega; después, acaso, de una noche de copas y, que después de ello su acto sería descubierto o puesto al descubierto por sus suspicaces compañeros. Empero no ocurre así, el único acercamiento que tienen a solas en donde hay un encuentro físico y afectivo entre ellos es en la cantina cuando en un sollozo el Botas dice al Guacho: "Tengo miedo", y éste sin decir palabra, lo abraza para reconfortarlo. Después de esa confesión no hubo más explicación y, aunque el Guacho se mostraba siempre como un tipo fuerte y agresivo, la posibilidad de ser visto

como *maricón* en el medio al que pertenecía lo obligó a escapar por la vulgarmente llamada puerta falsa.

Si esta obra fuese un cuento abierto, el autor habría dado la opción al lector de imaginar otro u otros finales posibles o, por lo menos, el lector habría podido, si hubiese habido durante todo el relato un *narrador omnisciente* que se ocupase ello, entrar a la conciencia del personaje para saber qué fue lo que atravesó por su mente antes de tomar su fatal decisión. Tal vez habría descubierto que lo que más pesaba en la conciencia de Evaristo, el Guacho, no era que sus compañeros pensarán que él era homosexual, sino la certeza que su propio cuerpo le había dado y que él no podía o no quería aceptar.

## ASPECTOS SOCIOLÓGICOS

La mención del posible arresto del Guacho, el toque de clarín y el hecho de que los personajes, después de la fiesta, se encuentren en un mismo espacio en donde se oye un disparo –manejo de armas– que proviene del baño, dejan en claro que todos los personajes son militares, exceptuando, obviamente, a los dos meseros: Félix y Santos. Otra mención que confirma su condición de militares es que el "Botas, huérfano, sin ningún otro familiar, había tenido que refugiarse en el ejército para de cierta manera, presionar al destino, a las circunstancias, y conseguir compañía" (31). Se advierte un doble sentido en la palabra 'compañía' y la historia hace pensar que la *compañía* que buscaba el huérfano era, no precisamente la militar, sino la de alguien que le brindase protección y afecto.

Al hacer referencia a la cantina, la narración deja entrever que en ese lugar puede haber oculta una homosexualidad latente entre los asistentes. Obsérvese cómo es descrito el sitio donde los militares, machos por antonomasia, suelen reunirse:

Allí, la relación entre hombres parecía adquirir un matiz diferente. El aislamiento o el alcohol, permitía ese trato íntimo que sólo bajo esas condiciones podía darse. Lejos (o no, pero igualmente protegidos) de la vista de las mujeres, podían profesar su amistad por otros hombres sin dar lugar a interpretaciones erróneas (29).

La descripción no hace alusión a un ambiente propiamente gay, sin embargo, el lugar es concurrido sólo por hombres quienes, desinhibidos por el alcohol, se propinan efusivas muestras de afecto verbales o físicas que traspasan su propia norma y que, usualmente, no se darían fuera de ese tipo de lugares.

En otras palabras, la cantina puede ser un espacio en donde la relación entre hombres – incluyendo los acercamientos homosexuales– pasan desapercibidos. En relación a la segunda cantina se menciona que era, además, un burdel, no obstante, el Guacho y sus acompañantes hicieron caso comiso de las prostitutas y concentraron sus intereses en un mesero a quien el narrador describe encasillándolo:

Como casi todos los meseros de cantinas (como casi todos los meseros) también era joto, pero con él su amaneramiento no resultaba tan chocante; quizás porque era joven y rubio y de facciones delicadas; quizás porque, en un descuido, uno podía pensar que se trataba de una muchacha (38).

Estamos en "Celebración", en la parte relatada por el *narrador-testigo*, quien afirma, temeraria y erróneamente, que todos o casi todos los meseros son *jotos* y, por tanto, él y sus amigos, por ser heterosexuales y por su condición alcohólica, de clientes, de militares y de machos, tienen todo el derecho de abusar, de exigir y de burlarse de aquel a quien ellos consideran *joto* y cuyo único error es tratar de atenderlos y complacerlos como clientes.

Por otra parte, me pregunto a qué clase de descuido se refiere este narrador cuando dice que por sus facciones delicadas se podía pensar que el mesero era mujer. ¿Quiere decir que, por la apariencia femenina del mesero y por estar ellos ebrios –su mejor coartada–, se justifica que se burlen de él? ¿Hasta donde puede llevar "un descuido así" a ese tipo de personajes? ¿Puede tratarse realmente de un descuido el confundir a un joven de facciones finas con una mujer? O, quizás, resulte práctico, a veces, "descuidarse" para dejar la hombría a salvo. En mi opinión, el cuento deja expuesta la homosexualidad latente de los personajes en contraposición con su propia actitud homofóbica. Esto evidencia una contradicción en la posición que los personajes guardan respecto a esa orientación sexual porque, por un lado, se permiten juegos extraños que, disfrazados de machismo, pretenden ser muy divertidos y, por el otro, señalan y vituperan a uno de sus compañeros a quien el juego o la broma lo pone en una situación de conflicto existencial.

Ahora bien, en consideración a que la obra hace referencia al medio militar, es decir a una instancia que existe en la realidad social, pienso que deberíamos, como sociedad, reflexionar en el alcance destructivo –o en este caso autodestructivo– que la homofobia puede tener en los individuos y deberíamos también cuestionarnos por qué en nuestra sociedad sí hay lugar para burlarse y censurar a la figura homosexual y por qué no hay lugar para los homosexuales declarados en el ejército (Vera). Afirmo esto porque todo parece indicar que si el Guacho se quita la vida es porque sabe que en un lugar como al que

pertenece no hay cabida para alguien como él. Es decir, el Guacho, como un militar que se suicida al descubrir su propia homosexualidad y sus compañeros aun en su naturaleza de personajes literarios, bien pueden ser vistos como símbolos o representaciones de la postura y los prejuicios que prevalecen entre los militares en torno a la homosexualidad.

## LAS ZAPATILLAS ROJAS (1978)<sup>50</sup>

Este breve cuento, que consta tan sólo de nueve páginas o, aproximadamente, 2.000 palabras, forma parte de un volumen<sup>51</sup> que comprende nueve obras que menciono a continuación respetando el orden de la edición en la que aparecen: "Una de cal" (1973), "Las horas del panzón" (1975), "Caminito de la escuela" (1975) "Segundo puente" (1976)<sup>52</sup>, "De amor es mi negra pena" (1976) "El inevitable presente del siempre bien ponderado Ernesto Peña" (1977), "Las zapatillas rojas" (1978) "La cuenta de los días" (1982) y "Ese amor que hasta ayer nos quemaba" (1982).

Me parece importante citar los nombres y, sobre todo, los años en los que estos cuentos fueron escritos para destacar el hecho de que en la década en que el autor publica sus primeras dos novelas (*Hasta en las mejores familias* <1975> y *El vampiro de la colonia Roma* <1979>) su labor creativa no se limitó a la novela como género, sino que también se ocupó del cuento. Sin embargo, debo confesar que desconozco las razones por las que el autor publicó sus cuentos hasta febrero de 1989, año que coincide con el de la publicación de *La hermana...*, no así con el mes, ya que ésta fue publicada en junio y el libro de cuentos, repito, en febrero de ese mismo año.

### ASPECTOS FORMALES Y ESTRUCTURALES

"Las zapatillas..." es un cuento con una estructura nada compleja que maneja dos temporalidades: un *presente* en el que los protagonistas, Mario y Joaquín, se encuentran en un bar gay trabajando, y un *pasado* en que son narrados algunos aspectos de su juventud.

Nada inusual en la narrativa de Zapata, la obra da inicio con un parlamento entre Mario y Joaquín, quienes en un principio se hablan entre sí en femenino. Los diálogos de estos personajes aparecen yuxtapuestos y alternando con la narración del *pasado*, hecha por un *narrador-protagonista* (Anderson 58), quien, al mismo tiempo, es uno de los personajes que dialogan, pero no se especifica cuál de los dos. Este *narrador-protagonista* es quien,

---

<sup>50</sup> Publicado por Posada en la edición que lleva por título *Ese amor que hasta ayer nos quemaba* (1989).

<sup>51</sup> El volumen fue publicado por Posada en 1989, es decir, un año muy posterior al que aparece al final de cada obra.

<sup>52</sup> Con esta obra, titulada en francés "Deuxième Pont" el autor obtuvo el Primer premio del Concurso de Cuento en Francés convocado por el IFAL y la Alianza Francesa de México en 1977.

utilizando el recurso de la analepsis, da antecedentes *grosso modo*, tanto de él como de su amigo, sobre cómo fue su infancia y primera juventud. Las acciones del cuento terminan, prácticamente, donde comienza, es decir, en el bar donde, finalmente, los protagonistas conocen a un pintor quien, a todas luces, accede de buen grado a pagar por la compañía y los servicios de los dos jóvenes.

La escenas y el relato del *narrador-protagonista* son recursos empleados, alternadamente, en esta historia que sirven para acercarnos o alejarnos de la acción. En el relato, el *narrador-protagonista* habla de su pasado; en las escenas, la acción retoma el *presente* de los personajes. Anderson Imbert señala que los diálogos nos hacen entrar "en tratos directos con los personajes" (Anderson 79). Lo que quiere decir que los diálogos dan más vida a los personajes para bien o para mal, ya que lo que digan y el cómo lo digan puede ganarles la simpatía o la antipatía del lector. Cabe añadir que la narración o relato en *pretérito* da cuenta de lo que lleva a los protagonistas en su *presente* a prostituirse

## ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Después del receso que significó la ausencia de *camp* en la obra anterior, en este cuento volvemos de nuevo a ese modo de comunicación, que entre sus múltiples expresiones y variaciones ofrece un amplio repertorio a las figuras homosexuales.

Como se indicó, en los primeros diálogos, los personajes se hablan en femenino. Esto hace creer que se trata de dos mujeres, aunque por el contexto y los giros que le dan a sus expresiones también pensé que los personajes podían ser *travestis*. Se encuentran en el bar y, por los consejos que *una* da a *la otra*, da la impresión de que una de *ellas* es más avezada en la técnica para atraer a los hombres. Así, le dice que fije su mirada con descaro en el cliente potencial, que encienda un cigarrillo y lo fume sofisticadamente, que cuando se le acerque le hable en un tono que deje en claro que está *trabajando*:

—Y luego, ¿qué?

—Bueno, después de que te invitara, le habrías dicho que estabas trabajando; así, mira, "es que... ¿sabes qué?, estoy trabajando"; así, mira, con este tono: "es que... ¿sabes qué?, estoy trabajando". Entonces sí ya se pondrían de acuerdo en cuánto y cómo.

—Pero es que ya es muy tarde, ya van a cerrar.

—Ay, no seas pendeja. Ahorita es cuando empieza lo mero bueno (118).

El personaje repite sus palabras para enfatizar el tono en que *la otra* le debe hablar al cliente. Hasta aquí, por hablarse en femenino y por la afectación que se adivina en su habla,

es que pensé que se trataba de dos *travestis* o *vestidas*. No obstante, cuando se acerca a ellos el primer cliente –y el único con el que traban contacto– se presentan a sí mismos ante el desconocido con nombres de hombre y eso deja en claro que no estaban vestidos de mujer.

Más adelante, la narración hace uso del *dialogismo* de manera lúdica para mostrar una conversación sostenida entre los tres personajes que aparecen en el bar: Mario, Joaquín y el desconocido. Aquí lo transcribo, por entero, no para llenar espacio en este apartado, sino para dejar constancia de la habilidad con que Zapata puede manejar esta técnica, valiéndose, sobre todo, de un recurso tipográfico como los paréntesis:

—Yo me llamo Mario, y él Joaquín.  
—¿( )?  
—Este... nomás aquí.  
—Salimos a dar la vuelta.  
—¿( )?  
—No.  
—Somos de Saltillo.  
—¿( )?  
—Hace como un mes.  
—Y tres días. Exactos.  
—( ).  
—¿Y usted?  
—¿( )?  
—¿Qué hace?  
—( )  
—¿En qué?  
—( ). ¿( )?  
—No. O sea, ¿de cuadros y de todo eso?  
—( )  
—Ah.  
—Debe ser muy interesante, ¿no?  
—( ). ¿( )?  
—Bailamos.  
—¿( )?  
—Sí, los dos.  
—¿( )?  
—¿Orita?  
—( )  
—Estamos trabajando.  
[...]  
—¿( )?  
—No sé, depende.  
—A usted, ¿cuánto le parece bien?  
—( ).  
—¿Por los dos?  
—( ).  
—No, ps es poco. O tú, ¿qué dices?

—No sé. Decide tú.

—(        )

—Bueno, así sí. Pero nos da también para el taxi de regreso, ¿no?. (125).

Con este diálogo termina el cuento, y me pareció conveniente citarlo en su totalidad para resaltar la relación lúdica que el autor sostiene con el lenguaje. Todo lector del diálogo puede completar las sencillas frases y las preguntas que faltan en los paréntesis y al hacerlo participa en un juego, acaso propuesto para producir en el lector la impresión de que está colaborando en la escritura del cuento. Por otra parte, al visualizar las características tipográficas del diálogo, pensé que muy bien podría servir como ejercicio para estudiantes que aprendiesen el español como segunda lengua. Al llenar los espacios en blanco, los alumnos más perspicaces se enterarían de paso de que la prostitución masculina también existe en México.

Quizás no esté por demás mencionar que la extensión del espacio contenido entre los paréntesis, así como los signos de puntuación que los acompañan, tienen significado y se nota, sobre todo, cuando los personajes están tratando el asunto del precio. Así, por ejemplo, el espacio más corto da a entender que el desconocido ofreció poco dinero y el más largo da la idea de que aumentó su oferta a fin de conseguir que los dos muchachos se fueran con él.

## ASPECTOS PSICOLÓGICOS Y SOCIOLÓGICOS

Dada la breve extensión de la obra, en esta ocasión abordaré los aspectos del encabezado en forma conjunta.

El *narrador-testigo* comenta que, desde su infancia, lo que él y su amigo más querían en la vida era bailar y realizarse como bailarines, sólo que en la ciudad donde vivían no veían muchas oportunidades para ello. Su primer encuentro con el baile, la danza y el teatro fue gracias a las obras que las caravanas artísticas llevaban a su ciudad desde la capital. En un principio, creyeron que el teatro era lo suyo pero después confiesa el narrador: "nos dimos cuenta de que el teatro era el rodeo del camino que queríamos recorrer" (119). Bailaban siempre que podían reunirse y hasta cuando hablaban por teléfono ponían discos para practicar sus pasos. Eso ocasionó que sus respectivas familias se dieran cuenta de que sus pasos —no los de baile, sino los que estaban dando por la vida— no iban encaminados

hacia *la norma*: "nos empezaron a tachar de maricones; nos empezaron a decir que esas cosas sólo las hacían las mujeres, y no todas las mujeres: únicamente las desvergonzadas" (121). Al no encontrar apoyo en sus familiares para desarrollarse en lo que más les gustaba e interesaba, se vieron obligados a buscar otras opciones.

Su situación en casa, en provincia, pendía de un hilo o de una delgada cuerda y sólo era cuestión de tiempo para que se reventase: "Hablamos con nuestros padres, los insultamos, lloraron, intentaron golpearnos pero nos defendimos, y los dejamos a un paso del paro cardíaco" (124).

En síntesis: la corta trama muestra el *caso* de dos jóvenes oriundos del norte del país, quienes se ven obligados por las circunstancias a emigrar a la capital en busca de un mejor porvenir, pero, sobre todo, para alejarse del rechazo tajante del que son objeto por parte de sus respectivas familias: "Tuvimos épocas muy difíciles, sobre todo cuando descubrimos nuestra sexualidad, equivocada, según nuestras familias" (122). Si se comparan los antecedentes dados en la narración (dos muchachos de provincia llegan a la capital con la ilusión de convertirse en bailarines) con la situación que los personajes están viviendo (ese par de muchachos pobres se ve en la necesidad de prostituirse para sobrevivir), notamos un alejamiento muy grande entre lo que fue originalmente su objetivo y lo que tienen que hacer para lograrlo. "*Lo único que queríamos era bailar*" (118), confiesa el narrador, y en esa confesión se advierte, no una justificación para el hecho presente –la prostitución–, sino el principio de una concatenación de hechos en sus vidas que los fueron llevando de una *situación a otra*.

A sus familias no les gustaba verlos bailar porque veían en ello un elemento raro y pecaminoso: "esas cosas sólo las hacían las mujeres, y no todo tipo de mujeres: únicamente las desvergonzadas" (121). En otras palabras, siendo ellos hombres, sus bailes y pasos resultaban raros, propios de mujeres. Cabe añadir que "desvergonzadas" es un adjetivo que, generalmente, la gente muy conservadora o puritana aplica a las prostitutas.

A pesar de la opinión de sus familiares, en forma más discreta, ellos continuaron bailando hasta que decidieron irse a bailar a otra parte; la capital, en donde tendrían que empezar de cero para realizar sus sueños:

lo primero que haríamos sería inscribirnos en algún taller o academia. También para poder pagar las clases y mantenernos, trabajaríamos en algún grupo, o, de perdida, en algún centro nocturno (124).

Sus planes, aunque concretos, están expresados con un dejo que revela la ingenuidad propia del individuo que no sabe realmente en donde está parado o hacia dónde se dirige, que desconoce lo difícil que es, sin tener una preparación, ni conocer a nadie, abrirse paso en una ciudad como México: "Al llegar al D.F. habríamos dado el primer paso para salir de la mediocridad" (124). Esto hace pensar que son muy inocentes o demasiado optimistas y también hace recordar el éxodo que tanta gente de provincia ha emprendido, por diversas razones, sobre todo, a partir del momento en que el cine y la televisión empezaron a crear el mito de la ciudad de México como panacea al alcance de cualquier individuo.

Es imposible demostrar con absoluta certeza a partir de la obra la o las intenciones que su autor tuvo para escribirla. Sin embargo, en este cuento parece haber una intención en la narración por mostrar qué hay detrás de dos personajes –protagónicos– que ejercen la prostitución, en mi opinión, de forma maquiavélica. La historia, sumamente condensada, como corresponde a un cuento, no hace tanto énfasis en la actividad que los jóvenes realizan para sobrevivir como en las causas que los condujeron a ello. Es decir, en realidad los protagonistas son dos buenos chicos que tienen que venderse porque su situación económica los obliga a ello y no porque, simplemente, querían hacerlo. Su meta y su sueño era ser bailarines y quien los hubiese visto trabajando en el bar, sin conocer su pasado, no habría pensado que en el interior de esos dos jóvenes "vampiros" hay también sueños. ¿Quién de sus potenciales clientes se tomaría la molestia de considerar ese aspecto cuando lo que realmente busca es tan sólo un desfogue de sus apetitos sexuales?.

## LA CUENTA DE LOS DÍAS (1982)<sup>53</sup>

Curiosamente y a pesar de que entre este cuento y *Las zapatillas rojas* (1978) hay una distancia de cuatro años, en las primeras nueve líneas de éste, abajo citadas, está contenido un resumen del argumento del anterior.

- ¿OTRA VEZ LA MISMA HISTORIA?
- Sí, otra vez.
- ¿Con el mismo personaje?
- Ajá.
- El chavo que es bailarín y se sale de su casa...
- Sí.
- Que, claro, es gay...
- Claro.
- No cabe duda (129).

