

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LUIS ZAPATA: ESCRITOR

EN JIRONES: UNA LECTURA

Tesis que para obtener el título de licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas,
presenta

Yolanda Alfonsina Ledesma Camargo

Directora de Tesis: Dra. Tatiana Sule Fernández

Ciudad Universitaria, diciembre de 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

“Martirio de San Sebastián”

A mi hermano Ricardo

Sí, venid a mis brazos, palomitas de hierro;
palomitas de hierro, a mi vientre desnudo.
Qué dolor de caricias agudas.
Sí, venid a morderme la sangre
a este pecho, a estas piernas, a la ardiente mejilla.
Venid, que ya os recibe el alma entre los labios.
Sí, para que tengáis nido de carne
y semillas de huesos ateridos;
para que hundáis el pico rojo
en el haz de mis músculos.
Venid a mis ojos, que puedan ver la luz;
a mis manos, que toquen forma imperecedera;
a mis oídos, que se abran a las aéreas músicas;
a mi boca, que guste las mieles infinitas;
a mi nariz, para el perfume de las eternas rosas.
Venid, sí, duros ángeles de fuego,
pequeños querubines de alas tensas.
Sí, venid a soltarme las amarras
para lanzarme al viaje sin orillas.

¡Hay! Qué acero feliz, que piadoso martirio.
¡Hay! Punta de coral, águila, lirio
de estremecidos pétalos. Sí. Tengo
para vosotras, flechas, el corazón ardiente,
pulso de anhelo, sienes indefensas.
Venid, que está mi frente
ya limpia de metal para vuestra caricia.
Ya, qué río de tibias agujas celestiales.
Qué nieves me deslumbran el espíritu.
Venid. Una tan solo de vosotras, palomas
para que anide dentro de mi pecho
y me atravesase el alma con sus alas...
Señor, ya voy, por cauce de saetas
Sólo una más, y quedaré dormido.
Este largo morir despedazado,
como me ausenta el dolor. Ya apenas
el pico de estos buitres me lo siento.
Qué poco falta ya, Señor, para mirarte,
y miraré con ojos que vencieron las flechas;
y escucharé tu voz con oídos eternos;
y al olor de tus rosas me estaré como en éxtasis;
y tocaré con manos que nutrieron estas fieras
palomas;
y gustaré tus mieles con los labios del alma.
Ya voy, Señor. ¡Hay! Que sueño de soles,
que camino de estrellas en mi sueño.
Ya sé que llega mi última paloma...
¡Ay! ¡Ya está bien, Señor, que te la llevo
hundida en un rincón de las entrañas!

E Florit, *Doble acento*, 1937.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	4
1. La obra de Luis Zapata	10
2. Diario	19
3. <i>En jirones</i>	23
3.1 <i>Inventio</i>	24
3.1.1 Protagonistas	26
3.1.1.1 Sebastián	27
3.1.1.2 El protagonista A.	49
3.1.2 Categorías	53
3.1.2.1 Duración	53
3.1.2.2 Espacio	55
3.1.2.3 Tiempo	55
3.2 <i>Dispositio</i>	59
3.3 <i>Elocutio</i>	66
3.3.1 Códigos culturales	67
3.3.2 Observaciones de índole moral	69
3.3.3 Expresiones de gran intensidad verbal	71
3.3.4 Reiteraciones con variantes estilísticas	72
3.3.5 Descripción minuciosa de actos eróticos	73
3.3.6 Humor	74
4. El erotismo y la pasión amorosa	80
4.1 Georges Bataille, <i>El erotismo</i>	80
4.2 Herbert Marcuse, <i>Eros y civilización</i>	85

4.3 Octavio Paz, <i>La llama doble</i>	89
4.4 Roland Barthes, <i>Fragments de un discurso amoroso</i>	94
5. Eros, pasión y sexo	100
5.1 Lexicalización para campos asociativos	106
CONCLUSIÓN	114
BIBLIOGRAFÍA	118

INTRODUCCIÓN

Igual que de logos, ethos, pathos y
demás cascajo mental,
debe hablarse del pornos, en buen griego
de cantina intelectual.

“Pornos” de Gerardo Deniz

El nombre de Luis Zapata aparece en diversos ensayos sobre literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX, y autores tan renombrados como Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, José Joaquín Blanco, José Agustín o Ángel Rama se ocupan de su obra, que también es mencionada en algunas historias de la literatura, como la *Historia de la literatura hispanoamericana*, de Anderson Imbert. Asimismo, varios cuentos y fragmentos de novelas de Zapata han sido elegidos para diversas antologías, como *Jaula de Palabras* de Gustavo Sainz o *De amores marginales* de Mario Muñoz.

Sin embargo, a pesar de ser un autor reconocido, no existe un estudio global de la narrativa de Zapata; entre los más completos está el de Foster y una tesis reciente¹ que pretende analizar un tema recurrente en Zapata.

José Joaquín Blanco (Blanco, 1982) apunta que es más coherente situar la obra de Zapata una generación después de la así llamada “literatura de la onda”² que incluirlo en ella, ya que este autor empieza a publicar a partir de 1975, aunque para John S. Brushwood, en *La novela mexicana* (1967-1982), la obra de Zapata es consecuencia de esa literatura.

¹ Se trata de *El homosexual como figura protagónica en la narrativa de Luis Zapata* de José Oscar Eduardo Rodríguez, 2005.

² Término muy cuestionado, inventado por Margo Glantz en su libro *Onda y escritura en México*, publicado en 1971.

Muchos de los escritos de Zapata son calificados como obscenos; por ello, cuando elegí para el presente trabajo su novela *En jirones* (1985), me pareció interesante revisar la noción de obscenidad³ en relación con la narrativa y encontré que lo calificado por las “buenas conciencias” como obsceno es denominado “literatura erótica” en las historias literarias.

Zapata es indudablemente un autor irreverente que juega a ser obsceno, pero en su novela nunca presenta “de manera maliciosa o grosera lo relacionado con el sexo”⁴ ni trata de “excitar morbosamente”⁵ a su lector. Si se refutara mi afirmación, estoy persuadida de que sólo sería a partir de una lectura superficial o prejuiciada de la obra, o desde el punto de vista de una irremediable doble moral.

La novela *En jirones* puede ser considerada como un ejemplo de novela erótica. Históricamente, la literatura erótica en Occidente surge después de las guerras de religión (Siglo XVI),⁶ cuando se da la distinción ideológicamente rigurosa entre lo que es y no es decente; por lo mismo, se apela a la transgresión de las leyes de esa supuesta decencia. Infringirlas consiste, desde el punto de vista de la Iglesia, en privilegiar la sexualidad sobre todas las cosas.

De igual manera, la literatura que emana de tal quebrantamiento tiene normas propias que están en constante proceso de cambio, reorganizándose y recombinándose. Sin embargo, a pesar de la denominación de erótica o licenciosa, muchas veces sólo se trata de la transcripción de una sexualidad explícita, debido a que, como dice Octavio Paz, las fronteras entre la sexualidad y el erotismo son muy tenues (Paz, 1993: 14 *et al.*). Así, los

³ En el *Diccionario español de sinónimos y antónimos* de Federico Carlos Sainz de Robles encontré, entre otros términos: indecencia, lubricidad, impudicia, sicalipsis, concupiscencia, etcétera.

⁴ “Obscenidad”, según el *Diccionario de uso del español* de María Moliner.

⁵ Véase “pornográfico” en el mismo diccionario.

⁶ Datos extraídos de *La literatura* y del *Diccionario Internacional de la literatura y gramática*, de Guido Gómez de Silva.

antecedentes medievales de esta literatura, por ejemplo los *fabliaux* en la Edad Media⁷ o, en el siglo XVI, las novelas de Rabelais, no se calificarían como textos eróticos sino simplemente como obscenos.

En el siglo XVIII, cuando el género novela ya se ha consolidado, surge con Marivaux un jugueteo sensual con altas dosis de erotismo llamado *marivaudage*.⁸

En el mismo siglo, algunas novelas inglesas, como *Moll Flanders* de Daniel Defoe y tal vez *Fanny Hill* de Cleland, tienen episodios carnales explícitos, pero su obscenidad más bien hace reír, ya que se da en un contexto de novelas de aventuras.

Algunas veces la intención de romper con ciertas normas de la “decencia” permite enmarcar a las obras literarias dentro de la literatura erótica. Por ejemplo, después de algunos movimientos intelectuales de los siglos XVII y XVIII, reivindicadores de la libertad de conciencia, con los libertinos, librepensadores o ateos, la literatura pretende convertirse en un arma en contra de la tradición del Antiguo Régimen; así, hay ejemplos de textos con gran contenido erótico,⁹ como *Las amistades peligrosas* de Laclos, escrita según él, para la instrucción de algunos.¹⁰ Igualmente, la literatura de esa época alcanza las más osadas teorías antisociales con la expresión de una lujuria y una libertad total del lenguaje en las novelas del Marqués de Sade.¹¹

⁷ Pequeños relatos picantes en verso, probable reacción al “amor cortés”; lo que destaca en ellos es la astucia de los protagonistas, por eso se narran a menudo situaciones de adulterio. Estos relatos son los antecedentes directos de Chaucer y Boccaccio.

⁸ En las obras de este autor, que también escribió la novela *La vida de Mariana*, a pesar de que las situaciones no son explícitas, los personajes pasan todo el tiempo afanándose por poseer al otro. Por otra parte, Zapata alude en la novela que nos ocupa al mismo “juego del amor y del azar” (Zapata, 1985: 44), título de una de las obras de teatro de Marivaux más conocidas.

⁹ En los antiguos “infiernos” –actualmente llamados acervos reservados– se guardaban series clandestinas de novelas eróticas de los siglos XVII, XVIII, XIX y, antes de que dichos acervos fueran más accesibles, incluso algunas del siglo XX (como *La historia de O* o las novelas de Henry Miller), todas ellas puestas en el “índice” por la Iglesia católica.

¹⁰ Véase el prefacio de Laclos.

¹¹ En mi opinión, el mejor ejemplo sería *Filosofía en el tocador*, su novela menos atroz e incluso divertida.

En el siglo XIX impera cierto puritanismo que permite, en oposición, el surgimiento de un Baudelaire que, en sus *Flores del mal*, habla de “nefandos placeres”¹² o un Oscar Wilde, quien en su *Salomé* describe a ésta besando la cabeza cortada de San Juan; en estas obras lo erótico se vuelve casi truculento, por eso en su época estos autores fueron considerados obscenos.

El rasgo más obvio de ese tipo de literatura es que la anécdota se organiza en torno a la sexualidad, siendo ésta el tema privilegiado. En consecuencia, los personajes pasan la mayor parte del tiempo tratando de satisfacer sus apetitos.

En los denominados textos eróticos casi todos los protagonistas participan del mismo afán sexual (incluso las “víctimas”) y no encuentran límites a sus impulsos. Es común que algunos se asocien y actúen en ámbitos cerrados (casi al margen de la ley), de donde les cuesta trabajo volver a la “normalidad”. Ahí cada uno es como el espejo del otro en una especie de emulación colectiva. En numerosas ocasiones se trata de individuos poderosos aislados en un mundo casi mítico en el que creen que todo es posible, incluso el crimen. Tal vez el ejemplo más significativo sea la novela de Sade *Los ciento veinte días de Sodoma*.

Los procedimientos típicos de esta literatura son repeticiones excesivas del acto sexual y todo tipo de exageraciones, lo que en parte la hace semejante a la literatura épica, sólo que en la erótica los protagonistas son héroes del sexo; a veces también se incluyen elementos maravillosos o asuntos de honor, como en la épica.

Lo que se puede destacar es que la literatura erótica es el vehículo más adecuado para todo tipo de fantasías afectivas, morales o sexuales; por lo tanto, una de las consecuencias más evidentes es que vuelve factible la desmitificación de los tabúes y las prohibiciones. Como corolario, también puede funcionar en un sentido catártico, ya que al

¹² Copio una estrofa del poema “La destrucción”: “A veces toma, conocedor de mi amor al arte, /la forma de la más seductora mujer, /y bajo especiales pretextos hipócritas /acostumbra mi gusto a nefandos placeres.”

liberarse de las barreras, el lector puede imaginar puntualmente todo lo que por regla general reprime.

La mayor parte de la llamada literatura erótica se restringe a la presentación del sexo en acción; en cambio, la sexualidad socializada puede transfigurarse por medio de la imaginación y, de esa manera, convertirse en erotismo.

En la novela *En jirones* el tópico aparente es la sexualidad pura; sin embargo, en el lenguaje del protagonista aparecen palabras como amor, ternura, pasión, etcétera, que amplían el espectro temático y, aunque en el texto la palabra erotismo aparece rara vez y se refiere a la atmósfera general de una película (Zapata, 1985: 21), éste está presente a lo largo de la narración y se vuelve el punto clave para entender el tono de la novela.

Por otro lado, así como antes aludí a las fronteras entre sexualidad y erotismo, las que existen entre erotismo y amor, “la doble llama” de la vida (Paz, 1993: 7), son también sutiles; además, según Paz, uno de los objetos predilectos de la literatura moderna, sobre todo de la novela, consiste en el examen y análisis de esa doble llama.

A partir de lo anteriormente expuesto, mi objetivo es demostrar que Zapata propone una novela que trata de una sexualidad transgresora dentro de la sociedad mexicana mediante un juego retórico y una representación particular del erotismo, es decir, el vaivén entre Eros, pasión y sexo, y un lenguaje que asocia registros diferentes, rompiendo con la novela tradicional, dando lugar a una narrativa nueva. Considero útil esclarecer por qué Zapata elige la forma diario para su novela, especificando las características estructurales y formales de este género y citando algunos de los ejemplos literarios más conocidos.

Procederé en primer término a una revisión somera de la obra narrativa de Zapata; enseguida, ubicaré *En jirones* en ella. Sustentaré mi examen en un juego dialéctico de las preguntas qué, quién y cómo, y las interrogantes complementarias que considere pertinentes a partir de lo que la retórica tradicional denomina *inventio*, *dispositio* y *elocutio*

y que menciona Helena Beristáin en su Diccionario de retórica y poética (Beristáin, 2004: 158, 165 y 273). Expondré la organización interna de la novela a partir de una descripción esquemática y, posteriormente, abordaré el análisis de sus componentes de acuerdo con las categorías retóricas de amplia capacidad explicativa enmarcadas en la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

Partiendo de lo expuesto por Beristáin sobre el campo asociativo destacaré las representaciones del corpus mental sobre el erotismo y la pasión amorosa de acuerdo con los planteamientos expuestos en los textos *El erotismo*, de Georges Bataille; *Eros y civilización*, de Herbert Marcuse; *La llama doble*, de Octavio Paz, y *Fragmentos de un discurso amoroso*, de Roland Barthes, ya que considero que estos autores me permiten esclarecer la carga ideológica de dichos conceptos.

En cuanto al lenguaje, la circunscripción semántica de esa ideología facilitará la elaboración de los campos asociativos en la novela y de su lexicalización correspondiente. No obstante, esta última no se limitará al lenguaje en sí de todos los que viven la pasión o ejercen el sexo, sino que abarcará un gran espectro de lo que lo contextualiza y que incluye la gran mayoría de representaciones mentales sobre esos asuntos, pues a mi parecer Zapata casi los agota.

Al precisar cómo se relacionan los conceptos de la obra con la forma diario y el desarrollo retórico se destacará cuál es el valor literario de *En jirones*. Hago énfasis que esta obra rompe con la novela de amor tradicional. El título mismo me autoriza a elegir de manera aleatoria los fragmentos que más convengan a mi análisis. Del mismo modo, los ejemplos seleccionados podrían situarse en diferentes rubros, de ahí que la inserción en alguno en particular sea arbitraria.

1. LA OBRA DE LUIS ZAPATA

No existe un libro moral, ni un libro inmoral.
Los libros están bien escritos o mal escritos.
Eso es todo.

El retrato de Dorian Gray de Óscar Wilde.

La obra narrativa de Zapata se caracteriza por una incansable búsqueda formal, pues siempre está experimentando y le agrada enfrentarse a los más difíciles problemas narrativos, así como a temáticas a veces sorprendentes. “La insolente libertad con que construye las vidas de sus personajes muestra un arrojo y astucia intelectual” (Blanco, 1979: 9). En pocas líneas, Zapata sabe dar vida a sus personajes y los deja moverse y desenvolverse en su propio devenir.

En sus novelas, por lo regular textos breves, se revela hábil manejo de las proporciones y complejas y a veces sutiles variaciones de tono y mezcla de registros. También ha reciclado la picaresca y rescatado el placer por la narración oral; experto en monólogos y diálogos, monólogos en los que recurre a diferentes fórmulas, como en *El vampiro de la colonia Roma*, por lo que aparecen divididos a semejanza de las cintas de una grabadora, o bien, como en *Los postulados del buen golpista*, bajo la forma de una entrevista o algo parecido. Diálogos concretos, fluidos, lógicos, ni se exceden ni se limitan; con ellos obtiene una concreción admirable, ya que responden con efectividad a las modulaciones propias de las emociones y los personajes, por ejemplo en *De pétalos perennes*. La relectura de sus obras revela que Zapata (de acuerdo con sus propias palabras) disfruta con la parodia y el melodrama e imita la linealidad y eficacia del cómic, como en *Los postulados del buen golpista*.

En sus novelas abundan las referencias culturales de diferentes categorías y a veces sobresalen las visuales, asimilando técnicas cinematográficas y convirtiéndolas en valores literarios. Por ejemplo, en *Melodrama* predomina, como en el cine, la imagen, el movimiento, la música como si estuviera dentro de la pantalla; los capítulos son secuencias cinematográficas: toma panorámica, *travelling*, etcétera, hasta que la pantalla se oscurece y aparece la palabra fin.

Un rasgo notorio de la obra de Zapata es su antiolemonidad, aunque a veces llega a ser sarcástico y cruel, dependiendo de la situación narrada. Su humor funciona como un escalpelo que hurga en las debilidades propias y las de su entorno. Sin embargo, sus recursos lúdicos están bien dosificados.

Se dice que es un escritor que no suspende el acto de lectura en su propia escritura narrativa. Escribe lo que lee, pero no en términos de temas sino de estructuras. “La suya es una operación estrictamente formal; forma es -en estos términos- coordenadas del acto de narrar” (Paredes, 1999: 68).

Presento los títulos de los catorce libros que Zapata ha publicado hasta la fecha, con mis notas y una selección de comentarios críticos.¹³

1. *Hasta en las mejores familias* (1975), novela finalista del Premio Internacional México de Editorial Novaro, 1974. “Muestra el final del mundo de la onda”, nos dice José Luis Trueba (Trueba, 1992: 4) acerca de esta novela que narra la historia de una familia nada banal. En este texto, Zapata empieza a poner en práctica su propensión a la burla, a los efectos de sorpresa y hace los primeros intentos por encontrar un estilo propio.

2. *El vampiro de la colonia Roma* (1979), novela Premio Nacional de Novela Juan Grijalbo 1978. La obra más famosa de su autor, que ya ha sido traducida al inglés y francés y tiene numerosas reediciones. En ella se finge que la pluma del escritor sólo transcribe lo

¹³ Zapata tiene un gran número de cuentos y diferentes relatos dispersos que aún no han sido recopilados en libro.

que el protagonista cuenta a su amigo, efecto que Zapata logra cambiando los signos de puntuación por espacios en blanco y pausas visuales. De ella, Héctor Azar opina: “historia desgarradora y graciosa, patética y cordial de un pícaro sigloveintesco” (Azar, 1979: 4). En realidad sí se trata de un pícaro moderno, pero Schneider considera que éste cree que explota a sus clientes, pero, en realidad, sin darse cuenta –a no ser ocasionalmente- es gozado y explotado por otro poder: el dinero” (Schneider, 1997: 80).

Por su parte, José Joaquín Blanco apunta: “La novela -hecha de miseria, carnalidad desesperada, enfermedades, hambres, persecuciones, desamparos, aspectos de nota roja, etcétera- resulta, como por arte de magia, una de las más alegres y positivas que recuerdo” (Blanco, 1979: 6).

3. *De pétalos perennes* (1981), novela breve (96 páginas) construida exclusivamente con diálogos entre dos protagonistas, un ama de clase media y su sirvienta; en su adaptación al cine con el título de *Confidencias*, Jaime Humberto Hermosillo presenta al ama de casa como una señora de casa rica.

“Dentro de la aparente facilidad de la obra, se encuentra un trabajo riguroso y detallado que no desmerece sino refuerza, respecto de las obras anteriores de su autor”, dice Ignacio Trejo Fuentes (Trejo, 1981: 2).

4. *Melodrama* (1983), novela rosa con final feliz y homenaje al cine mexicano. Según la opinión de Juan Coronado: “En este libro hay penas y alegrías. Hay intriga y suspenso. Hay sexo y ternura. Y todo lo cubre una sutil cortina de ironía (...) *Melodrama* hace palpar los dos géneros que lleva dentro: la tragedia y la comedia; lo masculino y lo femenino; lo débil y lo poderoso; lo popular y lo culto. Es una tragedia sentimental. Es una comedia del sexo. Es una película para un público de amplio criterio. Es una novela popular y simpática y culta y profunda” (Coronado, 1984: 10). Por su parte, Duffey afirma que *Melodrama* puede verse como una “cinta de clasificación B” (Duffey, 1996: 134).

5. *De amor es mi negra pena* (1983) Se trata de una serie de cuentos cuyos títulos transparentan algunos de sus temas entrañables: el erotismo y la homosexualidad.

6. *En jirones* (1985), novela de amor con recursos melodramáticos y protagonistas masculinos. En su apreciación, Juan Carlos Bautista dice: “En ella, el autor se compromete con sus personajes al grado de disolverse, de ausentarse, de disputarles la narración a un ritmo que a veces amenaza con desbordarlo”, y agrega: “Para mi gusto, no hay novela de Zapata más arriesgada que ésta... el libro chorrea pasión, uno queda temblando después de leerlo” (Bautista, 1993: 63). Para Roberto Max, “En vísperas de una nueva publicación, la mejor novela de Luis Zapata hasta hoy” (Max, 1995: 64).

7. *Melodrama/De pétalos perennes* (1987). Publicación que combina las dos obras.

8. *Ese amor que hasta ayer nos quemaba* (1989). Nueve cuentos y una novela corta fechados en distintas épocas; incluye la traducción al español que hizo Zapata de un cuento escrito originalmente en francés (“Deuxième pont”) y que obtuvo en 1977 el primer lugar del Concurso de Cuento Alianza Francesa-IFAL. Tramas bien construidas y expresividad ágil e ingeniosa. “El autor se regodea en su propio estilo desenfadado y lúdico (...) el gusto por la experimentación expresiva (...) Muestra página a página el juego de los contrastes — hoy ambivalencia- entre encuentros y desencuentros existenciales”, considera Héctor Gally (Gally, 1989: 6).

9. *La hermana secreta de Angélica María* (1989). Novela inscrita en el lado sonriente de la obra de Zapata, en el de *El vampiro de la colonia Roma* o *Melodrama*, no en el de *En jirones*. “No toca a esta extraordinaria novela ver qué pasaba o qué pasó con la *Novia* [*de la juventud* o la *Novia de México*] (...) Lo que sí le corresponde, y con un alarde de alta e inteligentísima comedia, es ver lo que pasaba a la gente que vivía bajo el reinado —bajo el emocionante noviazgo (...) Comedia de costumbres que exige una prosa socarrona y cómica, una crítica oblicua, un temperamento despejado y bien establecido

sobre los principios del humor, y una construcción de la intriga y de los personajes técnicamente impecable (...) espectáculo raro de una literatura mexicana capaz de comedia, de parodia y de trato cómico de los terrores y monstruos ya no tan secretos de la inocencia mexicana”, sostiene José Joaquín Blanco (Blanco, 1989: 9).

A su vez, Ignacio Trejo Fuentes opina: “*La Hermana secreta de Angélica María* mantiene el tono juguetón y al mismo tiempo serio a que nos tiene acostumbrado el autor, y como en la mayor parte de sus trabajos previos en éste se evidencia su astucia narrativa, enmascarada en una felicidad aparente (...) sobresale el juego estructural que cae en el divertimento, pero que conlleva movimientos técnicos sagaces. Zapata trastoca los tiempos de la historia que cuenta, rompe la linealidad y eso la sostiene de principio a fin, porque lo que parecen ser en un momento dado por lo menos tres líneas argumentales distintas son en realidad una y la misma” (Trejo, 1989: 14).

En cambio, para José Luis Martínez “el relato poco tiene de comedia; al contrario, aborda el lado oscuro de la vida (...) La historia que cuenta Zapata es triste y desgarradora; sus personajes habitan la violencia de una educación sentimental de odio contenido y fervor ilimitado (...) Es una historia en tres tiempos, con senderos que se bifurcan para colmar todas las rutas de una biografía intensa, proteica, montada sobre el escenario de un país que en los sesentas imaginaba un futuro color de rosa” (Martínez, 1989: 7).

10. *De cuerpo entero* (1990). Las cálidas tardes del cine Guerrero, texto autobiográfico donde el autor juega como en sus mejores novelas. “Zapata toma como pretexto su autobiografía para contar su historia literaria, hace un experimento y explota su enorme talento narrativo”, considera Eduardo Mejía (Mejía, 1992: 48).

En este texto, Zapata destaca la enorme influencia que ha tenido el cine tanto en su vida como en su obra, y “califica esta influencia como una parte integral de su proceso

creativo”, y precisa la cuatro funciones que desde su punto de vista tiene el cine: “información, formación, deformación, ensoñación” (Duffey, 1996: 134).

11. *¿Por qué mejor no nos vamos?* (1992), novela. Juego de diálogos que ponen de manifiesto la imposibilidad de la comprensión, la inutilidad de la palabrería de dos egresados de Filosofía y Letras.

“El mundo para Luis Zapata (...) es un diálogo. No puede haber mayor magia en un escritor que lograr conversaciones que pueden ser palpadas, escuchadas al oído y contestadas”, nos dice Luis Torres (Torres, 1992: 9). En tanto, Ana Tamarit destaca: “En un duelo verbal digno de admiración, ellos [los protagonistas] se dedican a competir por la frase más ingeniosa, el albur más rápido, la respuesta más hiriente (...) Es extraño leer un texto donde no se narran cosas, donde en cierto modo no hay acción ni espacio (...) Lo único que existe es la palabra hablada” (Tamarit, 1993: 13).

12. *Los postulados del buen golpista* (1995), una novela de nueva experimentación del autor con personaje protagónico y vida reales¹⁴ que expone una vida que no reconoce remordimiento ni quejas. La protagonista cuenta en una especie de entrevista, en un largo monólogo, sus aventuras a su amigo, el novelista Luis Zapata. “Por debajo del magistral relato cómico, lleno de una gracia conversacional exquisita, asoman sin embargo virtudes líricas: su apuesta por la amistad, por la cultura, por la risa”, nos hace ver José Joaquín Blanco (Blanco, 1995: 10). Para Noé Cárdenas: “La más reciente novela de Luis Zapata ofrece un testimonio descarnado de tres décadas con espíritu clasemediero en México, sin paja” (Cárdenas, 1996: 72).

