

**Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Posgrado en Letras
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas**

**Memoria, autobiografía y escritura intertextual en *Juntando mis pasos* de
Elías Nandino**

Tesis que para optar por el grado de Doctor en Letras presenta

Gerardo Bustamante Bermúdez

505003991

Tutora

Dra. Georgina García-Gutiérrez Vélez - IIFiologicas

Sinodales

Dra. Ma. Teresa Miaja de la Peña - FFyL

Dra. Ute Seydel Butenschon - FFyL

Dr. Antonio Marquet - Programa de Posgrado en Letras

Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco - Programa de Posgrado en Letras

México, octubre de 2013



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.

Contenido

Introducción.....	6
Datos biográficos del autor.....	16
I. La construcción del “yo autobiográfico” en <i>Juntando mis pasos</i>.....	23
1.1. Generalidades entre <i>Elías Nandino: una vida no/velada</i> y <i>Juntando mis pasos</i> . Dos libros sobre un mismo personaje.....	39
1.2. Los prólogos de Enrique Aguilar y las ediciones de <i>Elías Nandino: una vida no/velada</i> y el “Prefacio” de <i>Juntando mis pasos</i>	62
1.3 Niveles de autoría y coautoría entre Aguilar y Nandino: un caso de intertextualidad.....	74
II. Toda una vida: evocaciones de un pasado.....	87
2.1. La infancia y el descubrimiento de la escritura.....	92
2.2. La ciudad de México como espacio liberador.....	95
2.3. Adiós a la ciudad.....	112
III. Homosexualidad, intertextualidad y escritura.....	116
3.1. La heterodoxia sexual. Masculinidades en <i>Juntando mis pasos</i>	134
3.2. La experiencia homosexual: <i>La estatua de sal</i> y <i>Juntando mis pasos</i>	177
Conclusiones	193
Biblio-hemerografía.....	198

Creí en ti, muchachillo.

Cuando el mar evidente,
con el irrefutable sol de mediodía,
suspendía mi cuerpo
en esa abdicación del hombre ante su dios,
un resto de memoria
levantaba tu imagen como recuerdo único.

Luis Cernuda

Entre las aguas juntas que yo ansío
veremos todo el cielo reflejado,
y lo que para todos es pecado
a nuestro corazón será rocío...

Elías Nandino

Que se cierre esa puerta
que no me deja estar a solas con tus besos.
Que se cierre esa puerta
por donde campos, sol y rosas quieren vernos.
Esa puerta por donde la cal azul de los pilares entra
a mirar como niños maliciosos
la timidez de nuestras dos caricias
que no se dan porque la puerta, abierta...

Carlos Pellicer

Pintad un hombre joven, con palabras leales
y puras: con palabras de ensueño y emoción;
que haya en la estrofa el ritmo de los golpes cordiales
y en la rima el encanto móvil de la ilusión.

Porfirio Barba Jacob

No soy Pasolini pidiendo explicaciones
no soy Ginsberg expulsado de Cuba
no soy un marica disfrazado de poeta
no necesito disfraz
aquí está mi cara
hablo por mi diferencia
defiendo lo que soy

y no soy tan raro.

Pedro Lemebel.

Introducción

Elías Nandino Vallarta (1900-1993) es uno de los poetas mexicanos menos estudiado por la crítica literaria. Siendo coetáneo de varios escritores agrupados dentro de la llamada generación de Contemporáneos, entre los que destacan Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, entre otros más, el nombre del autor jalisciense no figura en los manuales literarios y de crítica de la época; si acaso se le menciona a manera de apéndice tardío como el amigo o médico de los escritores adscritos a este grupo. A mi juicio son básicamente dos escenarios los que excluyen a Elías Nandino de la lista. El primero es que no publicó en la llamada revista *Contemporáneos* (1928-1931), pues de 1928 y hasta principios de 1930, Nandino se encontraba en Los Ángeles, California haciendo un curso sobre transfusión sanguínea e investigación para elaborar su tesis médica titulada “Algo más sobre raquianestesia y su aplicación en el niño”, con la que obtuvo el título de Médico Cirujano por parte de la Universidad Nacional de México el 6 de agosto de 1930. En entrevista con Carlos A. Cruz, y a propósito de la exclusión del grupo, Nandino afirma: “aunque me exigieron que escribiera algo [para la revista *Contemporáneos*], nunca me lo publicaron, pero no me importaba. Si ellos buscaban cargos políticos, yo tenía mis ideales¹. Un segundo escenario que explica la exclusión del poeta se la han dado los críticos literarios al considerarlo sólo como un amigo que compartía lecturas, vida y viajes con los otros autores a los que sí se les ha consagrado dentro del panorama literario mexicano y que han merecido publicaciones,

¹ Carlos A. Cruz. “El deber del poeta, ser sincero: si hay sinceridad en su obra, hay empuje, de lo contrario, nada se dice: Elías Nandino”, *Excelsior*, México, D. F., 29 de julio de 1984, p.28.

reconocimientos, homenajes, estudios y tesis. En su libro *Los contemporáneos ayer*, Guillermo Sheridan señala: “Diversos comentaristas han incluido o expulsado [del grupo], por razones invariablemente pertinentes y considerables, a Carlos Pellicer, Elías Nandino, Genero Estrada, Enrique Murguía Jr., Celestino Gorostiza, Rubén Salazar Mallén, Ermilo Abreu Gómez –estos últimos, eventualmente, habrían de convertirse en enemigos de tiempo completo de los demás–, Ignacio Barajas Lozano y muchos más”².

Por su parte, Luis Mario Schneider, historiador del Estridentismo y del grupo Contemporáneos, sí incluye en la nómina de escritores del también llamado “Grupo sin grupo” a Elías Nandino. En su libro *Otros Contemporáneos* (1995), Schneider afirma que Contemporáneos es una “abstracción” relativa dentro del amplio proceso cultural de los años veinte en donde varios escritores formularon novedades en el terreno literario, así como en las artes visuales e incluso la música. Para Schneider el grupo Contemporáneos presenta dos rumbos: 1) los artistas de apasionado nacionalismo; 2) los creadores convencidos de que México tenía que impregnarse de una cultura universal.

Si en *Otros Contemporáneos*, Luis Mario Schneider rescata y justifica la importancia de Octavio G. Barreda, Anselmo Mena, Enrique Asúnsolo y Enrique Munguía³, no escatima los nombres de otros artistas que desde diversas trincheras impulsaron la creación literaria y artística en general. En la presentación al volumen, el autor amplía el número de artistas e intelectuales que de alguna manera estuvieron estrechamente relacionados con los

² Guillermo Sheridan [1985]. “Introducción”, *Los contemporáneos ayer*, México: FCE, 2003, p.17.

³ En el caso de Octavio G. Barreda, Anselmo Mena y Enrique Munguía, hay que destacar que sí fueron colaboradores de la revista *Contemporáneos*, no obstante, no se les incluye como parte del grupo literario. Aunque Schneider sabe que Elías Nandino ha sido un autor muy poco valorado y estudiado, decide no incluirlo dentro de su libro, por lo que el autor sigue quedando marginado, pues no basta con que el crítico lo enuncie como parte del grupo, pues bien sabe que se le ha denostado su participación en antologías y estudios.

principales autores del grupo, así como con el desarrollo de una cultura mexicana y universal⁴. En el caso de Elías Nandino, hay que señalar que tuvo amistad y afinidades intelectuales con varios artistas considerados por Schneider: Roberto Montenegro le hizo dos retratos, uno en 1926 y otro en 1950. Julio Castellanos ilustró *Espejo de mi muerte* (1945). A varios de ellos les dedicó algunos poemas bajo el significado codificado que siempre supone una dedicatoria para reconocer un vínculo de intimidad entre el autor y el destinatario.

Así las cosas, para justificar la exclusión o pertenencia de Elías Nandino al grupo Contemporáneos, es necesario crear un paréntesis para abordar algunos conceptos como “campo cultural”, “canon” y “alta cultura”, pues queda claro que la historia de la literatura excluye a ciertos escritores cuya calidad estética y propuesta literaria es ajena a los “gustos” de otros escritores o críticos que autorizan o rechazan el ingreso al “Olimpo de las letras”. En el caso de Nandino es necesario hacer este paréntesis considerando que su obra fue valorada, principalmente a raíz del conocimiento de su vida como homosexual, revelada en la biografía *Elías Nandino: una vida no/velada* (1986), del periodista Enrique Aguilar.

Pierre Bourdieu dice que la construcción de los campos artísticos responde a la ortodoxia predominante de las áreas culturales que se erigen como una autoridad que forma y define las características de la “alta cultura”. El autor utiliza el concepto “dominantes” para referirse a los grupos que se erigen como los jueces de la producción artística y que

⁴ La amplia lista de autores dados por Schneider es la siguiente: Manuel Álvarez Bravo, Julio Castellanos, Carlos Chávez, Celestino Gorostiza, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, María Izquierdo, Agustín Lazo, Eduardo Luquín, Carlos Orozco Romero, Samuel Ramos, Antonieta Rivas Mercado, Manuel Rodríguez Lozano, Rubén Salazar Mallén, José Martínez Sotomayor, Rufino Tamayo, Rodolfo Usigli, Eduardo Villaseñor y Ermilo Abreu Gómez. El autor no olvida la relación que tuvieron los contemporáneos con otros artistas y escritores como Julio Jiménez Rueda, Roberto Montenegro, Bernardo Gastélum, Alfonso Reyes, Genaro Estrada, Antonio Castro Leal y Ángel Zárraga.

simbólicamente cobran las cuotas de ingreso para que un artista pueda pertenecer a la cultura oficializada por el *ghetto* que estipula las normas, gustos y juzga la calidad artística bajo parámetros específicos. En el caso de la literatura, Bourdieu señala que son los filólogos y los críticos de arte las primeras “instituciones” que avalan o censuran la aceptación de una obra. A esta lista tendríamos que agregar la función de las editoriales, los espacios académicos y las instituciones culturales que “hacen” o “deshacen” autores. Sobre el concepto de “gusto” dentro del campo cultural, Bourdieu, insiste en que los gustos “son un conjunto de prácticas y propiedades de una persona o de un grupo, son el producto de un encuentro entre bienes y un gusto [...] descubrir una cosa al gusto de uno es descubrirse, es descubrir lo que se quiere”⁵. Sin embargo, en el campo cultural, los gustos personales generalmente deben compartirse con otros, pues es así como se forma un canon visible ante los demás. Que un autor ingrese al canon significa que existe, que es aceptado por el público lector, por la crítica que escribe sobre su obra, así como por las editoriales interesadas en la publicación y difusión de su trabajo. Sin embargo, en el caso del autor analizado, podemos observar que su amplia y larga trayectoria se inscribe como un “aparte” de cualquier grupo o clasificación literaria; la mayoría de las publicaciones originales de sus libros se hicieron en editoriales de pequeño alcance, así como en reediciones hechas por parte de algunos estados, pero con una difusión local. A pesar de esto, Elías Nandino sigue gozando de un amplio público lector que busca sus libros de poemas, a pesar de que se ha escatimado su ingreso al corpus de otros escritores mexicanos como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen o Jorge Cuesta⁶. A propósito de los “gustos” y la

⁵ Pierre Bourdieu. “La metamorfosis de los gustos”, *Cuestiones de sociología*, Madrid: Istmo, 2003, pp. 161. 162.

⁶ En octubre de 2008 se presentó la antología *El azul es el verde que se aleja*, preparada por el poeta Jorge Esquinca para la colección Letras Inmortales de Jalisco, de la Secretaría de Cultura. Esta antología de la obra

configuración del canon, es importante recoger la versión de un autor como Salvador Novo, quien de manera constante y a raíz de un distanciamiento entre los autores en los años cincuenta, denostó la obra de Nandino en sus crónicas periodísticas que posteriormente aparecieron en los volúmenes de *La vida en México*. A Elena Poniatoska, por ejemplo, le confesó lo siguiente:

Empezaron a asomarse al paraíso de la poesía muchas personas que se autoerigieron poetas y que ocuparon los lugares legítimos que nosotros abandonamos por una razón o por otra [...] En los lugares que dejamos vacantes se sentó, como en un trono, Elías Nandino, que hacía versos de receta y que, en ausencia de dioses mayores, se erigió como liróforo celeste⁷.

La declaración de Salvador Novo surge en un contexto en el que él mismo defiende el concepto de “canon literario” cerrado como respuesta a sus “gustos” y en este caso, enemistad con Elías Nandino.

A diecinueve años de su muerte, la obra de Elías Nandino sigue en el ostracismo y la marginalidad literaria. Su aparición en antologías es apenas mínima y la difusión biográfica en ocasiones, errónea. En la trigésimosegunda edición de *Poesía en movimiento* y en la vigesimoséptima edición de *Ómnibus de poesía mexicana* se siguen reproduciendo el año de 1903 como fecha de nacimiento de Elías Nandino, incluso en este último, sólo se le incluye como el autor de la canción “Usted”, que también se le ha atribuido a Gabriel Ruiz, pero que el propio Nandino declaró en entrevistas que la letra era de Rodolfo, el “Chamaco Sandoval” y que cuando éste se la mostró, el poeta sólo colaboró con algunas sugerencias de rima y metro. Ni José Luis Martínez en *La literatura mexicana del siglo XX* le dedicó una mínima mención poética, sólo lo incluye en la sección “Otros Contemporáneos” y lo

nandiniana tuvo gran recepción entre sus lectores al grado que para junio de 2009 la edición de 1000 ejemplares estaba agotada. Lo anterior es muestra de que la obra del autor de *Erotismo al rojo blanco* sigue teniendo lectores que piden la reedición de su obra.

⁷ Elena Poniatowska. “Salvador Novo”, *Todo México*, México: Diana, 1991, p. 221.

señala como autor de las populares canciones de Gabriel Ruiz: “Sé que te vas”, “Entre tú y yo”, “Dime que no”, “Mazatlan”, “Sin motivo”, “Mazallán” y “Estaba prohibido”⁸. Martínez olvida “Cuanto me gusta el gusto”, “Mi Cocula”, “Que viva el carnaval”, “Mi querer pasaba el río”, “Las milpas”, “No es pecado” y “Clavos de sangre”, canción que fue censurada en la XEW a petición de las damas de la alta sociedad hidalguense, quienes consideraron que se trataba de una herejía y pidieron al gobierno y a la iglesia que fuera prohibida. En el *Cancionero popular mexicano* (dos tomos) tampoco aparece Elías Nandino como autor de canciones ni se consigna la letra de ninguna de las aquí mencionadas⁹.

En la *Antología de poesía mexicana (1915-1979)* Carlos Monsiváis tampoco corrige la fecha de nacimiento del poeta. Esta antología publicada en 1979 es una versión actualizada de *Antología de la poesía mexicana del siglo XX* que Monsiváis publicó en 1966 por invitación de Emanuel Carballo y Rafael Giménez Siles. Aquí se recogen diez poemas de Elías Nandino y Monsiváis afirma que el trabajo poético de Nandino está “contaminado por Villaurrutia”, a pesar de que el poeta siempre expuso las razones por las cuales había “contagio” entre las ideas poéticas de Villaurrutia con las propias, pues la amistad entre ambos poetas les permitió tener contacto con situaciones liminales cuando Villaurrutia asistía a las operaciones quirúrgicas que practicaba su amigo. En el prólogo a *Eco*,

⁸ José Luis Martínez. *La literatura mexicana del siglo XX*, México: CONACULTA, 1995, p.74.

⁹ Actualmente preparo un artículo en el que recopilé las canciones que Elías Nandino escribió para Gabriel Ruiz, Pepe Guízar y Blas Galindo. Como ninguna de estas composiciones se han recopilado, resultan significativas para hablar de la etapa de Nandino como letrista de canciones. Dentro de los poetas mexicanos que han incursionado en la escritura de canciones tenemos a Jaime Torres Bodet, “La mañana está de fiesta”; Renato Leduc, “El tiempo”; Salvador Novo, “Cuentas perdidas”, “Corrido de Macario”, “Debí saber”, “El cielo me oyó”, “Romance de Angelillo y Adela”, “Sin tus besos no quiero la vida” y Octavio Paz “Yo te miro con los ojos...”.

Villaurrutia escribe: “Yo lo he visto sostener, alternativamente, el lápiz del escritor y el bisturí del cirujano; escribir y operar; escribir con fiebre y operar con frialdad”¹⁰.

A partir de la publicación de la biografía no autorizada *Elías Nandino: una vida no/velada* de Enrique Aguilar, el nombre de Elías Nandino se conoce más por su vida muchas veces “escandalosa” que por su vena de poeta y director de la revista *Estaciones*, publicación que abriría espacios para las nuevas voces de la poesía, la narrativa y el teatro en México. Labor soslayada en Nandino es también su importancia como editor de los Cuadernos México Nuevo en 1939, así como de *La semana de Bellas Artes* (1961-1964); ninguna de estas facetas se desarrolla en el libro de Aguilar y apenas se menciona en los otros dos libros biográficos que existen sobre el poeta: *Elías Nandino: poeta de la vida, poeta de la muerte* (1997), de Mario Saavedra García y en *Elías Nandino* (2000), de Gabriela Gutiérrez.

Hasta la fecha, casi ningún estudioso de los Contemporáneos ha justificado el olvido hacia la poesía de Elías Nandino, así como la exclusión del poeta coculense del grupo, a pesar de que como dice José Emilio Pacheco:

Durante mucho tiempo la crítica mexicana sostuvo el lugar común de que la poesía de Nandino era un reflejo de ciertas atmósferas nocturnas e introspectivas de Villaurrutia. Hoy vemos que dentro de los poetas de una misma edad más que “influencias” hay intercambios. Nandino, entre muchas otras cosas, hizo que los Contemporáneos se interesaran por Freud y el psicoanálisis¹¹.

¹⁰ Xavier Villaurrutia. “Prólogo”, *Elías Nandino, Eco*, México; Imprenta Mundial, 1934, pp. 8-9. En publicaciones más actuales, la fecha de nacimiento de Nandino sigue apareciendo de manera errónea, es el caso de la edición de 1995 de *Epistolarios (1918-1940)*, de José Gorostiza, a cargo de Guillermo Sheridan, quien retoma la fecha de 1903 como natalicio de Elías Nandino.

¹¹ José Emilio Pacheco. “Nandino, maestro de las formas cerradas”, *El Nacional*, México, D.F., 4 de octubre de 1993, p.9.

Que Elías Nandino publicara o no en la revista *Contemporáneos* no es un argumento para excluirlo; hacen falta estudios rigurosos sobre su obra poética contrastada con la de otros escritores como Villaurrutia con sus “nocturnos” y el tema de la muerte; Salvador Novo con sus poemas de amor y Carlos Pellicer con sus composiciones también amorosas, para darse cuenta que temas como el amor, la muerte y el paso del tiempo atraviesan la obra de varios poetas que sí han sido incluidos como parte del grupo.