Las obvias coincidencias en la caracterización de los personajes crean grandes similitudes entre este cuento y "Las zapatillas...", aunque definitivamente se trata de dos historias distintas. Roberto D' Marco, el protagonista de "La cuenta..." no aspira a ser bailarín, ya lo es y vive entregado a su profesión. En ese sentido, esta historia sería como una continuación de la anterior, sin embargo, no ocurre lo mismo en cuanto a la estructura formal de la obra, especialmente, en el tratamiento de la narración.

"La cuenta..." es un ejemplo más de la búsqueda formal de Zapata. La cita anterior es buena muestra de ello. Ese diálogo, con el que comienza la obra, es sostenido por dos personajes sin nombre y es el primero de varios más que, a mi juicio, desempeñan una función *metadiscursiva*.

Diálogos de ese tipo, aunque no muy abundantes, están diseminados a lo largo del cuento y en cada uno, los personajes que dialogan —son los únicos que dialogan, aunque no interactúan con los que forman parte de la historia del protagonista— aportan ideas (posibilidades), material narrativo o comentarios sobre lo narrado como si se tratase de las voces de los autores del cuento en el momento mismo en que están fraguando el desarrollo y la composición de la obra. El cuento no especifica quiénes son, no da absolutamente ningún dato sobre ellos; empero sus intervenciones los caracterizan como un par de

---

<sup>53</sup> Escrito en 1978 y publicado por Posada en la edición que lleva por título *Ese amor que hasta ayer nos quemaba* (1989).

*narradores* que trabajan en forma conjunta para "componer" o "escribir" una obra que, de hecho, ya ha sido escrita y está en las manos del lector.

Esta obra cuenta la historia de un bailarín desde tres puntos de vista narrativos distintos: *la confesión, los diálogos y el narrador-omnisciente*. La primera estrategia narrativa, *la confesión*, lógicamente en *primera persona*, es puesta en boca del protagonista: Roberto D' Marco; la segunda, son *los diálogos* que sostienen los personajes sin nombre a los que acabo de referirme y, desde mi punto de vista, la narración en *tercera persona* hecha por el *narrador omnisciente* emana, lógicamente, de la voz y de los recursos *metadiscursivos* centrados o contenidos en los dos personajes que dialogan.

En la voz en *primera persona*, el protagonista cuenta lo que para él representa el baile y las giras artísticas al mismo tiempo que relata otros aspectos de su vida personal. Los diálogos sirven para discurrir sobre las vicisitudes del protagonista, ya vividas o potenciales y también brinda material útil para caracterizar su perfil físico y psicológico.

Considero que en los diálogos reside el peso de la búsqueda formal en esta obra, y en uno de ellos, el que ejemplifica mejor la carga *metadiscursiva*, el autor deja entrever sus estrategias para escribir un cuento, acaso también una novela. Nótese cómo el autor permite al lector asomarse a su fragua creativa:

- ¿Terminar el cuento con algún recuerdo lejano del protagonista?
- O con una hipótesis de vida...
- Algo que lo haya marcado sin que se diera cuenta; algo que hubiera alterado su destino, y que para los demás pareciera trivial, poco importante...
- O haciendo un "recuento", por decirlo así: ya que se han ido todos sus compañeros, el protagonista se sienta en la silla plegadiza de su camerino y se mira en el espejo.
- ¿Cómo si estuviera fascinado por su propia imagen?
- Y entonces dice algo así como: "estoy preparado para todo: para la vida y para la muerte"
- Un poco solemne.
- O simplemente da sus datos personales, como si lo acabáramos de conocer, como si lo hubiéramos ligado en la calle: su nombre verdadero, su edad (y así nos enteraríamos de que es muy joven): explica con orgullo cuál es su trabajo y en qué consiste (145-146).

Queda claro que el o los narradores están jugando con un abanico de posibles finales para el cuento, sin embargo, el final es distinto a las opciones que aquí manejan.

Cito otro ejemplo donde aparecen nuevamente estas dos voces después de una descripción (en *tercera persona*) de los sitios y el ambiente donde el protagonista hace sus presentaciones:

- ...en qué lugares habrá dormido...
- Las voces que habrá escuchado entre sueños, las voces que lo habrán despertado.
- Me imagino todos los elementos ajenos que ha debido integrar a su cotidianidad.

- Lugares distintos cada vez. Siempre camas diferentes, diferentes restaurantes.
- Una cotidianidad integrada por fragmentos irrepetibles (137).

En el cuento no hay elementos para saber qué valor formal o funcional les concede el narrador a dichos parlamentos, que bien podrían ser la proyección de la dualidad propia del ser humano, sobre todo, si es escritor, pero independientemente de que sean una proyección escindida de su capacidad creativa, no debemos olvidar que esos personajes son dos personajes más que forman parte del repertorio de personajes del cuento y, por lo tanto, digan lo que digan, hagan lo que hagan, son un recurso formal creado y utilizado por el autor. Este aspecto es una característica de la narrativa contemporánea en la que se advierte la influencia de las técnicas narrativas posmodernas y también es un rasgo que mucho antes de formar parte del "canon" de lo posmoderno fue criticado por E.M. Forster, aunque el escritor inglés lo aplicó al caso del novelista:

El novelista que deja traslucir demasiado interés en su propio método no puede nunca pasar de ser interesante; abandona la creación de personajes y parece pedirnos que le ayudemos a analizar su propia mente; el resultado es una brusca caída en la temperatura emocional (Forster 86).

En efecto, el plantear dentro del cuento cómo debe ser su final le resta fuerza al personaje y, sobre todo, a la historia. Al imaginar la forma del cuento, lo concibo como un producto inacabado, casi en embrión, y ello me impide conectarme emocionalmente con su protagonista. Por otra parte y esto es más grave aún: si la intención de los diálogos es transferir a esos dos personajes "la autoría" de la narración, de una narración que, por añadidura, pretende producir el efecto de que está siendo creada o desarrollada, entonces no entiendo por qué uno de esos enigmáticos personajes de quienes no se sabe nada, de pronto dice refiriéndose al protagonista: "—Sólo debe tener una muda de ropa. Siempre *lo he visto* con el mismo atuendo" (138), es decir, el personaje *ha visto* al protagonista, entonces ¿se trata de un *narrador-testigo*? ¿Cómo puede *ver* alguien cuántas mudas de ropa tiene o le hacen falta a un personaje que es producto de su propia ficción? Considero que la historia cae en la ambigüedad, no con la intención de producir un efecto, sino como una falla de la composición y ello, aunado a otros rasgos similares, provoca que el lector se pierda en varios momentos de la lectura y no sepa quién habla, ni si lo dicho es ficción dentro de la ficción o un hecho que pertenece a la trama.

## ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Si consideramos que esta tesis gira en torno a la figura homosexual en la narrativa de un mismo autor es lógico pensar que en lo que respecta a su estilo en esta obra hay elementos reiterativos que son válidos y comprensibles. Por ello, con la intención de no repetir lo que hasta ahora se ha dicho en este renglón, sólo señalaré que el autor sí emplea recursos y técnicas que ha empleado con anterioridad. Por ejemplo: algunos rasgos de lenguaje *camp* "Hay mucha gente envidiosa en este *ambiente* [...] Las mujeres no tanto [pero] Las que son peligrosas son las otras *locas*" (133) en donde las cursivas resaltan que "ambiente" no se refiere al ambiente artístico en el que se desenvuelve el protagonista, sino al *ambiente gay* y *locas* no hace alusión a mujeres con desajustes mentales, sino al vocablo de la jerga gay que nombra *locas* a otros gays para enfatizar en tono de broma o agresivamente que se trata de homosexuales muy afeminados. Otros ejemplos son el registro de lengua coloquial presente en todo el texto y la mención de la letra de una canción "Cien kilos de barro" que, de algún modo, sirve tanto para ambientar la escena en la que aparece como para contextualizar la historia en la época de los sesenta. A este respecto cabe citar el punto de vista de Spencer y Gregory quienes sostienen que "una dimensión esencial exigida para situar el texto debe ser la histórica" (Spencer 104).

## ASPECTOS PSICOLÓGICOS Y SOCIOLÓGICOS

En dos ocasiones, hablando sobre su propia vida y persona, el personaje hace alusión a ciertas creencias esotéricas a las que ni él mismo da crédito del todo. La primera tiene que ver con unas marcas que tiene en la frente. "¿Ves estos cuernos que tengo aquí? No son chipotes, es una formación especial del hueso. No se me ven mucho, pero, por si las moscas, siempre me dejo el pelo sobre la frente" (132). Cuenta que fue un brujo de Haití quien le dijo un día que "sólo había otras tres o cuatro personas en el mundo que los tenían" (132). Tal rareza la confiere cierta singularidad y, según explica, significaba la posibilidad de desarrollar poderes, pero no se atrevía a hacerlo, ya que su propio paradójico escepticismo se lo impedía. La segunda alusión proviene también de las palabras de un brujo, no especifica si se trata del mismo haitiano: "cuando tenía quince años, un brujo me hizo tres predicciones que no le creí, porque me parecieron absurdas: que iba a dejar de

llamarme como me llamaba, que para trabajar no iba a usar las manos y que el tiempo iba a contar para mí de manera diferente" (138-139). El personaje explica después de hacer referencia a esas predicciones que cada una de ellas se cumplió, la primera porque tuvo que cambiar su verdadero nombre por un nombre artístico, la segunda, porque en el baile –su *modus vivendi*– utilizaba mucho más los pies que las manos y la tercera porque el tiempo que para él cuenta sólo es el que pasa bailando. En relación con el tiempo, al relatar cómo su trabajo lo llevaba de un sitio a otro, de un escenario a otro, etc., señala que

los espacios que separan una función de otra sólo varían en longitud [...] Llega un momento en que ya no se sabe si se duerme de noche o de día, o si sólo se está en duermevela [...] Se pierde la cuenta de los días" (131).

Gracias a ese contexto se entiende el sentido del título del cuento. El protagonista no sólo perdía la cuenta de los días, sino también "la precaria noción de sí mismo que trataba de recuperar en el escenario, en algún momento afortunado y poco repetible" (131).

La vida errante que llevaba tenía repercusiones también en el terreno sentimental. "Yo me enamoro muy fácil [sic]. Me enamoro, me decepciono de alguien y luego pasa una semana y me vuelvo a enamorar. Los artistas en gira somos como los marineros: podemos enamorarnos en cada *pueblo*" [sic] (136). Él confiesa que se ha enamorado muchas veces, pero advierte que no sabe si se han enamorado de él alguna vez. "Siento que nada más me usan y me botan" (136). Las voces dialogantes dicen de él que

- No se las da a cualquiera.
- Pero tampoco escatima su cuerpo.
- Está consciente de que es su única posesión: está orgulloso de él.
- Y lo ofrece gustoso, como un regalo, a quienes considera en la misma disposición.
- Que no son generalmente los asistentes a los lugares en donde trabaja (144).

Lugares que, dicho se de paso, eran de ínfima categoría "Puede decirse de casi todos que originalmente tenían otro destino: estacionamientos, bodegas, cines, y que fueron desviados del propósito inicial para convertirlos en negocios más lucrativos" (137).

Al paso del tiempo este personaje aprende a valorarse más, a no entregarse a la relación tan fácilmente "ya casi no me gusta hacer el sexo desde la primera vez; prefiero esperarme un poco para ver cuáles son sus intenciones" (136).

En esta obra encontré una variante que si bien no es desarrollada, queda, al menos –a diferencia de lo que sucede en las otras obras–, mencionada y planteada por el personaje. Me refiero a que éste habla de la reacción que sus padres hubiesen tenido de haberles confesado que era gay.

No, mira, las broncas con mi familia no fueron ni por ser gay, ni porque quería dedicarme al baile. Y te digo que no fue por eso, porque ni siquiera lo sabían, ni se los dije ni se los pensaba decir ni nada. Si se los hubiera dicho, pues hubiera sido un broncón doble, o triple, o vete a saber de qué ancho (130).

El problema con su familia fue que lo querían poner a trabajar de día, opción cuya sola idea le desagradaba mucho, pues para él lo mejor era la noche. Ante su actitud, su padre reacciona violentamente e intenta golpearlo. El ser objeto de la desaprobación familiar aunado a su *diferencia*, lo lleva a preguntarse si está en lo correcto:

Cuando ves que eres distinto a toda la gente, que piensas de manera diferente, que no sientes lo mismo que todos, entonces el que está mal eres tú, ¿no? Tú eres el que está equivocado. Porque no puede ser al revés ¿o sí?, que todos estén mal y tú estés bien (132).

Razonamientos en ese tenor son, seguramente, los que condujeron al Guacho, el protagonista en "De amor..." al suicidio. El protagonista de este cuento no se suicida, pero en su razonamiento se observa que no es un gay que acepte plenamente sus diferencias, sean estas de orden sexual o social. Esto debido al medio en el que creció y que no estaba exento de esa homofobia que se manifiesta a través de comentarios que pretenden ser bromas. Al respecto conviene citar un episodio ocurrido en su infancia. El personaje cuenta cómo en una ocasión que él y sus tíos se encontraban viendo la actuación de un bailarín, quien se esforzaba por complacer a su público con una buena actuación, uno de sus tíos exclamó "¡Que mariconazo!" provocando con su comentario, por un lado, romper con la fascinación que había despertado en él el desempeño del artista y, por el otro, "las risas entre vergonzosas y aquiescentes de sus tías" (147). Ante tal comentario, él "sintió como si el rechazo hubiera estado dirigido hacia él. Por primera vez se supo ajeno" (147).

Por último, deseo mencionar que no sólo el relato en primera persona resulta útil para caracterizar al protagonista, también las *voces* de los personajes sin nombre –las voces dialogantes– contribuyen en ese sentido, aunque a veces contradigan lo que el propio personaje afirma de sí mismo, como se muestra a continuación:

Las voces dialogantes afirman: "Se necesita saber estar solo para poder vivir entre tanta gente, entre tantas cosas, sin perder la integridad, la noción de sí mismo" (137). Quien vive y trabaja rodeado de tanta gente difícilmente sabe estar solo y el personaje, contradiciendo lo dicho por las voces, lo confirma al decir: "Nunca me ha gustado la calma. Ni el silencio. Ni la oscuridad" (139).

En otro pasaje, el protagonista revela que "La precaria noción de sí mismo se recupera únicamente en el escenario"<sup>54</sup> (131). Y, sin embargo –retomando parte de la cita anterior–, más adelante, se dice que "se necesita saber estar solo [para no perder] la noción de sí mismo". Entonces, cabe preguntar: ¿Qué necesita el protagonista finalmente para no perder la noción de sí mismo? ¿Soledad o un escenario?

A este tipo de casos me refería en los aspectos formales cuando expresé mi opinión a propósito de que el cuento presenta algunos errores o puntos débiles en la composición y caracterización del personaje. Lo cual dificulta trabajar sobre sus aspectos psicológicos.

---

<sup>54</sup> Estas son palabras del personaje aunque da la impresión de que está hablando de una tercera persona al emplear el pronombre personal en su forma tónica: "...sí mismo".

## SIETE NOCHES JUNTO AL MAR (1999)

### ASPECTOS FORMALES Y ESTRUCTURALES

Si bien cada obra de Zapata posee, como diría Forster, su propia forma y su ritmo, con esta obra, el autor nos sorprende por ser innovador en el interior de su propia producción narrativa. La composición y la forma de la obra –un conjunto de relatos– son muy diferentes a lo hasta aquí leído y, quizás, gracias a esas diferencias se deba, en gran parte, que la narración nos atrape de nuevo, desde el primer relato, logrando hacernos sentir no como lectores, sino como 'oyentes o escuchas' de un amplio y variado repertorio de historias muy bien escritas o muy bien contadas. Ante la obra de Zapata es casi inevitable soslayar o dejar de mencionar la *oralidad* de su narrativa; me refiero a ese rasgo característico de su estilo que conecta al lector de inmediato con los giros y meandros de la lengua hablada, reproducidos tan fielmente por el autor que llega a provocar con ellos la impresión de que su obra no fuese más que una "sencilla transcripción" de conversaciones de la más diversa índole que han sido escuchadas y grabadas. Sin embargo, el análisis de la composición y, en particular, de los aspectos estilísticos de la obra da cuenta de la calidad del dialogismo y del arduo trabajo de creación que se esconde tras lo que podría ser considerado un supuesto ejercicio de mera transcripción.

La extensión de esta obra hace pensar en un primer momento que se trata de una novela y no de una colección de cuentos que, en este caso particular, en palabras de Anderson Imbert, pertenece a "una obra de armazón común de cuentos combinados [en la que] se reúnen varios personajes y cada uno de ellos narra su propio cuento" (Anderson 117-118). Esta estructura la comparte con otras obras clásicas del género como *El Decamerón*. Ya volveré sobre el asunto de la enorme similitud formal entre ambas obras.

*Siete noches...* ofrece más de cuarenta relatos contados por Fernando y Nidia, los anfitriones –originarios del estado de Guerrero–, y Lucía e Iván, los invitados, originarios de la ciudad de México. Estos cuatro personajes son los narradores de todas esas *historias, casos, episodios, tradiciones y anécdotas* de las que –en algunos casos– ellos mismos son protagonistas. Aquí, en concordancia con las teorías de Anderson Imbert, debo mencionar que las diversas historias contadas –cada una con su trama particular– son presentadas bajo el mismo marco: los narradores se reúnen por espacio de siete días en casa de Fernando,

ubicada en algún sitio de Pie de la Cuesta en Acapulco para contarse vivencias, propias o ajenas, que sirven para amenizar sus días de vacaciones y crear un ambiente de animadas tertulias en las que no puede faltar qué beber, qué comer y qué contar. Cada *personaje-narrador* tiene su propia personalidad y su propio estilo narrativo, lo que le confiere una singularidad reconocible al momento de tomar la palabra; esto, aunado a que cada uno habla de los temas de su preferencia, hace *los relatos y la voz* del narrador, en turno, inconfundibles.

A diferencia de la mayoría de las obras de Zapata, en esta aparecen dos mujeres en posición protagónica, y con ello no pretendo insinuar que en el autor exista alguna posición misógina; sino simplemente que la presencia femenina es escasa u ocupa un lugar periférico en la mayor parte de su narrativa. No obstante, cuando el autor confiere el protagonismo al personaje femenino, como sucede en *De pétalos perennes* y *Los postulados del buen golpista*, sus personajes suelen cobrar gran fuerza. Tal es el caso también en esta obra. Cabe señalar que varias de las mujeres que aparecen en la narrativa de Zapata –si no todas– son madres o *grandes amigas* de personajes gays. Aunque en críticas anteriores me he referido a estas últimas como *joter*s, me permito ahora explicar un poco más el significado del término. Las *joter*s son mujeres heterosexuales sin prejuicios en torno a la homosexualidad, mujeres que gustan de la compañía de los gays porque la consideran más divertida, más intensa; en una palabra, más *disfrutable* que la que pueden hallar al lado de los heterosexuales, sean éstos hombres o mujeres. Estas mujeres aportan, a su vez, a sus amigos gays compañía, diversión y su particular conocimiento sobre los hombres y, por esas razones, entre otras más, encuentran aceptación como un *alter ego* en los individuos y en los círculos homosexuales. Ahora bien, en relación con la exigüidad de la figura femenina en la obra de Zapata, trátase de mujeres heterosexuales o lesbianas, Mario Muñoz también hace un comentario a ese respecto al decir que entre lo característico e inconfundible de la literatura gay está

El culto por el cuerpo, la idealización del efebo, la promiscuidad sexual, las violentas relaciones de pareja [...] la invención de vocablos y modos de habla sólo para iniciados, el cultivo fetichista por las prendas masculinas, *la omisión casi total de la presencia femenina*. (Muñoz [B] 17).