13. *La más fuerte pasión* (1995), novela. Historia de amor unidireccional de un hombre maduro enamorado de un joven, escrita enteramente con la técnica narrativa del diálogo. “Por su estructura formal y por su temática, *La más fuerte pasión* podría

¹⁴ La protagonista, la Billy, en la vida real es la Billy, Guillermina Alva Chávez.

catalogarse como una novela psicológica porque permite la amplia ventilación de la subjetividad de los personajes a través del lenguaje”, analiza Miguel Hernández Cabrera (Hernández, 1996: 19).

14. *Paisaje con amigos: Un viaje al occidente de México* (1995). Un cuaderno de viaje en el que Zapata elabora una crónica de sus andanzas por lugares de su infancia y adolescencia y vuelve a la experimentación ahora mediante un texto polifónico con diferentes registros.

15. *Siete noches junto al mar* (1999), novela en la que el autor hace gala de sus mejores recursos basados en la oralidad y desarrolla 43 historias veloces a través de la convención de cuatro amigos que se cuentan historias para que el lector las oiga. Zapata utiliza como técnica narrativa la expresión directa y dialogada o más bien casi monologada de sus personajes sin la intervención del narrador omnisciente.

“(…) siete exquisitísimas noches de delirio conversacional, en las que cada personaje luce y hace gala de sus gracias personales (...) Luis Zapata, un escritor muy comprometido con la creación literaria (...) nos presenta este libro en que sobresalen su conocimiento y observación psicológica de los personajes, el manejo de la sátira contra toda gazmoñería y la ironía de sus cuentos picantes y desvergonzados”, señala Victoria Enríquez (Enríquez, 1999: 20). Para Alberto paredes: “(...) es Boccaccio en Pie de la Cuesta. O Chaucer versión disco; o Tirso de Molina mismo (*Cigarrales de Toledo*) o tantos otros (...)” (Paredes, 1999: 68).

Miguel Hernández Cabrera nos comenta: “Estructurada como novela a partir del eje temático del juego de contar historias, la narración también puede verse como un compendio de cuentos (...) procedimiento que a Zapata le funciona muy bien para disertar con humor e ironía sobre un sinnúmero de temas que le interesan (...) la vida contemporánea y las preocupaciones de una clase media mexicana -urbana y provincial-

venida a menos, quedan reflejadas a través de narraciones cortas sobre experiencias de vida (...) psicoanálisis colectivo que representa la charla sincera entre amigos (...) *Siete noches junto al mar: filosofía cotidiana decantada en anécdotas*” (Hernández, 1999: 68).

Después de este recorrido por la obra de Zapata, señalo algunas constantes, seguidas de una selección crítica que provoca opiniones contrarias.

1. La experimentación formal. “Lo que Luis Zapata cuenta no es nuevo en literatura, y mucho menos en cine, y sin embargo, gracias al tratamiento que le da, consigue hacerlo interesante de principio a fin en todos sentidos (...)”, nos dice Ignacio Trejo Fuentes (Trejo, 1989), mientras que para Alberto Paredes se trata de una “(...) transmutación o vampirización crapulosa de los géneros (...) Trásgresión e incontinencia [verbal] (...)” (Paredes, 1999: 68).

2. Conciencia del oficio. He comprobado que Luis Zapata nunca cae en repeticiones y encuentra siempre elementos novedosos, por ejemplo, su manera de mezclar cine y literatura. “(...) dueño de un temperamento y de un mundo narrativo personales, importantes y realizados con talento (...)” (Blanco, 1979: 6).

3. El humor sangriento. “(...) seriedad a través o por medio de una aparente falta de ésta, y profundidad bajo la apariencia de ligereza (...)” (Gally, 1989: 14). “Picaresca y picardía (...)” (Paredes, 1999: 68).

4. Riqueza en la creación de personajes, muchos de ellos optimistas, otros depresivos, algunos más náufragos (*¿Por qué mejor no nos vamos?*).

5. Circunscripción consciente en periodos muy fechados que convierten a algunas de sus novelas en rompecabezas generacionales y pueden ser consideradas como documentos en la historia literaria mexicana: “Las novelas de Luis Zapata pueden mirarse —a excepción de *En jirones*- como una serie de crónicas generacionales (...)” (Trueba,

1992: 4); o “Luis Zapata posee una habilidad notable para retratar el temperamento de la época (...)” (Bautista, 1993: 63).

En este sentido, de algunas de sus novelas se ha dicho lo siguiente: “(...) *El vampiro de la colonia Roma* revela el tiempo justo y preciso cuando se emergió del clóset (...)” (Trueba, 1992: 4).

Con *En jirones*, Luis Zapata logra otra vez el retrato de una época, en una etapa de transición” (Bautista, 1993: 63), es decir, una nueva manera de considerar al homosexual. “(...) *Melodrama* se erige como un recuento de finales de la década de los cuarentas y los primeros años de los cincuenta (...)” (Trueba, 1992: 4).

Sobre *La hermana...* se ha dicho que es un “guiñol sesentero” (Blanco, 1988: 9). *¿Por qué mejor no nos vamos?*, ubicada ideológicamente tras el fracaso de la utopía sesentaiochera, “(...) es una consecuencia de sus obsesiones, de sus preocupaciones vitales y un buen retrato de los ochenta (...)” (Bautista, 1993: 64).

Sin embargo, también encontré opiniones contrarias a esta apreciación, por ejemplo, lo expuesto por José Joaquín Blanco a propósito de *Los postulados del buen golpista*: “(...) No es, en mi opinión, una crónica de una época, sino una decisión vital de un personaje y una decisión narrativa de un novelista (...)” (Blanco, 1995: 10).

Al respecto, desde mi punto de vista, *De pétalos perennes* y *En jirones* son relatos atemporales y pueden situarse en cualquier época y clasificarse desde diferentes ópticas. Finalmente, los autores citados en esta parte coinciden en calificar a Luis Zapata como un autor complejo y dueño de un gran oficio, con lo que estoy de acuerdo, como se podrá observar a lo largo de este estudio.

2. DIARIO

A partir de un resumen de datos extraídos de diferentes diccionarios de literatura, expongo brevemente lo referente a la forma diario, elegida por Zapata (Véanse Gómez de Silva, 1999, y Estébanez Calderón, 1996).

Se denomina diario a un género informal de narración intimista cuya estructura difiere de los tradicionales sistemas narrativos de las grandes novelas; géneros parecidos al diario son las confesiones, la autobiografía o el autorretrato.¹⁵ En la historia de la literatura se encuentran dos modelos fundamentales: el diario íntimo y el de viajes. Existen ejemplos de diarios auténticos que son el reflejo de una existencia histórica real, y otros que desbordan el marco de un mero análisis autobiográfico y pasan al dominio de la ficción.

En los diarios puede encontrarse la mezcla de discurso narrativo y descriptivo. La gran libertad de tono y la ambigüedad de lo narrado han contribuido a que algunos textos que en principio no tendrían la misma finalidad que los propiamente literarios se conviertan en literatura: *El diario* de Ana Frank, los *Diarios* de Tolstói o los *Diarios* de Gide podrían ser un ejemplo de ello.

El nombre del género viene de la idea de una repetición cotidiana del proceso de escritura ligada a una supuesta unidad biorrímica con una duración de 24 horas. Por lo tanto, la escritura canónica de este tipo sería de un día, pero la unidad temporal en muchas ocasiones no rebasa el marco formal de una jornada y a menudo puede estructurarse alrededor de diferentes momentos, aunque bien diferenciados, cuyo ritmo parecería marcar únicamente el transcurrir del tiempo.

¹⁵ La diferencia fundamental del diario con esos géneros similares consiste en que la autobiografía es un relato retrospectivo, las confesiones tienen un propósito de ejemplaridad, el autorretrato se limita al descubrimiento de la propia identidad y la memoria señala acontecimientos relevantes para el autor enmarcados en un contexto preciso (Véase *La literatura*).

El narrador anota los acontecimientos de la jornada que le parecen relevantes; a veces también llega a registrar los sueños de la noche precedente e incluso estados o momentos de su vida psíquica (problemática psicológica) que al lector podrían parecerle insignificantes. La narración en este género es ulterior y representa el pasado inmediato. Utiliza por lo general los tiempos presente y pretérito dada la cercanía entre el momento de la narración y el acontecimiento narrado.

A veces, esta literatura da la impresión de que el narrador dialoga con su doble, aunque él se haya instituido como único lector de su propia escritura. De esta manera, el yo narrativo parece tomar cierta distancia de su propia persona y pretende juzgar objetivamente sus acciones, deseos, sentimientos, proyectos o la ausencia de ellos. En este último caso, el texto ofrece la imagen de una vida que transcurre en una constante monotonía, por ejemplo, en *Memorias del subsuelo* de Dostoievski.

El género diario se caracteriza en el plano formal por una serie de signos redundantes, por ejemplo, las referencias temporales como la datación, la división cronológica y las señas geográficas que acentúan la impresión de linealidad descriptiva o la gran proximidad entre el tiempo de la narración y la época narrada, aunque en algunos relatos el lapso que media entre el tiempo de la historia narrada y el momento de narrarla se vuelve impreciso y puede evocar acciones del pasado o anticipaciones del porvenir.

Asimismo, son características las marcas de una enunciación subjetiva, como el relato en primera persona, y las alusiones al tiempo en que transcurre el discurso que expresa de manera enfática: “ayer, no la víspera”, “aquí, no en otro lugar”, etcétera; el lenguaje coloquial, la utilización convencional de un estilo aparentemente descuidado, la frecuencia de elipsis, el intimismo del contenido y el impresionismo de las anotaciones que ayudan a acentuar la redundancia. Sin embargo, la personalidad del narrador unifica estos

signos disímbolos, pues a través del diario, cuyo cometido es la introspección, se manifiesta el carácter de su autor.

Es evidente que la novela de Zapata que se estudia en este trabajo tiene las características que corresponden al género diario: narración intimista de lo que al personaje le parece relevante por medio de una enunciación subjetiva; mezcla de diferentes discursos como lenguaje muy coloquial, impresionismo, abundantes redundancias y una gran libertad de expresión en un proceso cuya finalidad parece ser la introspección; escritura ligada a una unidad biorrítmica que marca el transcurrir del tiempo, proximidad entre el momento de la narración y la época narrada para contar lo pertinente a la historia una vez que pasó y la continuidad de la narración conforme va dándose la situación.

El propio autor (entrevistado el 27 de abril de 2006) afirma que eligió la forma de un diario por parecerle la más idónea para reflejar en un tono personal la situación del personaje.

Vale la pena conocer algunos títulos de diarios en los que sobresale el valor literario¹⁶:

Murasaki Shikibu (1000-h.978-h. 1014), *El libro de la almohada*¹⁷.

Cristóbal Colón, *Diario de viajes*.

Samuel Pepys, *Diario*, 1660-1669.

Alfred de Vigny, *Diario de un poeta*.

Stendhal, *Diario y vida de Henry Brulard*.

Charles Baudelaire, *Diarios íntimos*.

Joseph Artur Gobineau, *Diario de una recamarera*¹⁸.

Hermanos Goncourt, *Diario* (1851-1896).

¹⁶ Datos encontrados en el texto *La literatura*.

¹⁷ Ver la película de Peter Greenaway *El libro de cabecera*, 1996.

¹⁸ Luis Buñuel filmó una adaptación de este libro en 1964.

George Eliot, *Diario* (1855).

Henri-Frédéric Amiel., *Fragmentos de un diario íntimo* (1839-1850).

Fiódor M. Dostoievski, *Memorias del subsuelo*.

Nicolás Gogol, *El diario de un loco*.

León N. Tolstói, *Diarios*.

André Gide, *Diarios*.

Katherine Mansfield, *Diario* (1927).

Somerset Maugham, *Cuaderno de notas de un escritor* (1949).

Ana Frank, *Diario*.

Georges Duhamel, *Journal de Salavin*.

Ramón Gómez de la Serna, *Diario póstumo*.

Miguel de Unamuno, *Diario íntimo*.

Emilio Prados, *Diario íntimo*.

Jaime Gil de Biedma, *Diario del artista seriamente enfermo*.

Al respecto, cabe señalar que los diarios señalados tienen difentes finalidades: por un lado, están los diarios verdaderos y, por otro, las novelas que se apropian del discurso extraliterario para expresar por medio de esa convención sus intentos por inventar una ficción que se asemeje al diario.

Por las mismas razones, algunas novelas epistolares, como *La Nueva Eloísa* o las *Cartas persas*, se parecen a las que tienen forma de diario: *Diario de un cura de aldea*¹⁹ o *Werther*. Pero hay que insistir en que, en las novelas, cualquier recurso o convención sólo sirve para realizar un ejercicio rigurosamente literario como el de Luis Zapata.

¹⁹ Robert Bresson produjo la película *Diario de un cura rural*, en 1950, basado en esta novela.

3. EN JIRONES

“Acabé con todo / escapé con vida / con la ropa
y los sueños / rasgados en mi salida / Pero fui
herido / sofocando mis gemidos / fui el blanco
perfecto / con el pecho tocado y dolido...”

“Fiera herida” de Roberto Carlos.

“El recuerdo, semejante a un diente podrido,
estaría en mí, y su hedor me enturbiaría todas
las fragancias de la tierra...”

El juguete rabioso de Roberto Arlt.²⁰

En jirones (1985) es el libro más radical de Zapata, según José Joaquín Blanco: narra el “enamoramamiento y el desamor a través de la historia de los cuerpos: qué le pasa a la carne al enamorarse brutalmente y cómo la carne se destruye en el desamor” (Blanco, 1996: 554). Esta novela ocupa el sexto lugar entre las obras publicadas por Zapata; terminada en 1984, el autor la entregó a una editorial que no se animó a publicarla, por lo que se dirigió a otro editor que también, como dice el autor, “le sacó al parche”; finalmente, Posada, ya desaparecida, publicó la obra. Desde el principio se ha vendido bien, ha tenido cuatro reimpressiones y entre las variadas críticas sobresalen las buenas. Una de ellas es la que hace José Joaquín Blanco en el prólogo a la edición de Conaculta, que me parece la mejor.

Aunque hay quien considera que “el título del libro no podía ser más melodramático y expresivo, pues desde la primera parte (en forma de diario) hasta la segunda (narrada en primera persona) vemos a Sebastián desollado tanto literal como metafóricamente” (Francisco Torres, 1985: p. 10), considero que se trata de una ficción que desarrolla los

²⁰ Epígrafes tomados de la novela *En jirones* de Luis Zapata p.7

temas del amor pasión y el sexo consciente mediante la forma del género diario en su totalidad, a pesar de que la novela esté dividida en dos partes: "Uno: diario de un enamorado" y "Dos: en jirones".

Es obvio que uno de los géneros literarios más libres es la novela, puesto que la mayoría de sus autores deliberadamente ha decidido no someterse a ninguna regla. En general, los novelistas más bien se dejan llevar por el placer de narrar. Pero hay muchos modos de satisfacer ese placer y eso marca la diferencia entre los diversos escritores que se han ocupado del mismo asunto que Zapata. Cada uno presenta a su manera la historia de una pasión y Zapata lo hace con plena conciencia de sus recursos.

Por otra parte, me parece que ciertas pautas de la retórica antigua que tenían que ver con otros tipos de uso del lenguaje (sobre todo del arte de la oratoria) pueden ser útiles, por su claridad o sencillez, para aplicarlas, a grandes rasgos, en el análisis de obras narrativas. Además, las tres primeras divisiones de la retórica antigua: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, corresponden en cierta medida a lo que todavía en las cátedras se denomina fondo y forma o, con lenguaje más moderno, estructura o simplemente estilo.

Para mi análisis, considero apropiadas las indicaciones que al respecto hace Helena Beristáin cuando explica que, desde una perspectiva retórica, los textos literarios pueden analizarse a partir de tres dominios: *inventio*, qué pensamientos; *dispositio*, cómo se combinan; *elocutio*, cómo se ejecutan; en otras palabras, en general todos los hechos de estilo (Beristáin, 2001).

3.1 INVENTIO

En esta parte presento una descripción esquemática del análisis.

REGISTRO DE ACONTECIMIENTOS CONCERNIENTES A LA RELACIÓN AMOROSA

1ª parte: Uno:
diario de un enamorado.

Describe encuentro y
preparación de una
supuesta ruptura

Anotaciones diversas de diferente longitud
implícitamente fechadas, con excepción de
la p. 105: "Dejo de escribir unos días".
Siguen anotaciones en diferentes
momentos no consignados (p. 140).

El protagonista tiene cierto
control y disfruta del jugueteo
inicial del enamoramiento.

2ª parte:
Dos: en jirones

Describe los estragos que
provocan una catástrofe depresiva
y el proceso de sufrimiento
causado por la relación (p. 192).

Reencuentro (p. 233) y
alejamiento definitivo.

Anotaciones diversas a veces muy
escuetas con datos aparentemente
objetivos (transcripción de la nota de
sociales en las pp. 169-171).

Intermitencia de la escritura.

Numerosos renglones vacíos (p. 216)

El protagonista se va precipitando
al caos y ya no se preocupa por
narrar coherentemente, por lo que
el texto puede parecer deshilvanado,
no del todo cohesivo.

Así responderé a las siguientes preguntas, ya sea que estén enlazadas o separadas, con los ejemplos que considere pertinentes.

Protagonistas: ¿Quién? (personajes o sujetos)

¿Qué? (acciones)

¿Cómo? (comportamiento)

Categorías: ¿Cuándo? (temporalidad)

¿Dónde? (espacialidad)

¿Cuánto tiempo? (duración/etapas)

3.1.1. PROTAGONISTAS²¹

“Sólo sacrificándolo todo a la
voluptuosidad,
el desdichado individuo conocido con el apelativo de hombre
podrá conseguir sembrar algunas rosas
sobre las espinas de la vida.”

Filosofía del tocador del Marqués de Sade.

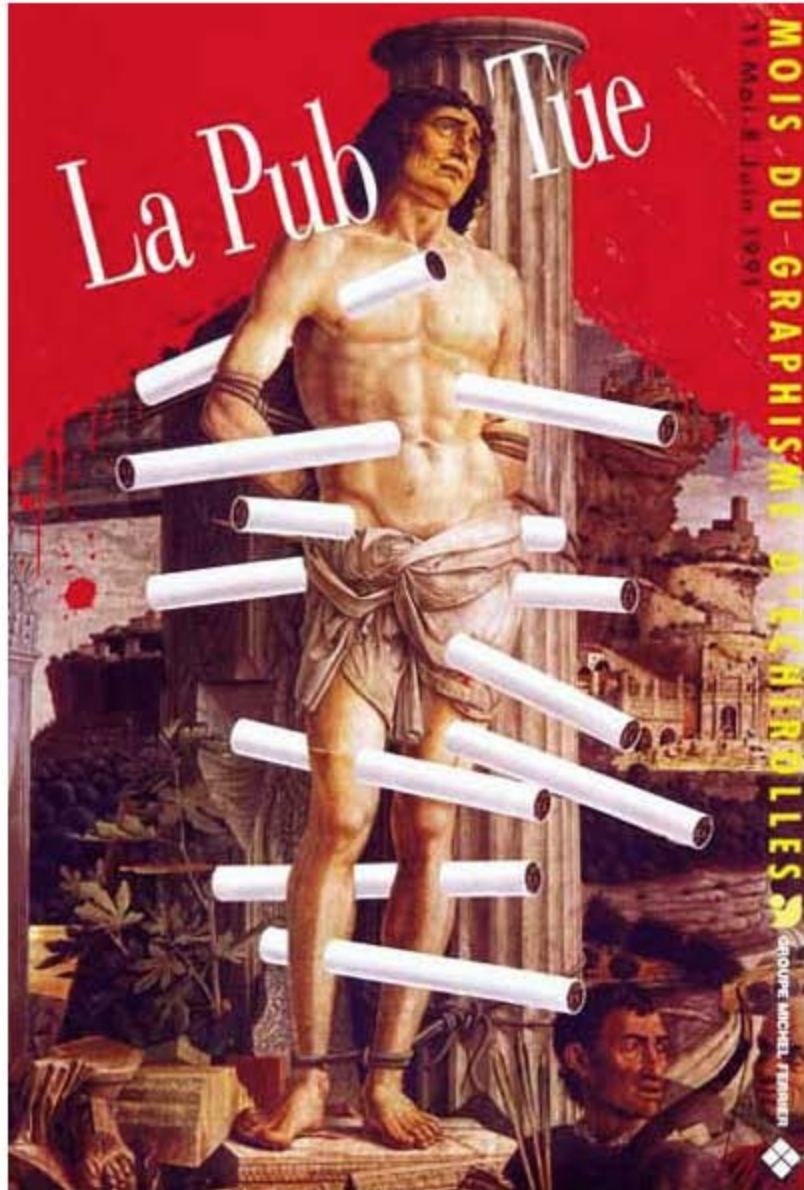
Zapata reduce a dos los protagonistas de su novela, que también podrían denominarse el narrador y el narrado.

²¹ A partir de aquí elijo únicamente los ejemplos que me parecen más significativos en la novela (Zapata, 1985) para ilustrar cada una de las interrogantes planteadas (quién, qué y cómo), es decir, presento el texto hecho jirones.

3.1.1.1 SEBASTIÁN

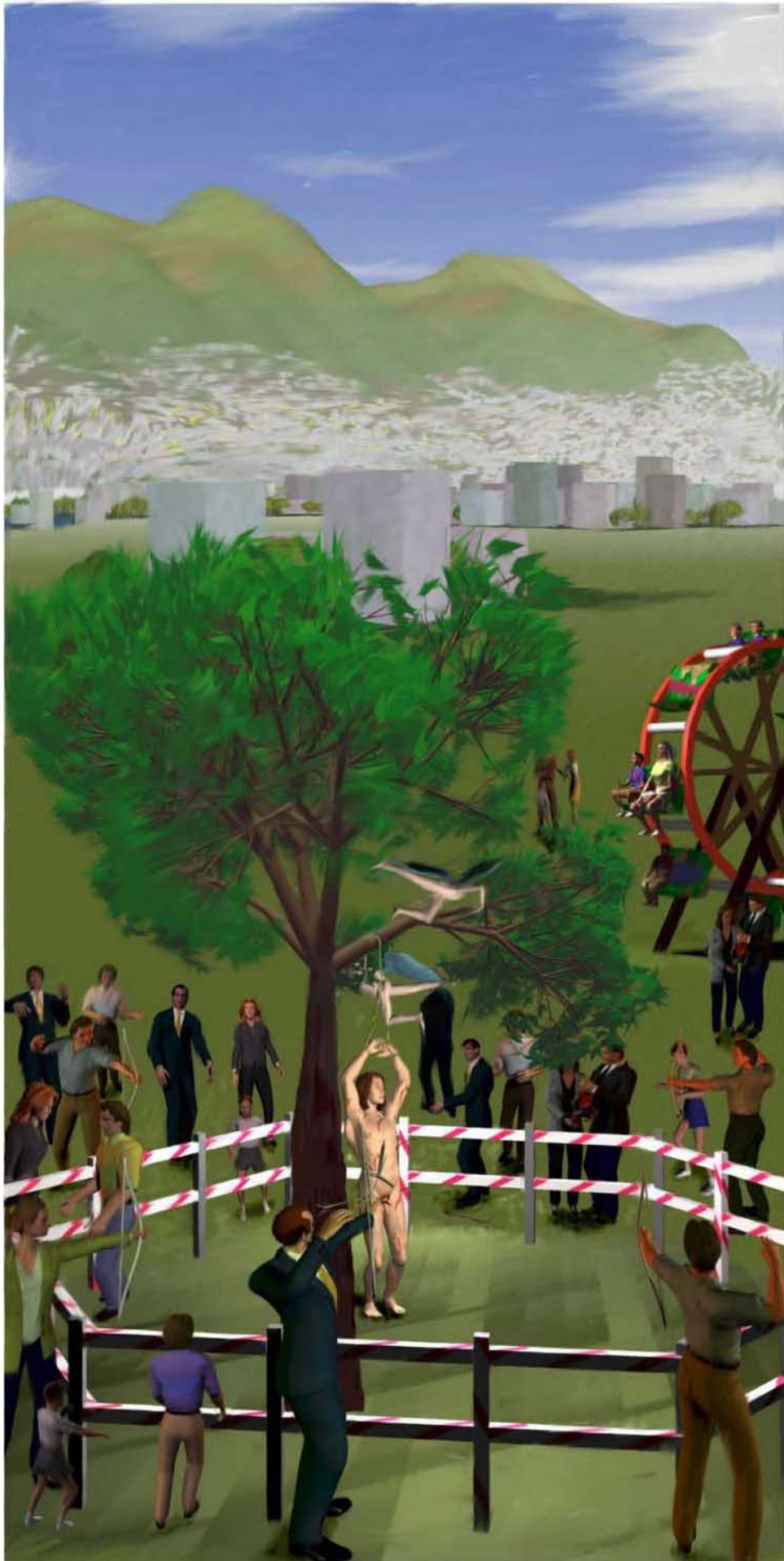
A Sebastián se le conocerá a través de la mirada del autor por lo que hace y piensa, sin olvidar que, en el juego de la ficción, el propio personaje es quien refiere todo. Para empezar, el nombre de Sebastián es elegido deliberadamente por el autor por remitir a una imagen mítica para los homosexuales, puesto que San Sebastián es un mártir de la pasión; Yukio Mishima, en *Las confesiones de una máscara*, desarrolla con profundidad este tópico. A continuación presento algunas expresiones artísticas también inspiradas en la imagen de San Sebastián y que permiten reafirmar este referente. (Todas las imágenes pueden encontrarse en diversos sitios de Internet).



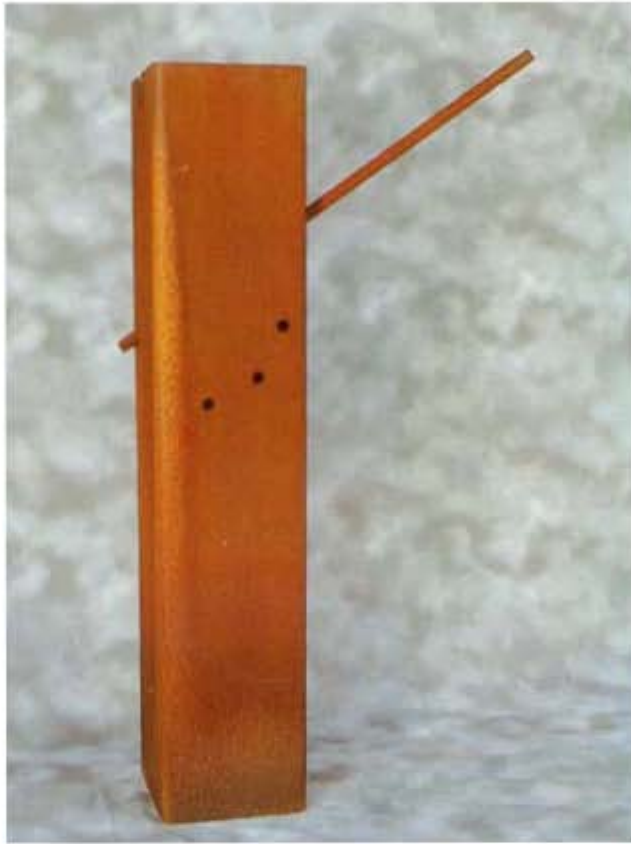














La muestra iconográfica permite corroborar la gran carga erótica que caracteriza a la novela. En cuanto al personaje central, Sebastián, se ha dicho que es un ser "sensible, atormentado y rabiosamente fiel" (Francisco Torres, 1985: 10); sin embargo, no se puede determinar cómo es en realidad, pues el lector lo conocerá sólo en una situación límite, que no es duradera y que se caracteriza por su irracionalidad; entonces, glosando a Godard,²² no se trata de la historia de Sebastián, sino de una parte de su historia. Lo que se diga de él a partir de sus acciones o palabras no lo define en su totalidad, aunque la novela así lo haga sentir debido a la intensidad de la narración. Es pues durante su relación con A., en el juego de los cuatro momentos clave del amor -a los que también alude Godard-: encuentro, pasión física, separación y reencuentro, y estos dos últimos repetidos continuamente en la novela, que veremos actuar a Sebastián.