Actualmente resulta un lugar común afirmar que el grupo Contemporáneos forma generación a partir de sus lecturas de autores como Marcel Proust, Stéphane Mallarmé, André Gide, Paul Valéry, Konstantinus Kavafis, Jean Cocteau y Supervielle, así como la prosa y la poesía publicada en la *Revista de Occidente* y su interés particular por la *Nouvelle Revue Française*. También se ha enfatizado su apuesta exclusivamente literaria y su distanciamiento por las preocupaciones sociopolíticas del momento. Los Contemporáneos han sido considerados como un segundo Ateneo de la Juventud, sobre todo por las contribuciones al traducir a varios autores franceses, alemanes e ingleses, así como por sus innovaciones en el teatro mexicano de corte simbólico y poético. En todos estos escenarios Elías Nandino no figura más que como espectador, acompañante o amigo de los autores. Su nombre por tanto, queda opacado y no será hasta que sea considerado “el último de los Contemporáneos”, que se habla más sobre su obra y se le reconoce con importantes premios literarios.

Si es a partir de la publicación del libro de Enrique Aguilar que la obra del vate coculense resurge, entonces hay que destacar que haber recurrido a la escritura de una vida considerada “escandalosa”, permite releer la obra del poeta y ubicarla en un contexto específico no sólo de planteamientos estéticos, sino personales. Elías Nandino fue testigo

de los cambios culturales, literarios, políticos, sociales y económicos de casi todo el siglo XX. Sus testimonios resultan ser un documento de primera mano para estudiar el panorama literario mexicano de ese siglo, así como la vida íntima y la revelación social que el poeta comparte con el lector sobre ciertos temas como la homosexualidad, los tipos de masculinidades y la mirada que el psicoanálisis y la medicina clínica tienen sobre la heterodoxia sexual, pues no será hasta 1970 que la Organización Mundial de la Salud elimina a la homosexualidad de la lista de enfermedades mentales, aunque en el terreno de lo social, se siga reproduciendo el concepto de norma heterosexual.

Aunque hablar de escritura autobiográfica y correspondencia entre vida y ficción resulta un trabajo delicado y complejo, la aparición del libro de Enrique Aguilar, así como *Juntando mis pasos* (2000) del propio Nandino, son dos libros de suma importancia para comprender la obra poética de Elías Nandino y los discursos sobre el amor entre hombres, las prácticas sexuales, la marginalidad y los diferentes tipos de ser hombre (estereotipo del macho) y las diversas categorizaciones del homosexual. Que se hayan publicado estos dos libros permite leer otro tipo de discursos como el visual (algunos libros de Elías Nandino están ilustrados por pintores homosexuales) con el fin de resignificar las formas en las que poesía, imagen y testimonio se concatenan al hablar sobre el tema amatorio entre hombres.

En la presente investigación me centro en el estudio del libro de Enrique Aguilar y en el de Elías Nandino con el fin de hablar de la clasificación del género en el que se inscribe cada uno de estos textos. Como se verá más adelante, el libro de Aguilar no es una biografía en estricto sentido, sino una autobiografía, toda vez que el uso de la voz en primera persona le sigue perteneciendo en todo momento al poeta. Conviene por tanto

cuestionar la construcción de la historia de vida de Nandino, no sólo a partir de la voz narrativa, sino de la construcción y distribución temática de lo contado.

Por otra parte, me interesa observar los niveles de autoría y coautoría en el libro de Aguilar, así como la función de los prólogos y prefacios que escriben ambos autores en sus respectivos libros como discursos cruzados y opuestos sobre la “construcción del yo”, para ello, me baso en algunas ideas de Gérard Genette contenidas en su libro *Umbrales*. También relaciono el testimonio de Nandino en el libro biográfico y en su autobiografía con la intención de hacer un cruce intertextual, para ello me auxilio del libro *Palimpsestos*, de Genette, así como en las aportaciones de Manfred Pfister y Desiderio Navarro, dos destacados teóricos de la intertextualidad.

Un aspecto central en esta tesis es la mirada que el poeta tiene sobre su “heterodoxia sexual”, así como por la diferentes gamas de ser hombre y homosexual. Para tratar este tema, el marco teórico que utilizo son algunos postulados de los estudios *queer*, estudios sobre masculinidades y de género que ayudarán a explicar la construcción del “yo homosexual” y el “ellos homosexuales” que testimonia el autor dentro de una época, contextos y condiciones de vida donde el planteamiento de la sexualidad homoerótica es un desafío. En esta investigación será de importancia contrastar la visión de Nandino sobre la homosexualidad masculina y la de otros autores como Salvador Novo, a quien se le ha visto como un ícono de la literatura mexicana de temática homosexual, e incluso calificado como el Óscar Wilde mexicano y quien dialoga con Nandino en cuanto al tema de la homosexualidad masculina en *La estatua de sal*, texto célebre en el que el autor habla, entre otras cosas, sobre su vida erótico-sexual en las calles de la ciudad de México.

Datos biográficos del autor

Elías Nandino Vallarta nació en Cocula, Jalisco el 19 de abril de 1900. Fue el hijo primogénito de María Vallarta y Alberto Nandino. Después nacieron sus hermanas Beatriz y Felicitas; la primera muere a los 14 años y la segunda en 1977. Elías Nandino realizó sus estudios primarios en la Escuela Parroquial, en la Escuela Oficial de Cocula y en el Colegio Marista de Jacona, Michoacán. A raíz de la Revolución Mexicana y la época cristera, la familia se refugia en Guadalajara y el futuro poeta tiene la oportunidad de estudiar Teneduría de libros en la escuela del profesor Pedro Vizcarra. Su padre, un hombre terrateniente y tacaño, no quería que su hijo siguiera sus estudios: se conformaba con que su primogénito tuviera un empleo como ayudante de recaudador de impuesto y que le ayudara con la administración de sus pequeños negocios como prestamista. Sin embargo, Elías Nandino nació con la palabra poética y siendo muy joven se descubrió poeta. En Jalisco, lejos estaba de pensar que la medicina lo pondría en los límites entre presenciar la vida y la muerte. El fallecimiento casi repentino de su hermana Beatriz desencadenó en Nandino el gusto por la palabra, la evocación para exorcizar sentimientos, pues en 1917 hace sus primeras composiciones poéticas en honor a su hermana fallecida. Beatriz es la musa inicial de su hermano, quien lo conduce al camino de la creación. Las lecturas de poemas de Amado Nervo, Manuel M. Flores y Manuel Acuña se convierten en las primeras influencias literarias del poeta. En 1919 el autor sale a Guadalajara para estudiar la preparatoria, ahí se empieza a interesar por la poesía de Rubén Darío y los versos de algunos estridentistas; colabora en la revista estudiantil *Bohemia*, que inicialmente se había llamado *La sombra de Nervo*. En 1921 inicia sus estudios en la Escuela de Medicina anexa al Hospital Civil de Guadalajara, pero recibe la invitación de su amigo y coterráneo Luis

Sánchez para conocer la ciudad de México. Nandino toma la decisión de emigrar, de tal forma que el poeta regresa a Cocula sólo para pedir la autorización de sus padres e ingresar a la Escuela de Medicina de la Universidad Nacional de México, a la que se inscribe en 1923. Elías Nandino quedó desde el principio impresionado por la vida cultural, educativa y nocturna de la ciudad. Siendo un joven entusiasta, se acerca a José Vasconcelos, quien lo recomendó con el historiador Nicolás León para que se convirtiera en su ayudante. También conoce a los estridentistas Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide y Luis Quintanilla. Elías Nandino tenía inéditos los libros *Canciones*, escrito en un cuaderno escolar, *Color de ausencia* y *Espiral*, que publica en 1928 en un solo tomo. Siendo estudiante de la Escuela de Medicina, ubicada en la calle República de Brasil, colabora en la revista estudiantil *Allis viviré*, que circuló el año de 1926. Dos años antes había conocido a Xavier Villaurrutia y a Salvador Novo a través del joven estudiante Delfino Ramírez. En medio de las dificultades económicas, la impresión por la vida citadina y los estudios, la formación médica se va perfilando y la vocación poética se acentúa. En 1928 Nandino parte a Estados Unidos para hacer cursos sobre transfusión sanguínea, así como prácticas médicas para elaborar su tesis: “Algo más sobre raquianestesia y su aplicación en el niño”¹². Para esas fechas conoce a Ramón Novarro, famoso actor de Hollywood y primo de la diva mexicana Dolores del Río. Elías no fue actor porque su amigo Xavier Villaurrutia reprendió sus aspiraciones y lo conminó a continuar su labor poética, mientras que doña María Vallarta le dijo que “se iba a perder” si ingresaba al mundo de la farándula, pues las

¹² Con esta tesis, Elías Nandino se convirtió en uno de los primeros médicos en México que realizó anestesia raquídea en niños menores de diez años. Anterior a esta fecha, se utilizaban gases químicos como anestésicos en menores de edad. Dice el autor en la introducción de su tesis: “Yo la he practicado en diez casos, en niños de cuatro años en adelante y con distintos anestésicos”. Al final de su informe médico, Nandino recupera los casos de sus pacientes y los excelentes resultados. Para mayor información, consúltese su tesis incluida en: *Tesis de la Facultad de Medicina*, núm. 9695, t.12 del siglo XX, México: UNAM, 1930.

invitaciones en Hollywood fueron constantes. Finalmente, el 6 de agosto de 1930, Nandino se gradúa como Médico Cirujano y en pocos meses ingresa a trabajar en el hospital Juárez de México. En 1935 es nombrado jefe de Servicios Médicos de la cárcel de Lecumberri y dos años después también se desempeña como maestro de Literatura española en la Escuela Normal de Maestros. La década de los treinta es para Nandino muy fructífera, pues publica cinco libros de poesía: *Eco* (1934), *Río de sombra* (1935), *Sonetos y Suicidio lento* (1937), *Poemas árboles* (1938) y *Nuevos sonetos* (1939). Continúa su labor médica e ingresa en 1934 a la Sociedad de Cirugía del Hospital Juárez y a la Sociedad Mexicana de Traumatología, en 1936. También se desempeñó como editor de los Cuadernos México Nuevo de 1938 a 1939.

Para la década de los cuarenta, Elías Nandino era un autor consagrado, un médico prestigiado en el sector público y en la medicina privada –tenía un consultorio particular en la calle de Tacuba al que asistían personalidades del medio artístico, cultural y político, pero también gente de escasos recursos–. En 1947 renuncia a su trabajo en Lecumberri y publica *Nudo de sombras* (1941), *Espejo de mi muerte y Prisma de sangre* (1945), *Líneas de poesía* y *Décimas a la flor* (1946), *Conversación con el mar* (1947), *Décimas al niño implacable* y *Décimas desnudas* (1948). Recoge su trabajo poético en dos antologías *Poesía I. De 1924 a 1945* (1947) y *Poesía II* (1948). En 1945 recibe su primer reconocimiento literario al hacerse merecedor de la medalla Manuel Acuña, en Saltillo, Coahuila. Para la década de los cuarenta, Elías Nandino gozaba de un gran prestigio médico. Como poeta era comentado entre los círculos literarios, a pesar del casi silencio que la crítica hacía a su obra. En 1949 fallece su padre, a quien le dedicará el poema “Nocturno difunto”, que aparece en *Nocturna palabra* (1955).

En medio del ajetreo laboral, la medicina y la poesía, el autor se daba tiempo para la vida nocturna, que en Nandino resulta importante en tanto que es una experiencia de vida y conocimiento de lugares y personas. El poeta gozaba de las parrandas al lado de sus amigos en centros nocturnos como: Salón México, Follies Bergere, Playa Azul, El Tenampa, así como en las funciones de cine o en el teatro de carpa. Las reuniones en el Café París o en el Sambor's de los Azulejos y en las fiestas en casas particulares en donde había interés al hablar sobre libros, literatura y amores. Amistades como las de Pedro Vargas, María Conesa, Gabriel Ruiz y otros artistas de la época daban espacio para la escritura de canciones y la improvisación de epigramas burlescos por parte del autor, así como la planeación de viajes y prácticas de deportes, como el alpinismo, uno de los deportes preferidos por Elías Nandino, Roberto Montenegro, Agustín Lazo, Carlos Pellicer, e incluso Xavier Villaurrutia.

El año de 1950 fue difícil para el poeta, pues la repentina muerte de su amigo Xavier Villaurrutia en plena Navidad, lo sumió en un cuadro de tristeza, por lo que el tema de la muerte y el paso del tiempo se convierten en temas casi obsesivos dentro de su poesía a partir de entonces. A Xavier Villaurrutia le escribirá “Si hubieras sido tú”, uno de los poemas más bellos de la poesía mexicana, sobre todo por ser un canto a la fraternidad. En 1955 el médico-poeta recibe nuevamente la visita de la muerte al fallecer su madre; a ella le dedica “Décimas a mi madre”, perteneciente a *Eternidad del polvo* (1970).

De 1956 y hasta 1960, Elías Nandino fue director junto con su amigo Alfredo Hurtado, de los veinte números de *Estaciones. Revista Literaria de México*. En esta publicación se dieron a conocer jóvenes escritores como Gustavo Sainz, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska, Raúl Renán, Rosario Castellanos, Emilio Carballido, Hugo Argüelles,

Margarita Michelena, entre otros. La aparición de *Estaciones* significó un reto para los directores de la revista, pues competía con publicaciones consagradas como *Universidad de México* (1953-1965); *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965) y *La Palabra y el Hombre* (1956-1965). Por estos años publicó sus libros *Nafragio de la duda* (1950), *Triángulo de silencios* (1953), *Nocturna suma* (1955), *Nocturno amor* (1958) y *Nocturno día* (1959). También es una etapa fructífera en cuanto a la escritura de artículos y reseñas literarias en revistas, periódicos y suplementos culturales como *Metáfora*, *El gallo ilustrado*, *Universidad de México*, *Nivel*, *Odiseo. Revista literaria*, entre otras. En 1956 se le reconoce con la insignia José María Vigil, en Guadalajara, Jalisco.

Elías Nandino fue director de la revista *Cuadernos de Bellas Artes*, publicación del INBA, de 1960 a 1964 y en ese mismo periodo se desempeñó como director de la Biblioteca del Colegio de San Carlos. Como autor publicó en los sesenta *Nocturna palabra* (1960), considerado por la crítica como uno de sus libros más importantes, así como *Décimas a mi madre y otros poemas* (1966). En 1968 el H. Ayuntamiento de Córdoba, Veracruz le otorga un reconocimiento por su labor poética y entrega a las letras.

En 1971, cansado de la ciudad de México y a raíz de que su salud comenzaba a mermar debido a sus incipientes problemas auditivos y visuales, el doctor Elías Nandino regresa a Jalisco con el objetivo de vivir de manera apacible los que consideró serían sus últimos años, sin embargo, los reconocimientos literarios apenas comenzaban y como médico, era buscado por gente de todos los niveles económicos y sociales. En 1971, a petición de las autoridades culturales de Jalisco, dirige el Taller Literario de la Dirección de Bellas Artes del estado. Publica *Eternidad del polvo* (1970) y *Cerca de lo lejos* (1979). Impulsa los proyectos editoriales *Cuadernos de Occidente* y *Papeles al sol*, en 1972. Reedita en 1973

sus sonetos en *Sonetos de amor (1937 a 1939)*. En 1979 recibe el Premio Nacional Nezahualcóyotl, por la Sociedad General de Escritores de México y el mismo año llega uno de los reconocimientos más importantes cuando el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes es declarado desierto y se le concede a Nandino.

Para 1983, Elías Nandino publica uno de sus libros más escandalosos: *Erotismo al rojo blanco*, que podríamos considerar un “falo literario”, sobre todo porque se trata de la desnudez del alma de un poeta que no se detiene al hablar del desenfreno erótico que ya no puede llevar a cabo debido a su impotencia sexual y por eso recuerda, evoca historias y cuerpos del pasado, sufre y ríe de su cuerpo enjuto. En 1989 publica el libro *Ciclos terrenales* en el que el poeta regresa al tema de la contemplación de la naturaleza; las preguntas metafísicas y existencialistas sobre la muerte han casi desaparecido. Ese mismo año, impulsa la segunda época de *Estaciones*, que dirigirá el poeta Jorge Esquinca. Sus publicaciones también fueron fructíferas: en 1981 publica *Medio rostro de una vida (1916-1984)*, *Costumbre de morir a diario (1982)*, *Antología poética (1984-1982)* y *Todos mis nocturnos (1989)*. Los siguientes premios también lo consagran como poeta: Premio Nacional de Lingüística y Literatura y Premio Jalisco (1982) y la Medalla José Clemente Orozco (1989) concedida por el gobierno de Jalisco. Los homenajes también fueron constantes: el Instituto Nacional de Bellas Artes le rinde un homenaje en 1980 en el Palacio de Bellas Artes, mientras que en 1982 el grupo Intelectuales de México hace lo propio en el Poliforum Cultural Siqueiros y ese mismo año vuelve a ser homenajeado en la Biblioteca Palafoxiana, en Puebla. Para 1989, Elías Nandino decide donar su casa de Cocula, Jalisco para que se convierta en la Casa de la Poesía; su intención era que su pueblo, sobre todo los niños, tuvieran acceso a una biblioteca, así como a talleres literarios con el fin de poderse

iniciar en el camino de las humanidades. Ese mismo año la calle Dr. López, entre Independencia y Álvaro Obregón, en Cocula, cambia de nombre a Elías Nandino Vallarta.

En 1990 se publica *Elías Nandino de bolsillo*, *Nocturnos intemporales* y *Elías Nandino para jóvenes*. Recibe el premio Editorial Séneca por su soneto “Hipocampo”. Dos años más tarde aparece *La noche y la poesía* y en diciembre de 1993, a sólo dos meses de su muerte ocurrida el 2 de octubre, se presenta *Banquete íntimo*, libro de poesía al estilo del *haikú* japonés y que no ha merecido la atención de la crítica especializada, a pesar de que este libro sería en varios sentidos heredero de las influencias no sólo de la poesía japonesa, sino de los *haikús* de José Juan Tablada, pero con un estilo y propuesta propia a la que Nandino denominó “concentrismo”.

Los restos de Elías Nandino descansan en la fila 3, tumba 12, del panteón municipal de Cocula. Queda su legado poético, su vida apasionada, gozosa y sufrida para que las futuras generaciones de críticos puedan hablar sobre uno de los poetas mexicanos del siglo XX injustamente marginado.

I. La construcción del “yo autobiográfico” en *Juntando mis pasos*

Uno de los principales problemas del texto autobiográfico de Elías Nandino es precisamente su clasificación dentro de la escritura de los “textos de yo”. Algunas reseñas del libro lo clasifican como un libro de memorias, otros afirman que se trata de una autobiografía. Incluso el propio Nandino dice en la “Nota” inicial que se trata de una “biografía”. Por lo anterior, conviene en este caso esbozar algunos elementos teóricos que nos permitan dilucidar la clasificación del texto aquí analizado.