Es necesario subrayar que Muñoz no es el único que advierte esa especie de olvido de la figura femenina en la literatura homosexual y que Zapata no es el único autor que incurre en ello. Respecto a las demás características de la literatura gay señaladas por Muñoz, se

puede afirmar que en la obra de Zapata también se cumplen, a excepción acaso del culto fetichista de las prendas masculinas.

Por su parte, Maurice Westmoreland comenta que en la obra de Zapata "No hay lesbianas y los escasos personajes femeninos son generalmente madres o hermanas"<sup>55</sup>. Yo añadiría también *amigas*. En su artículo, publicado en 1995, hace mención de siete de las obras de Zapata: *El vampiro...*, "De amor...", *La hermana...*, *De cuerpo entero*, *Hasta en...*, *Melodrama* y *En Jirones* (Westmoreland) y resulta evidente que el crítico ha dejado fuera de su lista a *De pétalos perennes*, seguramente para darle más peso a su teoría sobre la ausencia o exigüidad de figuras femeninas en la narrativa del autor. Hay que reconocer que su observación sobre dicha cuestión no está del todo alejada de la verdad, pero también hay que apuntar que en el mismo año en que el Westmoreland publica su artículo sale a la luz *Los postulados del buen golpista*, novela extensa, en la que, como se ha mencionado, la *protagonista-narradora* es una mujer. Quizás debido a su momento de publicación o al género de su protagonista no le plugo al crítico hacer mención de ella.

En *Siete noches...* se observa que el dialogismo de los personajes es manejado con un formato diferente en relación con obras anteriores, y la técnica empleada logra, a mi parecer, imprimir un tono ágil, espontáneo y natural al material dialogado, como se podrá ver en el siguiente ejemplo en el que resalta una distribución tipográfica del texto, diferente a lo convencional.

—Ay, no, mi Fercito adorado:  
yo ya pasé por ese bochorno. Ahora te toca a ti.  
—Si quieren empiezo yo.  
—Por favor, Ivancito de mi vida, no trastornes el orden  
—Está bien.  
—Bueno. Les voy a platicar una historia que pasó en mi pueblo.

Aquí, la narración recurre a la práctica –muy útil, por cierto, para no cansar al lector– de no estar indicando, con guiones introductores, quién habla o quién toma la palabra escribiendo el nombre del personaje después de cada parlamento, pero sí dejándolo implícito dentro del contexto o dentro del diálogo que se da entre ellos.

Para indicar cuándo comienza una nueva historia, la narración se vale de títulos que, casi siempre, reaparecerán en el desarrollo. Considero que los títulos, además de indicar, en muchas ocasiones, el tema o apuntar hacia la parte medular del relato, también pueden

---

<sup>55</sup> There are no lesbians in his literature, and the few female characters are generally mothers or sisters.

servir como guía en un intento por clasificar qué es lo que se está contando: si un *caso*, una *anécdota*, un *episodio*, una *tradición*, etc.

En su *Teoría y técnica del cuento*, Anderson Imbert hace algunas reflexiones sobre el *tiempo* en el cuento y marca una diferencia entre la experiencia de la *temporalidad* y el concepto lógico del *tiempo*. El crítico señala:

Dentro del cuento, el tiempo siempre es ficticio. Tiempo real es el que el hombre vive en el mundo de todos los días. Por mucho que el cuento refleje la vida no puede menos de reflejarla que como pura virtualidad. [...] Las fechas, en un cuento, valen únicamente dentro del cuento. Significan algo para los personajes verbales, no para personas carnales. Igual que las personas, los personajes se refieren a un tiempo físico (atardeceres, primaveras, semanas) y a un tiempo psicológico (<<¡la hora de esta conferencia latosa no se acaba nunca!>>) pero ambas experiencias temporales existen solamente en el lenguaje unilineal del narrador (Anderson 186-187).

En lo que a *Siete noches...* se refiere, la *temporalidad* de la obra en su conjunto, la *temporalidad* que engloba o de la que parten todas las historias contadas está claramente indicada en el título y el autor se vale de un recurso formal de imprenta para distribuir dichas historias obedeciendo, simplemente, a un orden cronológico. Con ello, el autor se ahorra y ahorra al lector entrar en detalles descriptivos –cada noche– sobre el marco que encuadra a los narradores; marco que, a fin de cuentas, siempre es el mismo por el lapso de siete días. A lo largo de la obra, no hay referencias a dicha *temporalidad*, excepto en la séptima noche, cuando Lucía comenta:

—Por favor. Antes de que esta amena asamblea se disuelva en aras de las obligaciones y... ¡ay que horror! Se me hace que yo me quedo a vivir aquí: si esto es el paraíso, ¡qué barbaridad! (243).

Cabe apuntar aquí, con Marchese y Forradellas, que

El relato, en sentido técnico se crea por la separación entre el destinatario y la historia. Aquél no puede conocerla más que por medio de un narrador (el autor o el narratario) y una narración (el acto de narrar). [Luego entonces] Existirá un 'presente de la acción' y, en sobreimposición, al menos implícita, un presente de la narración. Estas dos temporalidades pueden separarse o unirse, pero nunca fundirse, so pena de desembocar en un verdadero presente que anularía el relato (Marchese 376).

Esto es algo que no ocurre en *Siete noches...*, ya que el autor ha tenido buen cuidado de separar los tiempos de la narración, aunque permite que los personajes jueguen con recursos *metadiscursivos* que tienen que ver no tanto con la *temporalidad*, sino con otros aspectos que atañen a los personajes de las diferentes historias, pero que son aspectos importantes de aclarar para evitar pasajes que pudiesen resultar oscuros o confusos para la

comprensión del relato. Lo interesante aquí, me parece, es que en el momento en que algún narrador hace alguna aclaración para que sus amigos entiendan a qué se refiere, esa aclaración también resulta de utilidad para el lector. Tal ocurre en el siguiente pasaje

Pero como Monona es muy caliente y además ya no se cuece al primer hervor, dice que se resignó y que lo invitó a su mesa, y ya se puso muy quitada de la pena a platicar con él: hasta cruzó las piernas y encendió su cigarrito [...] *Bueno, Monona es hombre, ¿eh? No vayan a pensar que es una chava* (18).

Aunque los narradores son amigos entre sí y se conocen tiempo ha, en ocasiones, cada uno de ellos siente la necesidad de hacer disquisiciones con fines aclaratorios o se permite dar antecedentes de la anécdota que está contando o a la que dará inicio. Así, Iván advierte: "Bueno, pero la primera parte de la anécdota se sitúa hace ya algunos años, como veinte. Así es que vayamos en orden" (96). Cuando los preámbulos se vuelven un tanto largos, el narrador en turno suele reprenderse a sí mismo diciéndose cosas como: "Y basta de disquisiciones: voy al grano" (57), aunque lo hace, curiosamente, después de haber hecho su digresión; lo que no quiere decir que sus paréntesis sean pesados y sus disquisiciones innecesarias. A este respecto hay que decir también que el autor justifica la presencia de tales preámbulos mostrándose muy indulgente con sus propios personajes, y cuando alguno dice "no me permitan que me desvíe tanto", otro le responderá en el tenor de "—es que eso también es interesante, mi estimado".

Cabe señalar que los narradores dan muestras de poseer gran vivacidad en sus relatos, un humor chispeante en sus observaciones y una gran apertura de criterio en lo que concierne a los temas de sus anécdotas. Se puede afirmar que están decididos a pasarla bien, y el tono festivo de su charla, de sus historias, fácilmente puede hacer recordar al lector sus propios momentos de tertulia y de alegre convivencia así como también ciertos vínculos literarios con obras tan importantes como *El Decamerón*. El vínculo de *Siete noches...* es tan obvio y tan estrecho con la obra maestra del artista italiano que pareciese que debido a ello Zapata hubiese hecho, esta vez, caso omiso de su tradición personal de colocar epígrafes al inicio de su obra o al inicio de cada una de sus partes o capítulos. Con lo anterior no quiero decir que *Siete noches...* sea una copia de aquélla, ni tampoco que esté inspirada en ella, sino simplemente que se inscribe por derecho propio en el venero de esa corriente de la literatura que ofrece bajo un solo título un ramillete de relatos sobre los más diversos temas y situaciones.

Aquí se impone hacer una comparación en forma paralela entre la obra de Bocaccio y la de Zapata sin soslayar que la segunda procede de una época y de un continente muy lejanos a los que pertenece la primera. Mi intención al compararlas es hacer notar *mutatis mutandi* la gran cercanía en el tono en el que hablan los personajes y en cómo presentan por sí mismos sus historias, aspectos formales que lógicamente no surgieron del azar, sino de la voluntad y talento de cada autor al componer su obra.

—Muchos, bellísimas amigas, son los hombres y mujeres que se imaginan que, por ponerle encima a una joven una toca blanca y una vestidura negra, ha dejado de ser mujer y de sentir femeniles apetitos, como si de piedra la hicieren al hacerla monja [...] Y el que se engañan mucho los que así piensan, quiero esclareceros contándoos, según me ha ordenado la reina, una narracioncita (Bocaccio 165-166).

Ahora léase el texto de Zapata en el que Iván toma la palabra para exponer un *caso*:

—Yo les voy a contar una historia con un dejo de clasicismo: es de esas historias que nunca pasan de moda, como el amor y los celos, que son sus verdaderos protagonistas. Nada más que aquí los personajes principales son dos gays, y no un hombre y una mujer. ¿Conocen a Mariano y Armando? (56).

Como se ha indicado, en *Siete noches...* se nota quién de los narradores tiene la palabra no sólo por los temas que abordan sus relatos, sino también por sus respectivos registros de lengua. A este respecto, cada uno presenta sus rasgos característicos. Lucía es inconfundible porque se dirige a cada uno de sus amigos empleando adjetivos extremadamente elogiosos y, casi siempre, en forma superlativa "mis naturalmente bronceadísimos y preciosérrimos", "mis esbeltísimos, juncales y nada parapléjicos amiguitos". Esto es observable también en algunos personajes de Bocaccio

Sentábase Laurita junto a Pampinea. Y viendo que la narración había llegado a feliz fin, sin esperar más empezó a hablar de esta guisa:

-*Graciosísimas amigas*: según mi juicio ningún acto de la Fortuna puede ser mayor que el de elevar a uno, desde la ínfima miseria, a la condición real (Bocaccio 88).

en ello se advierte, en el plano formal, una manera lúdica y exagerada de expresión que confiere una individualidad muy marcada al personaje. Nidia, también conocida por el sobrenombre de "Cucha", es identificable porque suele llamar a sus contertulios "mi estimado" o "mi estimada" y sus relatos tienen que ver con sus experiencias de trabajo, de viajes, su familia y sus "vicios"; a Fernando se le reconoce por su habla moderada en comparación con los otros, por ser el anfitrión y por referirse en sus narraciones frecuente, aunque no exclusivamente, a su pueblo natal, a su familia, principalmente, a sus padres y también a su círculo de paisanos. Iván es el gay del grupo y su manera de hablar muy *camp*,

por cierto, más el relato de sus ardientes experiencias eróticas no dejan lugar a dudas de en qué momento toma la palabra. Es en torno a este personaje y a las figuras homosexuales que pueblan sus relatos que habré de enfocar mi análisis.

Ahora bien, aunque procuraré ceñirme al material narrativo que ofrece Iván, esporádicamente, aparecerán en la presente crítica algunos ejemplos que provienen del material que brindan los otros narradores en apoyo de los aspectos teóricos que pretendo aquí dilucidar. Los personajes cuentan sus historias como hechos *verídicos* que ellos mismos han presenciado o en los que han participado. En ese sentido y en el plano formal, el punto de vista del relato puede cambiar del *narrador testigo* al *narrador protagonista*.

En ocasiones habré de referirme a *lo sucedido* a los diferentes personajes en cursivas para resaltar una característica formal del cuento. Los *sucedidos* refieren también *situaciones* protagonizadas por otros personajes gays que forman parte del círculo de amigos de los narradores a quienes se podría considerar o designar como *gay friendly*, un término ampliamente aceptado por el lenguaje *camp*. En otras palabras, Nidia, Lucía y Fernando son *gay friendly* porque siendo los tres heterosexuales muestran gran apertura y aceptación hacia la homosexualidad, en general, y hacia la homosexualidad de su gran amigo Iván, en particular. Ya volveré sobre esta cuestión en los aspectos psicológicos y sociológicos.

## ALUSIONES AL CINE

Después de tantos años en el oficio de escritor, Zapata se muestra a este respecto, una vez más, fiel a sus hábitos de escritura. Empero, las alusiones al cine no son abundantes y la primera de ellas aparece hasta avanzada la obra: "Hasta llega uno a imaginar que la vida es un mal thriller, una película de horror chafa" (119); la segunda aparece casi en seguida: "Al día siguiente, lo consabido: playa, coco con ginebra y burro de la Roqueta. Ay, no, esta referencia ya es muy antigua: parece de película de Cantinflas" (121). Más adelante, con palabras coloquiales, aunque no por ello menos contundentes, Lucía lanza un calificativo fulminante contra aquéllas películas mexicanas en las que la muchacha pobre daba una dirección falsa:

porque se avergonzaba de los andurriales lumpenescos donde vivía. Ya ven que aquéllas le decían al galán, guapísimo y de coche, "Aquí déjame, aquí es mi casa", frente a una super-

residencia de lujo, y ya luego muy modositas se iban caminando hasta su humilde morada: *¡ay, qué mamadas de películas!, ¿verdad?* (160).

Hay otras referencias cinéfilas más breves, la cuarta es la más nutrida de ellas y aparece, en palabras de Iván, casi hasta el final. En ella, él habla de sí mismo en femenino:

No me la acababa: "Sufrir me tocó a mí en esta vida". Cantaba yo por las calles, arrastrando los pies y tiritando de frío, sintiéndome más jodida que Pina Pellicer en *Días de otoño*, más triste que Libertad Lamarque en *Mis padres se divorcian*, más enferma que Marga López en *La sombra de los hijos*, más fea que Ana Luisa Peluffo en *La mujer marcada* y más vieja que Prudencia Griffel en *Las señoritas Vivanco* (236).

Contemporáneo a la publicación de esta obra, aunque anterior, es un artículo de J. Patrick Duffey, quien escribe en torno al cine y su influencia en algunos escritores mexicanos, como José Emilio Pacheco, Luis Zapata y Laura Esquivel, entre otros:

La utilización del cine por parte de estos autores es decididamente posmoderna, según la definición que de 'posmodernismo' ha aportado Umberto Eco: La reacción posmoderna ante lo moderno consiste en reconocer que el pasado, dado que realmente no puede destruirse, pues su destrucción conduce al silencio, debe ser revisado: mas no de una manera inocente sino con ironía (Duffey).

## ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Sea el tema la bisexualidad, la prostitución, la promiscuidad, la relación de pareja o el amor pasional entre hombres, Zapata da pruebas en su narrativa de poder exponer, sin vacilar, cuestiones sobre la homosexualidad como un padre o una madre le hablaría o debería hablarle a sus hijos en torno a cómo debe entenderse y vivirse la sexualidad. Es decir, de una forma natural y espontánea, o sea, sin prejuicios y también sana, en el sentido de que no perjudique a nadie. Su narrativa, ciertamente, no podría catalogarse como ingenua —¡los padres deben saber regular su nivel de lengua y de contenido de acuerdo con la edad de sus hijos!—, no podría ser que una narrativa tan contestataria fuese, al mismo tiempo, ingenua. Sin embargo, no creo que la intención del autor esté enfocada a atacar o destruir por destruir las "buenas conciencias", sino más bien en presentar al lector una imagen diferente —no estereotipada— de la figura homosexual. Ello no obsta para que sus obras despierten o provoquen en los lectores reacciones diversas y, en algunos casos, opuestas.

Es sabido que siempre que se tocan temas que atañen a la moral de una sociedad, puede haber reacciones violentas en ciertos sectores o en algunos individuos. El efecto que la

narrativa de Zapata puede provocar en una sociedad como la nuestra sólo lo concibo en un sentido positivo; pues estoy convencido de que nos encontramos ya en una década y en un siglo en que estamos obligados a revisar el tema de la homosexualidad, entre muchos otros de igual importancia, desde una perspectiva plenamente racional y sin las influencias de tabúes obsoletos, ajenos a nuestra idiosincrasia.

Sirva el preámbulo anterior para preparar el terreno en el que procuraré asentar qué aspectos estilísticos son los que el autor utiliza para lograr, desde mi punto de vista, enseñar y divertir al lector a un mismo tiempo. Al decir que la obra de Zapata divierte, quiero decir que hace reír, aunque no con la superficialidad de la comicidad barata, sino con el ingenio del buen observador que muestra o ayuda a ver el lado chusco, el lado ridículo y chistoso de la condición humana y de las situaciones ante las que, generalmente, no reíríamos y en las que, muy a menudo, ni siquiera repararíamos.

El aspecto del humor en la narrativa de Zapata tiene diversas manifestaciones que pueden ser agrupadas en dos vertientes muy evidentes: un humor muy blanco y hasta inocuo, si se quiere, o muy ácido y negro, haciendo hincapié en que en esta segunda vertiente suele ser tan crítico como irónico. Como ejemplo de humor blanco cito una frase que Julia, una amiga de Lucía, le dice a Esteban, un afamado y reputado escritor amigo suyo, para que la perdone por haber pretendido involucrarlo en un negocio turbio: "¡Ay, alto dignatario azteca, gran teutli, *lindo linditzin*, ángel del Tepozteco, qué pena!" (216). Como ejemplo de un humor más irónico y con cierto tinte escatológico, cito las palabras de Iván, quien negándose a la petición de tener relaciones para poner a prueba la fidelidad de un amigo, advierte, en un tono mezclado de seriedad, picardía y cinismo, que hacer algo así puede acarrearles un gran castigo de lo alto: "Nos va a caer un rayo de cagada: las manas no se deben acostar con las manas: entre gitanas no nos echamos las cartas" (58). Se entiende que el término "manas" es el vocablo apocopado de "hermanas" con la connotación en este contexto de "amigas". Una equivalencia de ese vocablo existe también en el caló popular de la ciudad de México en donde a un buen amigo suele llamársele "mano" o "manito".

Ahora bien, para tratar de explicar cómo opera el elemento humorístico en estos ejemplos, y en algunos otros, procuraré trabajar con las teorías de Freud vertidas en su ensayo en torno a este tema (Freud). El reputado psicoanalista menciona en su obra varias técnicas para producir el chiste que –aunque sea "un chiste alemán"– opera con los mismos

mecanismos y recursos en diferentes lenguas; subrayo que ese fue el objetivo que guió al teórico al escribir su ensayo. Así, para explicar los mecanismos del chiste habré de utilizar algunos ejemplos del ensayo de Freud que quizás harán reír poco o nada al lector de habla española. Pido, pues, indulgencia anticipada no porque sea el responsable de la traducción del original, pero sí el adaptador de ésta al tema aquí tratado haciendo la advertencia de que traducir chistes es una tarea casi tan difícil como traducir poemas.