Desde esa óptica, el Sebastián de *En Jirones* ofrece el perfil típico del enamorado, sabe cuál es "(...) esa sensación que caracteriza inconfundiblemente al enamoramiento: una alegría mezclada con ansiedad (...)" (p. 13); también sabe que "El amor exige siempre una compensación de ausencia (...)" (p. 144) y que, como sugiere Roland Barthes (Barthes, 2001), cuando pierda su estructura como tal será expulsado de la imagen que lo obsesionaba y de la que él mismo ofrecía; es decir, cuando deje de estar enamorado tal vez se convierta en alguien que, para los que lo conocieron así, será irreconocible.

Aunque todos los enamorados en tal situación se comporten de manera semejante, cada uno tiene una trayectoria diferente, una educación particular, una experiencia y personalidad propias que matizarán su comportamiento, que lo hará distinto de los otros enamorados. Así que, por un lado, Sebastián es único y, por otro, forma parte del ejército de los que Barthes califica, al igual que lo hace el poeta Jaime Sabines, como los amorosos.

²² Me refiero al filme *Elogio del amor*, de Jean Luc Godard, 2001.

De su cultura se deriva en parte su manera de reaccionar ante las cosas y siempre está tras la búsqueda de claves o signos que le aclaren su situación. Por algunas alusiones veladas a su trabajo en un instituto (Cf. pp. 152, 153, 184, 239, 242, etcétera), el lector se entera de que un proyecto de investigación lo ha llevado a un lugar del interior del país, donde tiene un encuentro que va a marcarlo profundamente.

Es importante señalar que ese encuentro tiene lugar en un cineclub; a Sebastián le gusta mucho el cine y a menudo acude a ver películas. Sebastián alude a la necesidad de ir con frecuencia al cine con A. para ver “todo tipo de películas”, a fin de contrastar las etapas de su expresión afectiva con la situación fílmica proyectada. Su declaración “Intento meterme a un cine (...)” (p. 171) es un acto que se repite varias veces a lo largo de la narración, por ejemplo pp. 132, 164, 240, etcétera, por eso también se refiere con frecuencia a diferentes películas, incluso sin nombrarlas, como *Las apariencias engañan*²³ (p. 15), *Rain*²⁴ (p. 113) o *La cosa*²⁵ (p. 154), etcétera.

De esa afición viene su facilidad para hacer símiles entre la situación que está viviendo y las películas, como si “abandonándose a ese estado semihipnótico en el que el espectador se hunde y el yo se vulnerabiliza, pudiesen los amantes entregarse sin ficciones a las metamorfosis del deseo que tanto les cuesta aceptar cuando dejan la sala, pues entonces desaparece entre ellos (...) esa amorosa distancia que les mantenía próximos, pero a la vez a salvo de sí mismos” (Varderi, 1996: 47).

Pero además del cine, Sebastián hace símiles entre su situación, la literatura y la música. Su trabajo tiene que ver con aplicaciones del lenguaje, pues, además de conocer muy bien el habla cotidiana y el lenguaje literario, se permite incluso infringir las reglas más comunes, utilizando un registro más literario, por ejemplo, “(...) Tus pertenencias no

²³ *Las apariencias engañan*, de Jaime Humberto Hermosillo, 1978

²⁴ *Rain*, de Lewis Milestone, 1932.

²⁵ *La cosa*, de John Carpenter, 1982.

dicen nada de ti, no te refieren” (p. 161), “Anoche vuelve en los sueños (...)” (p. 201), “Eso es ayer (...)” y “Ayer, lo primero que hago (...)” (p. 215), etcétera.

A veces parece engolosinarse en su propia escritura y se permite grandes arrebatos líricos en un estilo que podría parecer algo cursi, pero que utiliza con toda conciencia, porque sabe que su situación responde a ese tipo de palabras; de este modo, sólo alguien con tendencia de esteta puede decir respecto a un sueño: “(...) no logro entender su simbolismo (...) desisto de buscarle una interpretación. En realidad, posee una gran belleza, no desprovista de terror, pero igualmente rotunda en su perfección” (p. 244).²⁶

Tenemos otros ejemplos de efectos líricos que descontextualizados pueden parecer cursis: “Pinche A., te desprecio, puta, puta, puta mil veces puta (...)” (p. 148), “Al único A. (...) donde no hay pasado ni futuro (...) eliminados los tiempos inútiles. El verbo A. que se conjuga en presente” (p. 202). La tendencia de Sebastián hacia el *leitmotiv* cursi lo hace exclamar: “así hasta el fin del siglo de los siglos de los siglos por los siglos de los siglos” (p. 274), “(...) una parte de mí aquí se queda (...) [y dirigiéndose a sí mismo] Y vas a llorar toda la vida” (p. 275).

Sebastián utiliza diversas figuras del lenguaje, metáforas y calificativos contundentes que expresan su universo imaginario: “la amenaza deleitosa” (p. 65), “fervor reaccionario” (p. 96), “palabras cariadas” (p. 108), “esta racionalización (...) tembeleque” (p. 145), “imaginación de peto corto” (p. 146), “mano pagana” (p. 146), “retorciendo palabras” (p. 161), “(...) como si bastara con decir ‘me siento menos mal’ para ponerle un anzuelo a la desgracia” (p. 183), “(...) una nostalgia chillona me asedia (...)” (p. 184), “Me desmorono totalmente en la nobleza de esa enfermedad [gripe] (...)” (p. 186), “domingo amaneciente” (p. 216), “sentimientos percutidos” (p. 216) o “(...) El amor es la ruptura de la sintaxis, la prosa fácil, todas las torpezas del estilo, el analfabetismo de los sentimientos

²⁶ El subrayado es mío pues la misma imagen aparece en la p.164.

(...)” (p. 40), aunque el mismo Sebastián califica su lenguaje: “(...) mi vocabulario tramposo y ambiguo (...)” (p. 85) o “sintaxis retorcida”²⁷ (p. 14), “(...) Sólo puedo pensar en adjetivos grandilocuentes para expresar mi sensación (...)” (p. 43).

Tampoco deja pasar la oportunidad de hacer un buen número de observaciones gramaticales, por ejemplo: “(...) siempre en una frase precedida por una forma adverbial de este tipo: ‘el año que entra’” (p. 207), “Si ese día A. (tal cosa) (...) habría (...) habría (...) habríamos (...) habríamos (...) habríamos (...) habríamos (...) habríamos (...) habría (...) habría (...)” (p. 185), “A. y yo no podemos hablar (...) el verbo “sentir” preside todas las frases (...) siempre en primera persona” (p. 265).

Le gustan también los juegos de palabras, como lo hace con las sonoridades asag²⁸ y agasaj (p. 85) y un sinfín de juegos lingüísticos. Por ejemplo, en plena crisis emotiva juega con frases en infinitivo: “(...) no pudo haberlo ignorado del todo, haber dejado de disfrutarlo (...)” (p. 144). Hay frases que fluctúan entre la lucidez y la comicidad dada por la situación, como cuando Sebastián dice: “(...) Ya encarrerado, continúo: todo el tiempo ha sido así (...)” (p. 82).

Emplea con toda precisión los quizá (p. 192), aunque (p. 197), qué más da (p. 143) y conoce bien la función de las interrogantes de suspenso: “(...) Bueno... ¿y...?... ¿qué?...yo/ (...)” (p. 144) o como refuerzo a su introspección: “(...) (¿la ociosidad es la madre de todas las culpas?) (...)” (p. 143).

Así, esas habilidades le permiten hacer observaciones sobre su propia escritura, por ejemplo: “(...) uso inmoderado de adjetivos (...)” (p. 28). También experimenta un desfase cuando escribe “(...) mi manera de sentir las cosas y mis posibilidades de expresarlas” (p. 251); sin embargo, a veces se esfuerza por ser objetivo, por ejemplo: “(...) Escribo en un tono totalmente impersonal; me limito a referir hechos (...)” (p. 164) o al comentar lo

²⁷ Véase arriba, es curiosa la insistencia en la imagen.

²⁸ “Asag”, término medieval del amor cortés que exige la contemplación previa del amado desnudo.

escrito: “(...) Mi habilidad lingüística se ha reducido. Mi vocabulario ha disminuido, así como mi escasa inventiva para jugar con las palabras en la conversación (...)” (p. 182).

Sebastián posee grandes dotes de analista y se nota que conoce cuando menos las más famosas teorías psicoanalíticas. Por ello se observa a sí mismo, ausculta y anota obsesivamente todos sus síntomas, analiza sus presentimientos, sus sueños, los cuales son muy significativos y van traduciendo sucesivamente su situación de angustia, su inquietud constante, sus obsesiones. Véase, por ejemplo, la transcripción de sueños paranoicos en las páginas 174, 179, 243, 261 y su observación implacable:

Dormir es abandonarse, perder las pocas posibilidades que ofrece la vigilia. Ya son varios los días en que temo la llegada del sueño; prefiero la conciencia diurna, por más dolorosa que resulte, o la somnolencia que permite el reposo sin exigir como compensación el desamparo. (p. 180)

Su disposición afectiva básica es una gran tendencia a la depresión y lo sabe: “(...) Me deprimó un poco: el hijo de la chingada soy yo (...)” (p. 46), “(...) La depresión parece ser ya un hábito arraigado en mí (...)” (p. 48), “me deprimó (...)” (p. 82), “(...) Deprimido.” (p. 118).

Sebastián tiene una edad incierta, pues sus actitudes pueden achacarse a alguien no tan joven o a un joven viejo que se ilusiona muy poco. En general se muestra pesimista y desde el inicio de la novela presiente que le va a ir bastante mal en la relación, que empieza a vivir como una película: “(...) Esta historia, protagonizada por nosotros dos (que puede no ser más que un cortometraje con un desenlace flojo), da, pues, comienzo” (p. 17), como si tuviera experiencias previas similares, pues sabe mucho del amor: “(...) Lo precario es el

rasgo distintivo del amor.” (p. 98), o también: “(...) El amor es una exigencia constante (...)” (p. 118).

Aunque anteriormente le gustaba llenar sus fantasías con relaciones anónimas, parece que desde antes del encuentro con A., Sebastián ya estaba dispuesto a enamorarse y asumir los riesgos del amor, por eso sus estados de ánimo son muy cambiantes: entristecido (p. 79), agotado (p. 83), alegre (p. 89).

Sobre todo en la segunda parte vive continuos cambios de humor: “(...) hago y deshago planes (...)” (p. 207), dice, e intenta desesperadamente recobrar cierta tranquilidad, no perder del todo la cabeza en su relación destructiva, imponiéndose reglas de conducta; sin embargo, recae constantemente y a veces tiene reacciones violentas (p. 147), sintiéndose atrapado de nuevo, hecho jirones: “Diferentes partes del cuerpo funcionan a diferentes ritmos, con diversas intensidades (...) Los órganos fragmentados se disparan (...)” (p. 208).

Siempre pasa gran parte del tiempo elaborando planes e interrogándose sobre ellos; tiene gran habilidad para hacer hipótesis y, para darle la vuelta a sus dudas, se engolosina con paradojas: “(...) me culpo y me absuelvo (...)” (p. 144), o con juegos de suposiciones, llegando a hacer incluso hipótesis absurdas, por ejemplo, ante lo imprevisible del amante considera que “(...) lo previsible sería su presencia, su aparición repentina (...)” (p. 68), o también:

Si ese día me hubiera mostrado más dispuesto a escuchar a A. (...) Quizá la ruptura no habría sido violenta ni definitiva. Quizá, juntos, habríamos planeado un alejamiento momentáneo y habríamos sellado el pacto secreto con una cogida avivada por la conciencia de la separación inmediata (...) habríamos compartido anticipadamente, no sin cierto placer, una nostalgia moderada. Habríamos marcado nuestros cuerpos con mordidas y arañazos para perpetuar nuestra huella (...) (p. 185).

Son ostensibles las preguntas que Sebastián se hace en orden obsesivo: “¿de qué se trata, pues? (...) (¿o alucino?) (...) me preocupa dejar solo a A.: ¿si de pronto empeorara?” (p. 134). Otra manía es hacer continuas listas de opciones, véase por ejemplo: “a) A. se fue a Guadalajara porque no quiere saber de mí *por un tiempo*; b) Se fue a Guadalajara porque no quiere saber de mí *nunca*” (p. 146). El incesante empleo de esos recursos lo presenta como un maniático obsesivo con cierto añadido masoquista: “La confusión vuelve a instaurarse (...).la ansiedad que contamina todos los instantes (...)” (p. 242).

El observarse constantemente ha hecho de él un ser lúcido como pocos, pero su lucidez es a veces despiadada. Por ejemplo, cuando se da cuenta de lo difícil que es el otro y que cada cual tiene su mundo, dice: “(...) prácticamente, ignoro todo sobre él (...)” (p. 73); “(...) La relación empieza a repetirse (...)” (p. 77), “Aquí, el único pendejo soy yo (...)” (p. 90); “el rencor es, creo, el único sentimiento que me sigue uniendo a A.(...)” (p. 179); “(...) En el fondo, creo, compartimos la misma inseguridad respecto al otro (...)” (p. 250), o “(...) es preferible el terror ya conocido que la separación (...)” (p. 266). A veces se observa y se siente ridículo: “(...) En ocasiones me culpabilizo y me siento ridículo, pero decido no desprenderme de mis manías (...)” (p. 206), “(...) mi tono de voz me resulta totalmente falso, mi risa acartonada, mi actitud ridícula (...)” (p. 210), o también se angustia con su deteriorada imagen: “(...) No soporto en el espejo la visión de mi rostro aterrorizado, patético (...)” (p. 211); sus “(...) posturas de flojera (...) repetir el acto hasta lograr la perfección(...)” (p. 185) como una modalidad del azote; también dice: “(...) la coartada de que estoy enfermo (...)” (p. 188); o “(...) Mi cuerpo me produce repulsión (...)” (p. 190); “...el cuerpo que fue de A. ya no está de mi lado (...) yo, lo que me queda de yo” (p. 191).

Entonces, encuentro que los estados de ánimo más constantes de Sebastián son la desesperación, la ansiedad, la impaciencia provocada por la espera, el temor, el miedo ante

una inminente y tal vez cita final con A.,²⁹ el “ya no aguanto la puta desesperación”, el “me desespero” se repite en varias ocasiones; “(...) cada vez me siento más angustiado (...)” (p. 225); “(...) ansiedad que contamina todos los instantes en que no estoy con él (...)” (p. 242), “Los huevos se me suben a la garganta” (p. 252), pero además, es capaz de rabia como cuando A. le dice que se va a casar (p. 165) y variantes de lo mismo,³⁰ o todo le sale mal, aunque después de sus ataques se calma, se analiza para después sentirse exhausto. Al final de la relación también experimenta nostalgia, que se explicita como “añoranza” (p. 275), por eso los vaivenes de un estado a otro lo hacen sentirse hecho jirones. En pocas palabras, sus estados de ánimo corresponden al mismo rubro: la depresión.

Por todo ello, como dice José Joaquín Blanco, “Sebastián se encuentra de pronto tras las apariencias de un ligue ocasional (...) con la cara dura y urgente del amor que empieza a exigirle cada vez más, a desordenarle la seguridad en sí mismo y en el mundo (...)” (Blanco, 1990: 9). Sin embargo, en mi opinión, el quehacer más relevante de Sebastián no es amar, como se esperaría de alguien tan apasionado, sino escribir: “¿Por qué todos mis pinches actos deben tener un corolario de palabras? (...)” (p. 47); “(...) ociosa, esta necesidad de querer anotarlo todo (...)” (p. 56).

La realidad de su enamoramiento lo impulsa a iniciar un diario donde va a llevar el recuento de los placeres y angustias de su estado: “escribo, para combatir la ansiedad (...)” (p. 146). Esto quiere decir, glosando a Roland Barthes (Barthes, 2001), que el sujeto pone su esperanza en un método de control que le permita circunscribir lo que le ofrece la relación amorosa, aunque la escritura de este diario sea intermitente, ejemplo: “Dejo de escribir unos días: la felicidad no necesita ser consignada (...)” (p. 105) o “La necesidad de escribir en este cuaderno se había apagado (...)” (p. 107). Cuando se es feliz no se escribe, pero para el estado habitual de Sebastián, la escritura es esencial, incluso cuando en la etapa

²⁹ Véase p. 255.

³⁰ Véase más adelante *Elocutio*.

final de su relación se da cuenta de que ya no tiene sentido escribir el diario, lo hace para, dice: “(...) hacerme pendejo, en pocas palabras (...)” (p. 241).

Pero ¿por qué un diario?: “(...) este cuaderno pertenece a A. (...)” (p. 97); “(la historia de mi relación con A.; la única que importa)” (p. 111). Un diario tal vez porque el sujeto amoroso, siguiendo a Barthes, se dice a sí mismo: “quiero analizar, saber, enunciar en otro lenguaje que no sea el mío; quiero presentarme a mí mismo mi delirio; quiero ‘mirar de frente’ lo que me divide, me recorta” (Barthes, 2001: 67), aunque a veces Sebastián dude de la eficacia de escribir porque sabe que “(...) Sólo lo que no puede ser escrito, formulado en palabras, es válido, por lo menos en lo que toca al deseo (...)” (p. 47), lo que puede entenderse como que, entre más profundo es el deseo de Sebastián, menos puede nombrarlo.

Y continúo con Barthes: Sebastián lucha con las palabras para explicarse impropriamente lo propio de su deseo: “(...) lo único que logro hacer es escribir, como si así acertara la distancia entre A. y yo (...)” (p. 241). ¿Cuál es el lazo, entonces, entre el estado en que habitualmente se siente Sebastián y los sentimientos que reprime con A. y el acto de escribir?

Además, como ahora se trata precisamente de la escritura de un diario, surgen otras preguntas: ¿cuál es la forma que habitualmente utiliza Sebastián para llevar nota de sus relaciones? Desde la página 11 habla de su costumbre de escribir diarios y pone ejemplos escuetos que parecen ser más bien anotaciones de una bitácora, por ejemplo: “(...) “Cojo con P. –rico”, “C. me dejó plantado” (...)” (p. 11). Si su cuaderno actual fuera tan sólo una bitácora podría entenderse que llegue a decir: “me limito a referir hechos” (p. 164); es decir, al escribir quiere ser impersonal, aunque no es así, pues describe todo lo que le pasa. De esta manera, el papel de la escritura para Sebastián es variado: le permite evocar sus fantasías sexuales o detallar sus encuentros eróticos para volverlos a saborear o quejarse

de la vida, o bien, autoanalizarse. Al elegir la forma diario, Sebastián se asume como el único lector y tal vez tiene el presentimiento de que con esa escritura entenderá todo cuando su relación haya terminado.

Finalmente, ¿no será que Sebastián busca una relación que de antemano sabe que será desastrosa para disfrutar de la escritura?, pues como él mismo lo afirma: “(...) la felicidad no necesita ser consignada (...)” (p. 105) y “(...) Ya se sabe: los amores afortunados no tienen historia; si acaso crónica; no hay nada relevante en la consciente modorra de la felicidad (...)” (p. 112).

A continuación ofrezco una serie de imágenes tomadas del mediometraje en video *Regalo de cumpleaños*, dirigido por Luis Zapata en 2002, en las cuales el actor Enrique Caballero parece ilustrar para estas páginas la actitud de espera de Sebastián frente a A.









3.1.1.2 EL PROTAGONISTA A.

Cuando musitan que así no,
deduzco que antes,
cuando menos cierta vez,
dijeron sí
y a mí no fue.

Letritas de Gerardo Deniz

Hablaré ahora del protagonista A., eje de la trama, personaje reducido a una inicial.

Se presenta a través de la mirada de Sebastián en apreciaciones diversas, desde cómo lo imagina, cómo cree que es, narrando lo que hace o evocándolo en apelaciones directas, o también cómo lo ven terceros que expresan a Sebastián su opinión sobre A. De este modo, desde el punto de vista físico y moral, Sebastián va avanzando paulatinamente en el conocimiento de A., aunque desde el principio tiene la certeza de que es un ser muy conflictivo: “O. no se llama O., sino A. El hijo de la chingada me dio un nombre falso (...)” (p. 27).

Entonces, el primer rasgo que irá definiendo a este personaje es su proclividad a mentir; al principio miente incluso sobre su nombre, por lo que Sebastián inicia el diario dedicándolo a O., pero luego sabe que en realidad se trata de A. y se queja: “(...) siempre tengo la impresión de que me miente (...)” (p. 267). A., como cualquier persona, tiene reacciones contradictorias, pero a Sebastián le parecen demasiado inesperadas; por ejemplo, después de un arranque de altanería se repliega de inmediato en la timidez; es un ser contradictorio, inaprensible, llega cuando menos se lo espera o no llega cuando Sebastián lo espera: “(...) nunca se presenta cuando lo espero (...)” (p. 253).

Tal vez el otro rasgo notorio que va a identificar a A. es su doble moral: “(...) como la adolescente virgen que considera segura su honra cuando se le promete que sólo se le va

a meter la puntita (...)” (p. 63); Sebastián observa que A., dice, está “(...) abrazándome como machín (...)” (p. 82); esa moral lo obliga a comportarse como un esquizofrénico, pues se siente inseguro de su sexualidad: “(...) no soy homosexual (...)” (p. 23), afirma, pero al respecto se siente muy inquieto y no engaña a Sebastián, aunque le mienta: “(...) sus ojos observando mi sexo, sus cachondeos verbales (...)” (p. 70).

A., al dudar de su sexualidad, quiere mantener en secreto su vida privada; sin embargo, muchos de sus amigos son homosexuales. Hay varios ejemplos para mostrar que es un gay de clóset, como cuando Sebastián lo interpela: “(...) ¿tus pinches traumas?, ¿el oscuro encanto de tu represión? (...)” (p. 83) y él responde: “(...) yo quisiera dártelo todo, pero hay algo que me lo impide (...)” (p. 84); “(...) Yo quisiera poder quererte igual (...) si no fueras hombre podría enamorarme de ti (...)” (p. 79).

Casi desde el inicio del relato van delineándose sus actitudes más típicas, que van acentuándose a lo largo de la relación: infantil, prepotente, caprichoso, violento e inseguro: “(...) la racionalidad siempre lo paraliza (...)” (p. 50); A. “(...) tiene miedo de todo (...)” (p. 85); “(...) temo la reaparición súbita de A. [dice Sebastián], sus reacciones ya incontrolables” (p. 260).

Algunas de las actitudes repetitivas de A. anotadas por Sebastián son el gusto por la discusión; lo ve como si estuviera poseído (p. 259); azotado (p. 256); violento (p. 257); desesperado (p. 264); “A. vuelve a golpearme (...) Me pide perdón, llora (...)” (p. 272); “A. llega bastante alterado (...) se siente desesperado (...)” (p. 271).

En cierta ocasión, se deja llevar por la emotividad del momento y llora: “(...) las lágrimas asoman a sus ojos (...)” (p. 101) o se vuelve dócil, como cuando le dice a Sebastián: “(...) Que si se puede quedar (...)” (p. 267).

A veces el narrador usa el estilo directo para reportar las propias palabras de A.: “(...) Me está llevando la chingada, dice desesperado (...)” (p. 268); “(...) Siento que voy a

perderte, dice (...)” (p. 248); “(...) no quiero que me dejes (...)” (p. 259) y después de sus típicas violencias siempre hay un “perdóname” (p. 259); “(...) me pide perdón (...)” (p. 261). Además de ser obsesivo, violento y manipulador, Sebastián piensa que A. es ambiguo (p. 109) y astuto (p. 245).

Al evocar un gesto de A., Sebastián describe uno de los signos que más lo identifican: “(...) la forma de su boca cuando está por desaparecer de ella la sonrisa (...)” (p. 202) o más adelante: “(...) la manera apresurada y nerviosa en que acomoda un mechón (...)” (p. 202), movimiento que ni siquiera dura un segundo, pero que caracteriza a A.

En cuanto al aspecto corporal, Sebastián distingue entre los “dos cuerpos” de A.: el diurno y el nocturno: “(...) Su cuerpo, vampiro inmunizado (...)” (p. 111). Además, Sebastián anota que cuando A. deja en libertad su cuerpo no está temeroso, no se siente culpable (p. 86). En ocasiones, Sebastián siente que A. “(...) nunca parece haber estado más solo” (p. 129); también observa sus cansancios súbitos (p. 126); sin embargo, en otras ocasiones “(...) A. descansa como si nunca hubiera sucedido nada que alterara nuestra relación (...)” (p. 262).

En una entusiasta descripción de enamorado, Sebastián, inspirado en un estilo estereotipado, convencional, utiliza puros clichés: “(...) sus piernas musculosas, su cintura fina (...)” (p. 70): “(...) delicada suavidad de sus líneas, casi imprecisas de tan finas (...)” (p. 167).

Pero, en cuanto a su retrato moral, Sebastián es más lúcido y dice: A. es experto en evasivas, en “objeciones injustificadas” (p. 130); sin embargo, casi como admiración, anota “un punto a favor” de la astucia de A.: es hábil para transferirle su culpabilidad (p. 245).

Sebastián siente que A. es reiterativo: “(...) Sólo repite lo que ya ha dicho antes, lo que probablemente repetirá toda su vida (...)” (p. 83), y alguien en quien no puede confiar: “Sólo puedo concebir su existencia, aparte de mí, como una traición continua” (p. 267).

En alguno de sus arranques de cursilería, Sebastián evoca a A. y juega con su presencia-ausencia como para asir su imagen con más firmeza: “La nobleza del alcohol erige una barrera entre tu presencia y la mía (...)” (p. 263) y “La ciudad, pinche A., nos cobija a los dos” (p. 263). En algún otro momento, cuando Sebastián lo califica de puto, lo hace con toda la carga peyorativa posible: “A. es un puto. Puto en el sentido más estrecho y moralista de la palabra “puto”, como el que mueve a un machín a llamar “puta” a una mujer: con rabia, con despecho (...)” (p. 91); luego parece menospreciarlo: “Si A. aparece ante mis ojos como un ser tan –atrevámonos a decirlo- vil, tan despreciable, ¿por qué sigo enamorado de él? (...)” (p. 97).