Los críticos coinciden en que las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, publicadas en 1770, constituyen el primer material que da cuenta de la existencia de la autobiografía como género, pues aunque la escritura de textos autobiográficos puede tener antecedentes al nombre de Rousseau, no será hasta que éste publique su libro que se comienza una tradición¹³. También tenemos que destacar que la Declaración de los Derechos del Hombre, aparecida en 1789, brindó la posibilidad de hablar del “yo”, y de las diferencias entre el individualismo y lo social. El romanticismo y la supremacía de la voz en primera persona, particularmente en el discurso intimista de la lírica, creó las bases para toda una construcción y revisión posterior de las marcas del “yo autoral”. La noción de “héroe romántico” y “destino” también estarán presentes en la construcción de la autobiografía clásica. Así, las abundantes páginas teóricas que se le han dedicado al estudio y clasificación de las autobiografías y otros géneros fronterizos hayan su auge incluso en

¹³ Dice Georges May, teórico de las “escrituras del yo”, que posterior a la publicación de *Confesiones*, otros personajes importantes de la época comenzaron la escritura de sus autobiografías: Benjamín Franklin, Edward Gibbon, Marmontel, Madame Roland, Goldoni y Gozzi, Casanova y Alfieri, entre otros.

épocas en las que el estructuralismo de los años sesenta, particularmente con la propuesta de Roland Barthes, quien el 1968 publica su ensayo *La muerte del autor*, provocaron de forma paradójica que se remozara y ampliara el panorama de los textos en donde las identidades narrativas se corresponden con las vidas de los creadores, ya sea por su cariz eminentemente autorreferencial, o bien, porque los temas tratados son parte de sus intereses personales llevamos al espacio de la ficción.

En el caso de Rousseau, lo que se plantea a sí mismo es el autoexamen de su vida durante el periodo de la Ilustración. El título revela una doble intención: confesar(se) y explicar(se) una vida marcada por escándalos y permanentes conflictos morales y emocionales vividos por el autor. Recurrir a la escritura autobiográfica es entonces una autodefensa ante los otros; es también afirmar o desmentir para reconstruirse como sujeto en un tiempo y espacio, pero también una penitencia, pues la memoria de los individuos guarda siempre pasajes dolorosos.

Si hemos de considerar que la idea de la “confesión” supone que el confesor es el lector, entonces esa será la principal característica de la escritura autobiográfica: el público valora, revisa, contrasta, juzga y dictamina lo que el autor refiere, de ahí que otra de las características, al menos en la autobiografía clásicas, sea el uso del *exordio* y otro tipo de figuras para provocar la comprensión del autor como un “otro” que existe como sujeto en el mundo del arte, de la ciencia e incluso de la política.

La escritura de autobiografías utiliza una voz en primera persona para hablar del pasado desde un presente. Generalmente es una persona madura quien a través del recuerdo se reconstruye y ubica en un tiempo-espacio que ya no es el del presente de la escritura. A

partir de la reconstrucción del yo autoral, necesariamente el autor-personaje se inventa a sí mismo, pues la arqueología de la memoria no puede recuperar escenas, paisajes, personajes y lugares con precisión, de ahí que consideremos a la autobiografía como un género que oscila entre los recuerdos del pasado y la reinención del yo en el presente de la enunciación.

De manera ideal se cree que uno de los ingredientes de la escritura autobiográfica es la sinceridad y, aunque de manera ilusoria esto puede funcionar así ya que se trata de un individuo que expone su vida a través de la escritura, no podemos orientar la lectura de texto autobiográficos bajo el sello de la sinceridad autoral, sobre todo si pensamos en textos de dictadores, personajes históricos sanguinarios o memorias de presidentes que recurren a la escritura autobiográfica para justificar sus yerros. Toda autobiografía, independientemente de la confesión, es un juego de verdades y mentiras con las que incluso el yo ingresa al terreno de su propia ficción. Silvia Molloy llama “autofiguración” a este juego de verdades que consiste en “aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse”¹⁴. En el caso de la autobiografía de un escritor, el *conocimiento* de su vida viene a revestir su importancia como creador, pues de acuerdo con Beatriz Flores Paniagua, en las autobiografías “el derecho de contar una existencia privada es sólo de quien tiene una existencia pública”¹⁵. Esta misma autora afirma que en la retórica de la autobiografía el escritor puede optar por la justificación de su vida, por la “selección de

¹⁴ Silvia Molloy. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México. FCE-COLMEX, (Tierra Firme), 1991, p. 103.

¹⁵ Martha Beatriz Flores Paniagua. *La retórica de la autobiografía en Antes que anochezca*, tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México: FFyL, UNAM, 2004, p.12.

momentos considerados trascendentes en la vida del escritor, momentos elegidos intencionalmente. El autobiógrafo tiene la libertad de elegir lo que estime conveniente contar sobre su vida”¹⁶.

Por su parte, Georges May dilucida los móviles que llevan a un individuo a hablar sobre su vida y recurrir a la escritura. Según este autor, la apología o el testimonio sirven para justificar los actos de un personaje, así como las ideas o motivos que lo llevaron a cometer ciertas actividades. Por otra parte, May señala que hay “móviles afectivos” que se definen por la reconstrucción del recuerdo feliz y el sentido de la existencia desde el presente. Para los fines de esta investigación, *Juntando mis pasos* quedaría inscrito dentro del primer grupo, pues May afirma:

La intención autobiográfica designada con el término apología puede definirse como la necesidad de escribir con el fin de justificar al público las acciones que se ejecutaron o las ideas que se profesaron. Esa necesidad se hace sentir de manera particularmente penosa y urgente cuando alguien piensa que fue calumniado. [Y el testimonio] debe entenderse como una obligación que sienten numerosos autobiógrafos de hacer que aquello de lo que fueron testigos privilegiados, por una razón u otra, no desaparezca con ellos.¹⁷

Aplicando esta apreciación de May, considero a *Juntando mis pasos* como una apología defensiva para justificar al público las razones de la escritura autobiográfica, así como el por qué de los temas referidos, muchos de ellos juzgados por criterios morales severos. Si tomamos en cuenta esta clasificación de Georges May, entonces tendríamos la seguridad de que los paratextos del libro de Nandino constituyen el argumento central para defenderse y se le juzgue con menos rigor. También entenderíamos por qué causó en el poeta tanta inconformidad el libro de su biógrafo: porque no supo justificar con un estudio paratextual

¹⁶ *Ibid.* p.14.

¹⁷ Georges May. *La autobiografía*, traducción del francés de Danilo Torres Fierro, México; FCE, (Breviarios, núm.327), 1982, p. 47-50.

la importancia del personaje ni de los temas vertidos ahí, es decir, el poeta se sintió desprotegido a los ataques de sus lectores, sobre todo de los moralistas a ultranza y bajo esta perspectiva, la escritura autobiográfica se convierte en una herramienta para el diálogo a distancia entre los conceptos morales del autor y el lector. Nandino escribe para contestar a los juegos de infamia de Aguilar; es el propio autor el que recula y, al final sólo él se siente autorizado para hablar de sí mismo, sobre todo porque enfrenta a través de su discurso los juicios sumarios y la incompreensión de su homosexualidad y de sus prácticas sexuales que aparecen descontextualizadas y lo hacen figurar casi como un pedófilo en el libro de Enrique Aguilar.

La escritura autobiográfica es un ejercicio retórico en el que a través del discurso el autor se *crea* como personaje y de esta manera la autoescritura crea forzosamente un desdoblamiento porque la mirada hacia el interior queda atravesada por la culpa, la deuda consigo mismo e incluso con un fin terapéutico. Ángel G. Loureiro señala que el autor crea a otro de una forma vocativa: “El yo comienza como una conminación a hablar por parte de otro que exige una respuesta, y no como un *cogito* o autoconciencia que se funda a sí misma: el yo se construye como respuesta al otro y como responsabilidad a ese otro”¹⁸. La primera construcción del “yo” entonces se basa en una necesidad autoral por *construir-se* como un sujeto; al “hacerse” se modela y se crea-inventa-reinventa a la distancia, por tal razón, la escritura autobiográfica resulta mucho más problemática que la definición de la autobiografía como reproducción de una vida. Para Francisco Javier Hernández, la autobiografía es un compendio de relaciones entre el “yo” en su relación con el mundo y

¹⁸ Ángel G. Loureiro. “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”, en Mária Russotto (compiladora y editora), *La ansiedad autoral. Formación de la autoría femenina en América latina: los textos autobiográficos*, Caracas: Universidad Central de Venezuela-Universidad Simón Bolívar, 2006, pp. 20-21.

con la escritura. Así, la tradición de las autobiografías como género pueden servir para hacer estudios psicológicos, históricos, filosóficos e incluso literarios, pues el sujeto autobiográfico no está *solo* dentro de su proyecto de escritura, sino que se encuentra rodeado por una época, un cúmulo de personajes, vivencias, lugares y tiempos que aparecen al lado de la lectura que se hace del “yo-autor”. También el texto autobiográfico con frecuencia recupera la construcción física del personaje en dos tiempos: desde el presente de la escritura (como es en el momento de escribir) y en el pasado (el recuerdo de cómo era en el pasado). A este recurso, Jean-Philippe Miraux le llama prosopografía, pues destaca la necesidad de que un artista pueda reproducir sus rasgos como si se estuviera mirando en un espejo. Para Miraux, la construcción autobiográfica incluye el autorretrato preciso y el énfasis en el cuerpo al inicio del relato. Tal vez el retrato corporal pueda ser uno de los aspectos más sinceros de la autobiografía, pues “el espacio escritural trasmuta la verdad en obra de arte: antes de ser la expresión del ajuste con lo real, la autobiografía es un universo autónomo que impone las obligaciones propias de la creación artística literaria”¹⁹. Miraux coincide con otros teóricos aquí referidos en el sentido de que el tiempo existencial de la escritura resulta un proceso de acronía escritural, pues el tiempo de lo real es cronológico, pero el del relato sólo tiene existencia cuando se le recupera en el relato mismo, de tal forma que bajo esta perspectiva se produce un choque cronológico entre los tiempos de la existencia, ya que: “es en la escritura donde se produce [...] el recuerdo significativo o simbólico que permite al autobiógrafo expresar un elemento fundamental de la vida [pero esto] suscita la imaginación y plantea de manera aguda la relación entre lo referencial y lo

¹⁹ Jean-Philippe Miraux. *La autobiografía. Las escrituras del yo*, Bs. As.: Ediciones Nueva Visión, 2005, p. 67.

poético: no es la exactitud de los hechos lo que importa, sino el encuentro del hecho relatado y del imaginario que produce”²⁰.

Escribir autobiografías se convierte en un ejercicio de *hacerse* público como sujeto; es una metamorfosis en la que el hombre se crea como un “otro”. No tiene ningún sentido escribir una autobiografía si no se habla de transformación: de un yo (pasado) a un yo que se construye desde el presente. En el caso de Elías Nandino, su texto da cuenta de esa transformación, particularmente cuando trata temas como su carrera médica y poética, el paso de los años y los estragos corporales, así como sus prácticas sexuales y su concepto sobre la heterodoxia sexual.

Por otra parte, hablar de escritura autorreferencial siempre lleva al lector a la búsqueda de otros recursos para hacer contrastes entre lo leído en la autobiografía y lo manifiesto en entrevistas, libros de ficción e incluso retratos fotográficos, por tal razón algunos estudiosos de la autobiografía han manifestado que la “escritura del yo” en realidad se ubica como una mezcla de varios géneros y recursos complejos que no definen de forma definitiva la poética de un género. Según Francisco Javier Hernández, el discurso autobiográfico:

radica en el doble proceso de anamnesia y autorreferencialidad, proceso según el cual el autor remonta el curso del tiempo y hace del propio yo la substancia de su discurso. Proceso de elección y renuncia –al mundo exterior, a la ficción– que es en cierta medida un pacto consigo mismo y con el lector y a partir del cual se realizan todas las virtualidades que encierra la narración verídica y sincera de su vida²¹.

Darío Villanueva define a la autobiografía como “una narración autodiegética construida en su dimensión temporal sobre una de las modalidades de la anacronía: la analepsis y la

²⁰ *Ibid.* p. 70.

²¹ Francisco Javier Hernández. *Y ese hombre seré yo. La autobiografía en la literatura francesa*, Murcia: Universidad de Murcia, 1993, p. 58.

retrospección”²². Así, la idea aceptada sobre el autobiógrafo es que se trata de una conciencia madura que encuentra en la escritura una forma de sentirse reconstruido por sí mismo. Una autobiografía nunca podrá ser una verdad pura, si acaso un ejercicio de verosimilitud, pues la escritura autorreferencial entraña una dosis de ficción al deformar voluntaria o involuntariamente la diégesis, de tal forma que leer autobiografías resulta más que un acto de fe por parte del narratario hacia el autor-personaje. Lo interesante será ver cómo se construye a sí mismo como personaje y la visión que tiene sobre los otros y no propiamente la *recuperación* discursiva de una vida, pues el pasado es irrecuperable y sólo se le evoca y construye desde la lógica del presente y de la exposición de la intimidad.

El crítico argentino José Amícola dice que el interés autobiográfico se sostiene en los siguientes elementos: “La estricta separación entre la vida privada y pública, la paulatina toma de conciencia de la situación del hombre como ser solitario, la conciencia de sí, el valor de la introspección, la búsqueda identitaria y el robustecimiento de la idea del sujeto”²³. Aunque coincido en varios de los puntos resaltados por Amícola, considero que en la publicación de autobiografías –lo mismo que en otro tipo de textos sobre el yo– no hay ninguna separación entre el ámbito de lo público y lo privado, sino una fusión en donde el sujeto queda inmerso y autorreferido dentro de un contexto interpersonal, social, ideológico, político e íntimo. Creo que la abolición de lo privado es el primer requisito para la existencia de los textos autobiográficos, pues desde el momento en que el lector tiene la vida de otro en sus manos, lo privado deja de serlo. Considero también que la “búsqueda identitaria” es sólo un elemento accesorio, pues el polisémico término de “identidad” es en

²² Darío Villanueva. “Para una pragmática de la autobiografía”, *La autobiografía en la lengua española en el siglo XX*, Laussane, Suiza: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991, p.206.

²³ José Amícola. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Argentina: Beatriz Viterbo Editora-CINIG-Universidad de La Plata, 2007, p.15.

sí mismo bastante problemático por performativo, además de que si consideramos que la mayoría de los autores escriben su autobiografía en la madurez o la vejez, la identidad resulta un tanto anacrónica, pues deviene la etapa de la valoración y las remembranzas de una vida.

Para los fines de este trabajo, me interesa hacer notar que referente a la autobiografía existen propuestas de lectura y análisis de textos autobiográficos en que el lector puede e incluso debe consultar otras fuentes directas para contrastar lo declarado por el autor: cartas, documentos de identidad, entrevistas, fotografías, manuales historiográficos e incluso archivos históricos o personales del autor con el fin de establecer un correlato entre la *verdad* contenida en el texto autobiográfico y las comprobaciones que arrojen otro tipo de discursos. Este tipo de procedimientos de investigación y confrontación de fuentes tiene sentido sobre todo en la actualidad en donde los límites de lo íntimo y lo público han quedado concatenados en la vida de personajes conocidos a los que no obstante, se conocen más como creadores a partir de la revelación de sus vidas. Realizar esta actividad supone también que la lectura de una autobiografía es una tarea inconclusa que se continúa con las investigaciones en fuentes extraliterarias por parte del lector. Nora Catelli, teórica de la autobiografía, define a estas apoyaturas como “metáforas musicales, rítmicas y teatrales que hablan de todas de *apariciones* de lo autobiográfico o lo biográfico –anécdotas, ocurrencias, datos, fechas– en lo que rodea a todo texto, como huellas de la vieja actividad romántica extinguida”²⁴.

²⁴ Nora Catelli. *En la era de la intimidad*, seguido de: *El espacio autobiográfico*, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007, p.68.

La escritura de autobiografías necesita de un tipo de lectores que centren la atención en la personalidad del autor-narrador-personaje que, según Philippe Lejeune, constituyen una identidad indisoluble que permite establecer un “pacto autobiográfico” con el lector, por tal razón, una autobiografía se define por el discurso que se revela y el contrato de lectura entre el autor-narrador-personaje y el lector y no exclusivamente por sus características formales. Lejeune puntualiza que la autobiografía es un “relato retrospectivo en prosa que una persona hace sobre su propia existencia, sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad”²⁵. Además de esta definición general, Lejeune marca un aspecto importante en su estudio: la voz en primera persona posee una ideología que la mayoría de las veces no coincide con la de otras voces referidas en la narración autodiegética, por lo que hay una “polisemia” en el discurso que se pluraliza para manifestar las identidades de los otros y en ese sentido, el autor-personaje de las autobiografías reelabora o inventa una voz para los ausentes diegéticos. Estudios más recientes como los de Nora Catelli, apuntan que la autobiografía es una prosopopeya donde se revela al sujeto narrativo como retórica, pues finalmente se trata de la elaboración de un discurso propio y ajeno –el de los otros– desde la perspectiva del narrador: “hay siempre en ella un juego de dos tiempos, dos espacios, dos entidades, animadas o inanimadas, pertenecientes a dos clases distintas de seres”,²⁶ es decir, a la vez que el autor-narrador-personaje se construye desde el presente, también construye a los otros, parafrasea sus ideologías y juzga sus actos a la distancia. El papel de juez en una autobiografía es doble: por una parte es el autor quien hace un balance sobre su vida y contextos específicos, incluyendo la valoración y construcción de los otros y de sí mismo, por otro es el lector,

²⁵ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*, París: Seuil, 1975. Las traducciones son mías.

²⁶ Nora Catelli. *Op. Cit.* p.225.

quien no sólo valora la vida del personaje, sino la dosis de verdad, cuando tiene elementos como los propuestos por Catelli para realizar un contraste entre el libro y otros documentos.

La autobiografía es una *autocreación* desde el momento en el que se evocan los recuerdos y el narrador se piensa hacia el pasado y desde el presente crea un discurso retórico, intertextual e incluso moral y ético. Algunos teóricos del género han señalado que uno de los objetivos de este tipo de escritura es no sólo el perdón o la reivindicación pública de una personalidad, sino la venganza, pues el autobiógrafo tiene la potestad de revelar sus relaciones con otras personas que pueden salir afectadas incluso a través de la difamación.

A mi entender, la autobiografía como género es un juego de travestismo escritural y un performance en el sentido de que muestra la experimentación literaria, el proceso de transformación, la narrativa memorialista de los episodios pretéritos y, sobre todo, el cariz artístico que libera a través de un lenguaje con proyecciones simbólicas, como en el caso de Elías Nandino, quien ofrece algunas elaboraciones de carácter poético insertas dentro de la prosa. Como acto performativo (*realizativo* y tangible en el texto escrito), las autobiografías se crean en la medida en que el autor se escribe en el momento mismo de las evocaciones de sus recuerdos y sus olvidos. La idea del performance también se asocia al travestismo en el sentido que los vacíos de la memoria quedan disfrazados y maquillados desde la estética y la invención. La autobiografía como género es a mi entender, una suerte de construcción de una identidad con significados ideológicos, morales, existencialistas y, sobre todo íntimos. Quien escribe construye su propia vida y lo hace desde la selección y el performance, presenta su verdad, la expone ante el lector/espectador, a quien se le revela la

transformación personal, íntima y artística del personaje en una puesta en escena para sí mismo y para el lector, como interlocutor inmediato.

Por ser la autobiografía un género que comparte ciertas características con los libros de memorias, conviene en este apartado esbozar los elementos de este tipo de escritura, ya que en el caso de Elías Nandino, quedan imbricados cuando el autor hace algunos retratos de escritores o personajes públicos que fueron significativos en su vida.