Freud describe tres técnicas para crear o producir el chiste. Éstas son: *condensación*, *empleo de un mismo material* y *doble sentido* (Freud 38). Cada una de esas técnicas presenta diversas variantes. Aquí procuraré ilustrar sólo algunas de ellas, designadas en la obra de Freud con incisos que van de la "a" a la "k", ordenamiento que aquí respeto. Comenzaré con la *condensación* (Freud 19).

La *condensación* presenta dos variantes "a) Con formación de palabras mixtas y b) Con modificaciones" (Freud 38). El autor cuenta un chiste en el que el personaje central, un hombre humilde, se jacta de sus buenas relaciones con un opulento barón millonario. El pobretón afirma con respecto al rico "me trató como un igual suyo, muy *'familiarmente'*".<sup>56</sup> El chiste en alemán usa la palabra *familionär* que, en realidad, es una palabra que no existe en ese idioma, pero en la ocurrencia de mezclar las palabras *familiarmente* y *millionario* es donde reside la gracia del chiste. Se puede decir que *familionärmente* es una palabra *mixta* que utiliza la técnica de *condensación* de dos ideas al encimar o integrar el vocablo *millionario* dentro de la palabra *familiar*. Este chiste ilustra la variante "a".

Ahora leamos de la obra de Zapata dos ejemplos de técnica de *condensación*, primero en su variante "a" y luego en la "b". He mencionado que Iván es el personaje gay del grupo y también que se trata de una figura homosexual que asume sin conflicto su sexualidad. Es más: la asume con mucho sentido del humor. Así lo vemos cuando narra la historia de uno de sus amigos: "Y este Mariano me buscaba mucho, especialmente ya que entró a la Universidad y se dio cuenta de que era *tumentientes*" (56-57). He escrito el adjetivo "tumentientes" [sic] en cursivas para resaltar la parte graciosa del enunciado. La licencia que se permite la grafía de la palabra al juntar las palabras "tú", "me" y "entiendes" es permitida también en la lengua hablada. Obviamente, Iván se refiere con ello a que él es gay, pero en lugar de decir, abiertamente, algo que ya de por sí es de todos conocido, juega

---

<sup>56</sup> En alemán las palabras que dan origen a "familionär" son: "famiiliär" y "millionär".

con la idea, con una falsa discreción, y lo dice de una manera semioculta creando una palabra *mixta*.

Ahora la misma técnica en su variante "b". El ejemplo se encuentra justo al principio de la obra, en boca de Lucía, cuyas palabras hacen entender que sus amigos le han pedido que sea ella quien con su narración de comienzo a la sesión de esa noche. Ella acepta su suerte pronunciando un latinismo: "*Alea jacta est*"<sup>57</sup> y en seguida añade resignada: "*Sale puest*" (10). Resulta simpático el juego de palabras que consiste en añadirle a la palabra "pues" una "t" que la hace concordar con la palabra "est" de la frase en latín. Pero más gracioso que eso es trasladar una frase célebre que fue dicha por un gran personaje en un momento decisivo a una situación de lo más trivial y hacerlo añadiéndole un elemento que le da una sonoridad graciosa o chistosa.

En tercer lugar, cito otro ejemplo *con formación de palabras mixtas* en una frase de tono humorístico ya mencionada: "¡Ay, alto dignatario azteca, gran teutli, *lindo linditzin*, ángel del Tepozteco, qué pena!" (216). Para explicar la gracia de la frase, partamos de las cursivas de la cita. 'Lindo' es un adjetivo que no necesita explicación, pero que sirve de referente para entender la palabra mixta que lo sigue, compuesta obviamente por dos palabras: nuevamente el adjetivo "lindo" y el "tzin" reverencial de la lengua náhuatl. En náhuatl al nombre de un alto dignatario o personaje se le solía añadir la desinencia "tzin" para expresar respeto; como decirle "venerable". Así, en lugar de Malinche, se decía Malintzin, Cuauhtemotzin por Cuaúhtemoc o Tonantzin en vez de sólo Tonan, etc. Obviamente, en este ejemplo se observa cómo Zapata juega con dos palabras que provienen de distintos idiomas, pero cuya combinación en ese contexto resultan vaciadísimas. La técnica empleada para ese chiste es reforzada por el tono hiperbólico en que está compuesta y dicha toda la oración y por la propia situación en que se encuentran los personajes. Aquí tendríamos otro ejemplo de lo que Spencer y Gregory llaman *contexto intratextual acumulado*, concepto mencionado en la crítica de *¿Por qué mejor...?*

Ahora pasemos a la segunda técnica; la que emplea *el mismo material*. Esta técnica presenta cuatro variantes<sup>58</sup>: c) Total y fragmentariamente, d) Variación del orden e) Ligera

---

<sup>57</sup> Significa "La suerte está echada". Palabras atribuidas al emperador Julio César cuando tomó la decisión de atravesar el río Rubicón sin autorización del senado y que se emplean para denotar que tomada una decisión importante ya no hay marcha atrás.

<sup>58</sup> Nota: La enumeración de los incisos es una sola y viene de la página anterior. Ver la parte donde se explica la técnica de *condensación*.

modificación y f) Las mismas palabras con o sin su sentido. De las variantes de esta segunda técnica sólo daré un ejemplo de la obra de Zapata en la variante "e".

El ejemplo dado por Freud, empero, corresponde a la variante "d" y es el siguiente "El matrimonio X vive a lo grande. Según unos, el marido ha ganado mucho y dado poco; según otros, es la mujer la que se ha dado un poco y ganado mucho" (Freud 32). Queda claro qué es lo que *la mujer ha dado* para ganar mucho.

En *Siete noches...* un ejemplo de chiste que emplea el mismo material en su variante "e" (*ligera modificación*), se encuentra en la historia que Iván cuenta sobre Memo, un amigo suyo que realiza un viaje a Zacatecas. Iván refiere cómo Memo se liga a un estudiante zacatecano y cómo justo cuando están entregados al furor de la pasión "por tanta frotadera y jaladera" se le rompe el frenillo al primerizo joven. Iván dice: "¿Pasan a creer? Ni que hubiera sido de *Fresnillo Zacatecas*, ¿verdad?" (132). Evidentemente, Iván hace mofa de la embarazosa situación que vivieron Memo y el zacatecano haciendo un juego de palabras. Utiliza *el mismo material*, pero modificándolo con una letra (frenillo / Fresnillo). Además, la gráfica y pintoresca descripción, que ofrece Iván, del escarceo sexual entre Memo y su iniciado ("por tanta frotadera y jaladera") no deja de tener su parte cómica.

Hasta aquí he utilizado algunos ejemplos de humor blanco; pasemos ahora a la técnica que Freud pone en tercer lugar: *el doble sentido*. No necesito explicar con las palabras de Freud a lo que se refiere esta técnica, que en México es tan conocida y gustada, y que tiene, casi siempre, connotaciones sexuales, pero sí considero oportuno mencionar que el teórico la divide en cinco variantes: "g) nombre y significación objetiva, h) significación metafórica y objetiva i) doble sentido propiamente dicho (juego de palabras), j) equívoco y k) doble sentido con alusión" (Freud 38-43). De estas cinco variantes, sólo ilustraré con ejemplos la "h", la "j" y la "k".

En la historia titulada "Mandonés", Iván confiesa que le encanta dar órdenes y revela que en sus prácticas sexuales es pasivo. Las palabras del personaje son: "Al fin y al cabo, ¿a quién no le gusta ser pasivo, *ejem*, y que le resuelvan la vida? Huevones también somos todos" (127). Iván se vale de una interjección para dar un giro al sentido de lo que está diciendo. Se entiende que cuando alguien aparenta toser –"ejem, ejem"– lo que realmente busca es llamar o distraer la atención sobre alguna otra cuestión que está sucediendo en el momento. Por el contexto de la pregunta que Iván hace, se podría entender que a lo que él se refiere es a que hay individuos de actitud pasiva quienes prefieren que otros tomen la

iniciativa en sus vidas y les resuelvan todos sus asuntos, empero "el ejem" que sigue a la palabra pasivo cambia ese sentido para hacer entender que a lo que Iván realmente se refiere es que él disfruta siendo pasivo en la cama. Según mi entender, este sería un ejemplo de *doble sentido* en sus variantes "j" y "k" (*equivoco y doble sentido con alusión*). De no haber tosido, el doble sentido contenido en la palabra pasivo habría pasado desapercibido.

Otro *doble sentido*, en su variante "h" (*significación metafórica y objetiva*), lo encontré en el uso de la palabra "palanca". Revisemos primero el texto: "y [Memo] lo empezó a acariciar en el brazo, luego en el cuello y en el pecho, hasta apoderarse finalmente del objeto de su codicia: esa palanca que mueve al mundo" (131). He introducido el nombre de Memo entre corchetes para dejar en claro quién es el sujeto que realiza las acciones descritas. Se entiende que cuando el narrador menciona la palabra "palanca" hace una clara alusión al órgano sexual masculino y ello implica un doble sentido en su variante "k". En este pasaje, se aprecia también cómo el narrador hace referencia al pene del zacatecano en posesión de Memo y lo equipara con una palanca concediéndole una importancia no sólo enorme, sino metafórica: el pene como metonimia de la libido que mueve al mundo.

Con este modesto e inacabado intento por aplicar las teorías del Freud sobre las técnicas del chiste, he querido explicar cómo operan los elementos humorísticos en la narrativa de Zapata y cómo aportan información y referencias culturales a aquel que se detiene un momento a reflexionar sobre tales asociaciones trabajadas con figuras retóricas y con otros recursos literarios para decir más de lo que dicen. Espero que la explicación y el desmenuzamiento de los chistes no hayan matado su gracia.

## ASPECTOS PSICOLÓGICOS

Hay amigos que, en cuanto a carácter y temperamento, se parecen entre sí, que tienen intereses afines y que comparten una visión del mundo y de la vida muy semejantes; hay otros, que lo único que comparten, a pesar de sus diferencias, es sólo su amistad. El cuarteto que aparece en esta obra narrando sus historias cabe dentro del primer grupo e Iván y sus amigos definen en muchos momentos el tipo de ambiente y de gente con el que se identifican y, a veces, lo hacen señalando lo que no les gusta; así ocurre en el relato de Iván titulado: "El hombre que se equivocó de mundo" (165-168) en el que afirma, refiriéndose al protagonista de esa historia, que no podía convivir con él, simplemente, porque "es

imposible convivir con alguien que no tiene ninguna capacidad de goce ante la vida" (165). Esa crítica resume, en muy pocas palabras, la mentalidad de Iván y de quienes lo acompañan, y partiendo de aquí se entiende mejor el porqué de su búsqueda de placer en la vida, que se instala, a su vez, en el deseo hedonista –¿u optimista?– tan generalizado, de nuestro tiempo de pasarla bien pese a los problemas o, por encima de los problemas, como tratando, con afán, de mirar siempre el lado amable de las situaciones. Esa parece ser la divisa de Iván, un personaje que, en sus relatos, irradia seguridad y autoaceptación y, aunque no debemos olvidar que está entre amigos, en un ambiente de complicidad, de suma confianza mutua, etc., algo que llama mucho la atención es que en sus narraciones se muestra totalmente desinhibido al contar con detalle sus experiencias sexuales o las de otros amigos suyos ante personas que no son gays, y considero que esa seguridad suya es como un imán que atrae o crea la plena aceptación de su persona y el respeto, por parte de sus amigos, a su modo de vida. Ante sus relatos, no hubo palabra o descripción de Iván que los escandalizase en lo más mínimo. Esto se puede constatar en el siguiente ejemplo:

De repente, Armando me la deja de mamar, y se le queda mirando y me dice "Ay, Iván, ¡que sorpresota! Quién se lo iba a imaginar: ¡y pensar que tantos años he tenido cerca de mí a este monstruo, a esta víbora venenosa, y no le había hecho caso!"

—¡Ay, bájale, adorado, que sea menos!

—Pues eso fue lo que dijo [...] ¡Y cómo cogía el desgraciado! Se veía que le encantaba la mazacuata! ¡Era putísimo! Él solito se la acomodaba, se la tragaba entera, como si su culo fuera una boa, se la volvía a poner si se le salía, se retorció en ella, se atornillaba, ¡creo que hasta perrito tenía!, porque yo sentía que me la apretaba muy sabrosamente.

—Y usted, sin poder reaccionar, mi estimado.

—Sí, yo estaba sin habla. Había enmudecido completamente por la sorpresa (61).

Al comparar descripciones homoeróticas como ésta con otras de la narrativa de Zapata, resulta difícil asegurar, sin escrúpulos, que en *Siete noches...* el autor emplea un tono más "fuerte" que en obras anteriores; en realidad, *fuerte* tal vez no sea la palabra adecuada, si bien hay que admitir que las acciones son descritas de una manera muy explícita.

Aclaro que al citar esta obra o al haber escogido el tema de tesis nunca fue mi intención el escandalizar a nadie. Mi propósito ha sido, simplemente, presentar un tema de la literatura que, a mi juicio, merece ser contemplado y estudiado con la misma naturalidad con que el autor lo aborda en su narrativa. Sin embargo, estoy consciente de que existen lectores y críticos que serían capaces, de presentárseles la oportunidad, de juzgar a Zapata y a su obra con los mismos criterios con que hace más de un siglo, Oscar Wilde fue juzgado y condenado. Me pregunto si para adoptar una postura frente a la homosexualidad es

necesario ceñirse a las mismas normas victorianas que llevaron a Wilde a la cárcel. En mi opinión, en lo que respecta a la literatura gay, la crítica no debe ser de corte moral, sino literario y en relación con la obra de Zapata puedo decir que así como hay personas que pueden hablar con palabras fuertes sin ofender, del mismo modo hay escritores que pueden escribir sobre lo que sea sin agraviar ni molestar. Parece que nos encontramos ante la coyuntura que se da entre la intencionalidad por parte del emisor de un mensaje, y la actitud con que dicho mensaje es acogido por parte del receptor. Confío en que los mensajes que aquí emito sean favorablemente recibidos y retransmitidos.

Por otra parte, dentro de la *literatura gay*, Zapata no es el único ni el primero en utilizar "tonos fuertes". Mucho antes que él, el mismo Wilde en su novela *Teleny*, publicada por primera vez en 1893, escribe sobre las apasionadas relaciones entre el pianista René Teleny y el rico heredero Camille des Grieux, historia de la que aquí cito el siguiente fragmento. Nótese la fineza con que Wilde describe cómo los dos amantes forman un 69 con sus cuerpos.

Viendo mi tortura, Teleny se apiadó de mí, e inclinando su cabeza sobre mi pene, comenzó a lamerlo.

Yo me negué a gustar aquel placer a medias, es decir, a gozar yo solo. Ambos, pues, cambiamos de posición, y en un abrir y cerrar de ojos yo encontré mi boca llena con el mismo manjar que colmaba la suya (Wilde 172).

Con lo anteriormente dicho, no deseo insinuar que la obra de Wilde es más fuerte o va más lejos que la de Zapata o viceversa; lo que pretendo es, simplemente, ejemplificar que en la literatura de diferentes latitudes y épocas, en la que aparecen hombres que tienen sexo con otros hombres, a veces resulta necesario –porque viene al caso– hacer descripciones del diálogo sexual o erótico, como sucede también en las obras en las que los protagonistas y demás personajes son heterosexuales. Desde luego que, trátase de obras homosexuales o heterosexuales, hay ocasiones en que tales descripciones no vienen al caso, sin embargo, hacen acto de presencia provocando con ello un desdoro de la calidad de la obra e, incluso, de la reputación del autor. No es mi intención imponer mi juicio o gusto sobre tal o cual obra o autor, sino simplemente tomar de la obra de Zapata aquellos pasajes que ilustran lo que me atrevo a afirmar. A este propósito, continúo echando mano de las historias de Iván. Este personaje se define a sí mismo como mandón e impositivo: "Fíjense que a mí, una de las frases que más me gusta decir es ésta 'Mira, lo que tienes que hacer es...' " (127) y advierte "casi casi [sic] les puedo decir que prefiero mandar que coger" (127). De acuerdo

con sus relatos, esto es algo que podríamos poner en duda o, tomando sus palabras por ciertas, pensar que le debe gustar muchísimo mandar. También este personaje como algunos otros en la narrativa de Zapata ha tenido muchas aventuras sexuales y ninguna relación estable; al menos no menciona haber tenido ni siquiera una sola relación de pareja, lo que no quiere decir que a todos los homosexuales les esté negada esa opción de vida. El mismo Iván cuenta historias sobre largas y duraderas relaciones de pareja entre sus amigos, como entre Armando y Mariano, y Raúl y Guillermo; mejor conocidos estos últimos como Repisa y Cornisa. No obstante, en lo que a él respecta, sólo deja ver que es un tipo un tanto adicto a la adrenalina por buscar o dar pie a las relaciones casuales con altos elementos de riesgo. Tal sucede, por ejemplo, cuando yendo solo y en la noche por la carretera se le descompone el auto. Es normal que en una situación así se busque la ayuda del primer automovilista que pase por ahí, empero no lo es tanto prestarse a tener sexo con desconocidos en un lugar que si bien solitario, no deja de ser un lugar público. Pero dejemos que sea Iván quien cuente *lo sucedido*:

Es que además la situación me excitaba muchísimo: estar ahí en descampado, con esos cabrones costefños, con dos hombres que echaban chispas de calientes, y por si fuera poco, con el riesgo de ser descubiertos en cualquier momento por alguien que pasara: ¡no, pues mi mero mole! ¡Feliz, la loca!

[...]

—¿Y sí le arreglaron el motor, mi estimado?

—Sí, hasta eso que eran unos caballeros: ni modo que nada más me hubieran usado, como decía Rosendo, y luego me dejaran botada como a Zoe Laskari en *La Basura*. Después de satisfacer sus bajos y ¡oh, cuán agradables! instintos, terminaron de revisar el coche y vieron que se había atorado algo en uno de los conductos. Así es que lo limpiaron en menos que canta un gallo, y nos despedimos todos muy contentos (178-179).

Iván da fin a su relato mostrándose orgulloso de su audacia y diciendo: "Esa noche sí fui tratada como una reina. Una reina medio putona, pero reina al fin" (179). Por hablar casi siempre en femenino al referirse a sí mismo, se podría pensar que Iván pertenece al tipo del *homosexual afeminado*, sin embargo, no sucede así. Se trata de un profesionalista que tiene una rica vida personal –aunque no una doble vida– que da clases y, por tanto, en su calidad de maestro debe ser discreto. Se dice que una manera efectiva de conocer a una persona es observando cómo describe dicha persona a terceros. Intentemos probar esa teoría con el siguiente relato en el que Iván cede el protagonismo a otros personajes.