Por ello, al ir conformando la imagen de A. y ya en un estado de calma, Sebastián analiza sus contradictorios sentimientos respecto de A. y tiene “(...) la impresión de no poder asir nada de él (...)” (p. 249) y se pregunta si debe creerle o no, separarse de él o no (p. 270).

Para completar esa imagen, Sebastián intenta entender por qué A. actúa de manera tan contradictoria. Por ejemplo, cuando A., “(...) Sin dudar un instante (...)”, accede a quedarse a dormir en su casa (p. 103). Sebastián también va anotando minuciosamente todos los indicios que le permiten describir lo que parecen ser intentos de A. por escaparse, “(...) como si huyera de mí (...)” (p. 115). Pero tal vez hay que creerle más al Sebastián en calma, que aunque se vuelve ampuloso, escribe: “A. es un personaje romántico; por lo mismo, trágico (...) A. no podrá llegar a viejo, no podrá jubilarse y retirarse a esperar tranquilamente la muerte” (p. 55).

A fin de cuentas, lo que importa de A. es su función como reactivo de la pasión que Sebastián siente por él, de ahí que éste haga suyo lo que anota Barthes: “(...) Amo al otro no según sus cualidades (...) sino según su existencia (...) amo no lo que él es sino: *que él*

es (...)” (Barthes, 2001: 232), porque: “(...) A. es la única figura deseada” (p. 70); o “Pero lo digo: A. me hace falta” (p. 201).

Tanto para el lector como para Sebastián, A. funciona como el símbolo que reúne todas las cualidades imaginables en una persona; es decir, la obra que va uno esculpiendo paulatinamente con todos los obstáculos que impone el amor (Barthes, 2001).

En resumen, A., como cualquier ser, tiene aspectos contrastantes, pero en el relato no resaltan sus cualidades. En cambio, destacan su cobardía, incompreensión, engaño y trivialidad. Es antipático por dos razones de orden moral: no asumir su identidad sexual y terminar eligiendo el mundo seguro de los valores superficiales, así como por abusar de la debilidad de Sebastián; pero ¿acaso no es eso lo que quiere Sebastián?

3.1.2 CATEGORÍAS (duración, especialidad y temporalidad)³¹

Las referencias a las categorías tiempo y lugar en la novela son pocas y en general se trata de datos inciertos que funcionan como espejo de la relación en la que Sebastián se siente perdido.

3.1.2.1 DURACIÓN

Aunque igual de incierta, la duración como realidad psicológica y subjetiva del transcurrir del tiempo ofrece datos que, en mi opinión, están ligados de manera más precisa a las etapas de la relación amorosa de Sebastián. Sin embargo, hay que hacer notar que tanto la temporalidad, como la espacialidad o la duración no siempre están marcadas con los

³¹ Cuánto tiempo, dónde y cuándo.

términos usuales que uno esperaría, sino mediante otros, sean palabras sueltas o frases aisladas que aluden a alguna de ellas o a otra que en rigor no le correspondería, como sucede en la vida cotidiana con el habla coloquial cuando se utilizan referencias temporales para indagar acerca del clima. Así, por ejemplo, las diversas anotaciones sobre algún suceso puntual, como en la parte en que Sebastián decide ver al médico: “Hoy, cuando ya he perdido la cuenta del tiempo (...)” (p. 196), o también “Ese día, A. llegó casi al anochecer. Era viernes (...)” (p. 150) y “La mañana fue angustiosa (...)” (p. 99), sólo pueden clasificarse si se ubican adecuadamente en su contexto.

Otro ejemplo digno de destacarse sería cuando hay algún dato puntual expresado de manera ambigua: "Hoy, cuando ya he perdido la cuenta del tiempo que llevo mal (...)" (p. 196). Así, a veces no es fácil saber en qué categoría situar alguna expresión, pues el sentido parece deslizarse de una a otra, lo que a fin de cuentas sólo importa desde el punto de vista del análisis. Por ejemplo, dónde situar las frases: "Fiesta del Instituto (...)" (p. 209), que no se sabe cuándo es, aunque se ligue a la duración; "Desaparecen las referencias temporales" (p. 227), "Voy al Instituto (...) debe ser sábado (...)" (p. 228) o “No sé cuántas horas están pasando, cuántas horas han pasado (...)" (p. 224). ¿Se trata de la duración o de la temporalidad? Es probable que en rigor se trate de la primera, que es una categoría que implica profundamente al ser. Por ello, decidí clasificar la duración en dos clases (véase más adelante el rubro tiempo): una expresamente anotada que equivaldría a secuencias mínimas que van marcando paulatinamente a Sebastián, y otra de carácter cualitativamente más profundo a partir de la expresión casi angustiosa de las huellas indelebles que van quedando en su ánimo.

3.1.2.2 ESPACIO

Las alusiones al espacio en el que se desarrolla la acción no pretenden responder a la pregunta ¿dónde suceden los hechos? -por ejemplo, en algún momento no se sabe si Sebastián se refiere a lo que sucede en un bar o en un sueño (véase la p. 224): "No puedo seguir así. Ni aquí" (p. 173); "(...) una parte de mí aquí se queda (...)" (p. 275)-, en estos casos el adverbio de lugar connota sutilmente la cercanía o la distancia: "(...) El único remedio es el amor o la distancia (...)" (p. 196). Aquí, distancia es el espacio entre el amor y el desamor.

El lugar principal donde evolucionan los amantes se sitúa de manera vaga en una ciudad cerca de Guadalajara (¿podría ser Aguascalientes?). También hay un esbozo de descripción de esa ciudad:

Empiezo a odiar esta ciudad: es amarilla, chaparra, chata, cabizbaja, gris. Su clima es, la mayor parte del tiempo, desagradable. En las afueras, la tierra es seca, la vegetación rala; sólo se ven dispersas mínimas manchas de hierba, arbustos, algunos árboles que no requieren de demasiada agua para subsistir. Pocas milpas a pesar de la temporada. (p. 161)

Desde ahí los protagonistas hacen pocos desplazamientos, por ejemplo, un fin de semana fallido al mar (p. 130).

3.1.2.3 TIEMPO

En rigor, las referencias temporales deberían responder a una óptica sincrónica; en qué momento o cuándo: "(...) me voy el lunes o martes (...)" (p. 252); "(...) 13 y además en

martes; día de mala suerte (...)" (p. 70); "Es lunes (...)" (p. 214); "Eso es ayer (...)" (p. 215); "(...) son las cuatro de la mañana (...)" (p. 267).

A veces el texto se refiere a un suceso puntual aunque no se sepa cuándo ocurrió, como la frase "(...) Es la última semana (...)" (p. 239); "Ayer en la tarde (...)" (p. 260); "Durante todo el día (...)" (p. 260); "Son las cinco (...)" (p. 164).

Pero el transcurrir del tiempo casi desde una óptica diacrónica ya implica la duración: "Paso la noche inquieto (...)" (p. 177); "Paso toda la semana mal (...)" (p. 182); "Por momentos me cuesta trabajo recordar en qué día vivo (...)" (p. 186); "No sé cuántas horas están pasando (...)" (p. 224); "Ese día A llegó nervioso (...)" (p. 165); "Viene A. Me da gusto verlo (...)" (p. 270); "Paso tres días sin ver a A. (...)" (p. 251); "(...) A., a quien veo más seguido (...)" (p. 249); "A. no viene en dos días. Me hace falta (...)" (p. 169); así, muchos encuentros sólo son sugeridos y el lector pierde la cuenta de las veces que se han visto.

Hay un momento en que todo parece estancarse en un punto muerto, todo parece lo mismo: "(...) La relación empieza a repetirse (...)" (p. 77), "Los días se deslizan insensiblemente (...)" (p. 204), "Las cosas se repiten, aboliendo toda diferencia, cualquier desviación del patrón previsto (...)" (p. 250), "Tengo la impresión de que esta escena se ha repetido incontables veces" (p. 257), "Los días pasan de la misma manera, sólo cambian las estaciones (...) Esto nunca va a terminar (...)" (p. 271), "así hasta el fin del siglo de los siglos (...)" (p. 274).

De manera que desde la perspectiva del tiempo que transcurre entre el encuentro inicial, los reencuentros y el momento en que la pasión se diluye, o parece diluirse (ver el final de la novela), se pueden detectar ciertas etapas caracterizadas por ciertas referencias, aunque hay que recordar, utilizando un símil de la física, que en la duración participa la variable movimiento y se producen saltos y retrocesos que afectan el orden cualitativo.

Las etapas o estadios de la pasión amorosa que atraviesa la relación entre A. y Sebastián pueden caracterizarse por: sorpresa, hechizo, entrega, traición, pleitos, desencanto, abandono, dependencia, miedo a la costumbre, huida, nostalgia del supuesto amor y adiós definitivo; sin embargo, aunque Sebastián se aleja maltrecho y lacerado de A., cuando verdaderamente ya no hay nada entre los dos, no se va derrotado.

Varderi (Varderi, 1996: 48) considera que el rechazo de A. hacia su homosexualidad es lo que aviva el deseo y renueva constantemente los encuentros entre A. y Sebastián; la relación entre ambos, según este autor, se "volverá reiterativa y entrará en su fase agónica irreversible" cuando A. se case con una mujer, vuelva derrotado con Sebastián y se "feminice" al dejarse finalmente penetrar por éste.

Para ordenar con más rigor los estadios de la pasión amorosa, destaco los elementos clave de tres etapas. En la inicial, cuando está viva la esperanza, hay deslumbramiento, entusiasmo, exaltación, proyección loca de un porvenir colmado, y Sebastián se siente devorado por el deseo y el impulso de ser feliz. Hay afirmación inmediata: "(...) digo *sí* a todo (...)" (Barthes, 2001: 32).

La etapa intermedia se inicia cuando el valor amoroso se siente amenazado: "(...) si A. no da señales de vida, mi piel parece desconocerse (...)" (p. 72); principia la pasión triste, se desgarran las envolturas lisas de la imagen del otro y Sebastián comienza su lucha por reafirmar su pasión, no repetirla, sino volver a empezar. Son innumerables los ejemplos que expresan la impaciencia provocada por la espera (véase p. 206), el intento de aferrarse a un falso consuelo (véase p. 205) o el sufrimiento y la incertidumbre del protagonista en sus intentos desesperados por salvar la relación. Esta etapa está señalada en el mismo título de la novela y, aunque llena de ambigüedades, es la que proporciona la mayor riqueza al discurrir amoroso del personaje.

Sebastián también está al acecho de signos que indiquen cómo anda su relación: “Presiento: la lucha volverá a comenzar (...)” (p.48), “(...) Siento que alguien se está burlando de mí, quizá yo mismo (...)” (p. 146), lo que explica las diferentes variantes del día en que A. anuncia que se va a casar (Cf. pp. 147, 150, 154 y 165), pues repasa y revisa el hecho en un intento por lograr entenderlo. “Veo a A. (...) ya no parece molesto por lo de ayer (...)” (p. 248); “A. no viene en dos días (...)” (p. 269). A. se empeña en perpetuar un estado de cosas en el que la ambigüedad y la incertidumbre son las constantes.

Luego se inician los presentimientos y Sebastián empieza a sentirse inseguro: “(...) incapacidad de renunciar a A. definitivamente” (p. 183); también siente nostalgia: “Nuestras noches estuvieron contadas (...)” (p. 178), y aunque busca posibles salidas a las crisis y sabe que no quiere irse, se empeña en lo contrario: “Empiezo a recoger mis cosas (...)” (p. 251), “(...) me voy el martes (...)” (p. 254).

Sebastián explica incansablemente los efectos de una herida y se da cuenta de “(...) la circularidad cada vez más agobiante de la espiral con su engañosa apariencia de evolución, de infinitud...” (p. 271), la reiteración, el estancamiento: “Las cosas se repiten aboliendo toda diferencia, cualquier desviación del patrón previsto (...)” (p. 250); “Así hasta el fin...” (p. 274). Y anuncia por medio de un tercero su partida irreversible (p. 255): “(...) urgencia de irme para zafarme de él, como única salida (...)” (p. 249), pero más adelante se contradice: “(...) reconsiderar mi partida, como única posibilidad de romper en definitiva con esta situación de angustia (...)” (p. 251); “Aún no reservo el boleto del tren (...)” (p. 252); “La impresión de que todo esto ya lo he dicho antes (¿antes, cuándo?, ¿hace mucho tiempo?) *con las mismas palabras.*” (p. 255); “Esto nunca va a terminar. Debo aceptar que la relación está condenada a la repetición” (p. 271).

La última etapa marca el declive de la pasión, señala el paso decisivo en las indecisiones de Sebastián para alejarse definitivamente de A.: “Como este cuaderno es (era)

de A., y A. está a punto de ser olvidado, debería terminar aquí" (p. 200); "Voy por última vez al Instituto. Como rito; como si quisiera concluir esta etapa (...) esto por lo menos está terminado" (p. 242).

A fin de cuentas, la duración de *En jirones*, con toda su ambigüedad, como la propia pasión, se convierte en el tiempo de la espera y de la impaciencia, y al final sólo queda la nostalgia: "Y quizá dentro de algunos años permitas que A. reaparezca entre tus sueños" (p. 274), se dice a sí mismo Sebastián.

Y en cuanto a la pregunta ¿cuánto dura la relación entre Sebastián y A.?, por supuesto que no tiene una respuesta puntual, lo que consolida al denominado código hermenéutico.³² En resumen, esta parte de la *inventio* tiene como objetivo reforzar la incertidumbre.

3.2 DISPOSITIO

La *dispositio* es una parte de lo que se conoce como forma (la cual también se incluye en la *elocutio*); en general se relaciona con la composición, geometría o estructura global de la obra; por lo tanto, en este apartado la relaciono con la manera como Zapata estructura *En jirones*.

Desde la óptica de una macroestructura, es evidente que Zapata opta por dividir su obra en dos partes para alcanzar los resultados que ha planeado, partes explícitamente señaladas (Uno: diario de un enamorado, Dos: en jirones) que representan la lógica interna de la obra. Ésta se limita a un acontecimiento capital en la historia general de Sebastián: su

³² Conjunto de unidades que tienen como función articular, de diversas maneras, una cuestión, su respuesta y los accidentes que pueden preparar la cuestión o retardar la respuesta; o también: formular un enigma y lograr su desciframiento (Barthes, *SZ*: 70), es decir, lo que va formulando claves, indica enigmas, enriquece el texto con múltiples sorpresas.

enamoramiento, por lo que Zapata ordena su relato en torno de ese hecho y sus consecuencias. En la segunda parte lo hace alrededor de la crisis, la que probablemente sólo va a provocar la confirmación del propio carácter de Sebastián. Dentro de esas dos partes van a articularse otras estructuras internas diseñadas para lograr ciertos efectos literarios.

Zapata es muy audaz y, desde el principio, realiza un juego virtuoso de diferentes duraciones del relato que podrían medirse por el número de líneas o de páginas; por eso, a veces le bastan dos o tres líneas para expresar una totalidad. Por ejemplo: “(...) A. se ausenta, A. reaparece, encuentro a A. por casualidad, deseo a A., A. se azota, yo me angustio, A. y yo nos divertimos mucho. Este diario se podría limitar a estas siete frases (...)” (p. 77).

Resulta interesante observar con detenimiento las diferentes dimensiones de los párrafos y preguntarse cómo se vincula cada forma con su respectivo efecto, es decir, cómo funcionan. Los ejemplos elegidos son sólo una muestra de la habilidad de Zapata para componer su obra y ofrecen, desde la primera parte, un sinnúmero de variaciones que llegan a tener efectos visuales, como las pequeñas anotaciones del día 15 expresadas en siete renglones (p. 76), o el relato más breve de toda la secuencia, del día 17 (p. 90): tres renglones, que contrastan con los párrafos más largos de la siguiente jornada.

Y así es como, cuando Sebastián insiste en lo ocurrido, Zapata recrea el hecho de diferentes maneras en distintas partes clave de su narración. A veces, eso sólo sirve para acentuar una reiteración obsesiva y torturante del personaje; en otras, como una rememoración para encontrar razones de lo sucedido.

Entre las variantes estilísticas notables se destaca, por ejemplo, el efecto vertiginoso que se obtiene con la transcripción de un diálogo de los protagonistas en tres páginas escrito a renglón cerrado, sólo dividido con diagonales o punto y coma (p. 83), o la línea

suelta en la que Sebastián dice: “No, no lo es.” (p. 117), que funciona como respuesta a la aseveración del párrafo anterior.

Si bien la mayor variedad en la dimensión de los párrafos se da a partir de la página 143, cuando se termina el registro de las fechas, en la parte titulada “En jirones”, hago un recorrido no exhaustivo de toda la obra y destaco, entre otros notables ejemplos, los siguientes:

- Párrafos cortos para pequeñas anotaciones: “Aquí, el único pendejo soy yo. Yo, que me caigo de pedo, mareado. No puedo dormir, pero tampoco escribir. Me sangra el culo.” (p. 90).
- Párrafos muy cortos donde sólo hay suposiciones (p. 76).
- Renglones vacíos que anteceden a reflexiones (p. 117).
- Un renglón para resumir su estado de ánimo: “...la hueva deleitosa que la felicidad produce...” (p. 115).
- Párrafos más separados que funcionan como una pausa para poder narrar el fatal día de la boda (pp. 126, 129, 136, 185, 186).
- Párrafo corto, como ejemplo de síntesis en ese momento de su relación con A. (p. 157).
- Párrafo largo: para una descripción pseudoobjetiva de las fotos de la boda. (p.165).
- Grandes vacíos con diversidad de funciones (pp. 122, 178).
- párrafos inconclusos (pp. 124, 218).
- párrafos que terminan o empiezan con puntos suspensivos (pp. 57, 115, 122, 124, 190).

- Párrafo visualmente muy separado de los otros, cuya función es tratar de recuperar un sueño: “Pero de todos los sueños, uno, que se repite con cierta frecuencia (...)” (p. 174).
- Párrafo largo para describir minuciosamente su estado de depresión (p. 177).
- Dos líneas para interpelar directamente al ausente, lo que equivale a una anotación escueta sobre su estado de ánimo: “Quisiera inventar nuevos insultos, nuevas maneras para lograr envilecerte, desprestigiarte... no puedo seguir repitiéndote que eres un hijo de la chingada...” (p.178).
- Otro ejemplo de condensación o síntesis: “La angustia comienza en la boca del estómago. No termina nunca” (p. 179).
- Párrafo largo muy separado para hablar sobre sus sueños (p. 179).
- La misma página termina con un párrafo largo para elucubrar sobre la locura y el terror (p. 179).
- Párrafo largo en el que continúa la narración de hechos pasados contados en presente:
 - miro de nuevo y cuento hasta cinco (...) regreso a la cama; luego me preocupo otra vez y tengo que levantarme y repetir la misma acción, de la misma manera, como un rito protector. Así me agarran los amaneceres (p.181).
- Párrafo largo en el que Sebastián repasa acontecimientos pasados planteándose hipótesis para reforzar la recapitulación: “Si ese día me hubiera mostrado más dispuesto a escuchar a A., ¿qué habría sucedido? (...)” (p. 185).
- Párrafos largos para hacer observaciones y comentarios de toda índole: “Problemas con la señora que se encarga del quehacer (...)” (p. 188), luego, en

el siguiente párrafo: “La recuperación de la gripe es lenta (...)”, y en el subsiguiente: “Soy ahora un saco de excrecencias (...)”.

- Narración cortada en dos párrafos aparentemente escritos en momentos distantes o bien con una pausa cuya función es ambigua (¿qué hizo Sebastián entre tanto?), uno inconcluso que termina con puntos suspensivos y sirve para evocaciones: “Mi pito como un santocristo (...) altares profanados por la enfermedad, las infecciones...”, mientras que el siguiente empieza con los puntos suspensivos: “...como si mi cuerpo fuera ya otro cuerpo (...)” (p. 190).
- Párrafo corto en el que describe su estado de ánimo (p. 206).
- Párrafos largos para analizar su cuerpo hecho jirones: “Diferentes partes del cuerpo funcionan a diferentes ritmos, con diversas intensidades (...)” en uno, y en el siguiente: “Los órganos fragmentados se disparan en sus propios sentidos (...)” (p. 208).
- Párrafos cortos en los que repite lo que ya ha narrado (nuevo efecto estilístico gracias a la separación acentuada entre el momento de la escritura y el momento de los hechos (p. 208)).
- Renglones vacíos de un supuesto cuaderno rayado que funcionan para destacar la reiteración (las cursivas son mías):

_____ *que se convierte después*
en una tristeza chillona _____

_____ *que se convierte después* en un anhelo
violento detenerlo junto a mí _____

_____ *que se convierte después,* por la
imposibilidad, en una angustia cabrona_____

_____ *que se convierte después* en una
exasperante urgencia por salir, por dejar de pensar_____

_____ (p. 216).

En este caso, es muy importante el corte del renglón y la repetición de las mismas palabras con efectos poéticos y con complementos variados: tristeza chillona, anhelo violento, angustia cabrona, exasperante urgencia; para luego saltar al prosaísmo de los siguientes párrafos: “inunda mi garganta con tu esperma hasta que me atragante” y “ahógame con el grosor de tu verga”, que constituye un párrafo y está muy separado del que sigue, en el que comenta su estado fisiológico: “Tengo ganas de mear, pero no puedo levantarme (...)” (p. 217).

- Invocación en una línea que corta la *Inventio* del párrafo anterior: “llegarás, portando la antorcha luz violeta de la salvación” (p. 219).
- Párrafo largo para narrar la banalidad de una nueva aparición de A.: “El reencuentro con A. se produce en el momento y el lugar más imprevistos. Voy por la calle y lo descubro en el interior de una mueblería (...)” (p. 228).
- Narración muy larga (desde la p. 231 a la 238) con transcripción de un diálogo (p. 235) en el que la rapidez de la secuencia quisiera despistar al lector respecto de quien habla.

- Párrafo muy largo para denotar la sorpresa y acentuar el final jubiloso de un encuentro: “Viene A. más pronto de lo que pensaba (...) Cogemos chingonamente (...)” (p. 244).
- Párrafo muy corto: irrupción del pensamiento bajo la forma de preguntas aparentemente retóricas: “¿Y si la decisión acertada fuera la muerte? ¿Si no hubiera otra posibilidad de escape, de liberación?” (p. 265).
- Diversos párrafos cuyas dimensiones tienen gran intensidad visual y que alternan anotaciones de la acción fundamental en la relación entre Sebastián y A., así como comentarios variados: el enunciado “cogemos” aparece doce veces (pp. 272-274), cada uno muy separado de los demás; primero, en la página 272, un párrafo que condensa la crisis emocional en que se encuentran los personajes y termina con la forma “cogemos”; le siguen otros párrafos en los que se repite el enunciado; a continuación, en la página 273, varios enunciados diferentes: uno acerca de su estado de ánimo en un renglón suelto: “Ninguna pesadilla se le parece”, y otro en el que únicamente da constancia de la ausencia de A.: “Deja de venir unos días”; sigue una variante de “cogemos”: “Viene A. Se azota. Cogemos”, y continúan tres enunciados exactamente iguales al primero de la página: “Viene. Cogemos”. En la última hoja (p. 274) aparece cuatro veces más el mismo enunciado, cada uno muy separado, y un remate lírico: “así hasta el fin del siglo de los siglos de los siglos por los siglos de los siglos”.

De este modo, en todos los casos las dimensiones de los párrafos y su ubicación se relacionan con cada disquisición, comentario, observación, evocación, hipótesis, análisis y anotaciones puntuales del protagonista.

En cuanto a la función de las páginas vacías, Varderi piensa que son como “un diario abierto esperando por nuestra escritura, a fin de exponer la identidad, las

aprehensiones, las fantasías eróticas del lector, y confrontarlas con las de los personajes” (Varderi, 1996: 42).

En resumen, Zapata estructura la organización interna de su texto de acuerdo con cada estado de ánimo del protagonista o su disposición para comentar, narrar, quejarse, repasar acontecimientos, hacer observaciones, anotaciones puntuales, etcétera. El autor recurre en ocasiones a estilizaciones visuales que son necesarias para articular la forma y el acto de escribir, de tal manera que el lector perciba con claridad el sentido de la aventura de Sebastián y se identifique con ella.

3.3 ELOCUTIO

En este rubro pretendo analizar algunos de los procedimientos que emplea Zapata, es decir, contestar a las preguntas de con qué y de dónde procede parte del material verbal que utiliza y que clasifico de la siguiente manera:

- Códigos culturales.
- Observaciones de índole moral.
- Expresiones de gran intensidad verbal.
- Reiteraciones con variantes estilísticas.
- Descripción minuciosa de actos eróticos.
- Humor.

Aunque los separe en vista del análisis, estos aspectos están mezclados deliberadamente a lo largo de la novela para provocar la sorpresa del lector, que pasa

rápidamente de un registro “dramático” a uno cómico. Por eso, en los mismos códigos culturales, Zapata incluye los otros procedimientos y cada uno puede, a su vez, connotar a los demás.

3.3.1. CÓDIGOS CULTURALES

Los códigos culturales son múltiples y recorren todos los registros, se exponen de manera indirecta o explícita, y van desde referencias a la cultura popular, por ejemplo: cerveza Carta Blanca (p. 95), la lucha libre (p. 26) o el cura Hidalgo, el Padre de la Patria (p. 45),³³ y alusiones a un terror colectivo, como cuando menciona al diablo (p. 39), hasta códigos eruditos, del tipo *l Ching* (p. 107), caja de Pandora (p. 189) o la alusión a Marivaux (p. 144).

En el libro, Zapata nos expone una cultura que pudiera atribuírsele a un clasemediero culto de los años 80. Hace alarde de sus conocimientos para ponerlos en boca del personaje, entre los que destacan los referentes al cine (la muestra internacional de cine, p. 50), pues es de sobra conocido que para el autor constituye un placer hacer un paralelismo entre cine y vida (pp. 67 y 134).

Algunas de las referencias al cine son únicamente implícitas, por ejemplo, la ya antes señalada película *Las apariencias engañan* (p. 15), mientras que otras alusiones están dirigidas a los cinéfilos, por ejemplo *Rain*³⁴ (p. 112), *Solaris*³⁵ (p. 244), *L'amour fou*³⁶ (p. 86), pasando por un sinnúmero de películas mexicanas, como *El lugar sin límites* (p. 24), *El gran calavera* (p. 157).

³³ Se refiere a la moneda utilizada en un volado y que circulaba entre los años 1984-1988.

³⁴ *Rain*, de Lewis Milestone, 1932.

³⁵ *Solaris*, de Andrei Tarkovsky, 1972.

³⁶ *L'amour fou*, de Jacques Rivette.

Otras referencias pueden ser a personajes: Joan Crawford (p. 132), Rita Hayworth (p. 132), Capulina (p. 26) o Marilyn Monroe (p. 225), o a directores de cine: Jaime Humberto Hermosillo (p. 15), Francisco del Villar (p. 24), Luis Buñuel, de quien hace una alusión humorística que enriquece el sentido del original: “El oscuro encanto de tu represión” (p. 83), Brian de Palma (p. 52), Jacques Rivette (p. 87), o a situaciones específicas de alguna película: pp. 19, 51, 52, 64, 66, 157, trastocando el sentido original por medio de una paráfrasis: “Dios no es mi copiloto” (p. 126).