Las memorias según Georges May son un tipo de escritura cuyo vocablo es anterior al de “autobiografía” que tuvo gran auge en el siglo XIX. May aclara que a diferencia de las autobiografías, las memorias comúnmente se asocian con un ejercicio de verdad y ficción, en el sentido de que los autores reconstruyen no sólo sus vivencias, sino la de los otros y, frente a la deficiencia narrativa de la vida de los otros, el narrador recurre a la invención o suposición con el fin de subsanar los vacíos diegéticos. El rasgo distintivo de las memorias es que ponen el acento sobre los acontecimientos del exterior en los que el narrador vive y participa; la autobiografía lo hace desde el interior y con énfasis en el “yo”, pues la “diferencia que hay entre las obras centradas en la persona o en la personalidad de quien las escribe [se llaman autobiografías] y las que se centran en los acontecimientos narrados por éste [en relación con los otros reciben el nombre de memorias].²⁷

Las memorias resultan ser la arqueología de los recuerdos significativos de quien escribe. En este tipo de composiciones sólo se consignan aquellos acontecimientos que resultan relevantes para la comprensión del “yo” en relación con “los otros”. Un individuo que escribe sus memorias da cuenta de su vida personal, sentimental, laboral, cultural, religiosa y política. Como el individuo es por naturaleza un ser social, en la escritura de memorias

²⁷ Georges May. *Op. Cit.*, p. 143.

con frecuencia es imprescindible dar cuenta de todo lo que rodea al personaje que se asume como un individuo que desde el “presente” recuerda y regresa al “pasado” para rememorarse a sí mismo dentro de un momento histórico y personal. Con frecuencia un libro memorioso habla sobre los contextos sociales y políticos como escenario de fondo en el que el “yo” autoral se coloca como un testigo subjetivo cuando vuelca su ideología en la escritura sobre el pasado y los otros.

La escritura de memorias es una “recuperación” del tiempo pretérito que se reconstruye en el presente a través del recuerdo y el dibujo de escenas, sensaciones, paisajes y espacios que se quedan en la mente y, ahora, nuevamente resurgen al pensar ese pasado y recordar a los otros, incluso a aquellos que ya no están en nuestras vidas, pero han sido importantes.

A partir del siglo XVIII, la escritura de memorias comenzó a ser una constante en el mundo de las ciencias y el arte. Pintores, políticos, escritores, gobernantes y poetas comenzaron a escribir sus vidas ubicadas en un contexto político-social que ayuda a comprender la relación del personaje memorioso con su medio social.

Con la escritura de memorias, el sujeto pasa a ser un objeto de conocimiento público a través de la voz referencial del creador como testigo de un tiempo. Con frecuencia, el escritor de memorias pasa revista a una serie de acontecimientos de toda índole que le permiten comprenderse y comprender lo que le tocó vivir. La escritura de memorias siempre será en retrospectiva. El escritor se convierte en parte y juez de un cúmulo de situaciones referidas a su lector. En la medida que el personaje memorioso recuerda, entonces comprende, justifica, critica y toma una postura sobre el pasado, pues la distancia le permite madurar sus posturas e incluso cambiarlas.

Para la escritura de memorias el autor debe iniciar por ubicarse en un contexto histórico presente y desde ahí recordar acontecimientos del pasado que le tocó vivir y que son importantes y dignos de rescatarse.

La autobiografía tiene mucho que ver con la escritura de memorias, de tal forma que apenas si logran escindirse sus diferencias, por lo que el punto de vista resulta importante para la escritura de este tipo de composiciones, ya que en el caso del memorialista se deben diferenciar aquellos acontecimientos en los cuales participó de aquellos que refiere como “contados por otros” o escuchados por él, es decir, el escritor de memorias reelabora los discursos de terceros, los reconstruye de oídas, pues al no participar como testigo se convierte en un narrador externo.

Por lo anterior, un aspecto nodal de la escritura de memorias será el registro y mirada sobre los acontecimientos exteriores donde participan los otros y no solamente el autor-narrador que como personaje figura como principal, aunque al introducir la tercera persona del plural, la noción de personaje se hace colectiva a través de la voz en primera persona del que cuenta. Sobre la relación entre memoria y autobiografía, Raymundo Ramos señala que: “Es posible que exista una sutil diferencia entre la memoria y la autobiografía. Es posible que el matiz sea la intensidad del paisaje social sobre el yo como sujeto activo del recuerdo. Es posible que sea algo más leve que esto, pero no más importante”²⁸.

Juntando mis pasos resulta una autobiografía, pero con algunos elementos de memorias, pues si bien es cierto que Elías Nandino aparece como personaje principal de su obra y que va trazando su vida desde la niñez hasta la edad de ochenta y seis años sin abandonar la

²⁸ Raymundo Ramos. *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*, México: UNAM, (Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 85), 2007, p.VII.

mirada sobre el “yo-personaje”, también refiere acontecimientos y hazañas de otros personajes, sobre todo cuando escribe *retratos* literarios de algunos escritores del grupo Contemporáneos: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Carlos Pellicer o José Gorostiza; de éste, por ejemplo, hace un retrato de tres párrafos para inmediatamente pasar en el cuarto y quinto párrafos a hablar sobre Jaime Torres Bodet y Celestino Gorostiza, respectivamente. De José Gorostiza anota: “Con José Gorostiza no llevé una amistad íntima, pero sí literaria. Fue con quien más conversaciones y roces tuve [...] Yo buscaba a José y nos reuníamos a comer cada mes o cada tres meses [...] una vez me dijo que los poemas de Pellicer eran como un racimo de globos de todos colores [...]” (p. 79). En los *retratos*, Nandino se refiere a sí mismo en relación con los sujetos sobre los que habla, por lo tanto son ellos los que pasan a ser materia de estudio y no el poeta de manera exclusiva. También hará lo mismo en los capítulos donde habla sobre María Conesa, Antonin Artaud, Porfirio Barba-Jacob, Dolores del Río y Tongolele; de todos ellos hablará sobre sus carreras y vidas íntimas como testigo y amigo, aunque también consigna información “de oídas”, rasgo emparentado con las memorias, según May.

Para concluir este apartado, resulta relevante que el relato autobiográfico de un escritor quede vinculado directamente a la historia de un sujeto inmerso en el mundo de las letras, que al *hacerse* personaje suministra elementos sobre la historia literaria y cultural. Mezclar los espacios escriturales de la ficción y la reconstrucción de una vida, permite al crítico literario, al biógrafo y al investigador que hace estudios culturales, recurrir a los testimonios autobiográficos con el fin de comprender ciertos sucesos de la vida cultural, social e intelectual de México. En estos elementos es donde encuentro interesante hacer un

acercamiento a la vida narrada por Elías Nandino, sobre todo para hacer un diálogo intertextual con su obra.

1.1. Generalidades entre *Elías Nandino: una vida no/velada* y *Juntando mis pasos*. Dos libros sobre un mismo personaje

En la reedición de 1976 de *Nocturna palabra* a cargo de la Universidad Nacional Autónoma de México, Elías Nandino confiesa en la cuarta de forros su placer por la publicación de dicho libro y, además, anuncia que prepara la escritura de *Juntando mis pasos* en donde:

[...] hablaré –desnuda y claramente– de los Contemporáneos. Los conocí como a mis manos y nuestra amistad fue a la vez estimación, complicidad, desacuerdo, acentuadas reservas y un conocimiento exacto de valores, confesiones, hipocresías y verdaderas pruebas de amistad. De todos ellos Xavier fue sin duda el que más me enseñó... Nuestra amistad fue verdadera poesía en combate continuo. Si él me enseñó autocrítica yo le enseñé a ser humano, a palpar la verdadera muerte, a participar en los dolores de mi profesión²⁹.

El libro que Elías Nandino dice estar preparando se anuncia como un testamento literario y valorativo sobre uno de los grupos más mitificados y aplaudidos dentro del panorama de las letras mexicanas del siglo XX. En primera instancia las palabras del autor no sugieren que el proyecto editorial quede sustentado en la “escritura del “yo” como construcción de una vida íntima o literaria. El proyecto de escritura en Nandino gira alrededor de la mirada que tiene sobre los otros como artistas.

Entre el proyecto inicial (autoescritura) y el resultado final del primer libro de/sobre Nandino (escritura por interpósita persona), la vida de Nandino pasa a ser una reconstrucción del “yo-individuo”, ubicado en una época y contexto; el poeta cambia la intención y permite que otros se encarguen de escribir sobre su vida y obra un libro

²⁹ Cuarta de forros de *Nocturna palabra*, México: UNAN, (Poemas y Ensayos), 1976.

biográfico. Las primeras noticias que tenemos sobre este proyecto nos las proporciona Juan Cervera, a quien Nandino le confesó estar preparando un libro en prosa llamado *Juntando mis pasos* y otro cuyo nombre sería *Los Contemporáneos y yo*³⁰. Sandro Cohen, quien entrevistó al autor a finales de 1982 y principios de 1983 señala que: “en estos meses el poeta está escribiendo, con la colaboración del novelista José Rafael Calva, su “biografía no-velada” que ahondará en su vida y, más bien, las vivencias del poeta médico de Cocula”³¹. Finalmente, el libro biográfico de Calva quedó frustrado y parece que no hubo ningún manuscrito conservado.

Una segunda noticia que retoma el proyecto inicial se da a conocer en 1986, cuando Nandino había pospuesto la presentación de su libro *Conversación con el mar* en la ciudad de México, pues su estado de salud era delicado. En ese año se dice que Carlos Monsiváis, quien había trabajado en la sección “Ramas Nuevas” de la revista *Estaciones* sería el encargado de escribir la biografía: “Carlos Monsiváis también se ha interesado por Elías Nandino. El doctor tuvo mucho que ver en la formación tanto de Monsiváis como de José Emilio Pacheco. Ahora Monsiváis trabaja en un libro que el doctor Nandino llama Biografía Novelada, que firmará Monsiváis luego de transcribir y trabajar con los cassettes grabados para tal efecto”³². Este libro tampoco se da a conocer y Monsiváis se queda con los materiales.

³⁰ Juan Cervera. “Conversación con el poeta Elías Nandino”, *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento cultural de *El Nacional*, núm. 294, México, D. F., 15 de septiembre de 1974, p.4.

³¹ Sandro Cohen. “Elías Nandino: un siglo de rencores, amores y poesía”, *Pie de página. Revista de bibliografía*, año I, núm. 5, México, D. F., mayo-junio de 1983, p. 9.

³² “Se avecina homenaje al poeta Elías Nandino”, *El Sol de México*, D. F., 6 de septiembre de 1986, p.26. Según me informó Jaime Hernández, director de la Casa de la Poesía y asistente del doctor Nandino en aquella época, efectivamente el poeta grabó varios cassettes y se los mandó a Carlos Monsiváis por correo certificado.

En 1979, Elías Nandino publicó en el Fondo de Cultura Económica su poemario *Cerca de lo lejos*, que se empieza a leer y a comentar como un libro sobresaliente. Siendo Gustavo Sainz el director de Literatura del INBA, propone la presentación del libro en el Palacio de Bellas Artes y se habla sobre la escritura del libro biográfico:

Le propuse escribir su biografía. Como yo no tenía tiempo, le presenté a Enrique Aguilar para que fuera a entrevistarle y así surgió la biografía. Aguilar era reportero cultural de Bellas Artes. Yo renuncié al INBA y me fui a Estados Unidos como profesor. Nandino viajó meses después a Estados Unidos y estuvo viviendo con mi familia y conmigo. En esa estancia compuso algunos de sus poemas que publicó en *Erotismo al rojo blanco*. Me propuso hacer el prólogo de este libro, pero pasó el tiempo y finalmente lo hizo Monsiváis³³.

Alrededor del libro biográfico/autobiográfico/memorístico escrito por Aguilar, se reveló la vida privada de Elías Nandino en un momento en el que la pandemia del Sida le pasa la factura principalmente a la población homosexual³⁴, sobre todo por el desconocimiento que se tiene de la enfermedad, pensada en ese momento como un mal de los homosexuales. Que el poeta hablara de sus verdades sexuales significaba un asunto delicado por la carga moralizante que eso supone en un momento crítico. No obstante, con la ayuda de Enrique Aguilar, Nandino vuelca sus recuerdos de más de ochenta años.

Elías Nandino: una vida no/velada se publica sin el consentimiento del personaje biográfico, de ahí que desde su aparición se le haya clasificado como una biografía no autorizada. En el prólogo titulado “Bajo advertencia no hay engaño”, Enrique Aguilar habla sobre el resurgimiento del poeta a partir de la entrevista que la periodista Lilia

³³ Gerardo Bustamante Bermúdez. “Conversación inédita con Gustavo Sainz”, concedida el 27 de octubre de 2008, en Guadalajara, Jalisco, en el marco del Congreso Internacional en Homenaje a Elías Nandino.

³⁴ Actualmente algunos estudios de género hablan de “comunidad homosexual” para connotar la formación identitaria del espacio homosexual en cuanto a formación de grupos sociales que se organizan en terrenos de posicionamiento político, cultural e incluso académico. En el contexto de Nandino y su grupo de amigos este concepto es inoperante.

Martínez Aguayo publicó en *La Semana de Bellas Artes*. Según Aguilar, fue José Emilio Pacheco quien instó a Martínez Aguayo a entrevistar al poeta y a raíz de la presentación de *Cerca de lo lejos*, en 1979, dentro del ciclo Domingos Literarios, organizados por la Dirección de Literatura del INBA, se dio el encuentro entre el reportero y el escritor. El prólogo que escribe Aguilar resulta importante para medir el grado de conciencia que posee sobre los textos autobiográficos, pues califica a su libro como una “especie de memorias a base de entrevistas, cartas y el acceso irrestricto del periodista al archivo personal del escritor”.³⁵ En este mismo texto, clasifica al libro como “algo así como una biografía no/velada” (p.13). Al final del escrito emplea la palabra “monólogo”. La clasificación del libro de Enrique Aguilar queda por tanto confusa, pues como se verá más adelante, existen marcadas diferencias entre las memorias, la biografía y el monólogo tanto en las intenciones diegéticas que cada uno de estos géneros proponen, así como en la mirada y propósitos por parte del autor de los mismos.

En sentido estricto, la biografía es el relato de vida que alguien hace sobre otra persona a manera de relato cronológico. Este tipo de composición detalla los aspectos más importantes de la vida del personaje. El término aparece definido por primera vez en 1721 en el *Dictionnaire de Trévoux*, según refiere Georges May. Sin embargo, la escritura de biografías nace del interés del biógrafo por perpetuar las virtudes del personaje en aspectos públicos y privados de su vida. En la época grecolatina son los discípulos los que recrean la vida de sus maestros con un afán laudatorio y así immortalizan a su personaje (*Recuerdos de Sócrates*, Jenofonte; *Vidas de los doce Césares*, Suetonio; *Vidas paralelas*, Plutarco, por ejemplo). Es precisamente Plutarco, considerado el iniciador del género, quien designa en

³⁵ Enrique Aguilar. “Sobre advertencia no hay engaño”, *Elías Nandino: una vida no/velada*, México: Grijalbo, 1986, p. 12. Cuando cito este texto sólo coloco el número de página entre paréntesis después de la cita.

el mismo título de su libro la orientación por destacar la “vida” y en este caso, la comparación.

Según el *Diccionario de términos literarios* la escritura biográfica se usó desde la antigüedad, pero será hasta el siglo XX que se tiene mayor acceso a fuentes de información como “cartas, memorias, diarios y otros documentos conservados en archivos públicos y privados, [que se desarrolla] una más amplia y rigurosa producción biográfica”³⁶. Esta cita resulta destacable toda vez que propone utilizar los demás géneros del yo como formas de indagación en la intimidad del personaje, además de que destaca el carácter investigativo del autor de biografías.

Georges May dice que históricamente las biografías han merecido ciertas consideraciones de rigor en cuanto a la investigación sobre el personaje. También señala que dentro de la tradición biográfica es más frecuente escribir biografías sobre personajes fallecidos. May encuentra que las biografías indagan: “primero sobre la familia y los antepasados del difunto, luego sobre su carrera pública y los hechos más destacados, amén de sobre su vida privada y familiar y por fin, y naturalmente, sobre las virtudes por las cuales merecía perpetuarse en la memoria de sus conciudadanos”³⁷. El primer problema que encuentro es la objetividad respecto a la información vertida sobre la vida del personaje. Si una biografía ofrece la posibilidad de seleccionar los “hechos más destacados” del personaje desde la visión de quien escribe la biografía, el mismo criterio de selección es en sí mismo arbitrario. Calificar pasajes, hechos o comportamientos como “virtudes” también plantea un asunto moral y ético desde la perspectiva de quien escribe el texto, o bien, desde

³⁶ Demetrio Estébez Calderón. *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 101.

³⁷ Georges May. *Op. Cit.*, p.186.

la utilidad que puede tener el conocimiento o publicación de una biografía en el terreno de la política de estado, como sucede con las vidas de personajes de la historia que con frecuencia aparecen mitificados en lo heroico y mutilados en los íntimo.

A decir de May, la biografía utiliza el mismo procedimiento de indagación que el historiador, pues ambos hurgan en materiales ajenos y por lo tanto pueden distanciarse de ellos para someterlos a la crítica objetiva en que debe basarse la historia erigida según los principios racionales. Este es uno de los rasgos significativos de la biografía, pues la autobiografía es una indagación en el interior de quien escribe sobre sí mismo; es un recuerdo y elaboración personal. El biógrafo, por tanto, habla desde la indagación y no a través de la experiencia ajena.

Un aspecto nodal de la escritura biográfica es el presente de la escritura: el biógrafo es un sujeto que entrevista e investiga en fuentes personales como documentos de identidad, fotografías, cartas, memorias, diarios, libros, etcétera. Su objetivo es construir con los materiales la vida pasada de un personaje, desde su nacimiento hasta su muerte. El legado y la importancia del personaje también deben ser nodales para revestir de importancia la intención de la escritura sobre un sujeto. La tarea del biógrafo es descubrir, revelar y compartir con los lectores la vida de otro, de ahí que este tipo de textos con frecuencia sirvan como fuente de consulta a los historiadores y sus indagaciones sobre el pasado. Si la objetividad del escritor de biografías es un aspecto característico del género, entonces el descubrimiento en el interior debe reservarse para la autobiografía, en donde se plantea un descubrimiento y una autoconstrucción a través de los recuerdos, la reflexión en soledad y la evocación del pasado sin testigos. Biografía y autobiografía utilizan por tanto diversos métodos de indagación para hablar sobre la vida de una persona pública, que a decir de José

Amícola, tienen una separación manifiesta en el análisis del discurso, pues en la biografía “el sujeto de la enunciación [está] (fuera del texto) [y en la autobiografía] el sujeto del enunciado [está] (en el texto)”³⁸.