Cuenta nuestro personaje que cerca de la ciudad de Jalapa viven dos *travestis* dedicados a la confección de ropa para dama, quienes se hacen llamar a sí mismas las "teyibles" tratando de denotar con ello que son "terribles", sin que, con sus actitudes o acciones,

logren realmente convencer a Iván de que realmente son dignas de ser temidas. Iván no da sus nombres, simplemente cuenta que, en una ocasión en que se encontraba de visita en su casa, una de ellas fue violada por unos tipos que trabajan en una vulcanizadora. Lo interesante es que la "violada" refirió todo lo sucedido con una actitud más de satisfacción que de indignación o vergüenza, lo que hizo pensar a los presentes que no hubo tal violación, aspecto que *ella*, sin querer, corrobora, al decir: "es que también pobres muchachos, se veía que estaban rete amolados, mani: en sábado, y sin chupe y sin mujer, ¿pues qué iba a ser de ellos? (33). Iván comenta que los costureros

vivían en uno de esos barrios nuevos y feos que siempre surgen en la periferia de las ciudades. Ya se imaginan el cuadro, ¿no?: calles a medio pavimentar, casas relativamente recientes y que dan la impresión de que por alguna razón no han terminado de construirlas, comercios pequeños, vulcanizadoras, iglesias protestantes, en fin: la delicia de cualquier sociólogo (30).

Luego procede a hacer la caracterización de las *teyibles*:

La pobre era más buena que el pan: parecía una maestra de secundaria, una tía de Guadalajara. Eso sí: vestidaza de vestido, con el pelo largo y tacones de aguja. Pero de "teyible", nada. Y la otra es igual (31).

Por sus descripciones se puede deducir que Iván tiene ojo clínico para fijarse en lo característico de las personas o el entorno en el que viven, y que en sus descripciones, a menudo, hay crítica cargada de cierto venenillo, no demasiado –porque está hablando de sus amigos y conocidos–, aunque se nota que no pierde la oportunidad de poner en evidencia sus defectos y sus zonas oscuras. Ahora bien, cuando alguien critica algo de esa manera, debe estar seguro de no padecer lo mismo que critica, porque por criticar un defecto que se tiene o en el que también se incurre, uno se arriesga a recibir de inmediato el mismo tipo de crítica. Si los relatos de Iván son enfocados desde esta perspectiva, puedo asegurar que lo que Iván critica y señala es aquello que él no es o no tiene. Ahora bien, si se consideran los elementos del relato en su conjunto e incluso del material de las citas anteriores, se puede deducir que él no es precisamente pobre, ni vive en una colonia periférica, ni proletaria, que no es un travestido y que psicológica, cultural e intelectualmente es, no digamos superior, pero sí más maduro y más desarrollado que las *teyibles* y que otras figuras homosexuales que forman parte de sus relatos.

La orientación sexual de Iván, quien no tiene ambages en contar qué variantes del acto sexual son las que prefiere, es más nítida que el agua de un manantial. En sus relatos él se

revela como *inter*<sup>59</sup> y su elección sobre qué papel desempeñaría en cada relación, según declara, dependía, en mucho, de sus apetitos del momento y también de la cuestión de formas y tamaños que observase en el otro. En lo sucedido con los costeños cuenta con detalles cómo ocurrieron las cosas "y me dice que me baje el pantalón. Y yo, que siempre he sido muy obediente, me lo bajo, y le ofrezco mis tersas y redondeadas nachitas para que desahogue en ellas el febril deseo que lo consume" (177). Se advierte el tono humorístico en que cuenta sus anécdotas, sobre todo, si se toma en cuenta que anteriormente se había definido a sí mismo como mandón y, en cambio, en esta última cita se declara a sí mismo como "muy obediente". También al calificar los instintos de los costeños como "bajos", pero "¡OH, cuan agradables!", se nota en buena medida la posición que, en ese momento, guarda el homosexual respecto a los prejuicios de la sociedad. En otras palabras, Iván sabe que mucha gente consideraría una experiencia así como una muestra de "bajos instintos", pero, en realidad, no le importa el qué dirán --si le importase, no contaría lo que cuenta--; al contrario: se burla de esos prejuicios al concederles a esos "bajos" instintos un mejor *status* llamándolos "agradables". Finalmente, uno se queda convencido de que tanto él como los costeños obtuvieron su placer en una situación fortuita y que los instintos que pudieron llevarlos a buscar ese placer pueden ser bajos para unos y agradables para otros, pero para ellos, por lo que parece, fueron muy excitantes y placenteros. Uno podría preguntarse qué persigue el autor al ofrecer estos relatos al lector, y supongo que una pregunta de ese tipo puede provocar tantas respuestas como lectores existan; por mi parte, considero que si la literatura a través de los siglos ha buscado provocar en el lector emociones tan diversas como la tristeza, la alegría, la exaltación, el enojo, la ternura, la elevación, la sublimación de las pasiones, etc., también es válido que en una época de mayor apertura en torno a lo sexual procure el escritor provocar la excitación del lector o, por lo menos, la excitación de su imaginación. En lo personal, este tipo de narraciones me ha provocado un gran *divertimento*.

---

<sup>59</sup> El término *inter* es tan sólo la forma apocopada de la palabra *internacional* y en la sociolecto gay se refiere al individuo que asume el papel activo o pasivo en la intimidad indistintamente.

## ASPECTOS SOCIOLÓGICOS

En estos aspectos me gustaría ahondar un poco más en algunas figuras homosexuales mencionadas por Iván. Por ejemplo, en la historia de las teyibles, el narrador menciona a dos personajes –¿no gays?– llamados el Culebro y el Norteño. Se trata de los perpetradores de la supuesta violación. Ciertamente son personajes que pertenecen a la ficción literaria, no obstante, sus paralelos en la realidad se pueden encontrar en gran abundancia en muchos contextos en nuestro país, de acuerdo a las investigaciones sobre la homosexualidad en México realizadas por estudiosos del tema como Joseph Carrier, quien apunta

Aunque la sociedad mexicana generalmente no aprueba la homosexualidad, parece aceptar que los contactos homosexuales entre hombres son inevitables. Parece haber una aceptación en México del hecho de que la mayoría de los hombres tengan múltiples desfuegos tanto en su condición de solteros como de casados. Los actos sexuales de un hombre no realizados con su esposa no son aprobados socialmente, pero sí son tolerados si se realizan con discreción (Carrier 16).<sup>60</sup>

Cuando la teyible cuenta lo sucedido con los trabajadores, manifiesta: "es que también pobres muchachos, se veía que estaban rete amolados, mani: en sábado, y sin chupe y sin mujer, ¿pues qué iba a ser de ellos?" (33). En sus palabras aparecen un par de argumentos que uno esperaría oír de labios de un heterosexual; por ejemplo, de alguno de los propios trabajadores para justificar su conducta o sus actos, por ello, llama mucho la atención que sea justamente la afectada quien esgrime tales justificaciones en favor de sus "violadores". La verdad es que *ella* se dejó utilizar sexualmente porque "sintió compasión" por ellos, porque los vio solos y sin dinero y sintió que era su obligación darles "algo", aunque ese algo haya sido su propio cuerpo más unas cervezas que había salido a comprar para sus amigos.

Núñez Noriega aduce que, según el discurso hegemónico

el sujeto que tiene una expresión erótica con un individuo de su mismo sexo (siempre y cuando desempeñe el 'papel activo') por dinero o algún otro bien (cerveza, por ejemplo) no erótico, no es considerado *homosexual* (Núñez 91).

Al respecto, cabe subrayar que el discurso hegemónico casi siempre es heterosexual.

---

<sup>60</sup> El texto original dice: Although Mexican society generally disapproves of homosexuality, it seems to recognize the inevitability of homosexual contacts between men. There seems to be acceptance in Mexico of the reality that most males have multiple sexual outlets both when single and when married. A man's sexual outlets other than his wife are not socially approved, but are nevertheless put up with so long as they carried out discreetly.

Así, desde el punto de vista de la teyible, ellos son tan sólo dos pobres hombres solitarios que la usaron, desde mi punto de vista, sin ánimo de parecer conservador; se trata, más bien, de dos *mayates* que buscaban su propio beneficio. Y como uno de los objetivos de este trabajo es catalogar o tipificar las figuras del homosexual, en posición protagónica, y en los relatos (o cuentos) de Iván la figura del *mayate* aparece con cierta frecuencia, me parece pertinente explicar lo que se entiende por tal vocablo y debatir, aunque sea brevemente, si el *mayate* debe ser considerado como heterosexual o como homosexual:

Aunque *mayate* tiene muchos significados, usualmente en la mayoría de las conversaciones entre hombres se entiende claramente que *mayate* es un macho joven heterosexual penetrador quien tiene contactos anales y casuales con hombres afeminados receptivos de cualquier edad (Carrier 14).<sup>61</sup>

Esta descripción del *mayate* tomada en préstamo del ensayo mencionado de Carrier presenta a este personaje como heterosexual y a ese respecto difiere diametralmente porque el sentido común sostiene que quien patina es patinador, quien vende es vendedor y que un hombre que tiene sexo con otro hombre es homosexual, haya de por medio o no un intercambio de bienes, un acuerdo monetario, la influencia del alcohol e incluso una situación extrema como la guerra o la cárcel. De esta clasificación excluiría a la víctima – no al perpetrador– de una violación en un contexto homosexual. Advierto que no estoy aplicando la palabra homosexual a la ligera atribuyéndole connotaciones peyorativas, ni tampoco deseo denigrar a ninguna figura homosexual en particular, ya que todas y cada una, sean de la ficción o de la realidad, merecen mi respeto, lo que sí creo es que el *mayate* es una figura homosexual que –quizás por sus condiciones de vida– tiende a manifestar una conducta no moral ni honesta, lo que no quiere decir que todos los homosexuales sean inmorales y deshonestos. Esta aclaración podría parecer ociosa, sin embargo, tal vez no lo sea. Me consta que el común de la gente suele confundir términos como "*mayate, homosexual*", "*puto, joto, etc.*" que si bien pertenecen al mismo campo semántico, definitivamente no son sinónimos ni denotan lo mismo. Aquí surge el problema: al confundir los términos se corre el riesgo de confundir también a los individuos. Por ejemplo, si decimos:

---

<sup>61</sup> El original dice: Although *mayate* may have many meanings, currently in most conversations among men it is clearly understood to mean a young macho heterosexual male who has casual insertive anal sexual contacts with effeminate anal-receptive men of any age.

- a) todo mayate es homosexual
- b) todo mayate es maquiavélico
- c) si Juan es homosexual, Juan es maquiavélico.

podemos descubrir, con base en la lógica, que silogismos mal formulados, como el de arriba, pueden conducir a error y, por tanto, a conclusiones también equivocadas. En ese sentido, el hablante debería ser más cuidadoso al utilizar los términos que se refieran a las figuras homosexuales. A guisa de ensayo, dejemos bien en claro que todos los *mayates* son homosexuales, empero no todos los homosexuales son *mayates*. Al menos desde mi punto de vista. A favor de esta figura, deseo añadir que no estaría de más preguntarse, si el *mayate* es maquiavélico, hasta qué punto la sociedad es responsable de ello.

Quizás también de confusiones u oscuridades del lenguaje y del mal uso de la lógica surja el gran rechazo que mucha gente siente "espontánea o sistemáticamente" en contra de todos los homosexuales; porque en una palabra engloban todo un concepto –plagado de ancestrales tabúes, infundados temores y falsedades– sin hacer distinción alguna de actitudes e individuos.

Ahora bien, regreso a mi definición de *mayate* al que he catalogado como homosexual sólo con el afán de tipificar a una figura que deseo sumar al repertorio de las ya mencionadas, sin ninguna intención condenatoria; es decir, sólo me estoy refiriendo a conductas sexuales, a las figuras que las adoptan y a las palabras que nombran dichas conductas y figuras.

Seguramente ni la propia teyible se planteó en su fuero interno el asunto de que acababa de dar placer a dos *mayates*. Quizás *ella* arguyó lo que arguyó no tanto para justificarlos a ellos, sino para justificar su propia ligereza, ya que según *ella*, esos "dos pobres muchachos" merecían su generosidad. Desde luego que, vistos los hechos desde otro ángulo, es innegable que "esos pobres" desfogaron, gratuitamente, sus apetitos con un hombre, *travestido* –que no por portar ropas del sexo opuesto renuncia a su género– quien de pilón hasta su sed apaciguó con las cervezas que eran para otros.

Lo *sucedido* en el relato titulado "Después del partido", hace referencia al comportamiento de otras dos figuras que no están muy distantes de la descripción y las tesis que Carrier propone en torno al comportamiento sexual de un buen número de mexicanos. Me refiero a los dos futbolistas que ayudan a Iván a reparar su carro en la carretera. Nótese cómo los describe Iván:

uno morenazo, de piernas muy bien torneadas; bueno, los dos, pues si eran futbolistas ni modo que las tuvieran como yo. Tenían unos muslos gruesos y musculosos, y unas pantorrillas casi pétreas. Y el otro era alto y blanco, de esos güeros de rancho grandotes y sabrosos (176).

Se trata de dos costeños que, lo mismo que los trabajadores de la vulcanizadora, rompen con los estereotipos y con ciertos esquemas de conducta por partida doble, ya que, por un lado no encajan en el estereotipo o cliché que se tiene del homosexual ni en cuanto a su físico ni en cuanto a las actividades que realizan y, por el otro, por su conducta sexual tampoco encajan en el esquema del varón heterosexual ajeno, y tal vez reacio, a tener una experiencia homosexual. Estos personajes, pese a su aspecto tan varonil, fueron los que comenzaron a insinuársele a Iván, quien continúa así su relato:

yo veía al morenazo un poco raro: todo el tiempo se agarraba el pito, mientras el güero arreglaba el motor: se lo tentaba, medio se lo sobaba, como diciendo '¿Tú gustas?', o se acomodaba el calzón (176).

De las insinuaciones pasaron a las acciones hasta consumir un acto sexual en el que los tres participaron en plena carretera.

En el relato titulado: "Qué tanto es tantito" Iván cuenta cómo un amigo suyo, apodado la Rata, vivió una aventura harto singular. Los personajes de esta historia dejan al descubierto que nociones como la masculinidad o la heterosexualidad son relativas y bastante flexibles o moldeables en determinadas situaciones. Primeramente, Iván da algunos indicios de cómo es el ambiente y la gente en El Mangle, el lugar donde ocurren los hechos:

Y cuando digo "paradisiaco" no exagero: el paisaje es precioso y la gente, padrisima. Y su sexualidad es muy curiosa. O más bien la gente es la que es curiosa en ese sentido: todo les llama la atención, todo lo quieren probar. Bueno, es como toda la gente que vive al nivel del mar: exuberante, amable, cachonda y cogelona [...] Ahí en El Mangle, por ejemplo, vas a una cantina en la tarde, y puedes tener la seguridad de que en la noche coges: todos los parroquianos son de lo más hospitalarios y cooperativos. Han de pensar "Primero doy mi verga a torcer, que causar una mala impresión a los turistas" [...] De seguro piensan "Al cabo que una vez al año no hace daño: total, ¿qué tanto es tantito?" (90).

Con esos antecedentes no es de extrañar que la Rata y sus amigos se ligaran a unos meseros jóvenes en un restaurante adonde fueron a comer. La escena, después del restaurante, se desarrolla en un río y en una poza cercanos a El Mangle:

Dice la Rata que los meseritos, ya a medios chiles, no pusieron ningún reparo en desnudarse completamente, y que tenían unos cuerpos divinos: esbeltos, con la carnita firme y ahí donde tiene que estar. [...] Dice que por ahí de las seis de la mañana fueron a dejar a los muchachos a sus casas, y que ellos, la Rata y sus amigos, se sentían felices, exultantes, eufóricos. Claro, una noche de felicidad entre tantas otras, ¿verdad?, porque la juventud es la edad de los dones (97-98).

De ahí pasa Iván a contar que veinte años después se encontró en la ciudad de Veracruz a la Rata, quien le contó que había ido con los mismos viejos amigos a aquel lugar de sus éxitos junto al río, sin haberse percatado, antes de ir ahí, que la edad en él y en sus amigos había hecho estragos. Esta anécdota, protagonizada por el *homosexual viejo* y el *homosexual de provincia*, resulta interesante porque da cuenta de cómo viven los gays en el interior del país y cómo puede afectarles a los gays, en general, el paso del tiempo en su vida. He aquí las palabras de la Rata –referidas, obviamente, por Iván– con las que reconoce que la idea de encontrar, después de veinte años a los mismos meseros en el mismo lugar, fue una ocurrencia muy ingenua:

Todos parecíamos un reflejo grotesco, una caricatura de lo que habíamos sido antes [...] unas locas patéticas, que en sus esfuerzos por verse jóvenes y en su dificultad para asumir su edad, se ven más viejas todavía (99).

Lo que encontraron en esa ocasión, en su desesperada o, mejor dicho, ilusa búsqueda fue a unos *chacales* –he aquí otra figura homosexual– con los que procuraron repetir sus viejas "hazañas". Por su parte, el interés de los *chacales* no era, precisamente tener sexo por puro gusto, sino por obtener algo de las abultadas carteras de sus potenciales clientes.

A las palabras de uno de los *chacales* que ya se quería ir del paraje del río, que para ese tiempo había sido convertido en un basurero, el otro *chacal*, su compañero, le respondió: "Pérate, nomás me voy a coger al puto tripón" (100), refiriéndose a un amigo de la Rata, que se creía muy sexy y quien sumía todo el tiempo el estómago para verse más delgado.

Antes de concluir este análisis deseo hacer dos aclaraciones: una, referente al *chacal* como figura homosexual. La palabra *chacal* hace pensar de inmediato en un animal que vive de carroña y, obviamente, aplicado a un ser humano no es precisamente un cumplido. *Chacal* es del tipo de palabras que, como *mayate*, *joto* o *chichifo* no tiene un *status*, sino un *estigma* que es extensivo a quien recibe este sobrenombre. En el *camp* mexicano, cuando se dice que alguien "es *chacal*" o tiene un aire "*chacalón*" lo que se quiere decir es que la persona tiene un aire vulgar y corriente y, además, que se trata de un individuo cuyo interés principal en su trato con los demás es obtener dinero a cambio de sexo. También se le puede llamar a alguien "chacal" por su apariencia, aunque no tenga las actitudes ni las intenciones de un *chacal*, y a la inversa, puede haber individuos de buena presencia que se comportan como *chacales*, aunque, insisto, no tengan los rasgos que, generalmente, se les atribuye.

La definición que de esta palabra da el diccionario<sup>62</sup> encaja perfectamente con la situación ocurrida a la Rata y a sus amigos, ya que a los chacales de esta historia les tocó alimentarse –porque buena paga recibieron por sus servicios– de los cuerpos gastados y deteriorados de los otrora donjuanescos conquistadores, es decir, se alimentaron de los restos que el tiempo y otros amantes más jóvenes dejaron de ellos. Por lo que se infiere del relato parece que la palanca más poderosa dentro del darwinismo social en el que vivimos actualmente es el dinero, ya que por dinero hay individuos a los que no parece importarles cambiar sus papeles sexuales o, por lo menos, se vuelven muy flexibles y moldeables en ese renglón. Cabe señalar que aunque las figuras del *mayate*, del *chacal* y del *chichifo* tienen como común denominador la prostitución, se distinguen entre sí por diversas características. El *chacal*, según el consenso, pertenece a un estrato social bajo, a diferencia del *chichifo* quien, hoy en día, puede ejercer la prostitución, subrepticia y no tan subrepticamente, aun siendo hijo de familia. El *chichifo*, a diferencia del *mayate*, puede y acepta desempeñar también el papel pasivo sexualmente, a petición de su cliente. En resumen: el término *chacal* describe una apariencia o un aspecto físico; el vocablo *chichifo* hace referencia a un oficio o una actitud ante la vida, y la palabra *mayate* se aplica a un homosexual de clóset que va por la vida portando un disfraz de macho.