Para que los lectores no olviden que se trata de un procedimiento, Zapata incluye referencias literarias o de historia literaria; varias corresponden a la Edad Media, como caballero andante (p. 70), la muy erudita *asag* (p. 85), caballero felón (p. 155), o bien, a autores sólo conocidos por un pequeño círculo: Tony Duvert (p. 115).

Hace juegos literarios en los que se manifiesta (como Flaubert) maniático del término justo: “A. es un puto. Puto en el sentido más estrecho y moralista de la palabra puto (...) Me avergüenzo de pensar en esos términos, ¿inevitables en un enamorado? (...)” (p. 91). También puede referirse a juegos infantiles o novelas románticas (p. 187), etcétera.

Asimismo, está presente el mundo sonoro, pues crea una correspondencia entre las situaciones y la música (p. 95 y 158) que van desde el registro popular de cantina (Javier Solís y Juan Gabriel, pp. 80, 107, 153) al clasemediero El Órgano Melódico (p. 234) al Rock and Roll de la época (p. 225) y a diversos cantantes como Roberto Carlos (p. 182), Janis Joplin, Jim Morrison y la brasileña Elis Regina (p. 225), los tres últimos muertos, como Marilyn Monroe, por una sobredosis, sin faltar las alusiones a la música de ópera (p. 159).

En la obra aparecen múltiples referencias a canciones: “Contigo a la distancia” (p. 13), “Presentimiento” (p. 15), “Viva mi desgracia” (p. 94), “Somos novios” (p. 112),

"Sabor a mí" (p. 121) y muchas más (pp. 13, 19, 158, 160, 196, 275), sin olvidar que también se alude al Cancionero Picot (p. 160).

Los intertextos citan, se refieren o parodian las letras de las canciones, así como el melodrama del cine mexicano de la llamada época de oro y el de Hollywood de los 40, orientando los distintos estadios o etapas de la pasión amorosa que atraviesa la relación entre A. y Sebastián: sorpresa, hechizo, entrega, traición, pelea, desencanto, abandono, dependencia, etcétera, todo imbricado con los iconos de la cultura popular y clasemediera culta.

Así, entre los diversos saberes que el autor despliega (y que el lector ideal debe compartir), hay un conocimiento médico (Fungaclor, p. 154), y sobre todo del orden de la psiquiatría y de los antidepresivos (Motival, pp. 159, 197, 200; Diazepan, p. 198, 207; Valium, p. 224)), por lo que encontramos alusiones humorísticas a Freud. Otras de diferentes registros, por ejemplo, "corsario" (p. 70), "yoguis" (p. 71), "cómic" (p. 77), el símil: "(...) como si en lugar de hacerse una chaqueta estuviera dirigiendo una orquesta, separa las piernas, que había mantenido juntas en un tenso ángulo recto con su verga(...)" (p. 86) y la transcripción de la reseña periodística de la boda de A. que describe una ceremonia mexicana típica (p. 157).

3.3.2 OBSERVACIONES DE ÍNDOLE MORAL

Ante un autor considerado por muchos como obsceno, son de destacar sus lúcidas observaciones acerca de los fines y actitudes de los hombres. En la novela hay muchas anotaciones agudas que podrían ser de carácter moral.

En ese sentido, Zapata hace que la personalidad de Sebastián sea congruente con su lucidez, temperamento y experiencia: lo deja hacer observaciones generales de tal forma que después las pueda aplicar a su caso.

Sin embargo, Sebastián casi nunca afirma de manera contundente, más bien se interroga con cautela o formula preguntas retóricas; a veces, parte de algún comentario específico sobre sus síntomas, al que le da un sentido más amplio que puede ser aplicable a cualquier individuo. Por ejemplo: “Se tiene la experiencia”; “se dan únicamente”.

En las ocasiones en que afirma, Sebastián se comporta casi como moralista: “(...) La sorpresa desempeña un papel fundamental en el amor: aviva el deseo, lo renueva, si bien frecuentemente elige caminos tangenciales” (p. 125); “(...) La reflexión aniquila los sentimientos (...)” (p. 9); “Dormir es abandonarse (...)” (p. 180); “(...) los cambios siempre trastornan (...) Desaparecen las referencias temporales” (p. 227); “En una cruda uno puede llegar a morirse (...) Alguien tiene que venir a explicarnos la causa olvidada de nuestro malestar...” (p. 227); “El amor exige siempre una compensación de ausencia (...)” (p. 144).

Presento algunas figuras que van de lo general a lo particular, en este caso, aplicables al propio Sebastián: “Cuando ya se han agotado el recuerdo y la obsesión (...) ¿qué queda de una persona?” (p. 201); “(...) La distracción como sinónimo del desprecio por el propio cuerpo” (p. 193); “el estado permanente de semivigilia, semiinconsciencia (...) permite un enfrentamiento menos áspero con la realidad” (p. 207), “(...) ese entusiasmo que caracteriza a toda perspectiva de cambio y que hace inventar complicidades donde no las hubo (...)” (p. 239) o también la certera observación: “(...) las vergas paradas gratuitamente no apuntan a ninguna dirección (...)” (p. 162).

Asimismo, cuando Sebastián expresa su angustia: “(...) ¿acaso porque el deseo es nebuloso, impreciso y transmite esas características al objeto de nuestra pasión? (...)” (p.

72) o “(...) ¿no desaparecería la angustia en la ejecución intempestiva del acto? (...)” (p. 180).

Hay otras figuras en las que, además de la angustia, está presente el característico tono de burla de Zapata: “(...) como si bastara con decir ‘me siento menos mal’ para ponerle un anzuelo a la desgracia” (p. 183); “(...) La felicidad -o la ausencia de pena- nembutalizada de los zombis” (p. 208); “Como un globo a punto de reventar (...) la gastritis es el reflejo del alma (...)” (p. 223).

Algunas veces, como con precaución, Sebastián se interroga: “(...) ¿la pérdida de la esperanza no es, de alguna manera, la garantía de cierta tranquilidad? (...)” (p. 223) o “(¿La gente que llora no enloquece?)” (p. 262).

Todas estas observaciones, expresadas de manera contundente y sin piedad alguna, implican una visión pesimista del ser humano.

3.3.3. EXPRESIONES DE GRAN INTENSIDAD VERBAL

En el texto de Zapata es notoria la conjunción de prosaísmo y lirismo. Se trata de expresiones que, pese al contexto en que son emitidas, alcanzan gran altura poética, de tal forma que podría denominarse poesía de la verga: “(...) Enhiesta su tiesa estaca que parece querer romper el pantalón (...) lanza poderosa destructora de equilibrios, devoradora de reposos (...) su verga, inquieta y cínica, brinca como un payaso de una caja de sorpresas (...)” (p. 65), también serían un ejemplo las trece veces que repite la palabra “cabrón” (p. 177).

Poesía sexual por medio de la evocación de A.: “inunda mi garganta con tu espermatozoide hasta que me atragante (...) ahógame con el grosor de tu verga” (p.217), aunque

inmediatamente cambia el tono de la narración a uno prosaico, pues en realidad Sebastián quiere orinar.

También es poética la siguiente línea suelta: “El brillo rabioso, emputado, de sus ojos oscuros” (p. 203), y qué decir del siguiente fragmento que Sebastián formula en un baño público mientras batalla por evacuar: “empieza a caer lentamente como sangre lodo negro como lluvia oscura y tenebrosa que cubre la ventana que vuelve más espesa la oscuridad de la noche (...)” (p. 223).

O bien, los comentarios poéticos a su estado de ánimo: “la luna me observa cabronamente fría” (p. 217); “llegarás, portando la antorcha luz violeta de la salvación” (p. 219) o “El día amanece anaranjado, casi rojo de tan molesto. Su luminosidad es cortante. Se extiende impositivo y elástico hasta el horizonte (...)” (p. 220).

Un ejemplo de poesía con un dejo religioso: “Quisiera inventar nuevos insultos (...) quisiera poder inventar insultos más cabrones... herirte de a de veras: de pensamiento, palabra y obra” (p. 178).

3.3.4. REITERACIONES CON VARIANTES ESTILÍSTICAS

En la novela, un hecho crucial es la boda de A., y Sebastián describe en su diario ya no fechado distintas versiones del anuncio que éste le hace y que incluyen diferentes reacciones que tiene ante el acontecimiento.

Se trata de escenas casi repetidas en las que Sebastián machaca la misma situación y que sirven como recurso para que Zapata dé rienda suelta a su creatividad y nos deslumbe en cuanto a su estilo, pues nos presenta un abanico de dimensiones y formas de escribir lo mismo para acentuar la reiteración obsesiva del personaje. De estas variaciones, subrayo lo que me parece más relevante.

1. “Me voy a casar, me caso dentro de dos semanas, vine a despedirme’, dice el hijo de su rechingada madre en su reaparición, ojete, cínico, casi sonriendo, como si esperara que compartiera su pendeja felicidad. Puto, le digo, no alcanzo a decirle otra cosa, puto, ¿cómo que te vas a casar? (...)” (p.147).

2. “Ese día A. llegó casi al anochecer. Era viernes (...) Estaba nervioso. Me dijo titubeante: tengo que decirte una cosa (...) lo que respondió superó todas mis premoniciones catastróficas: me voy a casar (...) Lo insulté, lo llamé puto (...)” (p. 150).

3. “Ese día, A. llegó con una camisa de mascota café con blanco (...) Dijo que debíamos hablar. Por un momento me angustié (...) Bajó la mirada para pronunciar la primera frase: ‘me voy a casar’ (...) Empecé a temblar (...) Le grité ‘puto’”, (pp. 154-156).

4. “Ese día A. llegó nervioso; las palabras salían cuchas de su boca (...) tenemos que hablar, dijo en la escalera (...) Se atrevió por fin a hablar: se casaba (...) Cobarde, culero, le grité (...)” (p. 165)

5. “Si ese día me hubiera mostrado más dispuesto a escuchar a A., ¿qué habría sucedido?” (p. 185).

Al respecto, estoy de acuerdo con lo que asevera José Joaquín Blanco: “Los concéntricos recuerdos del anuncio matrimonial de A. son uno de los mejores recursos y uno de los mayores virtuosismos de estilo que conoce la narrativa moderna en México” (Blanco, 1994: 14).

3.3.5 DESCRIPCIÓN MINUCIOSA DE ACTOS ERÓTICOS

Son numerosas las descripciones puntuales de la pasión física o la manifestación corporal de la pasión (pp. 45, 65, 103, 120, 237, etcétera). Un ejemplo de Eros poético lo tenemos en la larga descripción del juego del *asag* (p. 85) o en la ocasión en que por fin Sebastián

puede penetrar a A., pues aunque podría pensarse que se trata de algo prosaico, la narración está llena de excitación y deseo (p. 137)). Todas esas descripciones son manifestaciones eróticas, simplemente, y en muchas ocasiones se expresan con una sola evocación concreta: “Cogemos” (p. 248).

Según Foster, la censura atribuye esas descripciones minuciosas de actos eróticos al sensacionalismo gratuito de la escritura gay; sin embargo, según este mismo autor, “Las numerosas descripciones de los encuentros sexuales son parte integral de la crónica de la frustración emocional y física entre el narrador y su amante”³⁷ (Foster, 1991: 38).

Este rubro podría llenarse con muchos más ejemplos, pero, para un mejor análisis, remito el capítulo “Eros, pasión y sexo” de este trabajo.

3.3.6. HUMOR

Una manera clásica de exorcizar la amenaza es el humor. Zapata, consciente de ello, lleva los peores problemas que enfrentan sus personajes a un registro lingüístico que logra efectos literarios extraordinarios. Así, también son variadas las formas que presenta.

Elijo, entre otros, los siguientes ejemplos: ironía: “(...) la vida a veces se apendeja (...)” (p. 62); símiles ridículos: “(...) fijo en mi rostro una expresión de esfinge escéptica (...)” (p. 101); descripciones minuciosas de actos irrelevantes: “Además de las camisas rotas que, quién sabe por qué, no he querido tirar, hay aún cosas tuyas en el clóset: un pantalón, libros de la escuela, un cuaderno, un cinturón (...)” (p. 161).

Véase cómo Sebastián logra crear una atmósfera humorística con el uso de las interrogantes: “(...) ¿por qué el exceso?, ¿por qué la sobreactuación? Mi papel ya no recibe aplausos, sino algunos silbidos, cuando no la indiferencia total del público (...)” (p. 61), o

³⁷ La traducción es mía.

a través de sonidos: “(...) A - a - a - a - ah, suena la boca de A. excitada (...) ¿pongo los ojos en blanco?” (p. 55), o cuando precisa su identidad: “el que anda de nalgas por A.” (p. 75).

Sebastián demuestra su capacidad de autoparodia cuando se dice a sí mismo: “Y ni modo, estimado colega, que esto te sirva para darte cuenta de que no eres el rey de la creación (...)” (p. 26), o de utilizar oportunamente giros familiares: “El azar ha estado haciéndose pendejo (...)” (p. 35).

También hay humor cuando Zapata destaca la manía del personaje por la sistematización: “Sistematizo mis dudas, mis temores: [sigue una gran lista]” (p. 36); cuando pone en evidencia el melodrama: “(...) en el momento en que la situación cae en los resbaladizos terrenos del melodrama, uno no puede salvarse, y responde, como perro pavloviano (...)” (p. 40); cuando describe incongruencias: “(...) canciones provenientes ahora de un trío notoriamente venido a menos, tan venido a menos que sus integrantes son dos (...)” (p. 80), o cuando elabora figuras visuales: “(...) Quiero ir a tu casa, dice por fin. Se abomba un poco mi pantalón. Pero no a coger (...) mi pantalón recupera su forma habitual” (p. 83).

Los juegos de palabras también son una fuente de humor, por ejemplo, el multicitado “Le propongo (...) un asag y que ahora llamaríamos agasaj (...)” (p. 85), o el lenguaje coloquial: “(...) Noche de numeritos (...)” (p. 84).

Otro ejemplo de humor es cuando el protagonista está tranquilo, satisfecho, y con su habitual lucidez describe su felicidad: “(...) Vivo la prepotencia de los enamorados correspondidos” (p.105); “(...) Yo no considero que haya algo más útil que estar enamorado (...) me embriago en la miel y la melcocha que destilamos; asumo la cursilería como consigna” (p.107).

Pero no sólo en los momentos felices Sebastián tiene facilidad para burlarse, incluso en sus periodos de mayor crisis el humor está presente: “Tengo miedo de reventar de pronto, como un barro enorme, y que de mi cuerpo sólo brote pus” (p. 190) o “(...) Esos momentos casi apacibles en que uno podría darle las nalgas a la muerte sin hacerla mucho de pedo (...)” (p.184).

Un ejemplo de humor macabro: “El diazepam es noble (...) apaga el chancleteo descarado de la muerte (...)” (p. 197).

Cuando Sebastián se pregunta qué pasaría si A. volviera, elabora una prosografía humorística: “de seguro el resentimiento clavaría sus dientes en la tripa correosa que aún nos une” (p. 202).

Humor por medio de una pregunta que enmarca una visión mezclada de temor: “(...) ¿y si A. estuviera fingiendo su inconciencia? (...)” (p. 139) o a través de una parodia: “(...) ¿la ociosidad es la madre de todas las culpas? (...)” (p. 143) o de una incongruencia o ironía: “(...) he cometido un pecado imperdonable con A. al abusar de su cuerpo indefenso (...)” (p.143).

Humor inoportuno en el contexto: “(...) Sus escapadas, sus enigmas, exaltan mi pasión, le dan sabor a mi caldo de cultivo neurótico (...)” (p. 144) o, en la misma página, “(...) En esta dialéctica de ping pong oscilo durante todo el viaje (...)”.

El humor está presente también con una imagen corporal: “Su alejamiento me provoca comezón en el vello púbico” (p. 146), “(...) mi corazón, antes devoto del putísmo de A. al perder el objeto de su amor se revela en la taquicardia, da las últimas patadas de ahogado por la Puta (...)” (p. 148).

Otra prosografía para crear humor: “Mi autoestima, tan vilipendiada últimamente, se hincha un poco: no soy del todo el cero a la izquierda que creía ser (...)” (p. 153).

El humor también está presente cuando Sebastián destaca su situación incongruente después de una escena de furia: “(...) creo que tuve una erección ridícula y a despropósito (...)” (p. 156).

Asimismo, en medio de su desesperación en una especie de superposición de personalidades cuando Sebastián dice acerca del matrimonio de A.: “(...) Visualizo escenas un tanto grotescas (...) Llego a la iglesia y digo que sí hay un impedimento, que la mujer de A. soy yo (...)” (p. 157).

En un lugar sobresaliente puede situarse el choque de imágenes corporal y afectiva cuando Sebastián se refiere a un ex amante de A.: “(...) [Vanessa] cree que, después de mamarle la verga a A., su semen se le fue a las neuronas, que por eso tardó tanto tiempo en olvidarlo (...)” (p. 158) o el desfase cultural cuando Sebastián dice: “(...) mi herida, negra y fétida como la de Tristán (y [Vanessa] me interrumpe: ¿Tristán es otra loca que también estuvo enamorada de A.? (...)” (p. 159).

También al devaluar conscientemente el saber popular: “(...) Rechazo su filosofía de cancionero Picot (...)” (p. 160), o el sarcasmo cuando Sebastián transcribe la elocuente descripción de la boda, que incluye todas las cursilerías esperadas, incluso el menú: “(...) aguacate Cardinal ... consumé con Profiteroilles ... huachinango “Bonne Femme” ... sorbete Calvados (...)” (p. 169).

Hay un humor osado al elaborar imágenes de tipo religioso: “Mi pito como un santocristo (...)” (p. 190).

Asimismo, el protagonista nos hace una mueca con una parodia freudiana: “Siempre me engaña. Como la locura, el fantasma de A. parece acechar a veces con los colmillos afilados y otras dejarme en paz para después sonreírme socarronamente y decirme ‘éjele’, pintándome un violín, ‘y tú que ora sí ya te creías a salvo’” (p. 200).

Con su humor, Zapata logra sobre todo que su personaje pueda llorar y reír a la vez, ridiculizando sus propias deficiencias, mofándose de sus defectos en forma confiada y libre de amenazas, sin que ello implique hostilidad alguna hacia otros personajes.

Por otra parte, el humor empleado oportunamente equilibra el relato y funciona como catalizador para que el lector no termine como el personaje, sin olvidar que está modulado con frases de otras tonalidades, lo que a veces produce el choque de los diferentes registros lingüísticos, como señalé al principio de este capítulo.

Considero que Zapata ha elegido cuidadosamente los procedimientos anotados en este rubro con el propósito de que su personaje pueda identificarse, a veces de manera muy dolorosa, con cualquier persona, personaje o situación que, como señala Barthes (Barthes, 2001), ocupe la misma posición que él en la estructura amorosa, por ejemplo, cuando hace un símil con la película *L'amour fou* (p. 186) o la alusión a Tristán (p. 159) y varias veces la correspondencia entre la situación vivida y la música (“Las canciones del trío me parecen cómplices de mis sentimientos”, p. 158).

Por la cantidad de códigos culturales y el uso de la parodia al estilo Almodóvar, se ha dicho que *En jirones* es una obra posmoderna (Varderi, 1996).

En cuanto a la carga erótica, la delectación del autor por narrar con detenimiento todas las intimidades de la relación amorosa ha provocado que muchos la consideren obscena (tal vez a Zapata le gustaría que ésa fuera la lectura). Hay que reconocer que en algún momento tiene cierto grado de obscenidad; sin embargo, una lectura cuidadosa nos demuestra que el escritor tiene una evidente preocupación por la forma y la presentación de la historia, de la que se deriva la maestría de su estilo. Sus lectores no podemos separar la historia del discurso.

Además, he demostrado ampliamente que el interés de la novela no se limita a la descripción del sexo activo; en esa óptica, la novela se relacionaría más bien con una poesía del deseo.

Finalmente, considero importante destacar que en mi interpretación de la novela, guiada por la retórica, cada rubro que separé está determinado por los otros; sobre todo, es notorio cómo la *dispositio* actúa sobre la *inventio* y la *elocutio*, y ésta última funciona más como complemento de la sustancia principal de la *inventio*.

Creo que es útil repetirlo: la *inventio* es la historia de una pasión; la *dispositio*, el lugar y ordenamiento de los párrafos, líneas y cortes en que se presenta visualmente esa historia, y la *elocutio*, los diversos elementos utilizados para sazonar y enriquecer dicha historia.

4. EL EROTISMO Y LA PASIÓN AMOROSA

El amor no es una sensación; amar, a diferencia del amor, se pone a prueba.

Tractatus de Ludwig Wittgenstein

Durante la lectura de la novela de Luis Zapata surgieron varias interrogantes que de alguna manera me remitían a las obras de otros autores; entre ellas seleccioné, de Georges Bataille, *El erotismo*; de Herbert Marcuse, *Eros y civilización*; de Octavio Paz, *La llama doble*, y de Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, pues me pareció que las ideas expuestas en estos textos eran las más adecuadas para resolverlas.

4.1 GEORGES BATAILLE, EL EROTISMO

Consideré pertinente examinar una obra que explícitamente se ocupa de uno de los temas que elegí, además de que Bataille, como literato, es considerado un escritor obscuro al igual que Zapata.³⁸

Por otra parte, en el texto de Bataille encuentro muchas semejanzas con ciertos desarrollos de Paz cuando se refiere a la experiencia de la voluptuosidad; así, para ambos el erotismo es una de las manifestaciones de la vida interior, lo que se verifica en la novela de Zapata.

Para empezar, Bataille afirma que la mente del hombre se llena de terror por sus impulsos eróticos, pues “El hombre, en tanto animal erótico, constituye un problema para sí

³⁸ Véase la novela *Historia del Ojo*.

mismo” (Bataille, 1971: 331), es decir, puede caer en la desesperación, o bien, en un goce morboso, tal como ocurre en *En jirones*:

Casi nos arrancamos los pezones a mordidas. Temo que uno de los dos se quede en un momento con la bolita sangrante del pezón en la boca sin que nos demos cuenta (debido a la progresiva tolerancia –e incluso disfrute- del dolor) en qué instante el cuerpo es mutilado y sus pedazos pasan a ser posesión del otro (Zapata, 1985: 237).

Sin embargo, Bataille señala que: “el hombre puede superar lo que le asusta, mirándolo de frente” (Bataille, 1971: 11).

Hay que anotar que Bataille hace una indagación de índole más filosófica que literaria, ya que para él el erotismo no trata sólo de un problema personal, sino que es “el problema de los problemas” (Bataille, 1971: 332), el problema universal que no está separado del resto de las manifestaciones vitales. Por eso considera que el erotismo se expresa en tres formas: el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo de lo sagrado. Así, la cuestión central de su problemática se resume en la siguiente pregunta: ¿cómo contemplar al ser en la cumbre del ser que es el erotismo?

No obstante este enfoque filosófico, algunas de sus anotaciones pueden aplicarse a aquellas partes del texto de Zapata que lo convierten en un autor subversivo, sobre todo cuando expone sus variaciones eróticas: “(...) Con un poco de asco, accedo a lamer su sangre fresca (...) finalmente, el amor nos somete siempre a experiencias inéditas (...)” (Zapata, 1985: 102).

Bataille, pues, busca la posibilidad de convergencia del erotismo con los demás aspectos de la vida, incluso mediante la relación insistente de los opuestos, como sería lo sagrado y lo voluptuoso, lo sagrado y el erotismo, el rito y la muerte: “El erotismo –dice-

tiene, de una forma fundamental, el sentido de la muerte, y quien accede por un instante al valor del erotismo, percibe claramente que ese valor es el de la muerte” (Bataille, 1971: 317). En la novela, algunas expresiones que Sebastián tiene después de hacer el amor con A. ejemplifican esta idea: “Me siento agradecido ante la vida. Esta es una prueba de que Dios existe (...) No metas a Dios en tus cochinadas [responde A.] (...)” (Zapata, 1985: 45); o cuando queda patente la obsesión de Sebastián por A.: “(...) lo que de alguna manera (...) le da relieve ante mi corazón es la posibilidad siempre inminente de que [A.] desaparezca, el temor de su muerte (...)” (Zapata, 1985: 145), también cuando habla de A. y dice: “(...) en todos sus actos está la marca de la muerte (...)” (Zapata, 1985: 54) o al recordar: “(...) cuando era muy chavo, me imaginaba que cogía *con* un muerto (...)” (Zapata, 1985: 52); asimismo, aparece la tentación del suicidio: “(...) la idea del suicidio baila ante nosotros con atavíos que la vuelven irresistible (...)” (Zapata, 1985: 91).

Para Bataille, los arrebatos de la religión son idénticos a los de la vida erótica, y Zapata coincide con él al poner el acento en el aspecto sagrado del erotismo: “(...) Los santuarios que antes visitaba A. permanecen ahora en escombros (...) Altares profanados por la enfermedad (...)” (Zapata, 1985: 190). Además, el erotismo también irrumpe en lo prohibido o la trasgresión. Bataille explica las diferencias sutiles que hay entre estos dos términos: lo prohibido es más profano, mientras que la trasgresión tiene que ver con lo sagrado: “(...) Me precipito cada vez más hacia mi perdición (...)” (Zapata, 1985: 75) o cuando Sebastián dice que A., “(...) Como adúltero en celo, no puede controlar su atracción por lo prohibido (...)” (Zapata, 1985: 55).

Según el mismo autor, “el erotismo, aspecto ‘inmediato’ de la experiencia interior en oposición a la sexualidad animal” (Bataille, 1971: 37), es como un estado de desequilibrio en el cual el ser se cuestiona constantemente a sí mismo; para Zapata, el protagonista sólo tiene tranquilidad en la medida en que funcione su relación con A.: “(...)

Me inquieto: ¿sólo con A. estoy bien? ¿Toda mi existencia está polarizada hacia él? (...)” (Zapata, 1985: 240).

También hay una pérdida, se pierde uno en el otro: “Pero la pérdida voluntaria implicada en el erotismo es –nadie puede dudarle- flagrante” (Bataille, 1971: 39); por eso, en una situación erótica es común decir: “yo me pierdo”, aunque siempre el objeto en que se pierde el sujeto responde a la interioridad de su deseo, de sus gustos personales. El narrador de *En jirones* dice de su futuro amante: “(...) O. para nada es único; por el contrario, es una repetición encarnada de mis fantasías (...) el sitio en que convergen mis deseos y lo más concreto que puede ofrecer la realidad (...)” (Zapata, 1985: 20) y a veces es tan sólo un aspecto imperceptible del otro el que afecta al ser interior del sujeto y entonces decide perderse.

Bataille reitera, pues, que esa exuberancia de vida que desemboca en el erotismo - deseo de perderse en el otro- no es ajena a la muerte y a todo lo que la recuerde: la enfermedad, la repulsión, el miedo, lo putrefacto: “Soy ahora un saco de excrecencias (...) Una caja de Pandora de infecciones (...)” (Zapata, 1985: 189).