François Dosse dice que en la escritura biográfica es inevitable recurrir al trabajo de ficción frente a la laguna de documentos y huecos temporales entre la memoria y el olvido; entre la documentación y el vacío de documentos. La función del escritor de biografías, según Dosse es distanciarse de la moral y los juicios, pues de hacerlo, se estaría desplazando el espacio estético por el ético. Entre los varios modelos de biografías que este autor refiere y analiza, destaca “la biografía novelizada [que] simula la vida, pero no respeta los materiales de los que dispone, mientras que la biografía saturada de hechos, producto de la escuela charlatana de la erudición-compilación, adora los materiales, pero no simula una vida”³⁹. Para Dosse la hiperbiografía centra la atención en la intimidad del sujeto, pero descuida la trayectoria del individuo, en tanto que las biografías saturadas de datos históricos, científicos, literarios y culturales hacen desaparecer la dimensión humana; de ahí la necesidad de que el género biográfico “es mezcla de erudición, de creatividad literaria y de erudición psicológica”⁴⁰. Dosse defiende la idea de la identificación del biógrafo con el personaje, así como su labor de entrega para investigar en el contexto cultural y personal del individuo con el objetivo de plantear nuevos paradigmas interpretativos, de intuición y, por tanto, de capacidad de inventiva sin desatender el *logos* sobre el otro.

³⁸ José Amícola. *Op. Cit.*, p. 27.

³⁹ François Dosse. *El arte de la biografía*, México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 31.

⁴⁰ *Ibidem*.

Para el caso de las biografías sobre escritores, Dosse propone el concepto de *viobra*, entendido como el vínculo entre elementos fractuales y literarios, además de su correspondiente relación entre acto vivido que permite conocer incluso los contextos de la escritura. Para Dosse, la obra puede ser fuente de vida y viceversa y la voz del “yo” personaje implica también la voz del otro (el biógrafo) porque el criterio de selección, la elaboración del retrato físico y emocional de su personaje quedan en relación intrínseca, a pesar de que se trate de una biografía clásica definida como “el relato en el que el narrador está ausente de la historia que cuenta (heterodiegética), en oposición a la autobiografía (autodiegética) [...] La biografía clásica está, por tanto, escrita en tercera persona del singular: el autor es a la vez narrador, distinto del personaje biografiado”⁴¹. En las biografías el autor debe proceder a una justificación clara sobre la elección del personaje y su importancia, el procedimiento de investigación y la finalidad con la que se escribe, sobre todo porque de acuerdo con Dosse, la biografía es un género históricamente impuro que se sitúa entre el periodismo, la historia y la construcción de una identidad ajena. Para el caso de las biografías históricas, el autor/investigador provee al texto de datos, citas, fuentes, recopilación de testimonios e indicaciones que deben servir para estructurar los fragmentos de una vida. Se trata en algunos casos, sobre todo en las biografías en las que se habla de personajes históricos o políticos, de utilizar el procedimiento de investigación de las ciencias sociales para proveer de veracidad una vida pretérita.

Por otra parte, la escritura de biografías corre siempre el riesgo de utilizar al personaje para elaborar juicios, evaluar sus valores y mostrarlos a los lectores. Como historia de vida, la biografía ubica al sujeto en su individualidad, pero también en un estilo de vida social del

⁴¹ *Ibid.* P.70.

que no es ajeno. Mostrar las virtudes y proceder moral puede ser una reacción personal ante el medio en el que vive el personaje, pero también puede ser el reflejo de lo que su época le ofrece, de ahí que como refiere Dosse, las historias de vida deben dimensionar al personaje en el ambiente histórico que le corresponde, de ahí la importancia de que el autor de biografías deba investigar los contextos y etapas en las que el personaje se desarrolla, además de dejar en claro los objetivos de la escritura, pues si bien es cierto que hay diferentes tipos de biografías, lo central es dimensionar la historia de vida, la importancia y la organización del relato en un tiempo-espacio, según Dosse.

Cuando se trata de una biografía sobre un personaje vivo serán indispensables las entrevistas, los testimonios, la documentación y el trabajo conjunto para la deconstrucción/construcción de la figura biografiada. En el caso de una biografía intelectual, el trabajo biográfico debe servir para complementar el pensamiento y la obra de un autor como hombre de pensamiento y no exclusivamente sobre los pormenores de su intimidad. Según Dosse, la importancia de una biografía intelectual debe tener por intención el encuentro con los textos del personaje por un lado, mientras que por otro, el acercamiento a la dimensión humana y relato de vida en una relación de intercambio entre pensamiento/obra y vida.

En líneas generales, y retomando algunas nociones claves que expone François Dosse, la escritura biográfica responde a la necesidad de indagación en la intimidad del otro, de quien se hace un retrato físico y psicológico, así como del legado e importancia del sujeto en un tiempo-espacio. El biógrafo es un observador que realiza un trabajo de utilización de fuentes para el armando de una vida ajena cuyo fin es dar a conocer a un personaje a través

del relato verosímil. La biografía es por tanto un corolario del sujeto en un contexto específico.

Lo anterior nos sirve para sostener que el libro de Aguilar, que él califica como “biografía”, en estricto sentido es una autobiografía por las razones que se exponen en este apartado: no se aprecia una labor de investigación; se trata de la vida de una persona viva al momento de la publicación que, además no le da su anuencia para la publicación; no hace uso de la tercera persona gramatical, a la manera de una biografía clásica; sólo hay un trabajo de selección y transcripción de testimonios, lo que lo asemeja al discurso autobiográfico o al trabajo de entrevista en donde se eliminan las preguntas del reportero. En el libro se advierte la voz de Nandino como una migración de recuerdos al espacio de la escritura, de la que no se le da crédito como autor⁴².

Resulta destacable, por tanto, enfatizar que la escritura sobre un personaje *real* en este caso merece ser diseminada a raíz de la disputa entre las precisiones entre biógrafo-historiador; biógrafo-periodista y biógrafo literario. En el primer caso se espera que los documentos históricos y el trabajo en archivo constituyan la materia de análisis para la formación de un texto verosímil, desprovisto de recursos literarios y más cercano al documento histórico, comprobable y objetivo. En tanto que el segundo, además de

⁴² Situación contraria sucede en la tradición de novelas biográficas en lengua española. Sirvan como ejemplo *El mundo alucinante* (1969), del cubano Reinaldo Arenas, en donde el proceso escritural de la ficción es una forma para encontrarse y conocer al personaje de Fray Servando Teresa de Mier. En los paratextos que acompañan al libro, Arenas tiene plena conciencia del proceso de ficción, así como de la biografía de su personaje como un entramado de posibilidades que permiten la construcción de un pasado. Otro ejemplo destacable es la novela *El seductor de la patria* (1999), del mexicano Enrique Serna, en donde el autor se interesa por la figura de Antonio López de Santa Anna, personaje polémico de la historia mexicana. El autor revisó una vasta bibliografía de textos históricos y de archivos. Aunque la lista de obras es considerable, menciono estos dos ejemplos porque en ellos existe una plena conciencia por parte de los autores respecto al trabajo de investigación minucioso combinado con la reinención del personaje y su contexto como parte de la ficción biográfica.

incorporar los elementos del primero, recurre a las entrevistas con el personaje (en el caso de un sujeto vivo), al contraste con otras fuentes testimoniales, como amigos, familiares u otros. El biógrafo literario finalmente opta por una elaboración que si bien resulta verosímil, apuesta por el lenguaje con pretensiones artísticas. En el caso del libro de Enrique Aguilar, sólo se aprecia el testimonio del propio personaje, en detrimento de la investigación y los fines artísticos. El trabajo periodístico no fue suficiente al momento de emprender una tarea como la que se le encomendó. También revela las imprecisiones del autor respecto a las nociones de “monólogo”, “novela” y “memorias”.

En su libro *El espacio biográfico*, Leonor Arfuch se pregunta qué hacer con la voz del otro cuando el método de acercamiento al personaje ha sido de tipo etnológico. La autora considera que al utilizar en primera persona la voz del personaje, se deben contemplar las fronteras disciplinares que se trastocan: la documentación histórica, la entrevista, con sus respectivas marcas de oralidad, lapsus, silencios y alteraciones emocionales en la voz; la apuesta de la biografía con un sentido literario (artístico), el análisis del discursos, el uso de la voz narrativa y la intención cognitiva del personaje. La palabra del otro es en el discurso biográfico un componente más del proceso de construcción de una vida. Arfuch enfatiza que frente a la escritura biográfica “nos colocamos de lleno ante el desdoblamiento de la palabra que asumimos en tanto enunciadores –y que dirigimos al otro– y simultáneamente, ante la *percepción activa* de la palabra del otro”⁴³. Por lo tanto, el autor de biografías debe problematizar el reconocimiento del “enunciado” para asumir y retomar la palabra del otro, ya sea a través del discurso indirecto libre, de forma monológica o a través de la multiplicidad de registros, referencias e incluso voces: la del autor de la biografía, la del

⁴³ Leonor Arfuch. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Bs. As: FCE, (Sociología), 2010, p. 191.

personaje, la de las fuentes orales y escritas con las que se cuenta en el proceso de investigación. Arfuch se cuestiona:

*¿Cómo transcribir (si se transcribe) lo registrado, qué signos respetar y posponer, cómo analizarla y exponerla, a su vez, a la lectura pública (académica, editorial, mediática). Porque si esos relatos enfrentan la paradoja de una oralidad escrita, ¿cuál sería el verdadero corpus, la verdadera palabra? Y en el caso de optar por el trabajo directo con las grabaciones, ¿qué hacer con ella, cómo traducir entonces su lenguaje y su sentido?*⁴⁴

Para Arfuch el texto biográfico debe articular una temporalidad, manejar el interés en el suspenso del relato como una trama narrativa provista incluso de recursos y estructuras literarias. La autora sugiere renunciar a la literalidad de la transcripción y sustituirlo por un entramado significativo de voces y tonalidades que permitan la construcción narrativa del sujeto en un discurso articulado. El problema de la transcripción de la voz en realidad se opone al del traductor como intérprete de lo confesado; el biógrafo deberá seleccionar (sin criterios morales) la información que se contrasta con documentos y fuentes, de ahí que la labor del biógrafo es ante todo de investigador acucioso, pero sin perder la intención de su biografía, la dosificación de la trama de vida que cuenta.

En el caso del libro de Enrique Aguilar, el trabajo de transcripción del que habla Arfuch se llevó a cabo a través de la selección de lo que podríamos considerar el “robo de una voz” no trabajada desde lo literario ni mucho menos con la intención de coadyuvar en la conformación de la “viobra”, según las apreciaciones de Dosse, pues ni siquiera quedan claros los propósitos del libro.

⁴⁴ *Ibid.* pp. 192-193.

El texto de Enrique Aguilar no se publicó sino hasta siete años después de iniciarse el contacto con Nandino. Aguilar sugiere en algunas entrevistas que por la temática del libro se debía retrasar su publicación, pues los premios y reconocimientos comenzaban para el poeta octogenario: “por poco ya no se editaba nunca; unas veces porque el entrevistado se asustaba de lo que confesaba, y otras porque el reportero se impresionaba de más” (p.12). Enrique Aguilar se juzga como un aprendiz de escritor tercermundista y dice que Nandino aceptó darle libertad a las entrevistas y documentos personales con el fin de escribir la vida de tan insigne poeta, pero de manera lamentable, Aguilar no cumplió con las expectativas de Nandino y el libro se convirtió en una confesión que sorprendió a los lectores de la poesía nandiniana, así como a varios escritores que tenían al poeta en gran estima. Aunque la homosexualidad del poeta era un secreto a voces, revelado además en su propia poesía, el libro se leyó como un escándalo. La escritora María Luisa Puga enfatiza acertadamente uno de los errores que contiene el libro de Aguilar al utilizar de manera equivocada el uso de la primera persona –cuando se trata de una biografía–: “Es Nandino quien habla. Entonces es que hay un trabajo literario que no se llevó a cabo”⁴⁵. Si en una autobiografía existe una voz autoral que se dirige a un “tú-lector”, entonces la presencia de Aguilar queda borrada, por más que aparezca como autor en la portada del libro. Lo que hace Aguilar es, desde el punto de vista de la relación biógrafo-biografiado, *robarle* el yo a su personaje y no cumplir como biógrafo, pues la labor de investigación exhaustiva para construir el pasado del poeta desde la tercera persona se descuida. Lo que se lee en el prólogo al libro es, incluso, una suerte de burla por la ancianidad del poeta “El coordinador [de las lecturas de los Domingos Literarios] era un joven reportero y promotor cultural, que un día antes de la presentación fue al hoy desaparecido hotel Regis a ver en qué le podía ayudar a ese

⁴⁵ María Luisa Puga. “Elías Nandino, una vida no/velada”, *El Universal*, 4 de julio de 1987, p. 26.

venerable anciano que a los 79 años todavía tenía ánimo para andársele poniendo al brinco a los pesos completos de las letras mexicanas. Resultó que nada más le podía ayudar con una cosa: con su memoria” (p.12).

La primera edición del libro de Enrique Aguilar consta de setenta y tres capítulos, la mayoría de ellos breves y con títulos que en varias ocasiones caen en los lugares comunes. Algunos ejemplos son: “¿Quién es ese que anda ahí”, “Santo, santo, santo”, “México lindo y querido”, “Son/netos”, entre otros títulos que opacan el talento y la elegancia de un poeta como Elías Nandino y lo emparentan más con una personalidad popular y jocosa, es decir, la oralidad del personaje no se corresponde con su personalidad. Sobre este punto cabe recordar las reflexiones que hace Arfuch respecto a qué se hace con la voz del otro, pues los títulos de cada capítulo no se corresponden con la forma de hablar del personaje, sino al ánimo jocoso de Aguilar respecto al poeta.

En la primera edición de este libro aparecen treinta y dos fotografías de la colección del poeta y un índice onomástico. Cuando se publica en la editorial Grijalbo el libro es incorporado a la colección Narrativa y la cuarta de forros señala que: “Enrique Aguilar narra, de forma ágil y con el humor que lo caracteriza, los pormenores del trabajo poético de Nandino”. Aunque el lector puede comprender el sentido publicitario de la cuarta de forros, aquí se esgrime una discusión sobre la concepción y clasificación editorial del texto, pues el humor es ya en sí un recurso más cercano al trabajo literario que al biográfico. El trabajo narrativo no es del reportero porque no traduce o parafrasea el discurso de su personaje; tampoco se trata de una labor que pormenore el trabajo poético del autor.

Para la escritura del libro, Aguilar emplea la reproducción de diálogos entre personajes, a la manera de una narración novelada, lo que no supone un trabajo de elaboración literaria por parte del biógrafo, sino una paráfrasis que el poeta hace sobre los diálogos de los otros. Resulta imposible pensar que Nandino recordara los diálogos; en todo caso se trata de una re-creación dialógica por parte del autor y entonces el libro tiene un cariz de ficción. En su propio libro, Nandino casi renuncia a la reproducción de diálogos y opta por el parafraseo como recurso más lícito en este tipo de composiciones narrativas. Veamos un ejemplo del libro de Aguilar en donde Nandino habla sobre una escena de celos por parte de un joven originario de Veracruz con el que vivía:

Una tarde en que llegué a mi departamento, casi en la puerta, encontré a un muchacho que había sido mi amigo y lo invité a pasar. Estábamos platicando cuando abrieron la puerta. Era él, que entró, nos vio y dijo:
-¡Ah, perdón, no sabía que estabas ocupado! Con permiso, nada más pasaba a saludarte- y salió.
Al día siguiente llegó cuando más o menos calculó que estaría en mi casa. Al verme, agarró las solapas de mi traje:
-¡Mira, desgraciado! Yo vine a sacarte el dinero para tener con qué estudiar. Quiero ser abogado y vi en ti la facilidad de vivir, ¡pero el traicionado fui yo porque ahora ya te quiero, infeliz! ¿Si te vuelvo a encontrar con algún muchacho te mato (p.191).

En el libro de Aguilar el supuesto diálogo queda construido por la voz de Nandino, según su reconstrucción memorística y es presentado con el uso del guión largo. En el libro de Nandino, el nombre ficticio del joven es Ulises, además se dice que es Alfredo Hurtado quien se lo presenta. Para contar la escena de celos de Ulises, el poeta anota:

Un día me encontré un chico muy simpático en la calle, cerca de mi departamento y lo invité a pasar. Le serví una copa y platicábamos cuando entró Ulises y nos encontró sentados en el sofá. “Perdón”, dijo, volvió a cerrar y se fue. Nunca había pasado eso: yo siempre había sido discreto en las infidelidades. Al siguiente día por la mañana, llegó y se afrontó conmigo, agarrándome la solapa y diciéndome con descaro: “¡Cabrón, debes saber que yo vine contigo porque tenía necesidad de hacer mi carrera! ¡Accedí a todo lo que quisiste porque yo quiero recibirme! ¡Yo nunca pensé

que te entregaría mi alma, estaba bien que gozaras de mi cuerpo, pero ahora vengo a decirte que si vuelvo a encontrarte con un cabrón, lo saco a patadas! (186).

Como se puede notar, la distribución de la información queda marcada en el caso del poeta con el uso de las comillas. Si contrastamos las dos citas, veremos que el relato tiene algunas variantes: en el texto de Aguilar se habla de “un muchacho que había sido mi amigo”, en tanto que Nandino dice: “me encontré un chico”, es decir, lo conoció el mismo día en que Ulises descubre la infidelidad. También hay variantes en el supuesto discurso del joven engañado: en el primer texto el poeta queda amenazado y en el segundo sólo se advierte “lo saco a patadas”.

Aunque el texto de Aguilar reproduce abundantemente los diálogos con el uso del guión largo, he querido contrastar las citas para ver por un lado que la memoria y la información tiene algunas variantes considerables entre los textos, pero por otro lado, la semejanza en la voz narrativa y en el estilo no varían, sino que quedan emparentadas con la misma voz, que es la del poeta al momento que reconoce su confesión y las entrevistas realizadas por Aguilar, sin que éste haya reelaborado de forma contextual y con su propia voz el texto biográfico.

Elías Nandino: una vida no/velada tuvo una recepción escandalosa por la descalificación que el biografiado hizo a un texto que sintió injusto, fraudulento y al que tampoco logra considerar una biografía, pues utiliza el término “novela”⁴⁶, que en este

⁴⁶ Existen ejemplos destacados que utilizan la técnica de la entrevista y las grabaciones como apoyaturas de lo literario; el lector sabe de la existencia real de los personajes y del proceso de investigación del escritor, quien en algunos casos clasifica su texto como “novela testimonial”; dos de esos ejemplos pueden ser *Hasta no verte Jesús mío* (1969), de Elena Poniatowska o *El vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata, por mencionar dos casos de sujetos reales que se llevan a la ficción. En el caso del trabajo de Aguilar nuevamente la clasificación de “novela” resulta inapropiada.

sentido resulta también impreciso y erróneo, pues no se trata de un trabajo ficcional, aunque se emplee el modo discursivo del diálogo con frecuencia.

Las entrevistas que me hizo las ocupó como a los siete años y con eso hizo la novela. No la reconocí; la mandé parar... Lo hizo por hambre. El libro es muy morboso y estúpido. Yo no soy eso que él dice, soy peor, pero bien dicho. Estuvo aquí [en Cocula] y después me mandó por correo el libro. ¡Ay, qué horror! A mí no me importa lo que dice, yo resisto eso y más, pero la hizo un estúpido. No sabe ni leer ni escribir, pero claro, lo “volaron” en la editorial, le dieron facilidades. Hicieron tres mil ejemplares y los regaron por toda la República. A mí me empezaron a llamar de Ciudad Obregón... de todas partes. No detuvieron la edición. No lo demandé para no darle difusión a su libro⁴⁷.