La segunda aclaración, o en este caso sería más bien un anexo, tiene que ver con la figura del homosexual de provincia.

Dentro de los antecedentes que Iván da sobre la historia ocurrida en El Mangle, menciona a Rosendo, quien es un joven que hace las veces de criado o mejor dicho "criada" en casa de la Rata. Rosendo es un muchacho emprendedor, quien a base de sacrificios y ahorro logra hacerse de cierto patrimonio, y pertrechado con la seguridad que da el dinero se lanza a la conquista de Andrés, uno de los hombres más codiciados de la región. Entre Rosendo y la Rata no había ningún trato sexual, pero entre aquél y Andrés sí, pese a que Andrés tenía novia formal con quien se suponía habría de casarse.

Andrés vivía con su abuela y con un muchachito, una *loquita* a quien le decían la Negra:

Cuando Andrés se iba a trabajar, se quedaban su abuelita y la Negra en la casa, haciendo el quehacer o la comida o lo que fuera necesario, y cuando ya estaba por regresar, le decía la abuelita a la Negra "Ándale, Negra, termina de hacer la comida, que ya viene tu marido." Y la Negra feliz, de señora de la casa (93).

---

<sup>62</sup> Diccionario Enciclopédico Larousse.S .V. *Chacal* n. m. Mamífero carnívoro que vive en Asia y África, mide igual que una zorra y se alimenta especialmente de *los restos que abandonan las grandes fieras*.

Desde luego que entre sus tareas como señora de la casa estaba cumplirle a su "marido" en la alcoba.

Sobra decir que el cuadro que el narrador presenta aquí muestra una paz y una armonía bucólicas que están muy lejos de representar la regla general sobre cómo transcurre la vida de los homosexuales en la provincia mexicana, aspecto ya señalado en la crítica de *La hermana...*

En resumen, no se puede concluir, ni imaginar a partir de estas historias que la vida y las relaciones sociales entre todos los gays en provincia sean tan relajadas, lo que sí queda claro es que los relatos de Iván encajan muy bien en el ambiente jovial y festivo que impera en la reunión con sus amigos y están muy a tono con las narraciones de ellos.

# CONCLUSIONES

---

Antes del Zapata de *El vampiro de la colonia Roma*, en un lapso de casi ochenta años, sólo una media docena de autores se atrevió a escribir, abiertamente, sobre una figura que, las "buenas" conciencias negaban o no deseaban ver en la realidad social mexicana.

Hacia 1979, lejos se encontraba –y no sólo en el tiempo– Adonis García, el famoso vampiro, de los personajes de Eduardo A. Castrejón que aparecen en su novela *Los cuarenta y uno. Novela crítico social*, publicada en 1906 (Godínez).<sup>63</sup> Después de esta novela, la narrativa mexicana de tema homosexual guarda silencio hasta la década de los sesenta, en que aparecen otras obras que procuraron abordar la problemática del homosexual sin fines de censura, aunque sin poder evitar el tono lastimero o confesional de sus protagonistas. Así, encontramos que personajes como Sebastián (*En Jirones*) y José Toledo, el joven protagonista de la novela de Barbachano<sup>64</sup>, viven en mundos completamente distintos. El primero logra alejarse de aquel que no pudo corresponder a su amor; el segundo, ante una situación semejante, se quita la vida. Las diferencias entre la novela de Barbachano y la de Zapata son abismales y tan sólo las separa un lapso de veinte años. Sin embargo, en el ínterin ha habido cambios importantes en lo concerniente a cómo percibe la sociedad al homosexual. Baste mencionar que en 1973 la homosexualidad desaparece de los catálogos de patologías del Manual de Diagnóstico y Estadística (DSM III) de la APA<sup>65</sup> y de la OMS<sup>66</sup> (Casas), y que, además, en México, en la década de los setenta, los homosexuales se organizan, forman grupos y se manifiestan, por primera vez, públicamente. Todo ese movimiento social, en ese entonces incipiente, más la nueva perspectiva de la ciencia en torno a la homosexualidad, habrán de dejar su impronta en el tono y modo en que una nueva generación de escritores abordará el tema homosexual en la literatura. Con esto, no pretendo decir que sin los cambios ocurridos no habría sido posible la obra de autores como Zapata; por el contrario, lo que deseo subrayar es que Zapata, desde su trinchera, contribuye también a ese cambio con los personajes y los temas que aparecen en su narrativa.

Hay que recordar que si bien aquellas obras de los sesenta fueron pioneras en abordar la temática gay en México, es innegable que desde hace casi tres décadas han cedido su lugar

---

<sup>63</sup> Esta obra difícilmente asequible es ampliamente reseñada y analizada por JESÚS GODÍNEZ PAZOS en su tesis *Literatura y Transgresión. Dos novelas mexicanas con temática homosexual*.

<sup>64</sup> MIGUEL BARBACHANO *El diario de José Toledo*.

<sup>65</sup> Asociación Americana de Psiquiatría.

<sup>66</sup> Organización Mundial de la Salud.

a una narrativa vivaz que no se inhibe ante 'el que dirán' los potenciales lectores pudorosos ni se autocensura –no tiene por qué hacerlo– por temor a la crítica o al señalamiento social. En un contexto social y temporal, completamente distinto al de aquellas novelas, como tomando la estafeta una década después, se inscribe la obra de Zapata, en cuya producción narrativa se puede constatar que el autor ha creado, acaso sin proponérselo, una especie de catálogo. Así pues, presento ahora las figuras gays u homosexuales en papel protagónico encontradas en la narrativa del autor bajo la propuesta de un catálogo, al que he llamado, "catálogo homográfico":

1 – EL GAY LATENTE o en embrión:

Octavio (*Hasta en...*)

El Guacho y el Botas (*De amor....*)

2 – 3 – EL GAY DE CLÓSET y EL BISEXUAL:

"A" (*En Jirones*)

4 – EL GAY RECIÉN SALIDO DEL CLÓSET:

Alex y Axel (*Melodrama*)

5 – EL GAY ASUMIDO o sin conflictos por su orientación sexual:

Sebastián (*En Jirones*)

ÉL<sup>67</sup> (*¿Por qué mejor...*)

Roberto D' Marco (*La cuenta...*)

Iván (*Siete noches...*)

6 – 7 EL GAY JOVEN y EL GAY VIEJO o "MADURO":

Arturo y Santiago (*La más...*)

8 – 9 – 10 EL NIÑO MARIQUITA / EL TRAVESTI y EL TRANSEXUAL:

Alvarito / Alba María / Alexina (*La hermana....*)

11 – EL CHICHIFO O TALONERO:

Adonis (*El vampiro...*)

Mario y Joaquín (*Las zapatillas...*).

Debo advertir que el catálogo está abierto a contemplar y a aceptar diferentes criterios clasificatorios. Me refiero a que las figuras pueden ser clasificadas de acuerdo a la actitud que cada una observa respecto a su propia homosexualidad y al mirar ese aspecto pueden

---

<sup>67</sup> Se trata del personaje sin nombre que es uno de los protagonistas de *¿Por qué mejor...?*

quedar dentro o fuera del clóset. Pueden ser consideradas en atención a su edad y también pueden ser integradas dentro de la clasificación si hacen de su sexualidad su *modus vivendi*. En apariencia, las figuras "se repiten" en algunos personajes, pero esto no quiere decir que sus respectivas historias y su problemática también se repitan, sino, simplemente, que un mismo tipo de figura, como sucede en el caso del *gay asumido*, aparece en varias obras.

Clasificar las figuras del homosexual protagonista en la narrativa del autor fue uno de mis objetivos y me lo propuse a sabiendas de que hacerlo, en buena medida, sería descontextualizarlas. Por ello, a fin de evitar la total descontextualización de los personajes o, por lo menos, tratar de reconstruir su contexto, me planteé también como objetivos señalar los aspectos estilísticos, psicológicos y sociológicos presentes en ellos. Espero que el haber señalado y expuesto dichos aspectos en los diferentes capítulos que conforman el presente trabajo haya servido para resaltar que cada figura posee su singularidad y cada obra sus particularidades formales y temáticas.

Ahora bien, desde principios de siglo, y hasta ahora, lo que ha revelado la literatura mexicana de tema homosexual como una constante es el grado de aceptación, de negación o de represión con que las figuras gay son representadas y que, en cierta forma, es el reflejo de la temperatura moral y de la ideología imperantes en la sociedad en diferentes épocas. Lógicamente los cambios en la representación de la figura gay no sólo se han dado en la literatura, sino también en la sociedad. En México, desde siempre –me refiero a "un siempre" de múltiples connotaciones lingüísticas e históricas–, y ante la represión o el rechazo, los homosexuales, con preclaras excepciones, buscaron refugio en el escondite que tenían más a la mano. En el siglo XX ese escondite recibió el nombre de "clóset", y esa palabra, con todo su contenido metafórico, se convirtió en imagen cruelmente evocadora no sólo de lo que se guarda *en casa*, sino también *de lo que se esconde*. Para algunos homosexuales el clóset fue mucho peor que un escondite; fue su prisión, su *apartheid* o la antesala de la tumba. Para la mayoría de los homosexuales, lesbianas y otros miembros de la diversidad sexual, el clóset hizo las veces de biombo o de cortina protectora aun a fines de los setenta. Antes de esa década, los gays mexicanos, como tantos otros en el mundo, se conformaron con vivir su sexualidad de manera furtiva o marginal. Pocas personas y muy pocas connotadas, ninguna con el temple de Salvador Novo (1904-1974) o de Nancy Cárdenas (1934-1994), tuvieron el valor para salir de ese constreñido lugar; para desafiar, con la cabeza erguida, el *status quo* imperante en sus respectivos momentos históricos.

Por su parte, Zapata ingresa con su obra, muy merecidamente, también en las filas de aquellos que valiente y, en ocasiones, temerariamente han desafiado a una sociedad reacia a aceptar que personajes como los de su narrativa no salen de la chistera de un mago ni fueron importados del extranjero, sino que son el reflejo de seres humanos reales que por décadas han tenido que vivir su sexualidad en la marginación y en el silencio impuestos por la ignorancia y sus vástagos, los prejuicios.

Con su escritura, Zapata ha dado nombre y voz a algunos de estos personajes y al hacerlo ha cumplido con, lo que a mi juicio, es su verdadera intención: hacer literatura. La crítica, desde diferentes ángulos, da cuenta de ello y ha dado un lugar a su obra, no exento de etiquetas y clasificaciones. Este aspecto, objetado por el autor, es, en algunos casos, inevitable, ya que los lectores, en general, dan poca importancia al nivel artístico y se dejan llevar más por el tema (en este caso, homosexual). Por otra parte, la objeción de Zapata es un tanto cuestionable, pues el propio autor ha promovido ciertas pautas de lectura y ciertas clasificaciones respecto a su narrativa. Ello es más evidente en obras como *El vampiro...* por su temática y su forma propia de la picaresca; *Melodrama*, por poseer la estructura de un guión cinematográfico y porque, de paso, parodia el género del que toma su título; *En Jirones* porque a todas luces presenta la forma de un diario confesional e introspectivo; *La hermana...* por poseer una estructura y un desarrollo tan cercanos al lenguaje del cine; *¿Por qué mejor...?* por su cercanía al guión y a la temática de las *Road Movies* y *Siete noches...* porque su composición y su temática se aproximan en extremo a las obras de Bocaccio y de Chaucer.

En un lapso de treinta años, Zapata ha publicado veintiún obras y en once de ellas aparecen figuras homosexuales en posición protagónica. Evidentemente, el fiel de la balanza se inclina a favor de un aspecto de la tesis aquí sostenida. Me refiero al protagonismo de la figura homosexual. Sin embargo, debo aclarar que no fue uno de mis objetivos el demostrar tal protagonismo, por demás notorio y documentado en la crítica. Mi objetivo estuvo enfocado a analizar la figura protagónica y homosexual que es la que predomina en su narrativa y, a apuntar someramente que dicha figura está presente aun en obras donde el protagonista no es gay (*Los postulados del buen golpista*, *Paisaje con amigos* y *Ese amor que hasta ayer nos quemaba*). De aquí el título de este trabajo.

Cabe aclarar que la narrativa del autor comprende nueve novelas<sup>68</sup>, diez cuentos<sup>69</sup> y dos obras que no pertenecen a ninguno de estos dos géneros (*Paisaje con amigos* y *De cuerpo entero*), ya que el primero es una crónica de viaje y el segundo es una obra de carácter autobiográfico que no toca el tema homosexual. Por estas razones, tales obras no fueron aquí incluidas.

En siete de las nueve novelas, el personaje principal es gay. Y lo mismo sucede en cuatro de los diez cuentos. Aquí es preciso, por un lado, recordar que la novela rebasa en extensión al cuento, y por el otro, hacer notar que, en un trabajo académico y de crítica como pretende ser éste, las diferencias entre número y extensión son importantes y elocuentes. Es decir, en el cuento la figura homosexual está en desventaja numérica respecto a la novela; sin embargo, el hecho de que sea mayor el número de las novelas que tienen como personaje protagónico una figura homosexual parece decir que cuando el autor escribe sobre un personaje gay, escoge el género que le permite trabajar en amplitud tanto al personaje como la temática que gira en torno suyo, aunque, a decir verdad, hay que aclarar que ese privilegiar la figura homosexual en la novela se da también en el cuento, pero de diferente forma; me refiero a que en la obra más extensa de Zapata perteneciente a este género (*Siete noches...*), una colección de cuentos que iguala, en extensión, a *En Jirones*, el personaje gay, Iván, cuenta más anécdotas que los otros personajes, sus amigos heterosexuales.

Con base en lo anterior y con lo sostenido en el *corpus* de este trabajo, creo haber demostrado que la figura homosexual no sólo ocupa un papel protagónico en la narrativa estudiada, sino también, y sobre todo, que dicha figura protagoniza historias que muestran una o varias modalidades de la homosexualidad o, para ser más exacto, de los modos y circunstancias de vida del personaje homosexual que es presentado por el autor, sin caer en el proselitismo, de una manera que rompe con el estereotipo gastado y denigrado del personaje gay de la televisión, del cine, de la pseudo literatura e incluso de la imagen generalizada que se tiene del gay de carne y hueso que vive en la sociedad. A este respecto cabe mencionar la postura crítica de Martin Boisclair, quien considera que autores como

---

<sup>68</sup> *Hasta en las mejores familias*, *El vampiro de la colonia Roma*, *De pétalos perennes*, *Melodrama*, *En Jirones*, *La hermana secreta de Angélica María*, *¿Por qué mejor no nos vamos?*, *La más fuerte pasión* y *Los postulados del buen golpista*.

<sup>69</sup> *Una de cal*, *Las horas del panzón*, *Caminito de la escuela*, *Segundo puente*, *De amor es mi negra pena*, *El inevitable presente del siempre bien ponderado Ernesto Peña*, *Las zapatillas rojas*, *La cuenta de los días*, *Ese amor que hasta ayer nos quemaba* y *Siete noches junto al mar*.

Zapata, y otros que abordan la misma temática, pugnan por "la deconstrucción y la desacralización de la representación cliché, estereotipada y homofóbica" (Boisclair 118) de la figura homosexual. Este autor advierte:

Cuando hablo de representaciones clichés, estereotipadas y homofóbicas me refiero a representaciones que son muchas veces caricaturescas y /o [sic] superficiales, y que tienen como objetivos, según los casos, la burla, el menosprecio, la condena, provocar la risa, provocar una sensación de excentricidad, de frivolidad, de perversión, de transgresión, de prohibición, etc. [...] en reacción a esto [...] lo que hacen las obras de temática homosexual del *corpus* que utilizo es una deconstrucción o una desacralización de esas representaciones. Las deconstruyen y desacralizan proponiendo otras representaciones, otras imágenes, otros puntos de vista. Representan *distintas realidades*, mostrando *distintas facetas* de la homosexualidad, con *distintos objetivos*, ya sea para manifestar la represión social, destacar la dificultad de vivir con una naturaleza distinta, presentar diferentes maneras de vivir la homosexualidad, etc. (118).

Contempladas en la perspectiva que Boisclair plantea, las figuras homosexuales que aparecen en la obra de Zapata cobran importancia no por su número ni por su diversidad, ni siquiera porque sirvan para formar un catálogo, sino porque ayudan en mucho a conocer, entender y valorar sus aspectos humanos y, parafraseando al crítico, porque, al proponer nuevas, mejores y más realistas representaciones de los gays, deconstruyen y desacralizan el gastado y obsoleto estereotipo cargado de etiquetas peyorativas, como: el marica, el joto, el puto, etc; en suma, el estereotipo de un personaje que, para algunos, sólo puede ser un ente caricaturesco tan sólo digno de rechazo y de burla. Ha sido, pues, con la intención de deconstruir y desacralizar las figuras gays protagónicas que procuré evidenciar o exponer sus diferentes aspectos. En este sentido, tengo que añadir que hay otros atributos de estas figuras que ya han sido tratados en los diferentes capítulos de este trabajo. Me refiero a la bisexualidad, la promiscuidad y la prostitución. Estas variantes u opciones de la sexualidad, *no exclusivas de la homosexualidad*, no aparecen en cada historia, ni en cada personaje, pero sí aparecen con bastante frecuencia. Así, "A", el personaje del diario de Sebastián (*En Jirones*) es tan buen ejemplo de bisexualidad como Iván (*Siete noches...*) lo es de promiscuidad. Con sus relatos y jocosas anécdotas, este último, parece que quisiera decir que su sexualidad –entiéndase su promiscuidad– es una opción tan válida y gratificante como lo puede ser la relación de pareja. En tercer lugar, me atrevo a afirmar que la prostitución masculina nunca será percibida de igual forma después de leer las aventuras de Adonis (*El vampiro...*).

Deseo subrayar que la promiscuidad y la prostitución a las que considero y he llamado opciones de la sexualidad –desde luego, no las únicas, ni las mejores– no son

manifestaciones presentes sólo en la homosexualidad, sino también en la heterosexualidad. Ejemplo de ello, tomado también de las obras del autor son las diversas y divertidas anécdotas de Nidia (*Siete noches...*), quien narra varias de sus aventuras sexuales vividas con diferentes hombres.

Deseo hacer hincapié en que las modalidades u opciones mencionadas no aparecen, generalmente, al mismo tiempo en un solo personaje, empero son observables en la narrativa en varios de ellos y se les puede contemplar como un todo. Por otro lado, hay personajes como Arturo, Santiago, Sebastián, Alex y Axel y el personaje sin nombre de *¿Por qué mejor...?*, que son figuras que, al igual que muchos personajes secundarios o tan sólo referidos; no son ni bisexuales, ni promiscuos, ni asumen su homosexualidad como un conflicto, sino simplemente como una opción de vida. Esos personajes son lo que podría llamarse "gays sin etiquetas", valga la paradoja.