Asimismo, manifiesta que “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille, 1971: 17), aseveración que explicaría el sentido profundo del erotismo; en la novela, Zapata nos propone la misma idea a través de Sebastián: “(...) Enamorado, el horror a la muerte se duplica: se teme la propia y la del amado; o se teme la del amado como propia (...)” (Zapata, 1985: 54)” o “Temo la muerte de A., su desaparición repentina del mundo, así, gratuitamente, con la única justificación paranoica del enamorado” (Zapata, 1985: 122), y ello mismo explicaría por qué Sebastián se siente culpable cuando tiene fantasías macabras y sueña la muerte de A.

Cuando Bataille aborda algunos textos que supuestamente se ocupan del erotismo señala que la mayoría de las veces se limitan a revisar las conductas sexuales del hombre

simplificándolas, sin captar la complejidad del fenómeno erótico. Para su estudio, asevera, no basta el enfoque científico, que deja escapar las verdades de la experiencia interior (Bataille, 1971: 207), por lo que una reflexión seria al respecto impone un rodeo. En cambio, Bataille encuentra que en las obras de Sade, el autor más subversivo que se ha ocupado del asunto, se revela efectivamente la verdad del erotismo: la violencia como efusión excesiva de éste: “A. vuelve a golpearme, ahora no sé por qué razón (¿yo lo provoqué?)”, dice por su parte Sebastián (Zapata, 1985: 272).

No obstante, a pesar de que las obras de Sade llegan a los fundamentos del erotismo trastocando los valores de la sociedad occidental, su lenguaje, según Bataille, “nos aleja de la violencia” porque hace entrar a la conciencia lo que la subleva; en general, la violencia es silenciosa, el violento calla o simula un lenguaje que no es el suyo y Sade hace penetrar a la conciencia “lo que más la subleva” (Bataille, 1971: 243). Gracias a Sade sabemos que “Lo que más violentamente nos subleva está en nosotros” (Bataille, 1971: 244).

En resumen, Bataille relaciona las diferentes manifestaciones vitales desde el ángulo del erotismo; por eso: “el erotismo no puede reducirse sin mutilarse a un aspecto separado del resto de la vida, como piensa la mayoría de la gente” (Bataille, 1971: 332).

El erotismo se enlaza, por lo tanto, con el conjunto de datos que aporta el pensamiento, todos los que ponen a prueba al ser humano, de tal manera que se desemboca (como se señaló antes) en la experiencia de lo prohibido, la orgía como mito, el exceso. En esa óptica, es fácil entender por qué algunos de los términos más notorios del libro de Bataille son: transgresión, licencia, interdicto, que obviamente se traducen en la novela de Zapata: “Quisiera inventar nuevos insultos, nuevas maneras para lograr envilecerte, desprestigiarte (...) no puedo seguir repitiéndote que eres un hijo de la chingada, aunque no seas más que eso... quisiera poder inventar insultos más cabrones... herirte de a de veras: de pensamiento, palabra y obra” (Zapata, 1985: 178).

Por otra parte, Bataille piensa que todas las reflexiones vitales, en conjunción con el erotismo, se volverían inasibles si no se expusieran por medio del lenguaje, aunque subraya la paradoja de que éste no puede dar una visión global del asunto, sólo lo muestra “en jirones”, pues fragmenta los diversos aspectos separados y sólo puede exponer las partes sucesivas que se desarrollan en el tiempo; eso es lo mismo que sucede con el relato en el diario de Sebastián.

Sin embargo, tanto para Bataille como para Paz, la poesía es el vehículo que “conduce al mismo punto que cada forma del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos, a la eternidad, a la muerte y, por ésta, a la continuidad” (Bataille, 1971: 31).

Para finalizar, Bataille, al poner énfasis en lo sagrado, lo une, como sucede en ocasiones, con lo sacrílego y, como en muchos autores a los que se tacha de “malditos” por su actitud moralmente inaceptable, el sacrilegio desborda el mero ámbito de la divinidad y se empeña en escarnecer todos los valores ensalzados por la sociedad. En este sentido, Zapata sería un autor emparentado con otros escritores reprobables, como Villon en la Edad Media, Sade en el siglo XVIII o Genet en el siglo XX.³⁹

Zapata, como Bataille, sacraliza lo más profano: el sexo.

4.2 HERBERT MARCUSE, *EROS Y CIVILIZACIÓN*

Yo nací y crecí con esta controbercia secsual

Tomado de un exvoto

³⁹ En una lista de libros prohibidos en la Inglaterra tatcheriana, Zapata aparece junto a Genet y a otros autores, reconoció el autor en la entrevista del 27 de abril de 2006.

La obra de Marcuse permite plantear las preguntas clave que ubican, en el sentido de contexto, lo representado en la novela *En jirones*.

Como lo indica el título de la obra de Marcuse, *Eros y civilización*, se trata de destacar la dimensión social del fenómeno erótico.

La civilización delimita y contextualiza a una sociedad dada organizándola para que cumpla con sus fines. Para la óptica de mi análisis, lo que se destaca en la organización de la sociedad llamada Occidental, es que reprimirá todo lo que considere incompatible con ella. En este sentido, como señala José Joaquín Blanco, “Sebastián es una víctima de sí mismo, de su propia modernidad sensual y mental, en una realidad tercamente antimoderna en asuntos de moral, sexo y costumbres” (Blanco, 1994: 13).

Las distinciones que también hace Marcuse permiten entender lo que esa “civilización”⁴⁰ decide que corresponde a la vida pública y lo que debería corresponder sólo al ámbito de lo privado. En lo público, la sociedad exige que por fuerza se reprima al instinto, que se mira como lo íntimo privado. Pero como el hombre es un ser social, puede decirse que hay una dimensión social de lo íntimo, en la que paradójicamente se da la reprobación social del disfrute considerado como algo anómalo, por lo que se vuelve más precario, ya que se enfrenta a obstáculos que proceden del ámbito social: “(...) Me le acerco yo; lo abrazo. Le digo que estamos muy jodidos, que quién sabe qué nos vaya a pasar (...)” (Zapata, 1985: 260); peor aún es que se siga criticando que dos hombres se besen en público. Se corrobora así que la represión que se ejerce desde lo social es un proceso histórico que ha permitido la supervivencia de esa sociedad. De esta manera, la homosexualidad como estigma encuentra eco de manera tangencial a través de la historia de Ricardo (Zapata, 1985: 113), quien, al confesar su inclinación a su familia, es

⁴⁰ A grandes rasgos, la civilización incluye aspectos materiales como el llamado “bienestar”; en cambio, la cultura acentúa los rasgos creativos.

desheredado y repudiado; pero también como parte de la relación entre A. y Sebastián, pues la homosexualidad es precisamente lo que causa el temor de A.

Lo más íntimo del ser, lo más arcaico desde el punto de vista psicoanalítico está constituido por lo que Freud denomina pulsiones. Éstas son procesos de naturaleza biológica que corresponden a diversas partes del cuerpo (pulsión anal, oral, etcétera), cuyo estímulo es representado en la vida anímica por cada una de esas pulsiones. Con este concepto fronterizo entre lo corporal y lo anímico, se pretende esclarecer lo que se le impone a este último desde lo corporal. En ese sentido, la pulsión sería un estímulo para lo psíquico, es decir, que la pulsión únicamente puede conocerse por medio de su representación, como sería la escritura de un diario.

Las pulsiones son los cimientos de la sexualidad que se manifiestan desde la infancia y cuyas reminiscencias aparecen en la vida adulta. Pero la sociedad no puede permitir la revelación descarnada de esas pulsiones ni la coexistencia de contrarios en el mismo individuo: se trata de esos juegos entre opuestos precisamente originados por las pulsiones, como la atracción simultánea de la vida y la muerte, la mezcla de santidad y perversión o de sadismo y masoquismo, etcétera (véase rubro anterior).

En la civilización occidental, donde se pretende dar supremacía a lo genital monogámico (Marcuse, 1983: 210), se engloba en el término de perversiones todo lo que es incompatible con el buen desarrollo de la sociedad y así surge, como en la novela rosa, un ideal de amor, que en la novela de Zapata se fragmenta y se vuelve monstruoso precisamente por los obstáculos sociales. Entonces, ¿qué pasa con las necesidades de nuestros instintos originales en esta sociedad represiva que incluso tolera el crimen? Respecto del asesinato de un gay, Zapata nos ilustra con una historia “(...) propia de la nota roja, aunque no haya trascendido a ésta y permanezca envuelta en un silencio más bien

ominoso (...) Era gay y más o menos asumía su homosexualidad sin problemas (...) Un día, la esposa se entera de sus andanzas y lo manda matar (...)” (Zapata, 1985: 127).

Por su parte, Marcuse, en oposición a la tesis pesimista de Freud (Freud, *El malestar en la cultura*, 1978), piensa que el principio de realidad y el principio del placer sí pueden reconciliarse.

Así, el ser humano ha inventado una manera de sustraerse al peso de la represión social dándole vuelo a la fantasía y transformando su sexualidad en Eros. Marcuse subraya la conexión de la fantasía con el principio del placer y es con la imaginación “decantada” como la fantasía toma forma en el arte, visualizando la reconciliación del deseo con su realización (Marcuse, 1983: 153), es decir, oponiéndose a la obvia falta de libertad en la sociedad.

“No hay ninguna obra de arte genuina que no revele su contenido arquetípico: la negación de la falta de libertad”, dice Marcuse (Marcuse, 1983: 156). En este sentido, Zapata es, como dice Ángel Rama, de “los escritores que luchan contra los poderes distorsionantes”. (Rama, 1981: 26).

En resumen, me parece natural que los seres humanos más exigentes persigan el ideal de generar “relaciones eróticas duraderas entre individuos maduros” (Marcuse, 1983: 193), algo imposible entre Sebastián y A., aunque Marcuse matiza su aseveración al sostener que eso únicamente podría suceder en un orden no represivo del que nos encontramos muy lejos.

Sin embargo, para no descorazonarnos del todo, Marcuse deja como salida a ese anhelo la posibilidad de alcanzar una dimensión estética cuando se ligan los “más profundos yacimientos del inconsciente con los más elevados productos de la conciencia” (Marcuse, 1983: 152), es decir, en el arte, en este caso en la novela de Zapata.

Pero, además, la rebelión de muchos narradores contra cualquier forma de poder afecta “tanto las relaciones sexuales como las estructuras lingüísticas”, dice Ángel Rama (Rama, 1981: 37).

4.3 OCTAVIO PAZ, LA LLAMA DOBLE

El amor
viene siendo como la flama de una vela,
o como el sol que resplandece en el cielo,
que decae, que se aviva,
parte y regresa

“Seis variaciones acerca del amor” de
Víctor Terán, zapoteco del istmo

Cuando Octavio Paz titula su ensayo *La llama doble* (1993), se refiere al erotismo y al amor, a los que considera “aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de la vida” (Paz, 1993: 14 y 207). Ambas formas se derivan del instinto sexual –la doble llama-, se alimentan del fuego original: la sexualidad, y fácilmente pueden confundirse por tener fronteras muy “movedizas”.

En su texto, Paz no sólo sintetiza las ideas más relevantes que al respecto exponen Freud, Marcuse, Bataille y Barthes, sino que además las matiza y sutiliza.

En su disertación, Paz trata de distinguir aquellas dos manifestaciones humanas. Del instinto sexual (la raíz que el ser humano comparte con otros animales) se deriva el erotismo (el tallo), que únicamente florece en una sociedad y al que le dedica gran parte de su trabajo; sin embargo, la parte más sustanciosa de su análisis está dedicada al estudio del amor (la flor), que, al igual que el erotismo, sólo es experimentado por seres humanos.

Paz pone énfasis en lo que hace distinto al amor del erotismo y uno de los rasgos de esa diferencia, que personalmente me parece de más peso, es que en el erotismo existe un “objeto del deseo”, mientras que en el amor hay un “sujeto” de la pasión, lo que equivale a decir que, para amar, el ser humano debe comprender que el objeto de su deseo es una persona, y por lo tanto deja de ser objeto. Sin embargo, no hay amor sin erotismo ni erotismo sin sexo.

El erotismo se sustenta en la imaginación, la invención, la variación, la fantasía, es creación, cultura; en cambio, el sexo no varía, siempre es el mismo (Paz, 1993: 15). Paz anota que uno de los fines del erotismo consiste precisamente en domesticar al sexo. Entonces, su función social primordial es servir como pararrayos a la agresividad del instinto sexual. Además, el ejercicio de la sexualidad tiene como objetivo la reproducción, mientras que en el erotismo ese objetivo desaparece.

Paz subraya que en el erotismo hay una gran ambigüedad: si por un lado reprime y “doma” al sexo, defendiendo a la sociedad de los asaltos intempestivos de la sexualidad —lo que en lenguaje psicoanalítico equivaldría a represión-, por otro, cae con facilidad en la licencia o la perversión al desviar ese impulso vital primario y convertirlo en “representación” (Paz, 1993: 106).⁴¹

Si el amor, así como el erotismo, es ceremonia, representación, tiene algo más, pues transforma a los seres amados en “personas únicas”. “(...) Mi piel ha sido quemada por él; sólo un nuevo contacto con la suya la puede refrescar”, dice, como ejemplo, Sebastián (Zapata, 1985: 49).

Además, en esa doble faz del erotismo también puede descubrirse una fascinación entre opuestos, esencialmente entre la vida y la muerte, como la típica expresión “te voy a matar a besos”. El erotismo es luz y sombra (Paz, 1993: 27). Eros tiene un rostro solar y a

⁴¹ En el caso de la pornografía, ésta busca más bien la ganancia por medio del morbo.

la vez nocturno. La cara luminosa del erotismo equivale a la vida, pero esa manifestación sólo dura el tiempo de un suspiro que, como en el amor, parece “una eternidad”, para luego represar al torbellino sexual. Atracción y separación ritmados y en casos excepcionales, al separarse los amantes, lo vital permanece y ellos retornan a “la naturaleza reconciliada” y gozosa. Así, a veces desde el erotismo se asciende al amor.

En la segunda parte de su obra, Paz lleva a cabo una revisión histórica de los grandes momentos del sentimiento amoroso al que también se le conoce como pasión amorosa. Al igual que el erotismo, el amor se nutre de ambigüedades y es pasión porque se padece: el que ama sufre y al mismo tiempo es feliz. “(...) en el amor (...) cuando es amor, cuando hay pasión de por medio, sólo se puede perder; no hay otra alternativa” (Zapata, 1985: 17), nos dice Sebastián.

Otra de las contradicciones notorias consiste en que, si bien la atracción que se siente por una persona es involuntaria (se la considera como algo fatal, como un magnetismo), tal como dice Sebastián: “(...) experimento la relación con él como una maldición de la que no puedo escapar, como un embrujamiento; que ignoro si cuento con algún arma para protegerme (...)” (Zapata, 1985: 250), a la vez se asume esa atracción y se elige padecerla: “(...) A. me obsesiona porque decido que me obsesione: *quiero* enamorarme de él. Pero todavía no hay filtro mágico de por medio que me obligue a asumir la fatalidad de esta relación” (Zapata, 1985: 37).

Paz, al revisar los grandes textos que aluden al amor, aclara que éste existe en todos lados y en cualquier época, pero que las ideas sobre él difieren en cada sociedad; es decir, Paz distingue entre el sentimiento propiamente dicho y las ideas acerca de él. En general, el amor es una “misteriosa inclinación pasional hacia una sola persona”; en particular, cada cultura le imprime sus modalidades.

En la historia de Occidente, la concepción del amor está ligada a la transgresión, al obstáculo, al castigo y a la redención. Predestinación y elección, destino y libertad, atracción involuntaria que “nuestro libre albedrío transforma en una unión voluntaria” (Paz, 1993: 74).

Entre los grandes momentos de este sentimiento amoroso en Occidente, Paz destaca a Platón y a la cortesía occitana (amor cortés provenzal), inventora del amor cortés, y afirma que “ahí donde florece una alta cultura cortesana, brota una filosofía del amor” (Paz, 1993: 36)⁴² y luego asevera algo que realmente me parece insólito en boca de un hombre, más no de un poeta: “No hay amor sin libertad femenina” (Paz, 1993: 73).

Entre los elementos de la pasión amorosa en el imaginario occidental sobre el amor, sobresalen el descubrimiento de la persona amada, la atracción física y espiritual, el obstáculo, la búsqueda de reciprocidad y la elección asumida. Asimismo, se debe destacar el elemento exclusivo: sólo se ama a una persona y se le pide reciprocidad individual (en cambio, el erotismo es social). Por ello, el amor único es, según Paz, la condición del amor, la exclusividad es la exigencia ideal. Así, Paz considera la infidelidad como una baja en la tensión pasional, cuando el amante no se siente con fuerza para cumplir con las exigencias de la pasión; sin embargo, en Zapata, la infidelidad no es sino una manera de distraer su afecto, al mismo tiempo que trata de justificarla: “Mi cama, antes reservada exclusivamente al calor de A., ahora acoge sin adverbios a su sustituto; no, no es su sustituto: es alguien que puede ayudarme a olvidarlo (...)” (Zapata, 1985: 96).

Por otro lado, Paz revisa lo que podemos considerar como el pesimismo freudiano. Cuando Freud se refiere a la pasión, la trata sólo como un sexualismo fantasmal: “(...) No he estado queriendo a A., sino sólo a la imagen de una persona cuya realidad he adulterado (...)” (Zapata, 1985: 230); es decir, se ama a una imagen, no a una persona real, puesto que

⁴² En ese sentido, Marcuse asevera que el amor es el refinamiento cultural de la sexualidad (Marcuse, 1983: 193)

las pasiones son puros juegos de reflejos. Paz matiza esta idea cuando liga la pasión con la espiritualidad.

En cuanto al obstáculo y la transgresión, éstos están ligados a otro elemento doble: dominio y sumisión, por eso el amante está perpetuamente oscilando entre emociones opuestas: exaltación-desánimo, alegría-tristeza, cólera-ternura, amor-odio, etcétera, como las experimenta Sebastián: “(...) ¿porque en el amor no hay perfección, y la persona que amamos al mismo tiempo nos disgusta, y nos puede causar incluso repulsión?” (Zapata, 1985: 97).

También me parece importante destacar la explicación que ofrece Paz del porqué se considera subversivo el amor en Occidente; y no parecería obvio, pero el que ama es un ser libre que debe encontrar a otro ser libre, porque el amor se cumplirá con “dos libertades enlazadas” (Paz, 1993: 125). En ese sentido, el amor también es un agente de transformación, coadyuva a la libertad. Y es también transgresión en la cultura occidental porque quiere mezclar lo que parece prohibido y pretende traspasar los límites impuestos por la sociedad, como sería unir la tierra con el cielo, lo espiritual con lo carnal, amar el cuerpo de una persona como si fuera un alma y ésta como si fuera un cuerpo.

Además, como el amor está hecho de tiempo, parece escandaloso que los amantes también pretendan violar las leyes de la física al querer hacer del instante una eternidad. Por ser temporal, el amor tiene una aguda conciencia de la muerte (Paz, 1993: 212) y se enfrenta a ella, pero no la vence, aunque en esta vida “vislumbra la otra vida” (Paz, 1993: 220).

Para Paz “todos los grandes cambios del amor corresponden a movimientos literarios que simultáneamente los preparan y los reflejan, los transfiguran y los convierten en ideales de una vida superior” (Paz, 1993: 137). La historia del amor no es sólo la historia

de una pasión, sino de un género literario, sea poesía o novela. Es sobre todo por esta aseveración que todas las ideas de Paz al respecto me son útiles para mi análisis.

Finalmente, es fácil comprobar, como lo hace Paz, que en la actualidad hay un paulatino crepúsculo de la imagen del amor. Es conveniente recordar también que *En jirones* se sitúa antes del SIDA.

4.4 ROLAND BARTHES, FRAGMENTOS DE UN DISCURSO AMOROSO

Según se es, así se ama. Por esta razón, podemos hallar en el amor el síntoma más decisivo de lo que una persona es.

Ortega y Gasset

En el título del texto de Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso* (1982), podemos encontrar las razones que me hicieron elegir esta obra: en primer lugar, “fragmentos” remite a una narración en pedazos como sería el diario de Sebastián; también los pedazos desgarrados remiten a los jirones, situación en la que se encuentra casi siempre el narrador de la novela de Zapata; en segundo lugar, “amoroso” se refiere al típico lenguaje de los enamorados y por lo tanto al narrador de *En jirones*.

Barthes presenta convencionalmente -según él- en orden alfabético, algunos tópicos que le parecen típicos de ese discurso aludiendo a textos de diversa índole con el añadido de sus comentarios.

Al respecto, una de las actitudes que Barthes pone en relieve acerca del que está en situación amorosa es el carácter negativo de su actividad, que consiste casi siempre en solazarse con la inquietud y tratar de organizar una intriga contra sí mismo (Barthes, 1982:

13). Sobre todo a partir de esa observación, podemos relacionar lo que Barthes dice con la actitud asumida por el narrador de *En jirones*.

Lo que el enamorado (o amoroso) dice sobre su estado, sus “arrebatos del lenguaje” (Barthes, 1982: 13), la tónica amorosa que en sí misma está constituida por figuras del lenguaje, pueden convertirse en un argumento, un relato o un pequeño drama: “(...) Pero cuando se habla de amor únicamente se puede ser esquemático; a lo más, arquetípico.” (Zapata, 1985: 15).

En el lenguaje del enamorado surge obviamente lo que él ha sido, lo que ha leído, escuchado, experimentado o imaginado y entonces convierte todo eso en figuras de su enamoramiento: “una figura se fundamenta en el reconocimiento de alguien que puede decir ‘¡Qué cierto es! Reconozco esta escena del lenguaje’” (Barthes, 1982: 14). Es decir que, en asuntos de afecto extremo, el lenguaje adquiere un modo de construcción o aspectos sintácticos semejantes y muchas veces esas figuras toman la apariencia de *leitmotiv*, cantilenas o versículos. Entonces la figura estalla, vibra sola o se repite; por ejemplo, en el texto de Zapata la invocación “cabrón” repetida 13 veces (Zapata, 1985: 177).

A lo largo de la vida amorosa del sujeto, las “figuras” surgen en su cabeza sin ton ni son, y el enamorado, en cada uno de los diversos incidentes de su vida como tal, aunque aquéllas dependan del azar, las extrae de su reserva imaginaria, pero ninguna lógica liga las figuras, ni determina su contigüidad; por eso Barthes insiste: se trata de un discurso fragmentario.

A todo episodio amoroso también se le puede dar un sentido, ya que nace, se desarrolla, sigue su camino y muere, siendo posible su interpretación de acuerdo con una causalidad o una finalidad.

Pero esa historia personal de amor está sometida, por otra parte, a la consideración de otro, al que Barthes denomina “el gran Otro narrativo”, que equivale a la opinión general

que desvaloriza toda fuerza excesiva y exige que el sujeto enamorado reduzca por sí mismo el “gran resplandor imaginario que lo atraviesa sin orden a una crisis dolorosa, mórbida, de la que tiene que curarse” (Barthes, 1982: 17), por ejemplo, sugiriéndole que se case.

Por eso en la culminación de su historia el sujeto amoroso tiende a moralizar cuando expresa “yo estaba loco, ahora estoy curado” (Barthes, 1982: 16). Ya como historia de amor la “aventura” que el enamorado narra es el tributo que debe pagar al mundo para reconciliarse con él, como debería suceder al final de la novela.; pero Zapata es más feroz con su personaje. Véanse los dos últimos párrafos de la novela:

Y vas a llorar toda la vida: el hueco continuará ahí; la nostalgia seguirá saliendo en las noches de peda en que enfrentes a tu soledad. Y no encontrarás palabras, y el grito se te atorará en la garganta, y comprenderás visceralmente el sentido de lo irremediable.

Y quizá dentro de algunos años permitas tal vez que A. reaparezca en tus sueños.

Estas son algunas de las disquisiciones de Barthes que pueden servirme de guía para la organización de mis campos asociativos, ya que encontré coincidencias muy reveladoras entre los tópicos que Barthes desarrolla y los expuestos en *En jirones*. Barthes mismo invita a que se añadan algunos tópicos o se quiten otros, pues lo que ofrece, según él, es sólo un suplemento modesto de lo que se ha podido decir del lenguaje del enamorado.

Además, en la dedicatoria que hace Barthes, señala que a fin de cuentas su texto estaría hecho en cooperativa y lo dirige “*A los lectores — A los enamorados — Unidos*” (Barthes, 1982: 15).

Elijo algunos tópicos o figuras que me parecieron útiles y procedo a hacer mis propias anotaciones. La siguiente selección también es arbitraria:

1.- Corazón (Barthes, 1982: 78). Palabra que vale para todo tipo de movimientos y deseos. Lo que es constante es que ese órgano se constituye en un objeto de donación que puede ser ignorado o rechazado. El corazón es lo que creo dar, dice Barthes, pero también es el órgano del deseo y como el sexo, se hincha o desfallece; es un órgano eréctil: “(...) Respondo en seguida al cachondeo de A. y me apodero de su voluminoso bulto; lo oprimo (...) lo masajeo, como un corazonzote que hubiera dejado de latir y fuera necesario resucitar. (...)” (Zapata, 1985: 65).

2.- Cuerpo (Barthes, 1982: 80). Todo pensamiento, toda emoción, todo interés suscitado en el sujeto por el cuerpo amado: “(...) Lo contemplo a mis anchas: A. es como un dios: único, perfecto, deseado, temido, completo.” (Zapata, 1985: 43).

3.- Ternura (Barthes, 1982: 243). Goce, pero también evaluación inquietante de los gestos tiernos del objeto amado, en la medida en que el sujeto comprende que él no es dueño de ese privilegio: “(...) Ya no dudo de sus sentimientos por mí. Casi vivimos juntos. No ha vuelto a decirme que me quiere, pero su presencia constante y otorgada de buen grado es signo inequívoco.” (Zapata, 1985: 109).

4.- Signos (Barthes, 1982: 221). Ya sea que quiera probar su amor, sea que se esfuerce por descifrar si el otro lo ama, el enamorado no tiene a su disposición algún sistema de signos. Carece de certeza: “(...) su piel parece acomodarse mejor con la mía, como si emanara de ella un olor que indicara su disposición, como si sus poros fueran miles de boquitas que dijeran ‘papacito’.” (Zapata, 1985: 41).

5.- Imagen (Barthes, 1982: 154). En el campo amoroso las heridas más vivas provienen sobre todo de lo que se ve, más que de lo que se sabe. La imagen es perentoria, tiene la última palabra: “(...) A. evitaba mirarme a los ojos; no rechazaba mi contacto; sin embargo, me abrazaba restregando mi cara a su pecho como si pretendiera esconderse en él.” (Zapata, 1985: 108).

6.- Te amo (Barthes, 1982: 234). La figura no se refiere a la declaración de amor. No es una frase, no trasmite un sentido, es la expresión de una situación límite: “(...) Le digo que lo quiero, que estoy muy contento. A., tranquilo, sonrío. Me dice que ya veré, que todo va a cambiar. (...)” (Zapata, 1985: 104).

7.- Ausencia (Barthes, 1982: 45). Todo episodio que pone en escena la ausencia del objeto amado, como las canciones acerca de la ausencia amorosa.⁴³ Pero la ausencia es sólo de aquel al que se ama, él es el que parte, el que ama se queda, es sedentario: “(...) Tu ausencia me atraviesa la nuca como una aguja panzona (...)” (Zapata, 1985: 161).