Lo que se observa en esta entrevista es el malestar del poeta y la impotencia, pues renuncia a la dimensión jurídica, en tanto que la elaboración literaria del libro tampoco la pueda echar atrás. Además de lo anterior, hay que enfatizar la irresponsabilidad de la editorial y el sentido publicitario y comercial que se le da a un libro no autorizado por la voz. Nandino tiene que soportar su encono y no le queda más que comenzar poco tiempo después a escribir su propio libro desde el “yo” del inconforme.

Como autor del libro, Enrique Aguilar mereció tanto críticas favorables como ataques constantes, incluso el propio Nandino lo acusó de haberle robado cartas y documentos personales. No obstante, este libro mereció una reedición para conmemorar el centenario del natalicio del poeta en el año 2000. Ahora la publicación estuvo a cargo de la editorial Océano. En la nueva edición se eliminaron todas las fotografías y el índice onomástico fue sustituido por un incompleto “Índice de nombres”. Una de las críticas que recibió la primera edición del libro fue la falta de investigación y el énfasis que el reportero hizo a la

⁴⁷ Gabriela Gutiérrez. “Nunca me he sentido insatisfecho de lo que he vivido: Elías Nandino”, en Gerardo Bustamante Bermúdez, (compilador). *De dolores y placeres. Entrevistas con Elías Nandino entre 1954 y 1993*, México: Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal-UACM, 2009, pp. 217-218.

vida privada del autor, de tal suerte que de manera desafortunada, en la segunda edición se anuncia en la página legal como “Corregida y aumentada”. Aguilar decide incorporar al final de varios capítulos algunos poemas de Elías Nandino que pertenecen a diferentes libros del poeta y fueron seleccionados al “gusto” del biógrafo. También realizó algunas correcciones de estilo sin alterar los testimonios primarios de la versión anterior.

El libro de Aguilar, a pesar de haber sido el primer texto biográfico sobre el poeta, no recupera a manera de cita, parafraseo o referencia ninguna entrevista consultada; tampoco documentos de archivo ni voces de otros. Quedan excluidas las cartas, documentos útiles no sólo para publicar un epistolario, sino para ubicar y referir voces, experiencias, viajes y noticias. Aguilar acepta en varias entrevistas haber consultado la correspondencia privada del poeta y éste lo acusa de robo de cartas, sin embargo, el material no queda expuesto ni referido en el libro biográfico.

La reedición del libro de Enrique Aguilar y la publicación de *Juntando mis pasos* en el año 2000 pone a dialogar a dos textos polémicos que hablan de un mismo personaje. Nandino había quedado muy inconforme por el estilo literario de Enrique Aguilar. Aparentemente no se escandalizaba de las confesiones íntimas que había hecho a su biógrafo, sino del mal manejo de la información y del abuso de confianza al hurgar en sus documentos. Para Ernesto Lumbreras, entonces editor de Aldus, el libro de Aguilar “fue una biografía escandalosa que prestigiaba su vida homosexual y despachaba de una manera tangencial el aporte protagónico de la vida de un poeta que es justamente su poesía”⁴⁸. La opinión del editor resulta importante para cuestionar cuál fue el objetivo principal de la

⁴⁸ Cynthia Palacios Goya. “Elías Nandino vivió entre la polémica y el erotismo”, *El Universal*, México, D. F., 19 de abril de 2000, p.F1.

escritura biográfica, pues si bien es cierto que en *Juntando mis pasos* hay retratos sobre escritores como Antonin Artaud, José Gorostiza, Jorge Cuesta, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Porfirio Barba Jacob, entre otros, Nandino también hace un especial énfasis en su vida amoroso-sexual, aunque habría que destacar que su libro autobiográfico está circunscrito a las revelaciones íntimas del libro de Aguilar, es decir, el poeta opta por legitimar sus confesiones, pero con su propio discurso, de tal forma que el rumbo y la intención no cambian sustancialmente. En estricto sentido, el trabajo del poeta es una intertextualidad, a la manera en que Genette define el término: una relación de copresencias entre dos o más textos. En el caso de Nandino podemos encontrar que se construye como texto para elaborarse desde su yo autorizado por él mismo. Al escribir su versión, borra y deslegitima el texto anterior, aunque el lector inevitablemente piense en esas relaciones, ya sea por alusión, relación explícita o correspondencia.

En líneas generales podemos decir que el supuesto robo de materiales, la publicación de la biografía sin consentimiento del personaje, el acento en la vida homosexual del poeta, sin que esto sea un coadyuvante para la interpretación de varias de sus poesías, así como la conservación de la voz en primera persona sin un trabajo de dosificación de la trama y conocimiento del poeta –que no del hombre– fueron los tópicos principales para levantar una polémica en torno a un escritor que se sintió revelado y expuesto a la homofobia política y literaria de los años ochenta. Aunque parezca innecesario, se debe considerar y enfatizar que se “robó” la identidad a un sujeto homosexual ya en edad avanzada, lo que supone “revelarlo” y exponerlo al escarnio, es decir, hay en el acto de la publicación del libro de Aguilar una violencia simbólica: el joven periodista y heterosexual, escribe y publica un libro de/sobre un poeta homosexual avejentado y ya enfermo. Vale la pena

remarcar que al no pedir la anuencia del poeta para la publicación de la biografía, Aguilar se posiciona como el simbólico “supermacho” que firma un libro en donde es un homosexual el que habla. Al “robarle” la voz y “exhibirlo” inferioriza al poeta como sujeto heterodoxo.

Cuesta trabajo pensar que para la escritura de *Elías Nandino: una vida no/velada* haya existido un esquema temático en el que biógrafo y biografiado privilegiaran ciertos temas. Nandino permite que Aguilar lleve la conversación a los terrenos de los “temas de alcoba” y parece ser que tampoco repara en la importancia de escribir de forma más extensa sobre la vida cultural en el México del siglo XX, tal como lo hicieran otros intelectuales del momento como Salvador Novo, quien a través de diferentes escritos publicados en los diarios de México y posteriormente rescatados a manera de libros, habla sobre otros asuntos de la vida cultural mexicana que le tocó vivir como protagonista. En las entrevistas y declaraciones de Nandino y Aguilar posteriores a la publicación de *Elías Nandino: una vida no/velada*, ninguno de ellos habla de la elaboración de un esquema que pudiera dirigir el rumbo y la intención de la escritura. Con toda una vida en el mundo literario, el autor octogenario parece que dejó que el “aprendiz de escritor” dirigiera el rumbo de las entrevistas sin sugerirle las líneas temáticas, como por ejemplo su labor poética o los contextos de producción de sus obras, aunque por otro lado, y al no quedar claro el propósito biográfico, los lectores nos quedamos con la revelación de la vida íntima del poeta y el trabajo literario queda reservado para el estudio historiográfico y de crítica literaria. Por tanto, el propósito de la escritura biográfica no se cumple del todo, principalmente si nos atenemos a las ideas que Dosse pone a discusión: ¿qué sentido tiene escribir sobre un intelectual cuando el relato de vida no involucra la comprensión de la

obra? ¿Si la vida de un hombre virtuoso como poeta no queda valorada, qué sentido tiene entonces la escritura del yo y sus experiencias sexuales?

El escándalo por el libro de Enrique Aguilar revivió con la segunda edición. Braulio Peralta opinó sobre la aparición de *Elías Nandino: una vida no/velada y Juntando mis pasos*:

Lo de Aguilar es literatura mórbida que difícilmente acerca al lector a comprender la dimensión homosexual, y lo de Nandino es el descubrimiento de la homosexualidad y sus vivencias, escritas literaria y poéticamente como un acercamiento a sí mismo, acaso, para buscar su redención. [...] el texto de Aguilar es olvidable, con todo y su vulgar morbosidad; y el de Nandino, memorable, que se une a otro texto inusual de la literatura mexicana: “La estatua de sal”, de Salvador Novo⁴⁹.

La recepción de ambos textos mereció opiniones encontradas, pues algunos lectores esperaban la crónica de una época literaria o las memorias de un intelectual, mas no el desnudamiento de una intimidad, mientras que otros, deseosos de seguir leyendo y clasificando al autor y al texto dentro de la categoría de “*literatura gay*” se sintieron satisfechos y aplaudieron los testimonios del escritor octogenario. Considero que lo anterior se debe a que los lectores no entendimos el objetivo de la escritura biográfica/autobiográfica. Tal vez ni Aguilar ni el propio Nandino supieron por dónde llevar las remembranzas del poeta, de ahí que la multiplicidad de lecturas aplaudidas o denostadas se hagan presentes en la recepción de la obra, pues no hubo una alianza entre el biógrafo y el personaje, sino intereses específicos por parte de Aguilar. El escritor cubano

⁴⁹ Braulio Peralta. “Elías Nandino otra vez”, *El Universal*, México, D. F., 7 de agosto de 2000, p. F2. No considero que el texto de Nandino sea en ningún sentido un “descubrimiento de la homosexualidad”, pues el autor había sido un erotómano que descubrió su heterodoxia sexual desde la infancia y la ejerció libremente desde su llegada a la ciudad de México en los años veinte. *Juntando mis pasos* es un libro en el que la memoria y el testimonio *afirman* una identidad, pero no el descubrimiento de la misma. Considero también que la escritura autobiográfica como medio de conocimiento es un tópico romántico que en ningún sentido aplica a Nandino.

Carlos Olivares Baró opina de manera favorable sobre el tema de la intimidad en el libro de Aguilar y dice:

[...] decidí enviarle un ejemplar a mi amigo –el novelista cubano exiliado en Nueva York– Reinaldo Arenas que me había obligado a leer, nunca lo olvido, *Nocturna palabra*, a la par que me decía: “Dicen que ese Nandino se ha templado a casi todos los muchachos de D. F...” [...] Pasaron tres semanas y recibí una carta de Reinaldo Arenas donde decía: “Leí la biografía que me regalaste. ¿Vive todavía el bugarrón Nandino? Tenga Ud. cuidado con él (...) Así como Nandino, pienso escribir algún día mi autobiografía: contándolo todo y de todos...” Quienes hayan leído *Antes que anochezca*, la desgarradora novela autobiográfica póstuma de Arenas, encontrarán más de una coincidencia con *Elías Nandino: una vida no/velada*⁵⁰.

La lectura de Olivares emparenta el testimonio de dos escritores disidentes, sólo que el libro de Arenas es mucho más trágico por ser un disidente político exiliado y, además, porque escribe su autobiografía cuando el sida se ha manifestado en su cuerpo y cuando Fidel Castro, con su respectivo sistema dictatorial es ampliamente reconocido y apoyado por un nutrido grupo de escritores de “izquierda” que descalificarán el discurso de Arenas por su disidencia política en un contexto difícil para la isla respecto a la mirada internacional.

Juntando mis pasos simbólicamente se publica en el centenario luctuoso de Óscar Wilde, escritor polémico que sin duda abrió el camino para que otros creadores expusieran la temática homosexual. La voluntad de Nandino fue publicar su autobiografía de manera póstuma, así que en 1990 se la confió al joven escritor Felipe de Jesús Hernández Rubio, quien había sido su discípulo en el taller literario en Guadalajara.

⁵⁰ Carlos Olivares Baró. “Vidas de Elías Nandino”, *Arena*, suplemento cultural de *Excélsior*, México, D. F., 5 de noviembre de 2000, p.14.

Después del escándalo por el libro de Enrique Aguilar en los años ochenta, me decidí a cumplir la voluntad del doctor, que era publicar su verdad. Él había quedado muy decepcionado, pero aun así, se puso a escribir. Él me confió el manuscrito en 1990 y pensé que era el momento para publicarlo, pues se llegaba la fecha del centenario de su nacimiento. Hablé con Ernesto Lumbreras y con Lourdes Pérez Nandino y ambos estuvieron de acuerdo. Era justo publicar las palabras del doctor Nandino; yo tenía esa obligación⁵¹.

El proyecto editorial de Elías Nandino necesitó siempre de un ayudante, debido a que las capacidades visuales del poeta estaban mermadas: en *Elías Nandino: una vida no/velada* es Enrique Aguilar el medio para la “confesión” autobiográfica, mientras que en *Juntando mis pasos* el autor se auxilia del joven Enrique López Navarro, quien acudía todos los sábados de 1987 al domicilio del doctor en Cocula para ayudarlo en el mecanografiado del libro.

⁵¹ Entrevista personal con Felipe de Jesús Hernández Rubio en octubre de 2008, en Guadalajara, Jalisco.

1.2. Los prólogos de Enrique Aguilar a las ediciones de *Elías Nandino: una vida no/velada* y el “Prefacio” de *Juntando mis pasos*

En la segunda edición de *Elías Nandino: una vida no/velada*, Enrique Aguilar argumentó que para la escritura de su texto se inspiró en el nuevo estilo del periodismo norteamericano del Tom Wolfe y Norman Mailer, con el fin de retratar los claroscuros de un personaje con el cual se convive y se observa su comportamiento cotidiano. En una entrevista, el autor de la biografía comentó sobre el enojo del poeta:

[...] se enojó por la publicación de mi biografía, dijo: “ahora voy a publicar la mía”, pero lo que intentó fue la reescritura de *Una vida no/velada*, y eso lo sé de buena fuente. Quizá por eso a la gente que le propuso la edición de ese texto nunca la aceptó. Era un fusil del mío, aunque supongo que él quería dar una visión más romántica de su vida⁵².

Entre el primer prólogo de Enrique Aguilar y el segundo, hay marcadas distancias y percepciones sobre el personaje de la biografía. Las percepciones de Aguilar sobre “reescritura” y “fusil”, marcan la pauta para pensar en una intertextualidad. Aguilar reacciona contra el poeta y lo hace de una forma irónica y grosera. El biógrafo escribe un breve texto explicativo titulado “A modo de prólogo... con una pequeña ayuda de mis amigos”, donde hace alarde de la venta de su libro y para no caer en el falso autoelogio por un libro escandaloso, cierra los cuatro breves párrafos de su discurso para dar paso a fragmentos de reseñas del libro publicadas por Andrés de Luna, Christopher Domínguez e Ignacio Trejo Fuentes, a quienes llama “mis amigos”, lo cual puede acentuar comentarios subjetivos, toda vez que da por hecho los lazos afectivos entre comentaristas y autor.

⁵² Jorge Luis Espinosa. “Reeditan polémica biografía sobre el poeta Elías Nandino”, *Unomásuno*, México, D. F., 19 de abril de 2000, p.31.

Afectivamente, estos críticos elogian el texto de Aguilar por recuperar algunas pinceladas de la época de Nandino en cuanto al ambiente cultural del país, así como la desnudez de la intimidad de un personaje literario; también apelan a la libertad y a la tolerancia en el medio literario hacia un tema como la homosexualidad masculina donde dicho tópico es propicio para la censura. De cualquier forma, la selección de fragmentos elogiosos de sus “amigos” dialoga con otras de las muchas reseñas que mereció el libro y que Aguilar no recupera ni menciona porque denuestan su texto.

Los lectores de este nuevo prólogo en realidad asistimos a la falsa modestia del biógrafo, quien no se da a la tarea de elaborar un texto argumentativo sólido que explique el proceso de escritura, los propósitos que lo movieron para escribir la biografía del poeta, y más aún, desmentir las acusaciones por robo de documentos que el poeta le hizo, sino por el contrario, hace alarde de esa segunda edición para conmemorar el centenario del nacimiento de Elías Nandino; dice sentirse sorprendido por la gran venta de su libro a raíz del escándalo. Así, esta segunda edición legitima el discurso testimonial del poeta inconforme y ofendido mediante la burla del biógrafo.

Elías Nandino: una vida no/velada es un título con un juego semántico de antítesis que remite por un lado a novelar la vida de un autor (ficción), y por otro, a no revelar, al menos de forma más o menos completa, la vida de su personaje. El texto de Enrique Aguilar, aunque no sepamos cuál fue su mérito como escritor, es la primera biografía que se escribió sobre el poeta Elías Nandino. La autobiografía del autor, publicada catorce años después, no puede ser considerada una réplica que desmienta lo dicho, pues el uso de la primera persona en el libro de Aguilar más bien legitima el discurso del personaje en ambos libros.

Juntando mis pasos utiliza una “Nota”, un texto sin título que es una justificación del proceso autobiográfico, así como un “Prefacio” como paratextos importantes que dialogan con la biografía no autorizada. Estos textos resultan importantes, pues parece ser que fue precisamente la justificación de una vida lo que hizo falta en el libro de Aguilar, sobre todo por la confesión de la intimidad y el que Enrique Aguilar no haya presentado al poeta la versión final de la biografía, sino por el contrario, se sintió autorizado –finalmente es quien firma como autor– para publicar posiblemente como publicidad a su libro, un fragmento de la biografía en el diario *Excélsior* pocos meses antes de la aparición del mismo.

En la “Nota” del libro firmado por Nandino el objetivo del escritor es agradecer al joven Enrique López Navarro por la ayuda que le brindó al mecanografiar y capturar sus recuerdos que testimonian su propia vida frente a una máquina de escribir. En este proceso, el poeta habla de correcciones hechas por él a este texto, lo que supone estar de acuerdo con la información vertida en el discurso del manuscrito final que capta su ayudante. A sus ochenta y siete años, con dificultades para ver, escuchar y trabajar frente a una grabadora y una máquina de escribir, Enrique López Navarro se revela como su intérprete: “Nos teníamos mucha confianza y afecto”⁵³, y la habilidad del mecanógrafo sustituye incluso el trabajo de grabadora de un reportero que después de las entrevistas, selecciona, escribe, transcribe y le da una forma literaria o periodística al discurso según su libre arbitrio. El inicio del proceso escritural de la autobiografía se llevó a cabo sólo un año después de la publicación del libro de Enrique Aguilar. Ahora, el ayudante sí es capaz de captar el discurso del poeta y presentarlo escrito para su corrección; Nandino se asume como creador de una discurso memorioso sobre su propia vida. Que la autobiografía de Elías Nandino

⁵³ Elías Nandino. *Juntando mis pasos*, México; Aldus, (La Torre Inclinada), 2000, p. VII. Cuando cito partes de este texto sólo coloco el número de página entre paréntesis después de la cita.

haya sido firmada por él supone legitimar su memoria histórica a través de sus palabras, pues como dice Gérard Genette (2001), a través de la firma de un libro se pone al servicio una identidad que reivindica al autor. En el caso del género autobiográfico resulta de suma importancia el nombre del autor en la portada, pues a diferencia del libro de Enrique Aguilar, la transmisión del testimonio de Nandino provoca mayor intimidad entre lector y autor testimonial, quien no escatima palabras para explicar su proyecto autobiográfico y anular el trabajo de su biógrafo.