Hasta aquí, las conclusiones sobre los personajes; ahora paso a algunas consideraciones sobre el estilo y la temática del autor.

Susan Sontag, citada por Alberto Román (94), opina:

Creo que la gente escribe, por lo menos en parte, a partir de su experiencia. Pero muchos escritores parecen darle la espalda a la experiencia en cuanto alcanzan la edad madura y aún peor: se encierran en sus opiniones, en sus prejuicios, en su mal humor e indignación (Roman).

Cito a Susan Sontag no porque describa en modo alguno el caso o la posición de Zapata ante el quehacer literario, sino al contrario: porque deseo contrastar a partir de ese punto de vista que Zapata no pertenece a dicho tipo de escritores, ni da la espalda a su experiencia. Así lo ha testimoniado en varias de sus entrevistas incluyendo la que me concedió en septiembre de 2004 y así lo testimonia al través de su obra. Tampoco considero que la pluma de Zapata destile mal humor o indignación. En repetidas ocasiones, sobre todo, en los apartados que se ocuparon de los aspectos estilísticos, he apuntado que el autor con su estilo transgresor y lúdico, coloquial y profundo logra enseñar y hacer reír. Efectivamente, el autor sabe cómo cambiar el tono de la narración, sabe cómo llevar al lector del buen humor a la reflexión. Ejemplos de ello se encuentran en casi todas sus obras. Así lo podemos comprobar, por ejemplo, en las lacónicas sentencias de Adonis (*El vampiro...*), como cuando dice: "me di cuenta [...] de que la vida vale únicamente por los placeres que te puede dar que todo lo demás son pendejadas y que si uno no es feliz es por pendejo" (45). Se nota que con un lenguaje coloquial –muy apropiado para el personaje en cuestión–

y en breves líneas el autor puede dibujar su carácter y su concepción de vida; o en las profusas reflexiones de Sebastián (*En Jirones*): "Pero el amor, como la desgracia, es siempre imprevisto; aparece cuando menos se le espera: por más racional que se trate de ser, por más cálculos de probabilidades, siempre acaba dándole uno las nalgas al azar" (28). Entre líneas se puede leer que tras este personaje hay una experiencia de vida que es comunicada al lector con gran claridad y sin adornos, lo que es una cualidad, si se toma en cuenta que alcanzar la simplicidad puede ser una de las tareas más difíciles. He mencionado que ejemplos de ese tipo se encuentran en casi todas las obras de Zapata y con el *casi* no pretendo descartar algunas obras tan sólo porque en ellas está ausente o poco presente el aspecto humorístico o el que invita a la reflexión. Tampoco he querido decir que el autor fracasó al no incluir esos elementos. A lo que me referí fue a que hay obras que sí presentan esas características, de manera evidente, y hay otras en las que debido a que el argumento es otro, es abordado en un tono distinto, lo que, a mi juicio, redundaría en la calidad de cada obra en particular. En "De amor...", por ejemplo, los personajes no hacen reflexiones profundas ni despliegan un gran sentido del humor y, sin embargo, la obra nos mantiene con el alma en vilo por la intensidad con que son narradas las acciones. Muestra de esa intensidad es todo el contenido argumentativo y formal que se puede apreciar en la siguiente cita:

"—Ha de ser puto —dijo uno de ellos—. Por eso siempre le paga todo" ("De amor..." 29). Con esa fuerza y con esa frase tan cruda e impactante inicia el cuento y, como lectores, no queremos parar hasta saber quiénes son estos personajes que aparecen, de golpe, en una sola línea y qué pasa con ellos.

Otra virtud, y de mayor envergadura, que debemos reconocerle a Zapata es lograr hacer lo que Mario Muñoz llama "un ajuste de cuentas con el entorno" (Muñoz [B] 17) al mostrar en su narrativa *otro tipo* de homosexual. No el ridiculizado, el objeto de reprobación y escarnio, sino el homosexual tal cual es en su entorno y consigo mismo. Un logro tal posee un gran valor porque reivindica al personaje homosexual su valor en el universo literario y, deseo pensar que también *a posteriori*, una mejor imagen en el contexto social. A esto hay que añadir el coraje o valentía del autor por publicar su trabajo en un país de tradición machista y homofóbica —aparentemente a la baja— y en el seno de una sociedad que oscila entre la modernidad y el tradicionalismo, entre la tolerancia y la represión.

Es sabido que la literatura toma préstamos de la sociedad, así como la sociedad toma préstamos de la literatura. *El Otelo* de la creación shakespeariana se ha convertido en el sobrenombre de todo marido celoso; *el Quijote*, en el paradigma del idealista que busca Dulcineas e ínsulas para instaurar en ellas probos gobernadores; y el *Don Juan*, en el estereotipo de todo seductor que sucumbe inerme ante los encantos de la juventud y de la belleza. En la narrativa de Zapata, una narrativa relativamente joven, el proceso, por ahora, se da a la inversa: la figura homosexual es llamada de los vericuetos e intersticios de la marginalidad social para ocupar en su obra una posición central desde donde muestra su rostro y deja escuchar su voz. En este trabajo he procurado también mostrar cómo es esa voz, cuáles son los giros del idioma que emplea, de qué códigos "secretos" se vale, como el *camp*, para comunicarse con sus congéneres. Espero haber demostrado que esa voz, la voz de diversas figuras homosexuales puede expresarse en diferentes tonos y registros de lengua que no excluyen "el *perreo*", esa práctica que Monsiváis define como "el habla de las denigraciones mutuas [y] el recordatorio incesante de la medida del menosprecio de los de afuera; el travestismo verbal" (Monsiváis [B] 74). Espero haber demostrado que la *oralidad*, como aspecto característico del estilo en Zapata, es una gran estrategia narrativa que el autor ha sabido cómo aprovechar para romper lo serio, lo anquilosado y hasta lo solemne a fin de dejar al descubierto lo esencialmente humano.

Quizás en algunos años, las figuras homosexuales de Zapata se conviertan en sinónimos y estereotipos de las diferentes figuras que encarnan, hasta el momento, literariamente. Quizás algún día, abandonen su cuerpo y su ser formado de palabras para vivir su propia vida; para vivir su propia aventura fuera de las páginas de los libros. Si algún día eso sucede, ojalá que esas figuras no sean identificadas con el estigma ni con la burla y que puedan ser asociadas con figuras reales sin que ello signifique una ofensa.

En la introducción señalé que no sólo me proponía analizar la figura gay en la obra del autor y sus valores, sino también el promover una lectura más crítica y más racional de la literatura gay en general. Espero que en un momento como éste, en que el debate sobre los matrimonios gays ha pasado a ser el centro de muchas arenas políticas en diversos países, incluyendo el nuestro, este trabajo contribuya a un mejor conocimiento de la figura homosexual, en primera instancia en la literatura y después en sus vínculos con las figuras de carne y hueso que viven en ese concepto tan huidizo al que llamamos "realidad".

# ENTREVISTA A LUIS ZAPATA

---

El año pasado, casi al terminar la crítica de "*La hermana...*", tuve la fortuna de lograr contactar a Luis Zapata. Mi propósito al buscar la comunicación con el escritor, cuya obra fue el venero que alimentó este trabajo, era simplemente conocerlo en persona y hacerle patente mi admiración y respeto. Esa fue mi primera intención, sin embargo, su sencillez y gentileza me hicieron concebir la idea de hacerle una entrevista. En ella, tan sólo le plantearía algunas preguntas que me surgieron durante la lectura de algunas de sus obras y con sus respuestas intentaría despejar algunas dudas apoyándome en una tan valiosa fuente de información como lo es el poder escuchar de viva voz el testimonio de un escritor respecto a su propia obra. Así se lo plantee a Zapata telefónicamente, 'no sería una entrevista demasiado formal, ni demasiado larga', y él –un tanto divertido, un tanto escéptico– a pesar de no ser aficionado a las entrevistas, accedió a mi petición. La pactada entrevista tuvo lugar el 4 de septiembre de 2004 en la ciudad de Cuernavaca en un tono informal, amistoso, no exento de bromas y teniendo como antecedente nuestras varias conversaciones telefónicas.

Yo acudí a la cita pertrechado con un cuestionario y con una pequeña grabadora. Zapata acudió con la mejor disposición para responder a cualquier tipo de preguntas que le hiciese, aunque éstas estuviesen o no relacionadas con el tema de mi tesis. A decir verdad, en aquel momento, lo que yo tenía en mente era, tan sólo, obtener un documento grabado que conservaría como un recuerdo de gran valor personal, empero al comentar esta interesante vivencia con mis sinodales, dos de ellos y mi director de tesis me sugirieron que incluyese esa entrevista en el *corpus* de este trabajo. He aquí, pues, el contenido de aquella amena conversación, después de haber obtenido también la aprobación de Zapata para incluirla. Es decir, la parte de la conversación que fue grabada.

Señalo que al transcribir la grabación he procurado rescatar la parte más sustancial de la entrevista, omitiendo partes que como el principio sólo sirvieron para dar arranque a la charla o partes que sirvieron de relleno como los giros y meandros propios de la lengua hablada. Evidentemente, las iniciales que anteceden cada parlamento corresponden al nombre del autor y al mío.

O: ¿Conoces la novela *El desconocido* de Raúl Rodríguez Cetina?

Z: Sí. Sí la conozco. La leí hace mucho tiempo.

O: ¿Influyó esa obra en ti de algún modo al escribir *El vampiro...*?

Z: No. La verdad es que la leí después de escribir *El vampiro*. Así que, por ello, no se puede decir que haya ejercido influencia alguna. Lo cierto es que hay temas que están

"como en el aire" y uno puede coincidir con otro escritor, pero no hubo influencia puesto que no la había leído antes de *El vampiro*. ¿Sabes tú de que fecha es?

O: De 1977

Z: ¿Del 77? Entonces sí estoy seguro de que la leí después de haber escrito *El vampiro*. Porque la leí después de terminar la carrera<sup>70</sup>.

O: Luis, se observa en tu obra que has empleado diferentes técnicas narrativas, de hecho, a veces dentro de una misma historia empleas varias de ellas. Mi pregunta es: ¿es el tema, digamos, la prostitución, (*El vampiro*), la pasión (*En jirones*), el caso del hermafrodita (*La hermana*) lo que te dictó el escoger tal o cual estrategia o son los personajes los que te piden un diálogo o un formato determinado?

Z: Yo creo que es básicamente el tema lo que te exige cierto tratamiento. Pues, en *El vampiro*, por ejemplo, desde que la estaba escribiendo me propuse hacer una novela picaresca, entonces eso me obligaba a ajustarme a ciertas características del género como narrarla en primera persona, dividirla en capítulos de cierta extensión, la misma casi siempre, titular cada capítulo, "de cómo Lázaro fue... bla bla bla". Y con algunas otras equivalencias tratar de ajustar la obra a los rasgos de ese género. En *Melodrama*, como el tema está más vinculado con el cine, traté de darle la forma de un guión cinematográfico dividido en escenas e incluso se observa el juego de usar términos de la escritura de guiones e indicaciones de tipo técnico y demás. Entonces ahí, me parece, se nota el deseo de ajustar el aspecto formal al contenido. En el caso de *En Jirones*, lo que más podía adecuarse a una novela de tipo intimista, pues era un *diario* que es en el que, generalmente, se registran los sentimientos. O se registraban. Creo que ya nadie escribe diarios, hoy en día. Además que fue un recurso utilizado por las novelas de amor. Pues sí, en general si trato de que los procedimientos técnicos sean los idóneos para el tema que estoy tratando o la historia, más concretamente.

O: ¿Algún comentario sobre *La hermana* en ese sentido?

Z: Pues *La hermana* secreta también juega con imágenes del cine. Posee una estructura no tan cinematográfica por las mezclas o combinaciones de tiempos y espacios o quizás sí tiene estructuras del cine, pero no de una manera convencional como sucede en *Melodrama*. Los juegos con el cine de *La hermana* son más complejos y más audaces que en *Melodrama*. Además de las muchas referencias a películas de Angélica María y de otros artistas de la época así como a películas de cine "B"

O: ¿Perdón? ¿De cine qué?

Z: Me refiero a las películas malechonas, de género grotesco que fue un género muy socorrido en el cine de los sesenta y setenta y más en el cine norteamericano. La verdad es que también en esa novela se ve mi deseo de aproximarme al cine.

O: Yo encontré en esa novela muchos paralelismos, en lo que respecta a su estructura, con el cine. Por ejemplo, el manejo del tiempo al presentar la historia de un solo personaje en tres momentos diferentes de su vida ¿Estás de acuerdo?

Z: Sí. Sí. ¡Claro!.

O: Es decir, como una yuxtaposición de etapas de la vida en la que el personaje vive un mismo conflicto, aunque en diferentes circunstancias.

Z: Así es.

O: ¿Deseas añadir o comentar algo más?

Z: No. Ahora te toca a ti.

(Risas)

---

<sup>70</sup> El autor se refiere a la Licenciatura en Letras Modernas (Francesas) que concluyó en el año de 1980.

O: Tal vez sea un poco la misma pregunta. Perdón, si así te suena. En otras palabras, cuando compones una historia, ¿en qué piensas primero, en el tema o en los personajes?.

Z: No. No es la misma pregunta. Y no se en qué pienso primero o más bien, quizás no siempre es lo mismo. El proceso se da de diferentes maneras. A veces, surge la anécdota, a veces la historia que quiero contar en todo o en parte. Por ejemplo, me acuerdo que cuando empecé a escribir *Melodrama*, un amigo me contó que la mamá de un amigo suyo se cayó cuando se enteró de que su hijo era gay. Por suerte, en esa historia real, se trataba de una escalera chiquita (*ríe al contar la anécdota que le relataron*) y no la escalera monumental y cinematográfica de la novela. Así que esa idea fue el germen de esa novela, o sea, de cómo podía ser que una escalera fuese el telón de fondo de una historia. Por ello, una escalera típica del cine mexicano y también que la mamá rodase por esa escalera eran elementos que tenían que aparecer en la novela. Ahí ocurrió primero la anécdota. En otros casos, son otros aspectos los que surgen primero. Por ejemplo, un registro de lenguaje que quiero manejar. En *Siete noches*, por mencionarte otro ejemplo, tenía ganas de escribir muchas historias contadas, platicadas y no tenía muy claro hacia dónde iban a ir, qué tipo de historias serían y demás. Era como un atisbo a un aspecto formal, concretamente, del lenguaje. En cambio, en *La hermana*, lo que tuve más claro fue el personaje. Se me dio primero el personaje. En otros casos, las cosas se fueron dando muy pronto paralelamente, sucesivamente. Es curioso, el proceso de creación (*afirma con aire pensativo como si en ese momento lo descubriese*) no siempre se da de igual manera.

O: Puede variar/

Z: Sí. Creo que varía mucho.

O: En el caso de *Siete noches* encontré mucha similitud en la estructura de la novela con la de *El Decamerón*. ¿Te inspiró la obra de Bocaccio?

Z: Sí y no sólo *El Decamerón*, también otras obras, otras colecciones de cuentos del Renacimiento como los *Cuentos de Canterbury* que relatan las historias que los peregrinos se cuentan al final de sus jornadas. Otra obra que me inspiró fue *El Heptamerón* que también es otra colección de historias. Esas son las influencias, pero sobre todo, mi deseo de contar historias que más adelante habría de dividir en varios días. Así que *Siete noches* está en deuda con *El Decamerón* y con otras obras afines.

O: Pasemos ahora a *La hermana*. Al inicio de esa obra hay dos dedicatorias. Una dice "A.M." ¿te refieres a la cantante Angélica María o a la protagonista Alba María?

Z: A Angélica María. ¡Por supuesto! ¿A quién más podía estar dedicada esa historia?

O: ¿Esa historia está basada en un personaje real?

Z: No. Es pura ficción.

O: La otra dedicatoria es una misteriosa "F" ¿Se puede saber de quién se trata?

Z: "Una misteriosa F" (*sonríe*) que seguirá en el misterio. Se trata de un amigo, pero como la primera dedicatoria aparece con las iniciales, dejé la segunda igual, tan sólo con su inicial.

O: Al leer tu obra narrativa tuve, en ocasiones, la impresión de que en el *corpus* de ella encuentras la materia o la inspiración para la siguiente ¿Qué tanto sería esto verdad?

Z: Me parece muy curiosa la pregunta o la observación. Nunca lo había pensado.

O: Al leer algunas de tus obras sentí encontrar una premonición, acaso involuntaria de tu parte, de algo que anticipaba la que vendría. No exactamente la siguiente, pero sí otra que habría de aparecer más adelante.

Z: No se. No lo creo. Porque normalmente cuando termino un libro, pues, puede pasar un año o más antes de que empiece otro. No porque yo así lo decida. A mí me gustaría estar escribiendo todo el tiempo. Pero a veces no tengo una idea que me atraiga lo suficiente

como para dedicarme a ella y no se pueden forzar las cosas, ¿verdad? Entonces, no siento que haya tanto esa continuidad que tú ves. O bueno, nunca me había detenido a pensar en eso.

O: Espero tener el tiempo para trabajar ese aspecto en la tesis y espero también poder argumentarlo con bases.

Z: Claro. ¿Por qué no?

O: A casi treinta años de la publicación de tu primera novela ¿me podrías decir cuál de tus obras es la que más aprecias, la que más quieres, la que consideras mejor lograda y por qué?

Z: Eso no te lo podría decir porque no tengo una favorita. O, tal vez, a todas las quiero igual. Un libro o una novela me entusiasma mientras que estoy trabajando en ella y en ese momento pienso que estoy haciendo mi mejor esfuerzo y que no hay otro texto que pudiera estar escribiendo mejor que ese. Además, cuando escribo entro en una etapa de mucha efervescencia, de mucho entusiasmo como una especie de enamoramiento entre la obra o el libro y yo, etapa que culmina al terminar. Después de ello, pues es pasar a otra cosa incluyendo su publicación. No podría decirte que me quedo anclado con un texto o con una obra porque el tiempo que le dediqué fue de exploración y de explotación al máximo. Así que al finalizar, más bien como que me desembarazo de la obra.

O: Vives tu presente literario en el proceso creativo.

Z: Creo que sí. Así es.

O: Te concentras en lo que estás. Ni te anclas en el pasado, ni futurizas los proyectos que vendrán.

Z: En el pasado, definitivamente, no. En el futuro, tal vez. A veces pienso en lo que me gustaría escribir después de terminar lo que estoy haciendo. Pero, más adelante, me puede surgir una idea diferente, que es lo que, casi siempre, me ocurre.

O: ¿Nunca has escrito dos obras a la vez? O una que empieces y luego comienzas otra y resulta que terminas primero la que empezaste después?

Z: Cuando empecé a escribir *La más fuerte pasión* avancé un poco y luego pedí una beca del FONCA<sup>71</sup> para escribir *Los postulados del buen golpista* y me la dieron. Entonces, me dediqué un año a esa novela e interrumpí la otra que, prácticamente ya tenía resuelta en gran medida, pero la tenía sin acabar. Llevaba casi la mitad. Creo que ha sido la única vez que me ha pasado.