8.- Angustia (Barthes, 1982: 37). El sujeto enamorado, en alguna contingencia se siente presa del miedo a un peligro, una herida, un abandono, etcétera, sentimiento que expresa con el nombre de angustia y entonces pueden surgir las lágrimas: “(...) Lloro por momentos, murmuro gritos; luego intento olvidar; sin embargo, las entrañas siguen abiertas, expuestas al dolor (...)” (Zapata, 1985: 148).

9.- Espera (Barthes, 1982: 123). Tumulto de angustia suscitado por la espera del ser amado, a veces por sus retardos (citas, telefonemas, recados, cartas, retornos, etcétera). Hay una escenografía de la espera, dice Barthes. El enamorado la organiza, la manipula, recorta un pedazo de tiempo en el que simula la pérdida del objeto amado y provoca todos los efectos de un pequeño duelo, como si fuera una obra de teatro: “revivo mis sentimientos exaltados y me juzgo un poco ridículo: ¿por qué el exceso?, ¿por qué la sobreactuación? Mi papel ya no recibe aplausos, sino algunos silbidos, cuando no la indiferencia total del público” (Zapata, 1985: 99).

10.- Catástrofe (Barthes, 1982: 54). Crisis violenta en el curso de la cual el sujeto, al experimentar la situación amorosa como un callejón sin salida definitiva, una trampa de la que nunca podría salir, se ve destinado a una destrucción total de sí mismo, como cuando

⁴³ En sus novelas, Zapata convence al lector de que “para cualquier enamorado las canciones y las películas triviales se llenan de sentido” (Torres, 1985)

A. le anuncia a Sebastián que se va a casar y éste reacciona de manera violenta: “(...) No es posible, carajo, no es posible, enardecido, zafándome de sus brazos que me apretaban por última vez (...)” (Zapata, 1985: 166).

11.- Loco (Barthes, 1982: 168). Al sujeto enamorado le viene la idea de que está loco o se está volviendo loco. Loco por estar enamorado: “(...) Todo ha sido un coqueteo continuo con la locura o la extrañeza que me producen las cosas (...)” (Zapata, 1985: 194).

12.- Insoportable (Barthes, 1982: 164). La acumulación de sentimientos amorosos que explota con un grito: “No puedo seguir así. Ni aquí.” (Zapata, 1985: 173).

Después de seleccionar estos ejemplos y confrontarlos con la novela estudiada, descubro que Barthes es, entre los autores elegidos, el que Zapata refleja de manera más evidente.

5. EROS, PASIÓN Y SEXO

El Eros ebrio lleva a la degradación del hombre (sic)

Joseph Ratzinger

Como señalé antes, en la novela *En jirones* el tópico aparente es la sexualidad pura; sin embargo, el espectro temático es más amplio: hay Eros, pasión y sexo, y éstos se mezclan, se confunden, por lo que la sexualidad se convierte en erotismo. Y si bien en el texto de Zapata este término sólo aparece en las elucubraciones del protagonista, referido a la atmósfera de una película (Zapata, 1985: 21), me pareció la clave para entender la atmósfera de la novela, que se caracteriza por presentar al sexo en acción, pero, además, transfigurado por la imaginación, es decir, convertido en erotismo.

Por otra parte, cuando Paz observa las fronteras entre erotismo y amor (“la llama doble de la vida”, valga la reiteración), se da cuenta de que la pasión amorosa es el objeto de predilección de los exámenes y análisis que lleva a cabo la literatura moderna. Me parece que *En jirones* ilustra de manera contundente esta afirmación.

Con el material que seleccioné de los autores estudiados, así como de la novela de Zapata, y basándome en lo que señala Helena Beristáin acerca de los campos asociativos (Beristáin, 2001: 78), destaco algunos términos (que subrayo) para formar una red de relaciones entre ellos, cuya denotación enriquece dicha red, la cual está organizada en torno a los conceptos clave: amor y erotismo, que, a su vez, deberán englobar los términos específicos, tomados tanto de los autores estudiados como de la novela. Ahora bien, para que los términos elegidos sean coherentes, se debe tomar en cuenta el contexto en que se

ubican, ya que se refieren a cierta zona de la realidad, a un ámbito general en el que caben todos.

Desde un punto de vista estrictamente riguroso, parece que los términos seleccionados no tienen semas⁴⁴ comunes a todos; sin embargo, se relacionan de alguna manera con los términos clave, los cuales sí comparten algunos semas.

Al respecto, el decimosexto día de la novela es determinante, pues en él aparecen muchos giros que van a repetirse en otra parte. En algunos de los ejemplos de ese día subrayo las expresiones que forman parte de los campos: “Otra vez llega A. azotadísimo...La relación empieza a repetirse. De ahora en adelante únicamente transitaremos por los mismos lugares: A. se ausenta. A. reaparece, encuentro a A. por casualidad, deseo a A. A. se azota, yo me angustio. A. y yo nos divertimos mucho (...)” (Zapata, 1985: 77).

También son elementos básicos para los campos asociativos otras palabras que subrayo; por ejemplo, cuando A. expresa su malestar por “vivir en el clóset”:⁴⁵ “(...) Estoy muy mal... estoy loco... no sé qué me pasa (...) no puedo dormir... no puedo pensar (...)” (Zapata, 1985: 78), y Sebastián adivina lo que realmente tiene A.: “(...) ¿por qué tienes tanto miedo, pinche A.? (...)” (Zapata, 1985: 79).

De todo lo anterior, resalta que el *leitmotiv* de Zapata, relacionado con un Eros trascendido -que ya más bien es una pasión amorosa-, es la ya citada “(...) alegría mezclada con ansiedad (...)” (Zapata, 1985: 13), es decir, dos sentimientos opuestos. Así, toda la denotación de la expresión estar en jirones se relaciona de manera natural con estados contradictorios: “Dos mundos. Uno, de mi piel para afuera, que me parece extraño; otro, mi piel, de mi piel para adentro, que siento aún más ajeno.” (Zapata, 1985: 192).

⁴⁴ Sema, según Beristáin, es el rasgo semántico pertinente, la unidad mínima de significación.

⁴⁵ Las comillas son mías.

En relación con la expresión estar en jirones, hay muchos vocablos en la lengua que comparten los mismos semas: seccionar, separar, despedazar, diezmar, desunir, etcétera, y que en la novela se cristalizan en el discurso de Sebastián, por ejemplo, cuando se siente muy trastornado y desea “(...) resguardar de la mirada ajena las rasgaduras más profundas.” (Zapata, 1985: 198) o cuando después de haber tomado un tranquilizante siente que el cuerpo hace eco y dice: “Los órganos fragmentados se disparan (...)” (Zapata, 1985: 208). Gracias a estas observaciones se puede confirmar que se trata más de una pasión verdadera que de sexo indiscriminado; además, comparten sema con el propio título.

Para puntualizar, reitero que el punto focal de donde irradia toda la trama de *En jirones* es la omnipresencia de Eros en todas sus manifestaciones posibles. Se trata de las diferentes caras del deseo con sus luces y sombras que, por un lado, rozan el amor más idealista (“Veo como un acto de heroísmo romántico”, Zapata, 1985: 212) y, por otro, con el sexo duro y puro:

Los abrazos son efusivos, apretados, como si quisiéramos tronarnos los huesos; los besos en la boca, ávidos, como si tratáramos de extraernos el alma al succionar la saliva; las caricias son casi rasguños; los besos en el cuerpo, mordidas (...) nuestras bocas, nuestros dientes son como el hierro candente con que se marca en los animales la pertenencia (...) en ningún momento el dolor lo lleva a pedir tregua. Por el contrario, lo espolea y lo hace atacarme con más furia (Zapata, 1985: 103).

Se trata de un Eros que transgrede sin cesar su propio equilibrio e incluso se desliza a estados morbosos como la atracción enfermiza de Sebastián: “(...) A. ya está inserto en mí. Como una enfermedad (...)” (Zapata, 1985: 49). Por eso, el Eros de *En jirones* describe lo que podría denominarse la patología del enamorado: “Me desespero (...) su presencia no basta (...) y siempre reaparece con la fuerza de lo inevitable, de lo fatal” (Zapata, 1985:

249). Pero también la pasión es un mal necesario: “Sin él, mis días carecen de sentido” (Zapata, 1985: 72).

Es, pues, un estado de desequilibrio propio del enamorado y Zapata nos ofrece un panorama de esas reacciones tan típicas, como cuando, en un arranque de egoísmo, A. le dice a Sebastián: “(...) quiero que seas sólo mío. (...)” (Zapata, 1985: 249), y la reacción de Sebastián es: “(...) Me estremezco.” (Zapata, 1985: 249).

Aunque en la novela A. no es el enamorado, él también expresa su deseo de posesión y se atreve a decir: “(...) No quiero que pienses en otra cosa que no sea yo, cabrón. Ya te lo dije. (...)” (Zapata, 1985: 255).

También el enamorado anota todo tipo de ambigüedades o ambivalencias del deseo: “(...) me da terror la posibilidad de que A. regrese (...) ese terror no es en el fondo más que la otra cara del deseo.” (Zapata, 1985: 260).

Eros provoca que haya necesidad y al mismo tiempo temor de evocar la imagen del amado, como por ejemplo: “(...) si recorro en exceso a la imagen de A. para satisfacer mi necesidad, iré perdiéndolo poco a poco en la realidad. (...)” (Zapata, 1985: 71).

Otra ambigüedad del erotismo la encontramos en el momento en que Sebastián se muestra ansioso: “A. no viene en dos días. Me hace falta. Todo carece de significado. (...)” (Zapata, 1985: 265), pero tocan a su puerta y no abre.

Es obvio que enamorarse implica que las circunstancias escapan al control del sujeto, por lo que Sebastián a menudo puede decir: “Lloro” (Zapata, 1985: 82), “(...) Siento las lágrimas a punto de brotar. (...)” (Zapata, 1985: 233), “Si pudiera llorar, tal vez mi desesperación sería menor. (...)” (Zapata, 1985: 262), subrayando de esta manera el papel del llanto del que habla Barthes en su elogio de las lágrimas: la propensión particular del enamorado al llanto, que puede analizarse según su modo de aparición y al manejo que el

sujeto hace de él: “Entro a la casa, me encierro con llave y me suelto a llorar como un pendejo, harto de todo (...)” (Zapata, 1985: 196).

Pero, además, al tratar de mitigar su dolor, el enamorado quiere participar en un grupo, como cuando en una cantina Sebastián escucha una historia de amor y se identifica con la situación narrada: “(...) El otro, sordo, sólo repite incansablemente que su amante lo quiere, y musita su nombre con una redondez casi perfecta.”⁴⁶ (Zapata, 1985: 164).

Sebastián, como he estado insistiendo, hace un análisis profundo de su caso, tratando de aclarar su actitud, pero a veces su introspección le sirve más bien para regodearse con la escritura: “(...) dolor que se convierte entonces en una nostalgia no del todo desagradable (...)” (Zapata, 1985: 216).

La sexualidad, el otro aspecto que tiene que ver con el frágil equilibrio del erotismo, aparece en la novela con un sinnúmero de ejemplos de todas las crudezas a las que puede llegar el sexo. Sin embargo, si esos pasajes se contextualizan correctamente, encontramos en ellos todos los matices que ofrece la pasión, del paso del sexo instintivo y anónimo (“(...) cualquier cuate podría satisfacerlo (...)”, Zapata, 1985: 237), al sexo jubiloso, en plenitud, o al dolor del sexo, al deseo específico, un erotismo exclusivo que ya casi es amor, es decir, el sexo que sólo tiene sentido con alguien concreto: “(...) extraño tu olor, cabrón.” (Zapata, 1985: 184), “(...) decido no masturbarme mientras A. no esté conmigo. Decido guardar mi semen para él. (...)” (Zapata, 1985: 71).

Pero, como ya se ha sugerido, el sexo en Eros se vuelve insaciable, se convierte en una obsesión: “(...) la sensación de plenitud no se alcanza al obtener lo deseado; proviene de la repetición (...) como si sólo pudiera concebir mi vida cogiendo y descansando y luego volviendo a coger con A. (...)” (Zapata, 1985: 49).

⁴⁶ Zapata vuelve a emplear esta imagen en otro momento. Supra 3.1.1.1.

En la novela de Zapata, la mayoría de las largas descripciones de encuentros eróticos que en general son de un crudo realismo se refieren al sexo gozoso; en cambio, muchas de las anotaciones más escuetas aparecen cuando se experimenta la pasión amenazada. Indico sólo algunas. Hay mezcla de procacidades y realismo: “(...) Todo mi cuerpo lo desea; mi culo, ávido, se abre, aun antes de que A. me toque (...) Quiero su verga, necesito su verga adentro (...)” (Zapata, 1985: 41) y variación sobre el mismo tema: “(...) Oronda, su verga se expande aún más en mi interior (...) Roza por momentos mi próstata, que extática recibe gozosa sus repentinas caricias (...)” (Zapata, 1985: 45) o “(...) Lamo su culo, me embarro saliva y se la dejo ir bruscamente. Él reprime un grito de dolor (...) Cógeme, cógeme, pide. (...)” (Zapata, 1985: 237) y véanse también las páginas 62 ó 259; sensación de plenitud: “(...) Como en las obsesiones, la sensación de plenitud no se alcanza al obtener lo deseado (...)” (Zapata, 1985: 49); disfrute: “(...) Se da cuenta de que lo observo [orinar] y disfruta de mi mirada (...)” (Zapata, 1985: 61); vitalidad, triunfo: “(...) sin que mi mano tiemble al escribirlo: *A. por fin me pertenece*” (Zapata, 1985: 140); Eros y humor: “(...) como si quisiéramos tronarnos los huesos (...)” (Zapata, 1985: 103); sólo juegos eróticos sin penetración (Zapata, 1985: 120) y más adelante, nuevamente gozo: “(...) el peso de nuestros cuerpos, el de A. y el mío, que convierten la cama en centro de placeres (...)” (Zapata, 1985: 115), etcétera.

En la segunda parte de la obra, a las descripciones largas del acto sexual se les añade un componente de violencia, y ya casi al finalizar la novela, más bien aparecen notas escuetas: “Cogemos” (Zapata, 1985, 248); acto fallido: “Intentamos coger. (...)” (Zapata, 1985: 264), a pesar de todo: “Cogemos bien.” (Zapata, 1985: 266), etcétera.

Toda esa sexualidad en apariencia reducida a sí misma en realidad está mezclada con un gran número de sentimientos ambiguos. Si el sexo aparece por doquier, a fin de cuentas son los sentimientos de amor, desesperación, celos, angustia, rencor, etcétera los

que permiten matizar el acto. Véase, por ejemplo, la siguiente sucesión de encuentros sexuales: “Viene A. Cogemos bien” (Zapata, 1985: 269), “Viene A. Me da gusto verlo (...) Cogemos bien” (Zapata, 1985: 270), “[A.] está harto de todo; se siente desesperado. Yo también (...) Cogemos bien” (Zapata, 1985: 271), “A. vuelve a golpearme (...) Me pide perdón. Llora. Cogemos” (Zapata, 1985: 272), “Viene A. Se azota. Cogemos” (Zapata, 1985: 273), “Viene. Cogemos” (Zapata, 1985: 274)”.

Para completar todo esto, en un arranque de humor el personaje se autocensura y Zapata se vuelve congruente consigo mismo: “¿Y esta mentalidad chaquetera de anotar los contactos sexuales con A. (...)?” (Zapata, 1985: 122).

Sin embargo, en otros casos de lucidez el protagonista también se interroga sobre las emociones opuestas de los amantes: “(...) ¿por qué sigo enamorado de él? ¿Porque mi deseo es masoquista? (...) ¿o porque el enamoramiento no es más que un impulso contradictorio? -y [casi como si fuera Óscar Wilde⁴⁷] Sebastián prosigue- ¿porque sólo podemos amar lo que a la vez odiamos?, ¿porque en el amor no hay perfección? (...)” (Zapata, 1985: 97).⁴⁸

En su lucidez o pesimismo, Sebastián hace un repaso exhaustivo de todos los avatares del enamorado: sus triunfos, su lucha, sus dudas, sus contradicciones, y de esta manera narra su azarosa aventura con A.

5. 1 LEXICALIZACIÓN PARA CAMPOS ASOCIATIVOS

Una lexicalización aproximativa muestra que los vocablos que más se repiten son temor, miedo, terror, confusión y nerviosismo. Además, las asociaciones que se vuelven redes de

⁴⁷ “y sin embargo cada hombre mata lo que ama” en *La balada de la cárcel de Reading*.

⁴⁸ Véase el juego virtuoso que Zapata hace de la interrogación.

vocablos o campos asociativos pueden esquematizarse de diversas formas. Sin embargo, antes que nada debe buscarse la coherencia, puesto que se trata únicamente de representaciones que ayudan a la comprensión.

A título de ejemplo, propongo algunos vocablos que se incluyen en los esquemas sobre la correlación y coincidencia entre los autores estudiados, no sin antes considerar que no hay mejor manera de resumir los campos asociativos que la que hace José Joaquín Blanco: “La vida se vuelve tremenda y se confunde con los pasajes de la muerte; el amor se entremezcla con el odio, la ternura con la violencia, la exaltación del enamorado con la destrucción de la autoestima y de las ganas de vivir” (Blanco, 1994: 9).

Los siguientes términos están tomados de la novela *En jirones* y se relacionan fácilmente con lo dicho por los cuatro autores estudiados. Asimismo, crean entre ellos redes de relaciones que se convierten en campos asociativos.

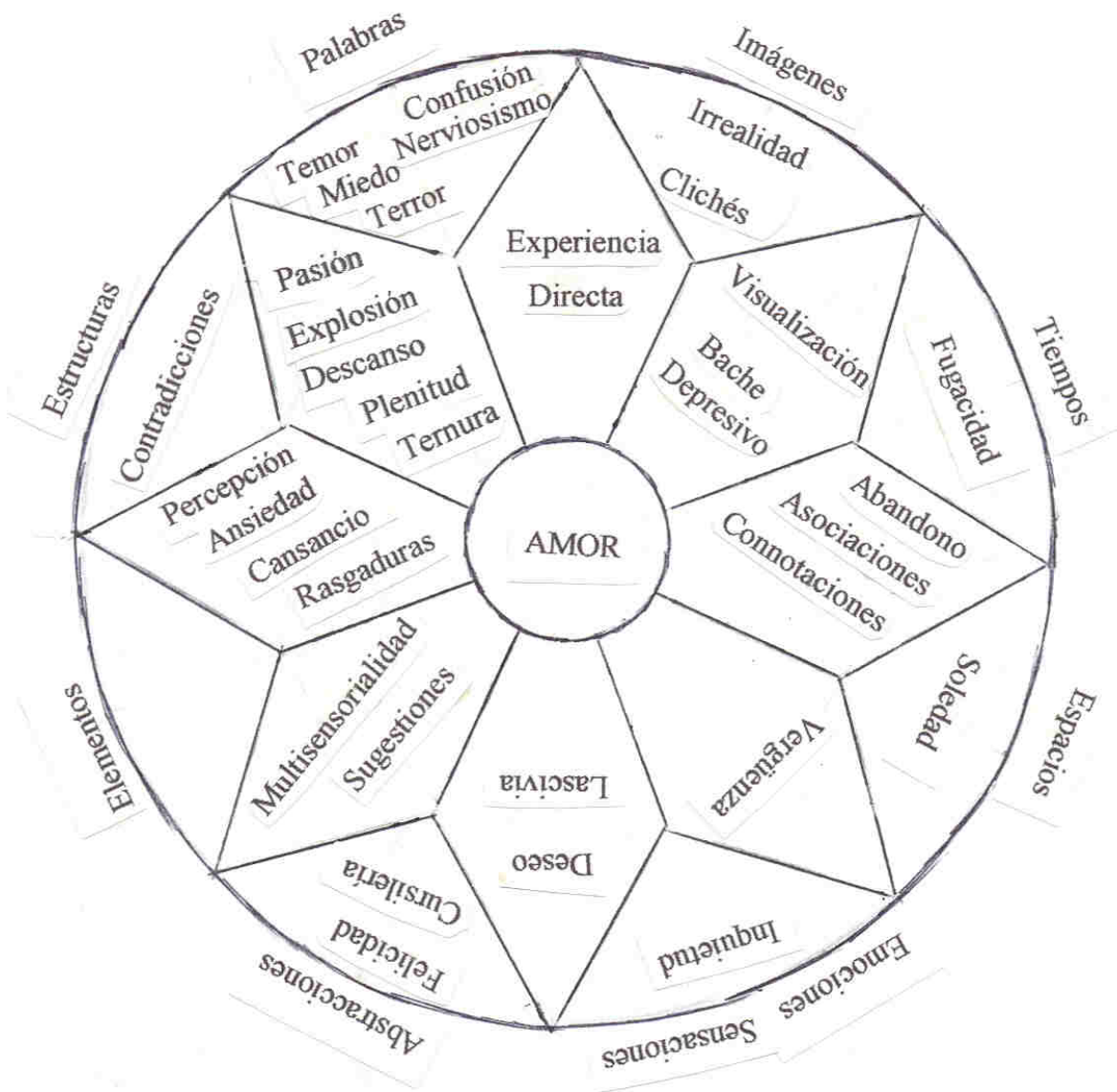
Abandono	Culpabilidad	Impotencia	Pretensión
Abusar	Cursilería dicha	Incertidumbre	Rabia
Abyección	Decepción	Indecisión	Rasgaduras
Alucino	Depresión	Incomodidad	Remordimientos
Amenaza	Desamparo	Inquietud	Rencor
Angustia	Desdén	Intuición	Reto
Ansiedad	Deseo	Lascivia	Ridículo
Ausencia	Desesperación	Letargo	Sensación de irrealidad
Autovigilancia	Deterioro físico	Llanto	Signos aciagos
Azotado	Dolor	Me desmorono	Soledad
Azote	Encabronamiento	Miedo	Temor
Bache depresivo	Excitación nerviosa	Necesidad	Tensión
Bilis	Felicidad	Nerviosismo	Terror
Cansado	Fiel	Nostalgia	Vacío
Cansancio	Fugacidad	Obsesión	Venganza
Confusión	Harto	Pecado	Vergüenza
Constante	Humillarse	Perdición	Violencia
Culpa	Idealizar	Presentimiento	Visión anhelante

REPRESENTACIÓN ESQUEMÁTICA DE LAS REDES

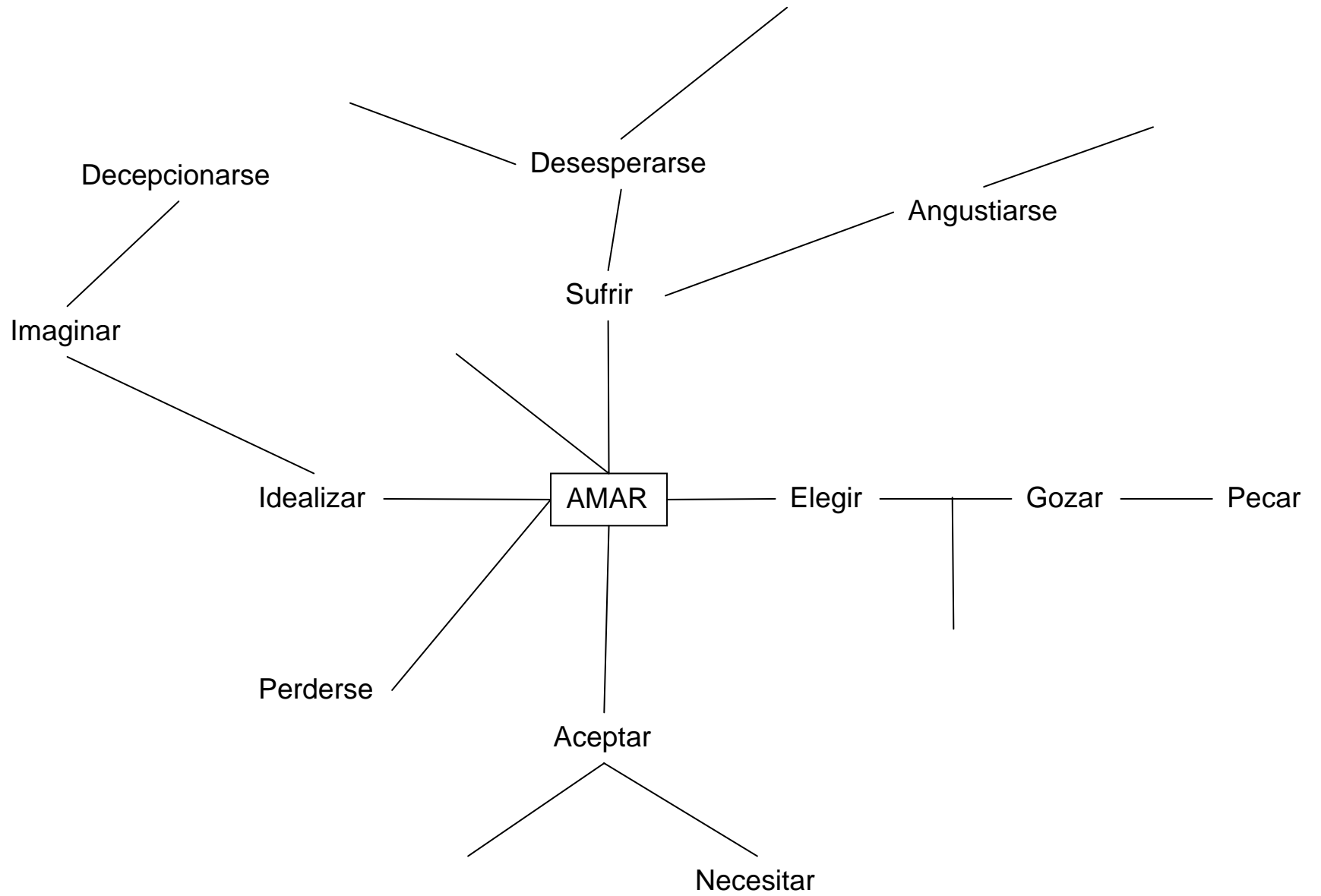
LEXICOSEMÁNTICAS DE EN JIRONES

EL MANDALA DEL AMOR

(Espacios intercambiables por el lector)