En el texto sin título que sigue a la “Nota”, el poeta contextualiza la forma en la que Enrique Aguilar se acercó a él. Gustavo Sainz había enviado al reportero con el objetivo de hacer la investigación pertinente para elaborar la biografía. Todo parece indicar que Aguilar desconocía la trayectoria poética del autor, no obstante, éste le abrió las puertas de su casa en Cocula, Jalisco; fue un anfitrión generoso que le brindó hospedaje y alimentación. También tuvo a bien no censurar los atrevimientos del reportero al hurgar en los cajones del librero su correspondencia personal, su archivo de retratos y recuerdos de viajes⁵⁴. Lo que le interesa al autor es denostar al biógrafo que no supo comportarse con responsabilidad, sino que incluso le pide al poeta conseguirle facturas con el fin de que le fueran reembolsadas por el INBA. Si en un principio, Nandino dice: “Le hablaba claro de mis actividades personales, artísticas o sexuales; de ‘Contemporáneos’ y mi vida en el Distrito Federal” (p.X), más adelante colige la impresión como resultado de lo que interpreta como un abuso: “Comprendí que era agresivo y que tenía el complejo de macho” (p.X). Con esta

⁵⁴ Actualmente no se conservan los documentos epistolares de Elías Nandino. Los pocos retratos que hay en la Casa de la Poesía Elías Nandino, en Cocula Jalisco, ubicada en la calle Independencia, núm. 61 son copias de originales. En esta casa-museo, donada por el poeta en 1986, sólo se resguardan algunos libros del autor, así como parte de su biblioteca personal, su máquina de escribir y algunos reconocimientos literarios y médicos obtenidos a lo largo de su fructífera carrera en las letras y en la ciencia médica. Lamentablemente la biblioteca personal del poeta está en muy mal estado, los libros no están clasificados y se encuentran en una habitación oscura y húmeda que funciona a manera de bodega.

afirmación, el autor se siente defraudado y Aguilar acentúa sus abusos, pues según el poeta: le hace llamadas por cobrar y pretende venderle la biografía en una cantidad exagerada, a pesar de que el proyecto biográfico comenzó bajo el auspicio del INBA. Sobre la biografía, el poeta concluye: “me leía pedazos que eran realmente insoportables [...] Al último, en una mutua y larga lectura de algunos capítulos, yo le comprobé sus faltas gramaticales, su cursilería y, sobre todo, esa acción de juzgar todos los actos no con la conciencia de un hombre, sino con la de un macho que piensa con los testículos” (p.XI). En el discurso del poeta se observa que el objetivo es la denuncia hacia su biógrafo, sin embargo, desde mi punto de vista, el libro de Aguilar ni siquiera llega a “juzgar” al personaje, pues toda la voz testimonial está en primera persona. Los elementos de cursilería adjudicados por el poeta sólo pueden estar presentes en los títulos de los capítulos. Las palabras de Nandino hablan de un encuentro de divergencias ideológicas no sólo por la inexperiencia literaria de Aguilar, sino por lo que el poeta siente: Aguilar menoscaba su trabajo literario y antepone su vida sexual bajo la mirada inquisitiva del “macho que piensa con los testículos”. La categoría de “macho” queda entonces circunscrita a un territorio de poder, no sólo juvenil – aunque inexperto en lo intelectual–, sino en el ámbito sexual en menoscabo de una figura homosexual que vive sus últimos años de vida y del que finalmente se aprovecha al publicar sin el consentimiento del poeta un texto que Nandino siente como personal en el proceso, pero que desconoce al momento de su publicación.

A lo largo de la “Nota” que Nandino incorpora en su libro, Aguilar queda desenmascarado, se le presenta como cínico, pretencioso y ansioso por salir del anonimato a través de la publicación de la biografía que con gran estrategia editorial por parte de

Grijalbo, se distribuyó por todo el país y se anunció en los diarios nacionales. Si Aguilar publica sin la autorización de su personaje, éste declara:

No acuso a Enrique Aguilar de que no diga la verdad, pero sí de un desconocimiento completo de cultura y de su falta de honradez literaria, porque no tuvo otro motivo que tratar de salir del anonimato, perjudicando a un hombre que nunca le hizo un mal, con una biografía incompleta, sin explicar claramente la intención de hacerla, tergiversando los hechos y usando títulos cursis y la risa je, je, je. Así se ríe él, pero yo no (p. XIII).

Por este texto se puede concluir que el biógrafo no supo comprender el propósito de la escritura autobiográfica, que desconocía la obra poética del autor y que su único mérito fue seleccionar y transcribir la información proporcionada por el poeta. Así, *Juntando mis pasos* se convierte en una réplica que comunica a ambos textos, de ahí que sea importante hacer una lectura cruzada entre ambos materiales, incluyendo los paratextos en los que de manera visceral se establece un diálogo que ayudará a que sea el lector quien juzgue la calidad e importancia de ambos libros dentro del panorama de la literatura autobiográfica mexicana contemporánea.

Dentro del programa autobiográfico de Elías Nandino, hay que destacar que el título de su libro funciona como una sinécdoque de naturaleza poética que alude al ejercicio de la memoria recuperada. *Juntando mis pasos* supone recoger fragmentos, trazar caminos y miradas narrativas sobre el “yo” del autor. Se trata de un título en el que desde el presente se *recogen*, “*recuperan*” y *reelaboran* los pasos del autor a lo largo de su vida. El uso de la primera persona hace que se establezca una relación más íntima entre el autor confesional y el lector interesado en conocer la vida del poeta. La elección del título en Nandino corresponde a un requerimiento del género autobiográfico, pues el autor necesita un título

que clasifique al texto⁵⁵. En el paratexto de *Juntando mis pasos*, el autor declara que a los treinta años aproximadamente, comenzó a escribir su autobiografía, pero perdió el manuscrito. Ahora, reescribe el texto, lo completa y conserva el título genético cercano a la autobiografía como revelación o confesión del “yo” autoral, pues la intención es escribir a manera de *leitmotiv* un contenido testimonial que resuma su vida desde la infancia hasta la vejez.

El uso de paratextos en el libro de Elías Nandino tiene como función establecer una empatía con el lector, sobre todo por las condiciones de escritura y la autodefensa de un octogenario. Podríamos pensar que el uso de paratextos sirve en este caso para que se tome como apócrifo el libro de Aguilar.

Según Gérard Genette en su libro *Umbrales*, el prefacio queda entendido como un texto liminal que constituye un discurso gestado a propósito del texto generalmente narrativo que sigue o precede al contenido del libro. El texto prefacial pone especial atención hacia el destinatario que es siempre el lector y en este caso, Nandino hace uso de la persuasión al explicar detalladamente al lector la traición de Aguilar. Con el segundo texto prefacial, el autor aduce al lector: si Aguilar no hubiera traicionado su confianza, él no tendría la necesidad de escribir su autobiografía en las condiciones en las que lo hizo. De esta comunicación entre narrador y destinatario es más probable que surja una empatía del

⁵⁵ Con frecuencia los textos canónicos autobiográficos llevan títulos que hagan pensar al lector en que se trata de la vida del autor y no de una ficción. Expresiones como “Historia de mi vida”, “Confesiones”, “Mi pasado”, “Memorias de...”, “Crónicas de mi vida”, “La vida de...”, “Autobiografía de...” entre otras alusiones que dan cuenta de la clasificación de los textos autobiográficos. Los textos autobiográficos de autores mexicanos también se inscriben dentro de esta tradición de alusiones a la propia vida en títulos como: Guillermo Prieto: *Memorias de mis tiempos* (1853); Fray Servando Teresa de Mier: *Memorias* (1917); Federico Gamboa: *Mi diario* (1938); Jaime Torres Bodet: *Tiempo de Arena* (1955); Juan García Ponce: *Autobiografía precoz* (1966); Juan Vicente Melo: *Autobiografía* (1966); Sergio Fernández: *Los desfiguros de mi corazón* (1983); Helena Paz Garro: *Memorias* (2003); Víctor Hugo Rascón Banda: *¿Por qué a mí? Diario de un condenado* (2006), entre muchos títulos más.

lector con el testimonio autoral en primera persona, sobre todo porque el “pacto autobiográfico” (Lejeunne) entre autor-personaje y lector consiste en hacer un simbólico contrato de lectura en el que participan el autor octogenario enfermo y su lector. Aunque entre el momento de la escritura y la publicación póstuma hay una diferencia de catorce años, los textos prefaciales se convierten en documentos que de acuerdo con las ideas de Genette tienen “como función la de *asegurar al texto una buena lectura*”.⁵⁶ El cómo y el por qué de la escritura autobiográfica queda plenamente justificado por el autor a lo largo de sus tres textos prefaciales, pues le interesa que el lector haga una valoración sobre lo narrado, que comprenda su vida, y más aún, de manera directa testimonia las ingratitudes de su biógrafo para hacer pasar por único el libro autobiográfico que Nandino siente como ajeno.

El tercer apartado que antecede al contenido temático de *Juntando mis pasos* lo encontramos en un texto titulado “Prefacio”, que en realidad constituye el discurso prefacial más importante, pues contiene una justificación personal, profesional y moral por parte del autor para que de esta manera el lector comprenda la construcción autobiográfica. Si una de las intenciones de los prefacios según Genette es la persuasión y la incitación del autor para que se valore su propósito autoral, entonces queda claro que en este caso Nandino se presenta como un hombre desvinculado de su biógrafo, por eso recurre a la escritura del *por qué* de la autobiografía e incluso de manera indirecta hace uso de la retórica a través de la figura del *exordio* y el prefacio significa la anulación de una voz biográfica anterior; ahora el poeta se construye *per se* y Enrique Aguilar aparece como un sujeto de poca importancia para el proyecto autobiográfico.

⁵⁶ Gérard Genette. *Umbrales*, México: Siglo XXI, 2001, p. 169.

Si el prefacio nos proporciona según Genette: “1. *Obtener una lectura*, y 2) *obtener que esta lectura sea buena*”⁵⁷, entonces el “Prefacio” de Elías Nandino conduce la lectura del texto a mirar la vida íntima de autor homosexual, pues en los 9 párrafos que incluye dicho paratexto, el poeta se asume como “heterodoxo sexual” y recurre a la justificación de la escritura, ya que lo que contará sobre su vida homoerótica merece unas palabras en las que el lector comprenda la vida licenciosa e incluso transgresora del autor.

Al inicio del “Prefacio” Nandino declara que el objetivo de *su* escritura es distinto a un propósito publicitario o cínico. El espacio de la narración se centra en un “yo” autoral que vive al llegar a la ciudad de México –1923– un periodo de reflexión y libertad para ejercer su vida de manera diferente a como la vivía en su natal Cocula: “Ya entre los quinientos o seiscientos mil habitantes me sentí más libre. A mi llegada a México cuando cometía mis desmanes sexuales, aún me remordía la conciencia. Los restos del complejo de pecado prohibido me hacían tener intensos remordimientos” (p. XV). El joven estudiante tiene que luchar contra un esquema de valores familiares y religiosos que prohíben y castigan las prácticas homosexuales. La ciudad de México de los años veinte se le revela como un espacio de condena a la vez que de libertad. De manera relevante, el autor declara que la escritura del poema “Autodefensa” significó la absolución del pecado, la culpa y las ideas de la homosexualidad como una condición *anormal* en el sujeto narrativo. Por esta declaración, tendríamos que considerar a “Autodefensa”, poema que pertenece a la colección de *Espiral* (1928) como la declaración de libertad sexual por parte del autor que llega al perdón.

Un día,

⁵⁷ *Ibid.* p. 168.

la voz de mi conciencia
me laceraba tanto
que, desesperado,
me coloqué
frente al espejo
y discutí...
(Salí absuelto
y los dos terminamos
llorando (pp. XV-XVI).

A partir de entonces la sensación de pecado desaparece y el poeta se asume como un sujeto sin ataduras morales o religiosas que puedan inhibir sus deseos homoeróticos. En este prefacio, Nandino también afirma que la amistad con Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer, señalados como homosexuales, consiguió el desprestigio del autor de *Nocturna suma* dentro de los círculos sociales e intelectuales, pero ya no le interesan los juicios morales de los otros, pues son más importantes los lazos afectivos que establece con otros disidentes sexuales.

Pero por otra parte, la lectura del “Prefacio” de *Juntando mis pasos* deja ver la mirada que el médico homosexual tiene sobre la ciencia y las ideas homofóbicas de quienes son sus representantes. Elías Nandino se asume como una especie de consejero, psicólogo y médico de sus pacientes homosexuales que acuden a su llamado, es decir, la condición homosexual del médico hace que sus pacientes tengan más confianza con él. El poeta observa que su heterodoxia sexual sirve a otros, de los que son marginados, por eso el poeta se siente satisfecho al ayudarlos:

Hombres casados que hacían hijos por cumplir con su mujer, sin ningún afecto, sin la pasión necesaria para hacer los coitos como actos auténticos, y producían hijos carentes de sensibilidad porque los hijos no solamente se hacen con la unión carnal sino también con la unión espiritual. Lo mismo mujeres casadas, que casi enloquecidas por el pavor y el odio que les daba tener que acostarse con sus maridos. También atendía homosexuales que no querían serlo y juzgaban como una vergüenza sus desahogos sexuales, o

tenían que conformarse con masturbarse y soñando en las gentes de su preferencia; muchos otros que sufrían pasiones secretas iban a pedirme consejo para resolver sus vidas (p. XVII).

Cuando aún no se profesionalizan las prácticas psiquiátricas, son los médicos los que fungen como profesionales de la mente. En este caso Elías Nandino tiene conocimientos del psicoanálisis freudiano de los años veinte que se estudia ya en la Escuela de Medicina como una ciencia casi incuestionable. La creencia de que los hijos de padres con poco temperamento serán individuos carentes de sensibilidad y estabilidad emocional, será una idea aprendida en los cursos del profesor Santiago Ramírez en la Escuela de Medicina. La experiencia homosexual del autor lo lleva a tener un criterio incluyente que le valió la fama no sólo como “consejero médico”, sino también con sus pacientes heterodoxos atendidos en el área de proctología y ginecología. A partir de sus intereses por pacientes homosexuales, el médico dice llevar estadísticas en las que registra los casos de individuos que llevan a cabo una homosexualidad silenciada para cumplir con una normatividad familiar y social. Así, con un método estadístico, Elías Nandino refiere situaciones de personas que viven su homosexualidad durante los años treinta y hasta la década de los sesenta de una manera agobiante y clandestina en un medio en el que no se habla de esos temas incluso en la ciencia: “Un amigo mío me trajo una revista homosexual, en cuyo prefacio el autor expresa que no era para provocar lujuria, que ellos ya tenían altas estadísticas de homosexualismo y que por deber moral publicaban esa revista [...]” (p. XVIII)⁵⁸.

⁵⁸ Posiblemente se trate de una publicación norteamericana, pues en México las primeras revistas homosexuales en donde aparecen estudios serios y abiertos sobre el tema aparecen décadas después: *Política sexual*, que tuvo sólo un número durante 1979; *Nuestros cuerpos*, que también tuvo muy pocos números. Una tercera publicación fue *Macho tips* que nació en 1985. Después vendrían otras de cariz comercial en las que el individuo homosexual pasa a ser sujeto de consumo u objeto consumible –en el caso de las publicaciones erótico-pornográficas con énfasis en los cuerpos fálicos. Para mayor información,

El último párrafo del “Prefacio” tiene una desarticulación narrativa temporal, pues el autor refiere de manera sucinta un encuentro sexual en la infancia con un joven de dieciocho años en el jagüey de su natal Cocula: “Al momento le hice conversación y, con un valor inaudito le metí mano, lo masturbé y le llevé su mano hacia mí para que me masturbara. En dos por tres se consumó el acto” (p. XIX). La yuxtaposición de tiempos supone en el lector que a Nandino le interesa justificar el tema de la homosexualidad como asunto central de su libro.

Por lo anterior, hay que destacar que el lector del prefacio se siente autorizado para hacer una lectura sobre la vida homosexual del personaje narrador y hacerse las siguientes preguntas: ¿Qué sentido tiene referir sus prácticas profesionales en relación con su vida homosexual? ¿Qué relación guarda lo referido en el “Prefacio” con la línea de lectura que ofrece *Juntando mis pasos*? ¿Acaso el autor está justificando su método escritural a partir de la experiencia médica con personajes homosexuales? Todas estas preguntas caben dentro de la lectura y análisis de los elementos sobre las homosexualidades que se advierten en este libro memorioso del poeta Elías Nandino, pues algunos comentarios tanto del libro de Enrique Aguilar como de la propia autobiografía del autor, han señalado que lo importante es destacar al personaje como intelectual de casi un siglo entero, al editor de revistas, al tallerista literario y al maestro. Considero que con lo vertido en este “Prefacio”, Elías Nandino autoriza y sugiere una línea de lectura. Las valoraciones a su poesía deben reservarse a los análisis rigurosos sobre su producción que, dicho sea de paso, complementa en varios casos su vida homoerótica.

consúltese el libro de Héctor Miguel Salinas Hernández. *Políticas de disidencia sexual en México*, México: CONAPRED, 2008.

1.3. Niveles de autoría y coautoría entre Aguilar y Nandino: un caso de intertextualidad

La noción que tenemos sobre la autoría de un libro generalmente consiste en que el contenido es asumido por un “yo autoral” que se anuncia como gestor de un texto desde la portada del mismo. La propiedad intelectual, así como las regalías del material le pertenecen al creador. El *Diccionario de la Real Academia Española* define el concepto de autor como: “1. Persona que es causa de algo. 2. Persona que inventa algo. 3. Persona que ha hecho alguna obra científica, literaria o artística”⁵⁹. Mientras que coautoría se define como: “Autor con otro u otros”⁶⁰.

En el caso del libro *Elías Nandino: una vida no/velada*, la página legal anuncia a Enrique Aguilar como el autor del libro, dejando a un lado la voz confesional del poeta, quien se figura como el sujeto del que se habla, e incluso su nombre aparece como parte del título del libro. Siendo una “biografía” con distintas aristas de lectura, el lector del libro reconoce la voz testimonial del poeta; es él quien construye el discurso, sin su participación, el libro de Aguilar no existiría, o bien, tendría que ceñirse a una metodología de investigación documental para construir una biografía. Aguilar selecciona, edita y subtitula el libro y el personaje biográfico queda fuera de los derechos que le da su voz testimonial en primera persona.

Hay que destacar que la labor de Aguilar fue la de entrevistar al personaje con el fin de armar una biografía, no obstante, su libro no se suscribe a ninguna de las dos formas de

⁵⁹ *Diccionario de la Real Academia Española*, tomo I, Madrid: Espasa-Calpe, 2001, p. 253.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 572.

escritura con sus respectivas reglas: no es ni una biografía en estricto sentido ni una entrevista larga. Con el libro de Enrique Aguilar, los lectores asistimos a la confesión del yo del poeta, no a la labor de investigación del autor del libro. El uso de la primera persona a manera de confesión autobiográfica, resulta decisivo para que el lector sienta cierta cercanía con el poeta, pues el personaje *se* narra ante un interlocutor que es el lector, no Enrique Aguilar, quien suponemos que guía las conversaciones, los temas y despierta la memoria del sujeto entrevistado. De esta manera, el papel configurativo de la identidad en Elías Nandino la construye él mismo, no Enrique Aguilar, quien se elimina del contenido del libro, incluso en la segunda edición, en donde incorpora fragmentos de poemas que el biógrafo elige a su arbitrio. Al utilizar este recurso, nuevamente será el yo lírico quien hable.