O: David Foster señala que hay 3 categorías de escritores de literatura homosexual:

- a) La primera de esas categorías se refiere a los individuos que asumen su identidad gay y escriben en función de ello, lo cual invita a considerar su obra desde una perspectiva particular;
- b) la segunda habla de quienes escriben sobre temas homosexuales con una óptica aprobatoria o desaprobatoria y
- c) la tercera es la de quienes sin asumirse como homosexuales escriben sobre el tema, de manera un tanto velada, pero dejando entrever algo que puede ser identificado como "de sensibilidad homosexual".

---

<sup>71</sup> Fondo Nacional para la Cultura y las Artes creado en 1989. Introdujo un mecanismo financiero en el que se asocian Estado, empresa privada y comunidad artística. Fuente: *Diccionario de Literatura Mexicana Siglo XX*.

¿Tú con cuál de estas tres categorías te identificarías?

Z: ¡Pues con las tres! ¿No? ¡De plano! (*Risas*) Pues, no se. Realmente yo no me inclino mucho a clasificarme. No es una cosa que me plantee. Puede ser la primera de esas categorías, pero también la segunda. Sucede que puede haber cosas de los gays que pueden no gustarme y que, sin embargo, tocaré en mis historias y no solamente cosas de los gays, sino de las personas en general. En cuanto a la tercera que menciona una sensibilidad que se refleja en la obra es natural que así suceda, sobre todo, si el autor es gay. Creo que veladamente nunca hablo, ni escribo sobre estas cuestiones. La última, entonces, quizás no me corresponda, pero las dos primeras sí.

O: ¿Por qué en tu obra hay una ausencia tan marcada de la figura femenina o de otro tipo de figuras homosexuales como los gays viejos, los muy jóvenes, los niños o los militares, entre otros?

Z: No hay muchos personajes femeninos, pero sí algunos. En *De petalos perennes*, *Los postulados*, *¿Por qué mejor...?* e incluso en *Siete noches* aparecen personajes femeninos. En cuanto a los otros personajes, los viejos... pues está Santiago de *La más fuerte pasión*, aunque se trata de un viejo de mi edad (*risas*) o más o menos. No te puedo explicar ese aspecto. Claro, puedo racionalizarlo, pero en realidad los personajes que he manejado son los que me han ido atrayendo. Quizás son personajes que han coincidido con la edad que yo tenía cuando pensé en ellos y escribí sus historias.

No fue un proceso totalmente conciente y premeditado, ni nunca he pensado: "ahora voy a trabajar a un personaje femenino con tales o cuales características".

Militares aparecen en *De amor...* y en *Hasta en las mejores familias*. El papá de Octavio es militar. Sin embargo, el militar no me resulta muy atractivo como personaje.

O: ¿Te refieres a que tienes un campo de intereses en cuanto a personajes que te llaman la atención?

Z: Sí. Supongo que sí. Pero tampoco puede uno saber con anticipación. Ahora te podría decir que no me interesa escribir sobre un charro, pero a lo mejor después sí. ¿Verdad?

O: Ahí tienes un tema a desarrollar: mitificar aún más la figura del charro o, quizás, desmitificarla mostrando su lado rosa...

(*Risas*)

Z: ¡Claro!. Podría ser buena idea escribir una comedia ranchera. Pero hasta ahorita no, no se me ha dado hacer algo así.

O: En tu producción, además del cuento y la novela, he encontrado guiones y adaptaciones para el teatro. ¿Podrías comentar un poco más al respecto?

Z: Sí. Escribí un guión con Jaime Humberto Hermosillo que se llamó "Cuando el amor es verdadero". Fue en 1980 cuando lo escribimos. La idea era que se filmase con Lucha Villa y Juan Gabriel. Era una historia muy chistosa y muy divertida. Era, un poco, una parodia de algunos géneros del cine mexicano. Pero no cuajó el proyecto. Los actores no se animaron. Bueno, Lucha Villa sí estaba puestísima, pero Juan Gabriel no quiso. Entonces, no se pudo llevar al cine y luego/

O: ¡Pérdón! ¿Por qué? ¿El personaje era gay?

Z: Sí.

O: ¿Y no le interesó el papel a Juan Gabriel?

Z: No quiso. Su mamá era Lucha Villa y era cantante. Además, su personaje no sólo era gay, sino que también se vestía de mujer, como su mamá y a Juan Gabriel no le gustó la idea, le pareció "insultante". Además, había unas escenas fuertonas. Bueno, que a él le parecieron fuertes. Entonces, simplemente no se animó a hacerlo.

O: ¿Y no hay posibilidades de que se realice ese proyecto? ¿Quizás con otros actores?

Z: No. Después de eso Jaime Humberto ya no volvió a intentar filmarla. Lo que pasa es que estaba todo como muy pensado para ellos. La situación, los ambientes. Había incluso fragmentos de las películas de Lucha Villa, canciones de Juan Gabriel... ¡todo!

O: Entiendo. Como tú dices, era realmente una historia hecha, precisamente, para ellos.

Z: Así es. Y dramáticamente sólida, es decir, bien construida. Pero sí, muy en función de ellos. Por eso, no se pudo filmar. Después se llevó al cine *De pétalos perennes* con el nombre de "Confidencias" en donde colaboré en el guión con Hermosillo (*da un sorbo a su té*) y luego ha habido dos o tres proyectos fallidos siendo que a mí siempre me entusiasma mucho la idea de escribir para cine, pero los proyectos no han llegado a buen término. Yo, incluso, hice una adaptación de *Melodrama* en una época en que quería ser director de cine, entonces pretendía filmarla, pero no lo hice.

O: ¿Y para teatro?

Z: Para teatro sólo he adaptado novelas. Las mismas que te acabo de mencionar, *De pétalos perennes* y *Melodrama*. Por cierto, de la primera ha habido varias versiones en teatro. Y *Melodrama* fue puesta en escena en el '89 con el título "*La fuerza del amor*". Aparte de eso, he escrito dos obritas en colaboración con amigos. Una que se llama "*Plastic surgery*" que hice con Mario de la Garza y la otra es "*La generosidad de los extraños*" hecha en colaboración con José Joaquín Blanco.

O: ¿*Plastic surgery* fue escrita en español? ¿Por qué el nombre en inglés?

Z: Tienes que leerla y ya después me dirás si el nombre le va bien.

O: Muy bien. Lo haré. ¿Y han sido puestas en escena?

Z: *Plastic surgery* sí. Fue puesta en escena por Tito Vasconcelos. La de José Joaquín Blanco todavía no.

O: Bien. Luis, ¿piensas seguir abordando el tema homosexual en tu obra? O ¿tienes en mente otros temas?

Z: Mientras siga teniendo el interés por personajes homosexuales, continuaré con esa temática. Aunque no es una cosa que me proponga de antemano. Simplemente sucede. De hecho, tengo otras dos novelas, una ya terminada, pero sin publicar y otra que estoy escribiendo y en ambas los personajes son gays.

O: ¿Podrías mencionar el título de cada una de ellas?

Z: La que ya está terminada se llama *La misma historia* y la segunda es *Autobiografía póstuma*. Ésta es la que estoy trabajando ahorita.

O: ¿De qué tratan?

Z: Pues te voy a hablar de la primera. Yo soy malo para contar de qué tratan las cosas, ni me gusta mucho, pero ¡bueno!... *La misma historia*, es una historia de amor que se ramifica en varias posibles historias de amor. Es un poco, un *divertimento*, ¿no? Que un personaje viaja y durante el viaje surgen varias posibilidades de relación amorosa que son planteadas como hipótesis. Ese es, más o menos, el argumento de la que ya está terminada y de la otra... mejor no te platico, por ahora, porque todavía no la he concluido.

O: De acuerdo. Luis, una última pregunta: ¿sobre qué otras figuras homosexuales te gustaría escribir?

(*Reflexiona un largo momento y responde:*)

Z: Pues no tengo idea. Por anticipado no se me ocurre, no pienso en ninguna figura en especial.

O: Hay algunos tipos o figuras que aguardan a que les des vida en la literatura/

Z: Lo que pasa es que pueden surgir inquietudes más que por los tipos, por cuestiones técnicas o... no tanto técnicas como, más bien, vinculadas con el lenguaje, con una propuesta estilística o con un personaje específico, podría incluso ser una mujer... no se.

O: ¿Una mujer hetero o lesbiana?

Z: Pues no me lo he planteado. Aunque en *Plastic surgery* aparece el tema del lesbianismo pero en novelas no se me ha dado. ¡En fin, no importa! Pienso que las escritoras lesbianas se ocupan del tema y hacen bien porque, finalmente, es una experiencia que ellas viven de cerca. Sin embargo, sí algún día me llega a interesar una historia en la que aparezca una lesbiana, pues sí. Entonces, trataré el tema. Pero imagínate: si no tengo idea de lo que escribiré mañana, ¿tú crees que podría decirte lo que escribiré dentro de un año?

O: Imagino que no. Muy bien, Luis, ¿hay algo que quisieras añadir?

Z: ¡Nada! Ya por fin me veo libre de este engorro... (*risas*) Alles ist kaputt! ¡no! ¿cómo se dice en alemán "todo está terminado"?

O: *Consumatum est!*

Z: ¡Mentira! ¡Eso es latín! Si no me enseñas bien, aprenderé el alemán con errores.

O: Se dice "Alles ist vorbei"

Z: Vorbei? Ja! Ja! Alles ist vorbei! Endlich! Gottseidank! Vielen Dank!

O: Ich danke dir! Tschüss!

Z: Tschüss! Oskar!

# BIBLIOHEMEROGRAFÍA y FUENTES DE INTERNET CITADAS

## I) OBRAS

ZAPATA, Luis.

- \_\_\_\_\_ . *Hasta en las mejores familias*, novela, México: Editorial Novaro, 1975.
- \_\_\_\_\_ . *El vampiro de la colonia Roma*, novela, México: Grijalbo, 1979.
- \_\_\_\_\_ . *De amor es mi negra pena*, cuento (1976), México: Panfleto y Pantomima, 1983.
- \_\_\_\_\_ . *De pétalos perennes*, novela, Editorial Posada, 1987.
- \_\_\_\_\_ . *Melodrama*, novela, México: Editorial Posada, 1987.
- \_\_\_\_\_ . *La hermana secreta de Angélica María*, novela, México: Cal y Arena, 1989.
- \_\_\_\_\_ . *¿Por qué mejor no nos vamos?*, novela, México: Cal y Arena, 1992.
- \_\_\_\_\_ . *En jirones*, novela, México: CONACULTA, 1993.
- \_\_\_\_\_ . *La más fuerte pasión*, novela, México: Océano, 1995.
- \_\_\_\_\_ . *Siete noches junto al mar*, colección de cuentos, México: Editorial Colibrí, 1999.
- \_\_\_\_\_ . *Ese amor que hasta ayer nos quemaba*, cuento, México: Editorial Posada, 1989.
- \_\_\_\_\_ . "Las zapatillas rojas", cuento (1978), México: en *Ese amor...*
- \_\_\_\_\_ . "La cuenta de los días", cuento (1982), México: en *Ese amor...*
- \_\_\_\_\_ . *Los postulados del buen golpista*, novela, México: Cal y Arena 1995.
- \_\_\_\_\_ . *Paisaje con amigos*, crónica de viaje, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- \_\_\_\_\_ . *De cuerpo entero*, texto autobiográfico, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

## II) BIBLIOHEMEROGRAFÍA CRÍTICA

- BLANCO, José Joaquín. "Luis Zapata: el salto de la muerte". *Crónica literaria, un siglo de escritores mexicanos*, pp. 543-568, México: Cal y Arena, 1996.
- BOISCLAIR, Martín. "Para un ajuste de cuentas con el entorno: La representación de la homosexualidad en la literatura mexicana actual". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, University of Texas at El Paso y EON, México, año V, No. 14, 2001: 118-121.
- BROWNE, Peter E. "Los postulados del buen golpista". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, University of Texas at El Paso y EON, México, año II, No. 6, 1997: 65-70.
- BRUSHWOOD, John S. *La novela mexicana (1967-1982)*, México: Grijalbo, 1984.
- DUFFEY, J. Patrick. *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo Veinte*. Trad. de Ignacio Quirarte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966: 127-138.
- FOSTER, David William. "Zapata, Luis, 1951", pp. 460-469. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1994.

- GÓMEZ DEL CAMPO, Trigueros Alberto. "Entrevistas en torno a Osiris, el vampiro de la colonia Roma", *Unomásuno*. No. 956. 27 ene. 1996: 2-3.
- HERNÁNDEZ, Cabrera Miguel. "Hot line del pendejismo amoroso". *La Jornada Semanal*, No. 54, 17 mar. 1996.
- MARTÍNEZ, S. José Luis. "¿A dónde irá nuestro amor?". *El Nacional*, Lectura, Revista de Libros, No. 28, 7 oct. 1989.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas (Hacia una crónica de costumbres y creencias sexuales en México)". *Revista Debate* No. 11, abr. 1995: 184-210.
- \_\_\_\_ [B]. "Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen" *Revista Boys & Toys*, Vol. IV, No. 46, México: Mundo Color, 1988: 70-74.
- MUÑOZ, Mario [A]. *De amores marginales*, México: Universidad Veracruzana, 1996.
- \_\_\_\_ [B]. "El cuento mexicano de tema homosexual". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, University of Texas at El Paso y EON, México, año III No. 6, 1998: 16-22.
- PAREDES, Alberto. "Boccaccio en Acapulco". *Proceso* 1185, 18 jul. 1999.
- SCHAEFER-RODRÍGUEZ, Claudia. "The Power of Subversive Imagination: Homosexual Utopian Discourse in Contemporary Mexican Literature". *Latin American Literary Review* 33 Ohio, 1989: 29-41.
- SCHNEIDER, Luis Mario. "El tema homosexual en la nueva narrativa mexicana". *Casa del tiempo*, 49-50 México 1985: 82-86.
- TEICHMANN, Reinhard. "Entrevista con Luis Zapata". pp. 353-374. *De la Onda en adelante: Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*, México: Posada, 1987.
- TORRES, Luis. "¿Por qué mejor no nos vamos". *Revista El Planeta*, México: Grupo Mexicano del Pacífico. Oct. 1992: 9-17.
- TORRES, Vicente Francisco. "En Jirones de Luis Zapata". *Unomásuno*, No. 424, 30 nov. 1985.
- TRUEBA, Lara José Luis. "Las palabras de la tribu". *Lectura, El Nacional*, No. 186, 17 oct. 1992.
- WESTMORELAND, Maurice. "Camp in the Works of Luis Zapata". *Modern Language Studies*, 25. 02. 1995: 45-49 <http://www.qibtg.com/literature/zapata.html> 23 jun. 2003.

### III) BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ANDERSON, Imbert Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Ariel, 1999.
- BARBACHANO, Miguel. *El diario de José Toledo*, México: Premia, 1988.
- BOCACCIO, Giovanni. *El Decamerón*, Barcelona: Plaza & Janes, 1977.
- BOURNEUF, Roland y Ouellet Réal. *La Novela*, Barcelona: Ariel, 1975.
- CALVA, José Rafael. *El jinete azul*, México: Katún, 1985.
- CARRIER, Joseph M. *Intimacy and homosexuality among Mexican men*, New York: Columbia University Press, 2001.
- CASAS, Martínez Ma. De la Luz. "Homosexualidad, ¡De lo privado a lo público!". <http://infouam.blogspot.com/2005/01/homosexualidad-de-lo-privado-lo-pblico.html> 8. may. 2005.

- CLERC, Jeanne-Marie. "La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión", pp. 236-273. *Compendio de literatura comparada* dirigido por Brunel Pierre e Yves Chevrel, México: Siglo XXI, 1994.
- DEL PRADO, Biezma Javier. *Análisis e interpretación de la novela*, Madrid: Síntesis, 2000.
- FORSTER, E.M. *Aspectos de la novela*, Madrid: Debate, 1995.
- FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, México: Joaquín Motriz, 1998.
- GARCÍA-GARCÍA, José Manuel. "La literatura mexicana de fin de siglo". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, University of Texas at El Paso y EON, México, año III No. 8, 1998: 16-23.
- GODÍNEZ, Pazos Jesús. *Literatura y Transgresión. Dos novelas mexicanas con temática homosexual*. Tesis, Colegio de Letras Hispánicas, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- GÓMEZ, Mena, Carolina. "En nueve años hubo cerca de 900 asesinatos por homofobia: ONG". *La Jornada*, 16 may. 2005.
- J. PÉREZ, Genaro. "Juan García Ponce y Parménides García Saldaña en el contexto de la Onda". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, University of Texas at El Paso y EON, México, año V, No. 14 sep-dic 2001: 67-72.
- HALPERIN, David. "Homosexualidad, género y roles sexuales" <http://www.letraese.org.mx/txt%20all/halperin1nov04.html> 8 ene. 2005.
- LACELOTTI, Mario A. *Teoría del cuento*, Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1973.
- MEZA, León Jesús. *Cuentos Gays*, México: Fontamara, 2004.
- NORTH, Sam. "The road movie". <http://www.hackwriters.com/roadone.htm> 21. may. 2005
- NOVO, Salvador. *La estatua de sal*, México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes, 2002.
- NÚÑEZ, Noriega, Guillermo. *Sexo entre varones*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- OBERTI, Liliana. *Géneros literarios*, Buenos Aires: Longseller, 2002.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, Colección Popular No. 471, 2004.
- PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*, Barcelona: Seix Barral, 2004.
- ROMAN, Alberto. "Susan Sontag (1933-2004)". *Nexos*, No. 326, México, 2005: 91-95.
- SONTAG, Susan. "Notes on Camp", pp. 52-65. *Camp: Queer aesthetics and the performing subject*, Edinburgo: Edinburgh University Press, 1995.
- SPENCER, John y Gregory Michael. "Una aproximación al estudio del estilo", pp. 71-133. *Lingüística y estilo*, Madrid: Cátedra, 1974.
- VERA, Rodrigo. "Discriminación legal". *Proceso* 1406 12 oct. 2003. <http://www.proceso.com.mx/hemerotecaint.html?arv=131914> 4 de feb. 2005.
- WELLEK, René y Warren Austin. *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, 1966.
- WILDE, Oscar. *Teleny*, México: Fontamara, 2000.
- WOODS, Gregory. *Hi storia de la literatura gay*, Madrid: Akal, 2001.

#### IV BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

DELEUZE, Gilles y Guattari Felix. *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Barral Editores, 1973.

MARTÍNEZ, José Luis y Domínguez Michael Christopher. *La literatura mexicana del siglo XX*, México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes, 1995.

SALAS, Emilio. *El gran libro de los sueños*, México: Roca, 1997.

#### DICCIONARIOS:

DE GÁMEZ, Tana (dirección). *Simon & Schuster's International Dictionary, English-Spanish / Spanish-English*, New York: Simon and Schuster, 1973.

DRAE. Diccionario de la Real Academia Española

LARA, Luis Fernan (dirección). DEUM. *Diccionario del español usual en México*, 1996.

MARCHESE, Angelo y FORRADELAS Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel, 2000.

OSWALD, Ducrot y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI, 1983.

PEREIRA, Armando (dirección). *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. (Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado y Angélica Tornero). México: UNAM, 2004.