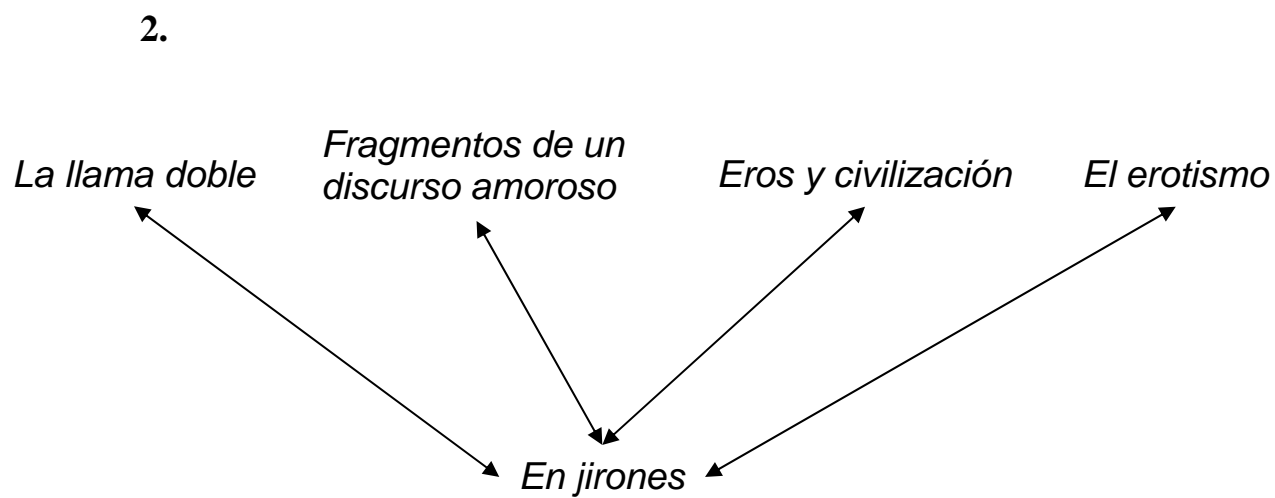
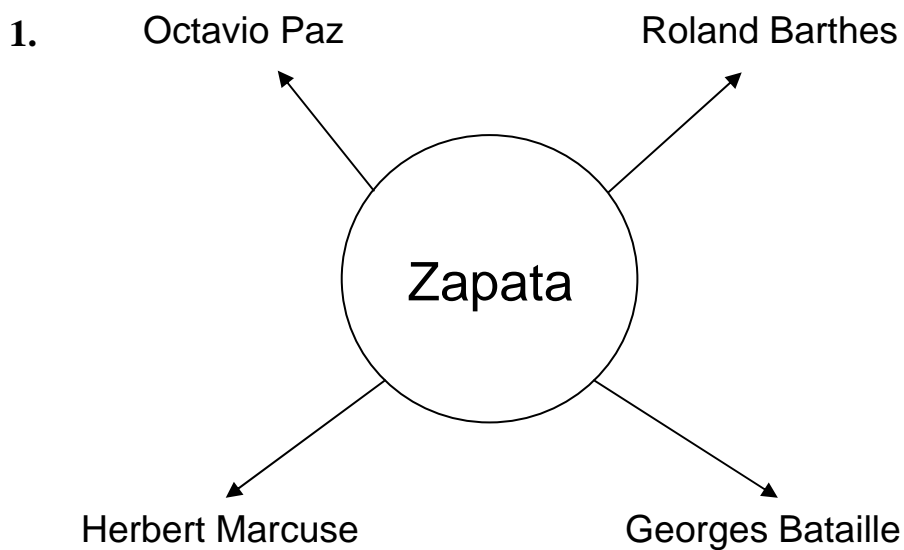


RED LEXICOSEMÁNTICA DEL VERBO AMAR

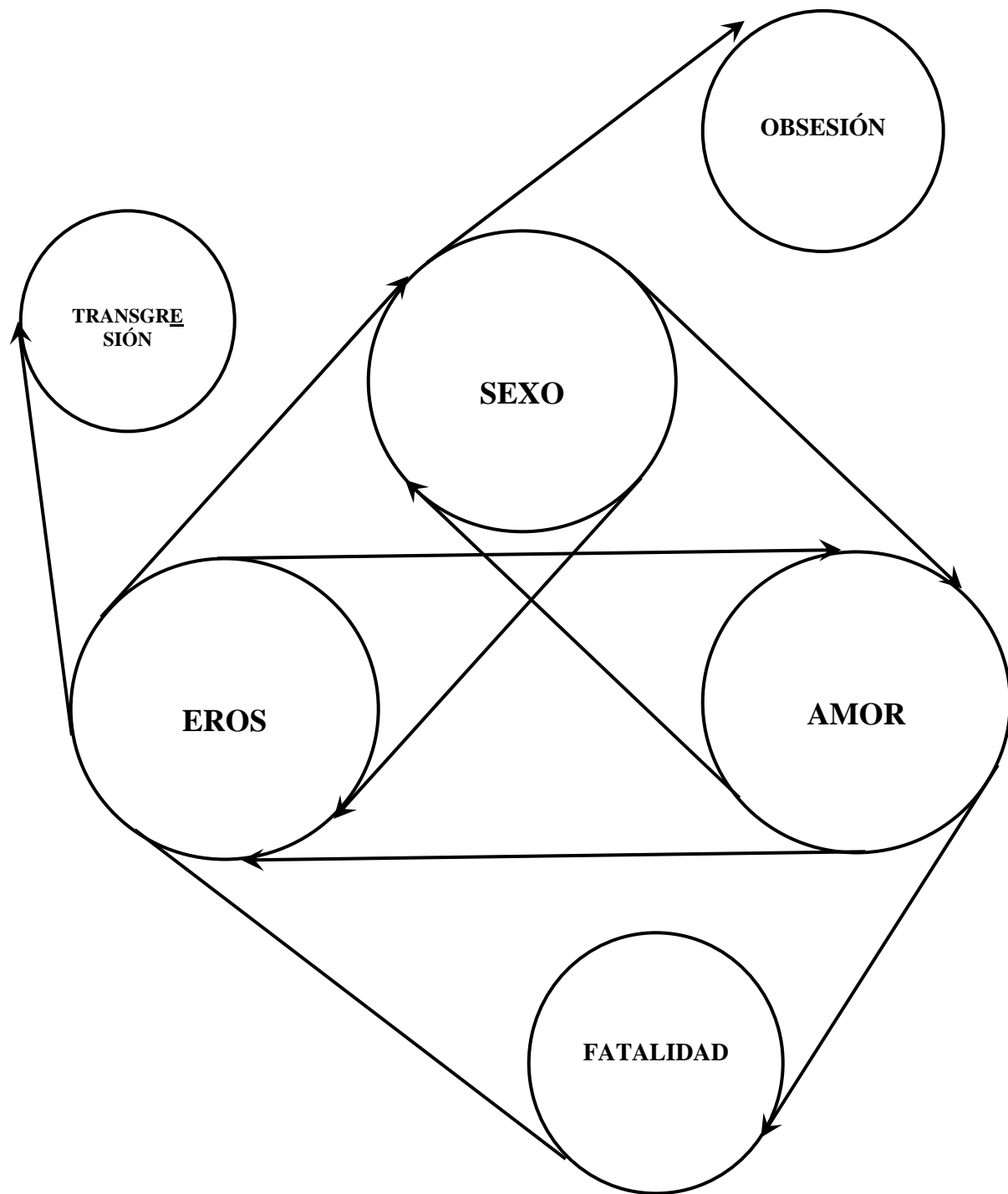


ESQUEMAS DE CORRELACIÓN Y COINCIDENCIAS ENTRE
LOS AUTORES ESTUDIADOS

EROS

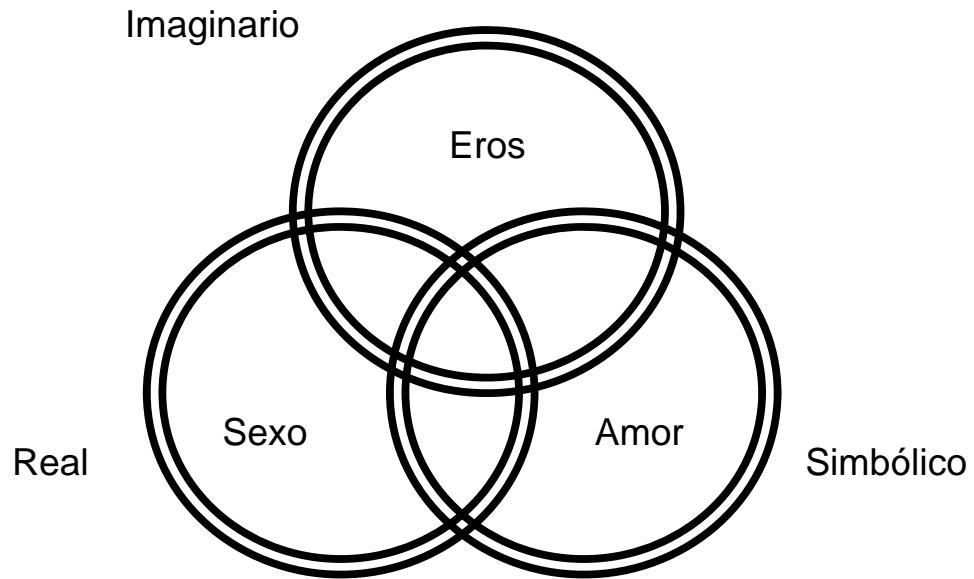


ESQUEMA DE LA DINÁMICA DEL ENAMORAMIENTO



ESQUEMA DEL MOVIMIENTO DEL DESEO

Interdependencia



CONCLUSIÓN

Querer escribir el amor es afrontar el embrollo del lenguaje: esa región de enloquecimiento donde el lenguaje es a la vez demasiado y demasiado poco.

Fragmentos de un discurso amoroso de Roland Barthes,

Las interrogantes que surgieron con la lectura y examen de la novela de Zapata se han esclarecido con las ideas desarrolladas por Bataille, Marcuse, Barthes y Paz desde la óptica del campo asociativo de Helena Beristáin, pero sobre todo me han servido para determinar en qué consisten los juegos de vaivén entre lo que se denomina el enamoramiento y el erotismo. Por otra parte, también me han ayudado a encontrar las razones que me permiten afirmar que *En jirones* es una novela erótica de gran valor literario.

Si en el perfil de Zapata como escritor aparece su gusto por la experimentación, lo que hace en *En jirones* es muestra innegable de un escritor absolutamente consciente de sus fines y sus medios. Decide hacer una historia de amor típica pero, como dice Paz, no hay amor sin erotismo ni erotismo sin sexo. Para explorar esos aspectos Zapata elige la forma más adecuada que le permite al mismo tiempo la expresión más justa. Por eso, partiendo de que para narrar las fluctuaciones, vacilaciones e irresoluciones de su protagonista no puede hacerse un discurso horizontal, en una novela en sentido tradicional, elige la forma diario que permite un discurso hecho jirones que, como cualquier discurso de enamorado, tiene mucho de novelesco.

En cuanto a los autores citados, todos coinciden en que la pasión amorosa es un delirio y el erotismo, la actividad sexual de un ser consciente.

Bataille, que pone el acento en la transgresión y lo sagrado, también explora el aspecto morboso del erotismo, el impulso hacia la muerte como cuando Sebastián piensa en el suicidio.

Actualmente, en nuestra sociedad también es una transgresión el amor entre hombres, el amor denotado en la obra, aunque más que la caracterización del comportamiento de un homosexual, en *En jirones* Zapata muestra ciertos conflictos de los seres humanos en general.

El sexo franco en cualquier combinación también es transgresión y Zapata en sus escenas eróticas en ocasiones parece simular a Sade, en sus excesos usando lo obscuro como vehículo para reflexionar seriamente sobre los sentimientos.

Marcuse, por su parte, señala la problemática social que enmarca los sentimientos humanos y sus conclusiones pueden enlazarse con la declaración pesimista de Barthes cuando dice que la soledad del enamorado no es la soledad de alguien, sino la soledad del sistema, el que, según Marcuse, reprime los deseos más elementales. Pero también señala el papel liberador de la fantasía por medio del arte. Así, por ejemplo, en la novela, el personaje de A. oscila entre la represión a sus instintos y su intento de cultivarse asistiendo al cineclub, donde asimismo puede encontrar “algo” y luego vivir la película.

Barthes, cuyos *Fragmentos de un discurso amoroso* a mi parecer podrían confundirse con las mismas expresiones de Zapata, elige, con una muestra de ternura e ironía al igual que éste, el habla típica del enamorado. Lo mismo puede decirse de Zapata, pues obviamente conoce bien a las víctimas del amor y si bien maltrata a sus personajes, con el humor punzante que utiliza, paradójicamente suaviza ese maltrato, y el efecto sobre el lector es que despierta la ternura hacia su personaje central.

Finalmente, Paz desmenuza las sutiles diferencias entre sexo, erotismo y amor, resumiendo los aspectos históricos de su expresión en Occidente y el papel relevante que en esto tiene la literatura.

La lectura de Paz ayuda, por lo tanto, a situar a Zapata en el linaje de los grandes autores que han escrito novelas de amor y aunque en nuestra época el sentimentalismo del amor está desacreditado, e incluso es considerado obsceno, de acuerdo con los postulados de Barthes (y en ese sentido Zapata sería doblemente obsceno), en realidad Zapata elige un tema eterno: el relato de las pasiones.

En resumen, en esta novela de lecturas múltiples, como toda obra literaria de excelencia, sobresalen desde mi óptica particular varios aspectos, amén de la maestría de Zapata para estructurar el supuesto diario íntimo:

- 1.- Las alusiones a lo literario o a la función de la escritura.
- 2.- Las referencias culturales de diferentes niveles, tanto cultas como populares y que en ocasiones parecen guiños para un pequeño círculo del autor o para conocedores que sepan leer entre líneas.
- 3.- Las reflexiones de carácter moral del autor cuando en boca de su personaje Sebastián emite sentencias que le conciernen a todo ser humano.
- 4.- Las variaciones estilísticas sobre un mismo tópico: el sexo.
- 5.- El humor corrosivo que surge siempre en los momentos de más intensa desesperación, recreando, en una parodia del cine mexicano de la época de oro, la atmósfera típica de un entorno clasemediero que nos es muy familiar. Pero, además, la incisiva mirada de Zapata, semejante a la del cine de Luis Buñuel, resalta los peores defectos de nuestra sociedad.

Así, me parece pertinente preguntarme si en esta novela de amor se han podido verificar las afirmaciones de los autores a los que recurrí. Considero que las ideas

desarrolladas por ellos cobran más fuerza en el momento en que son llevadas a un registro literario, es decir, puestas en acción por medio del lenguaje, lo cual constituye uno de los logros estéticos de la novela.

Barthes afirma que la llamada “proyección” ya no es tomada en cuenta por la teoría actual de la literatura, sin embargo, cualquier lector atento puede experimentarla, es decir, identificarse con los personajes, porque a todos los enamorados del mundo los liga una larga cadena de equivalencias. Con la lectura de una novela de amor el lector más que proyectarse se une a la imagen del enamorado. Esto, según yo, es otro de los grandes efectos de las obras literarias y un mérito más de *En jirones*.

Para concluir, me atrevo a afirmar que la lectura de *En jirones* es mucho más atractiva que cualquier tratado sobre el amor o el erotismo.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Anhalt T., Neydda G. de, 1983, "Melodrama" en *Sábado de Unomásuno* (México, DF, 17 de diciembre), Núm. 320, p. 12.
- Anderson Imbert, Enrique, 1987, *Historia de la literatura hispanoamericana. II. Época contemporánea*, 5ª. ed, 1ª. reimp., México, FCE (Breviarios, 156).
- _____ y Florit, Eugenio, 1970, *Literatura hispanoamericana. Antología e Introducción histórica*, New York, Holt, Rinehart and Winston, t.II
- Azar, Héctor, 1979, "De vampiros" en *El Universal*, (México, DF. 16 de agosto) p. 4.
- Barthes, Roland, 2001, *Fragmentos de un discurso amoroso*, 16ª. ed., México, Siglo XXI.
- _____ 2001, *S/Z*, 11ª. ed., México, Siglo XXI.
- Bataille, Georges, 1971, *El erotismo*, Barcelona, Editorial Mateu.
- _____ 1996, *Historia del ojo*, 3ª. ed. [tr. y prol. Margo Glantz], México, Ediciones Coyoacán (Colección Reino Imaginario, 8).
- Baudelaire, Carlos, s/a, *Las flores del mal* [prod. Antonio Navarro], Barcelona, Ediciones Novaro (Colección Arco Iris, 27).
- Bautista, Juan Carlos, 1993, "Pasión y muerte de la literatura gay. Luis Zapata", en *Viceversa* (México, DF, mayo-junio), Núm. 4, pp. 62-65.
- Beristáin, Helena, 2001, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª. ed., 4ª. reimp., México, Porrúa.
- Blanco, José Joaquín, 1979, "El vampiro de la colonia Roma" en *Unomásuno* (México, DF, 15 de marzo) p. 6.

- _____ 1982, “Introducción” en *Crónica de la literatura reciente en México: 1950-1980*, México, INAH, Departamento de Investigaciones Históricas (Cuaderno de Trabajo 42).
- _____ 1989, “La hermana secreta de Angélica María” en *La Jornada* (México, DF, 18 de noviembre) p. 9.
- _____ 1994, “Presentación” en Luis Zapata, *En jirones*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Tercera serie de Lecturas Mexicanas, 84)
- _____ 1995, “Los postulados del buen golpista” en *Rinconete y Cortadillo de Etcétera* (México, DF, 21 de septiembre) p. 10.
- _____ 1996, “Luis Zapata, el salto de la muerte” en *Crónica literaria; un siglo de escritores mexicanos*. México, Cal y Arena, pp. 543-568.
- Brushwood, John S., 1985, *La novela mexicana (1967-1982)*, México, Grijalbo.
- Cárdenas, Noé, 1996, “Hoy se diría cinismo” en *Nexos* (México, DF, enero) pp. 72-73.
- Cleland, John, 1985, *Fanny Hill, memorias de una mujer galante* [tr. Frank Lane], Londres, Akal.
- Coronado, Juan, 1984, “Melodrama de Luis Zapata” en *Sábado de Unomásuno* (México, 2 de junio), Núm. 344, p. 10.
- Defoe, Daniel, 1966, *Las aventuras amorosas de Moll Flanders*, 2ª. ed. Barcelona, Bruguera, ilus. (Libro Amigo).
- Duffey, J. Patrick, 1966, *De la pantalla al texto, la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX*, México, UNAM, pp. 127-138.
- Enciclopedia de la literatura Garzanti*, 1991, Milán, Ediciones B.
- Enríquez, Victoria, 1999, “El placer de narrar: *Siete noches junto al mar*” en *La Jornada El Sur* (Acapulco, Gro., 1º de junio), Núm. 907. p. 20.

- Estébanez Calderón, Demetrio, 1996, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- Foster, David William, 1994, "Zapata, Luis, 1951" en *Gay and lesbian themes in latin american writing*, Austin, University of Texas Press, pp. 460-469.
- Freud, Sigmund, 1978, *El malestar en la cultura*, 4ª. ed., Madrid, Alianza Editorial.
- Fuentes, Carlos, 1990, *Valiente mundo nuevo; épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, FCE.
- Gally, Héctor, 1987, "Melodrama/De pétalos perennes, de Luis Zapata" en *Sábado de Unomásuno* (México, DF, 4 de julio), Núm. 509, p. 14.
- _____ 1989, "Luis Zapata: Ese amor que hasta ayer nos quemaba" en *Sábado de Unomásuno* (México, DF, 8 de abril) Núm. 601, p. 6.
- Glantz, Margo, 1971, *Onda y escritura en México, jóvenes de 20 a 30*, México, Siglo XXI.
- Gómez de Silva, Guido, 1999, *Diccionario internacional de literatura y gramática*, México, FCE.
- Goethe, 1971, *Werther* [prol. Carmen Bravo-Villasante], España, Salvat (Biblioteca básica Salvat, 10).
- González de Alba, Luis, 1985, "En jirones" en *La Jornada* (México, DF, 30 de mayo) p.26.
- González, Mario M., 1993, "Novela picaresca iberoamericana: la neopicaresca brasileña" en Leopoldo Zea [comp.] *Historia y cultura en la conciencia brasileña*, México, FCE.
- Hernández Cabrera, Miguel, 1996, "Hot line del pendejismo amoroso" en *La Jornada Semanal de La Jornada* (México, DF, 17 de marzo), Núm. 54, p. 19.
- _____ 1999, "Más allá del zapping" en *La Jornada Semanal de La Jornada* (México, DF, 5 de septiembre), Núm. 235, p. 15.
- Hernández, Rubén, 1985, "Los jirones son de palo" en *La Guía de Novedades* (México, DF, 28 de junio), Núm. 196, p. 4.

- José Agustín, 1992, *Tragicomedia mexicana 2*, México, Planeta Mexicana.
- Laclos, Chardel de, 2004, *Las amistades peligrosas* [tr. Almudena Montojo], Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo, Literatura, 5656).
- La literatura*, s/a, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- Literatura universal*, 1993, Guía escolar Vox, Barcelona, Patria.
- Marcuse, Herbert, 1983, *Eros y civilización*, Madrid, Sarpe.
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamberlain de, 1921, *El juego del amor y del azar* [tr. Pedro Morante], Madrid, Espasa Calpe.
- _____ 1949, “*La vie de Marianne*”, en *Theatre complet* [Texte preface et annot por Marcel Arland], París, Gallimard.
- Martínez S., José Luis, 1989, “¿A dónde irá nuestro amor?” en *Lectura, Revista de libros de El Nacional* (México, DF, 7 de octubre), Núm. 28, p. 7.
- Max, Roberto, 1995, “Sexo franco, amor en jirones” en *Viceversa* (México, DF, octubre), Núm. 29, p. 64.
- Mejía, Eduardo, 1979, “¿Adonis, te gustan los hombres?” en *Nexos* (México, DF, 20 de agosto), Núm. 20, pp. 48-49.
- _____ 1992, “Luis Zapata: *De cuerpo entero*” en *Sábado de Unomásuno* (México, DF, 14 de marzo), Núm. 754, p. 10.
- Mishima, Yukio, 2005, *Confesiones de una máscara*, 5ª. ed. [tr. Andrés Bosch], España, Espasa Calpe (Relecturas).
- Molina, Tirso de, 1968, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Espasa Calpe (Austral, 1405).
- Moliner, María, 1998, *Diccionario de uso del español*, 2ª. ed. 1ª. reim., Madrid, Gredos, 2 vols.
- Monsiváis, Carlos, 2000, *Aires de familia; cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama.

- Montesquieu, 1992, *Cartas Persas* [tr. y notas Ma. Rocío Muñoz, prolog. Ma. Eugenia Galicia], México, Conaculta (Cien del mundo).
- Muñoz, Mario, 1996, *De amores marginales*, México, Universidad Veracruzana.
- Paredes, Alberto, 1999, "Boccaccio en Acapulco" en *Proceso* (México, DF, 18 de julio), Núm. 1185, p. 68.
- Paz, Octavio, 1993, *La llama doble; amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral,
- Poniatowska, Elena, 1985, *¡Ay vida, no me mereces!*, México, Joaquín Mortiz.
- Prado, Gloria, 1992, *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, México, Diana.
- Rama, Ángel, 1981, *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964/1980*, México, Marcha Editores.
- Réage, Pauline, 2006, *La historia de O* [ed. rev. y corr., prolog. Jean Paulhan, tr. Ángel López], México, Tusquets Editores (Col. Erótica, 35).
- Rousseau, Jean Jacques, 1900, *Julia o La nueva Eloísa: Cartas de dos amantes*, París, Garnier.
- Sade, Marqués de, s/a, "Filosofía en el tocador" en *Obras selectas* [tr. Beatriz Vitar, prolog. Leopoldo María Panero], Madrid, Edimat Libros, pp. 289-435.
- _____ 2005, *Los 120 días de Sodoma o la Escuela del libertinaje*, 6ª. ed. [tr. Rafael Rutiaga], México, Edit. Tomo.
- Sainz, Gustavo, 1989, *Jaula de palabras; una antología de la nueva narrativa mexicana*, 3ª ed., México, Grijalbo.
- Sainz de Robles, Federico Carlos, 1994, *Diccionario español de sinónimos y antónimos*, 5ª. reimp., México, Aguilar.
- Schneider, Luis Mario, 1985, "El tema homosexual en la nueva narrativa mexicana" en *Casa del Tiempo*, UAM (México, DF, febrero-marzo), Núm. 49-50, pp. 82-86.

- _____ 1997, *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*, México, Nueva Imagen.
- Tamarit, Ana, 1993, “¿Y a dónde vamos?” en *La Jornada Semanal de La Jornada* (México, DF, 7 de marzo), Núm. 195, p. 13.
- Teichmann, Reinhard, 1987, “Luis Zapata” en *De la Onda en adelante: conversación con 21 novelistas mexicanos*, México, Posada, pp. 353-374.
- Torres, Luis, 1992, “¿Por qué mejor no nos vamos?” en *Revista El Planeta*, Grupo Mexicano del Pacífico (México, 21 de octubre) pp. 9-17.
- Torres, Vicente Francisco, 1985, “En jirones, de Luis Zapata” en *Sábado de Unomásuno* (México, DF, 30 de noviembre), Núm. 424, p. 10.
- Trejo Fuentes, Ignacio, 1981, “Diálogos entre dos protagonistas” en *Excélsior* (México, DF, 11 de junio) Sec. Cultural y financiera, p. 2.
- _____ 1989, “Luis Zapata: La hermana secreta de Angélica María” en *Sábado de Unomásuno* (México, DF, 16 de diciembre), Núm. 637, pp. 13-14.
- Trueba Lara, José Luis, 1992, “Las palabras de la tribu” en *Lectura, Revista de Libros de El Nacional* (México, DF, 17 de octubre), Núm. 186, p. 4.
- Urrutia, Elena, 1985, “Con sordina y a puerta cerrada” en *Libros de La Jornada* (México, DF, 26 de enero) Núm. 2, p. 3.
- Varderi, Alejandro, 1996, *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar, del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*, Madrid, Editorial Pliegos.
- Viñas, David *et al.*, 1981, *Más allá del boom; literatura y mercado*, México, Marcha Editores (Colección Letras).
- Wilde, Oscar, 1946, *La balada de la Cárcel de Reading y otros poemas*, Buenos Aires México, Espasa Calpe.

_____ 2001, *Salomé* [tr. y prol. Guadalupe de la Torre], Argentina, Longseller (Clásicos de bolsillo, 80).

OBRAS DE LUIS ZAPATA

Zapata, Luis, 1975, *Hasta en las mejores familias*, México, Novaro.

_____ 1979, *El vampiro de la colonia Roma*, México, Grijalbo.

_____ 1981, *De pétalos perennes*, México, Katún.

_____ 1983, *Melodrama*, México, El enjambre.

_____ 1983, *De amor es mi negra pena*, ilus. de Marcela de Aguinaga, México, Panfleto y Pantomima.

_____ 1985, *En jirones*, México, Posada.

_____ 1987, *Melodrama De pétalos perennes*, México, Posada.

_____ 1989, *Ese amor que hasta ayer nos quemaba*, México, Posada (Colección Letras de México).

_____ 1989, *La hermana secreta de Angélica María*, México, Cal y Arena.

_____ 1990, *De cuerpo entero*, México, UNAM-Ediciones Corunda.

_____ 1992, *¿Por qué mejor no nos vamos?*, México, Cal y Arena.

_____ 1995, *Los postulados del buen golpista*, México, Cal y Arena.

_____ 1995, *La más fuerte pasión*, México, Océano.

_____ 1995, *Paisaje con amigos: Un viaje al occidente de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

_____ 1999, *Siete noches junto al mar*, México, Colibrí.