Según Foucault en su texto *¿Qué es un autor?* (1968), la noción de autor supone connotaciones no sólo discursivas, sino identitarias, pues la presencia del creador tienen funciones más allá de la obra misma debido al correlato textual que suponen los textos creados con la ideología del autor. Para Foucault la noción de autor tiene sus correspondencias con las nociones de obra y escritura, toda vez que el nombre de un autor como creador no es propiamente un nombre propio como cualquier otro, sino que marca un interés ideológico: “a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto”⁶¹. Estas reflexiones llevadas al terreno de la relación de la voz y la autoría en el caso Aguilar-Nandino sirven para cuestionar el proyecto escritural y la fiabilidad de la voz enmarcada

⁶¹ Michel Foucault. “¿Qué es un autor?”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios), *Textos de teoría y crítica literaria. Del formalismo a los estudios poscoloniales*, Universidad de La Habana-Anthropos-UAM-Iztapalapa, México: 2003, p. 234.

por un lado en el terreno jurídico desde la autoría de Aguilar, en el caso de su libro, pero asociada desde los preceptos del lector con la voz y la trayectoria de vida personal y artística del poeta. Si todo texto como discurso reviste a su vez un acto de escritura intencional, entonces la relación de autoría y coautoría entre biógrafo y personaje atribuyen sólo al segundo actor lo vertido como discurso, comprometiendo así no sólo su intimidad, sino sus actos morales en un tiempo específico.

Por otra parte, hay que hacer notar que el uso de epígrafes en *Elías Nandino: una vida no/velada* sí deja ver la visión del entrevistador/biógrafo sobre su personaje. Aguilar elige un epígrafe del polémico escritor Henry Miller: “[...] volver a contar la feliz vida libre de prejuicios que todos deseamos vivir”, así como otro epígrafe de *Ulises criollo* de José Vasconcelos en donde se advierte que dicho libro no es apto “para caer en manos inocentes. Contiene la experiencia de un hombre y no aspira a la ejemplaridad sino al conocimiento”.

Con la selección de estos epígrafes –que siempre son significativos– los lectores podemos comprobar cierta visión sobre el proyecto biográfico de Aguilar que se da a conocer: la escritura sincera libera al sujeto, pero por otra parte, el libro sobre/de Nandino puede incomodar a los inocentes.

Para que podamos hablar de una biografía escrita por Aguilar, los lectores necesitan las marcas del “yo entrevistador”, ese yo que investiga, consulta documentos, los cita y contextualiza las etapas de vida del poeta. Todo este trabajo no aparece en el libro, por lo tanto, será necesario repensar en este caso los niveles de autoría y coautoría, pues ni siquiera podemos decir que se trató de un libro hecho “a dos manos”. El libro de Aguilar

contiene exclusivamente la voz del poeta, por lo tanto la valoración de biógrafo desaparece y sólo lo podemos considerar como la persona que publica el libro⁶².

Por ser *Elías Nandino: una vida no/velada* anterior a la versión firmada por Elías Nandino varios años después, el texto firmado por Aguilar será siempre el punto de arranque para estudiar la construcción autobiográfica del autor y poder hacer relaciones intertextuales entre lo dicho en ambos libros, así como lo agregado, suprimido e incluso modificado.

El primer asunto que debemos considerar en la intertextualidad son las dimensiones, relaciones y definiciones *de y entre* autor/es, receptor y texto/pretexto, pues la teoría sobre la intertextualidad requiere discutir el espacio en el que un texto previo se relaciona con otro posterior y la manera en la que estos textos se vuelven dialógicos (Bajtín) o bien, la relación en que un texto es una “cámara de ecos”, según lo afirma Roland Barthes en su libro *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975).

La teoría sobre la intertextualidad afirma que todo texto es un interminable eslabón de textos que tienen correspondencias con otros textos, códigos de sistemas de significaciones, ya que “el intertexto no es necesariamente un campo de influencias; es más bien una música de figuras, de metáforas, de pensamientos-palabras [...] en todo texto se inscriben las huellas –por muy vagas y borrosas que sean– del universo entero de los textos”⁶³. A decir de algunos teóricos de la intertextualidad, todo texto tiene siempre implícito otro(s) texto(s) dentro de su composición literaria, ya sea estructural o temática. El intertexto es,

⁶² En 1983, la cineasta Alejandra Islas dio a conocer el documental *Cerca de lo lejos*, que resulta un material muy valioso porque en él, Elías Nandino muestra retratos y lee fragmentos de cartas enviadas por su amigo Xavier Villaurrutia. Todo ese material que aparece en el documental no es citado por Enrique Aguilar.

⁶³ Manfred Pfister. “Concepciones de la intertextualidad”, *Criterios*, núm. 31, La Habana: 1994, p. 89.

pues, un terreno fértil dentro de la literatura toda vez que invita al estudio de las relaciones pretextuales y a la dialogicidad como procedimiento de análisis, por lo que podemos suponer que un intertexto se sostiene a partir de la importancia de los textos anteriores, pues una obra tiene significado a partir de la escritura previa, de tal manera que las obras anteriores son siempre un referente, pensemos por ejemplo, la relación que guarda la primera parte de *El Quijote* de Cervantes, con el texto homónimo de Avellaneda u otros textos apócrifos. Apartados por los siglos, el texto de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote” basa su composición y tema como un pretexto de un libro universal.

La intertextualidad emparenta las relaciones entre textos con una serie de términos que, con distintos matices y especificidades, pueden aplicarse a la ciencia literaria: pretextos, sistema de sentidos, influencia, códigos, alusión, pastiche, travestismo, parodia, fuentes, citas, imitación, entre otras formas de acercarse a la escritura intertextual. Por lo anterior, la intertextualidad va más allá del estudio de las fuentes e influencias, pues incluso contempla la comparación del lenguaje empleado, así como la construcción estética, por lo que la intertextualidad permite ampliar el concepto de lectura.

El fenómeno de la intertextualidad también es llamado por Gérard Genette con el nombre de transtextualidad para marcar el sentido de encabalgamiento de un texto y sus correspondencias con otro. En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962), Genette explica 5 posibles variantes de intertextualidad, que podemos resumir de la siguiente manera: 1) la intertextualidad como coexistencia de dos o más textos, según el estudio de la cita, la alusión o el plagio; 2) la paratextualidad: es la relación entre un texto y su título, prólogo, epílogo o lema; 3) la metatextualidad: es la referencia que comenta, menciona o alude a un pre-texto; 4) la hipertextualidad: se presenta cuando un texto toma

de manera explícita a otro con la finalidad de hacer una réplica, una parodia, una adaptación e incluso una imitación; 5) la architextualidad: se advierten varios pre-textos de diferentes autores e incluso épocas dentro de la construcción literaria de un texto. Por lo que explica detalladamente Genette, podemos decir que la intertextualidad es una suerte de *co-textos* que permiten medir el grado de relación, imitación, parodia o travestismo textual entre textos análogos y codependientes. En el punto 4, el autor nombra al texto A (el anterior), hipertexto, en tanto que al B le da el nombre de hipotexto. Bajo esa nomenclatura, *Elías Nandino: una vida no/velada* es el hipertexto, en tanto que *Juntando mis pasos* se advierte como el hipotexto.

Por lo anterior, la intertextualidad supone el hallazgo de pistas, influencias y procedimientos escriturales sobre los que el crítico literario debe hacer conexiones con el fin de establecer transferencias semióticas entre un signo y otro. Corresponde al crítico o al lector especializado identificar las resonancias o la “cámara de ecos” de la que habla Barthes, e incluso hacer una deconstrucción.

En *Palimpsestos*, Genette afirma que el intertexto es una tarea de percepción en el lector respecto a la relación que un texto guarda con otros que lo han precedido o seguido. Como mecanismo propio de la lectura literaria y analítica, la intertextualidad, según este autor, supone hablar de influencias, relaciones o referencias. Relacionándolo con temas que Genette estudia en textos posteriores a *Palimpsestos*, considero que la intertextualidad indaga también (en esta investigación es sustantiva la apreciación) en las relaciones de dos o más textos con los títulos, subtítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, ilustraciones, subcubiertas y otro tipo de señales y discursos textuales que permiten relacionar un texto con otro. Para hablar de intertextualidad, Genette opina que las relaciones de similitud,

mismidad o paráfrasis son el recurso más inmediato para medir los grados de intertextualidad. También considera que el hipertexto es todo texto anterior que sufre una transformación o en sentido estricto una imitación, este último término entendido a partir de la noción de *mimesis*, según Aristóteles. Para entender cómo funciona la intertextualidad entre el libro de Enrique Aguilar y el del propio Nandino conviene señalar que Genette también considera que la parodia es un intertexto, pues consiste en “cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto –en contrapunto–, o incluso cantar en otro tono; deformar, pues, o *transformar*”⁶⁴. La parodia intertextual surge, entonces, a partir de una relación co-textual que, en el caso de la relación Aguilar-Nandino se advierte por medio de la reescritura de un texto por parte del poeta para desacreditar a su adversario con la finalidad de desplazar y deslegitimar al otro.

Dentro de la composición imitativa o paródica, Genette advierte que algunos componentes del segundo texto que hacen alusión a un primero pueden ser: el sentido lúdico, la ironía, el humor, el tono serio, satírico o polémico. En el caso que nos ocupa en esta investigación, encuentro que el libro de Nandino no persigue ni contiene ninguno de estos recursos y que incluso legitima la fábula (historia), por lo que en sentido estricto no hablamos de *imitación* sino de elipsis textual, pues el libro de Nandino sólo se opone a una versión genética, más no se opone al contenido de la fábula porque sería desacreditar su propia voz, toda vez que el texto de Aguilar está testimoniado en primera persona. En términos de Genette, el libro de Nandino es un ejercicio de *travestimiento* en el sentido de que se trata sólo de una versión personal, en oposición a un *pastiche*, definido por Genette como un mitotexto que consiste en una *traducción inversa*. La relación entre dos o más

⁶⁴ Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989, p.20.

textos es entonces un asunto intertextual en donde intervienen factores considerables como la fábula, en sentido literario, las fuentes, referencias, voces o citas, así como el estilo literario o la emulación de un texto a partir de otro ya existente. La intertextualidad es por lo tanto un eco textual, que en el caso que nos ocupa se hace de forma consciente.

Según Pfister, la intertextualidad definida como “compulsión a repetir”, o “hablar con voz prefabricada” abre ciertas interrogantes sobre

los conocimientos y las intenciones del autor, sobre la intencionalidad del texto y sobre las existencias de información en el receptor y la conducción de la recepción por el texto mismo, que están en la base de las actualizaciones concretas del potencial de referencia intertextual, quedan desprovistas de importancia en vista del decentramiento de los sujetos y de la supresión de las fronteras de los textos”⁶⁵.

La intertextualidad es por tanto un asunto de construcción fronteriza que pone a discusión las intenciones conscientes e inconscientes que tiene un texto en su relación con otros. En mi opinión también permite verificar el génesis textual y los procedimientos que le dan significado a un texto que nace a partir de otro, como es el caso de Elías Nandino con su autobiografía que se escribe a partir de un pre-texto que, además no sólo se referencia, sino que se comenta en los paratextos a manera de desacreditación.

En el Prefacio al libro *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (1977), Manfred Pfister amplía el concepto de la intertextualidad en la ficción y lo lleva a los escritos de viajes y otros textos sobre el yo; para ello propone el término “interautoridad”, que entiende como la forma en la que un autor se representa o queda representado como un diálogo metaficcional entre la vida y la obra. Pfister habla de un interdiscurso entre un texto y otro como una suerte de negociaciones que pueden formar

⁶⁵ Manfred Pfister *Op. Cit.*, p. 99.

una unidad, pero también desacreditar por completo un texto anterior. En el caso de Nandino, el problema de la representación del yo consiste en el cómo se relata la vida en el libro de Aguilar, es decir, bajo las marcas de una oralidad no contextualizada en un tiempo histórico que desde el presente lo hace figurar como un homosexual descarado que se siente indefenso ante los posibles ataques de sus lectores.

En su artículo “Intertextualité: treinta años después”; Desiderio Navarro afirma que la intertextualidad se realiza cuando hay una posicionalidad enunciativa de carácter denotativo que advierte y designa relaciones análogas entre dos o más textos. Llama “transtextualidad” a la aparición de la voz de un sujeto de un texto a otro y a la manera en que la relación de la voz se da por semejanza, parodia, transcripción o imitación. En el caso del libro de Aguilar, la transtextualidad se aprecia por transcripción de información.

El tema de la intertextualidad entre el libro de Enrique Aguilar y el de Elías Nandino plantea un asunto complejo respecto a la construcción discursiva y la voz confesional porque son la misma; no hay un intento paródico o imitativo porque el lector aprecia una sola voz y un solo estilo en el habla del poeta y lo único que reconoce como aportaciones de biógrafo son los títulos de cada apartado temático, así como la reproducción de las risas del personaje al momento de establecer la conversación que queda en el registro de la grabación en cintas. Existe por tanto una confusión de origen respecto al recurso de la grabación que se sinonimia con la transcripción cronológica de un tiempo-espacio y la selección, el manejo de la voz narrativa (o voces) que visualiza al poeta como un hombre que confiesa a veces de manera jocosa su vida sexual.

Por una parte, en el libro de Aguilar (texto primero) el poeta tiene consciencia de que es un personaje biográfico, pero al escribir su propia versión de vida en una autobiografía (posttexto) no puede desprenderse de un pre-texto como génesis del libro que él firma como autor. Por el estudio de los paratextos de *Juntando mis pasos* sabemos que el pre-texto le es familiar y que, además, tiene consciencia que habrá un posible lector (receptor) que hará las relaciones intertextuales. A propósito de este asunto, Pfister considera que este tipo de consciencias podría llamarse *autorreflexividad*, pues el autor:

No sólo [pone] en un texto remisiones intertextuales conscientes y claramente marcadas, sino que también [reflexiona] sobre el carácter condicionado y referido de su texto en ese mismo texto, es decir, que no sólo [marca] la intertextualidad, sino que la tematiza, justifica o problematiza los supuestos y resultados de la misma⁶⁶.

En el caso de los paratextos que incorpora Nandino a su autobiografía, se trata de una metacomunicación sobre la intertextualidad. Es el propio autor quien invita de alguna forma a leerlo como personaje testimonial en el libro de Aguilar y como personaje testimonial y autor en su propia obra. El proceso dialógico se gesta en la propuesta del autor a manera de advertencia e invitación al lector para hacer la investigación intertextual. Además de lo anterior, los contenidos paratextuales en este caso, abren la posibilidad de que el lector piense en los productos textuales e irremediamente haga comparaciones de carácter estético. La dialogicidad es tanto más alta cuando es más fuerte la relación semántica e ideológica que conecta el texto previo: el de Enrique Aguilar, con uno nuevo: el de Elías Nandino.

Gran parte de la polémica entre los dos autores se gesta desde mi punto de vista en que la intersección del texto primero no queda inscrita y justificada dentro del espacio cultural en

⁶⁶ *Ibid.* p. 105.

donde los códigos de significación, valoraciones de la vida para comprender la obra y la trayectoria personal y literaria del poeta marquen la importancia para hablar del sujeto.

Aunque podemos confiar en la confesión grabada en una cinta, la reproducción de la voz se advierte como una conversación o entrevista informal y con marcas de oralidad que debían eliminarse si la idea era escribir una biografía. Al hablar de uno de sus amores de nombre Polín, el libro de Aguilar asienta:

Como mi pasión por él crecía, para no espantarlo le comencé a hacer bromas. Cuando subíamos las escaleras de la casa de asistencia –rumbo a nuestro cuarto, en la noche– de pronto le daba una nalgada:

-¡Ay, qué bonitas nalguitas!

-¡Órale, órale, no te mandes!

-Pero si nada más fue un cariñito.

-¡Qué cariñito ni qué tus patas! Además, ¿qué va a pensar la gente?

Paulatinamente me fui enamorando más y más de él. Lo llevaba al cine o a ver las variedades de las carpas y los dos nos divertíamos muchos; yo más al ver sus caras de sorpresa de buen muchachito provinciano. Mi temperamento jalaba hacia la urgencia, pero conscientemente lo que deseaba era que los dos llegáramos al hecho y al lecho (je), a través de un mutuo enamoramiento.

Para aquilatar mis avances en su ánimo, insistía:

-¡Ay, yo tanto que te quiero y tú a mí nada!

-¡No, si yo también...!

-¿Deveras?

-Siii

-¿Pues entonces: cuándo me vas a dar esas nalguitas tan bonitas?

-¡Nooo! –contestaba ya medio ablandado, y yo insistía:

-Ándale, no seas malo, dámelas!

-¡Nooo! ¡Nooooo!⁶⁷

Como se puede observar, el uso de una supuesta reproducción de diálogos, así como el empleo de repetición de vocales para enfatizar las expresiones sonoras en el relato se traducen como la representación de un hombre obsesionado por un joven, vulnerable por su calidad de provinciano en la ciudad, al que el poeta seduce. No hay por parte del biógrafo un contexto previo al relato que ayude a comprender los códigos de seducción homoerótica

⁶⁷ Enrique Aguilar. *Op. Cit.* p. 56.

y la vida sexual secreta durante los años treinta. Esa ausencia de referencias, tan necesaria en el terreno biográfico, según los postulados de Arfuch y Dosse, crean en realidad la imagen de un poeta incluso soez en las formas del relato.

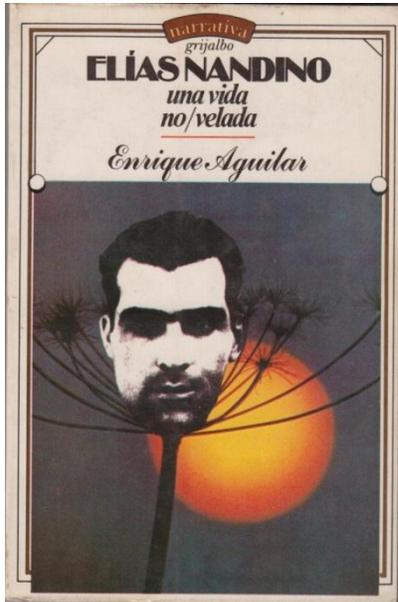
Por su parte, en *Juntando mis pasos*, Nandino llega a elaborar argumentos en defensa del amor homosexual incluso con algunos toques líricos, además de que en cada uno de los capítulos en donde cuenta historias con jóvenes se contextualiza el momento del encuentro, la progresión de la amistad y la homosocialización. El lenguaje que usa ya no es el de la reproducción constante de voces, sino el de la evocación que se testimonia en primera persona. Son pocas las ocasiones en las que habla de prácticas sexuales explícitas y cuando lo hace no recurre al relato soez. Para hablar de la etapa de celos y erotismo con Adonis, por ejemplo, escribe:

[...] al poco tiempo aprendí a gozarlo y que al mismo tiempo él me gozara, hasta llegar exactos y simultáneos al orgasmo, para quedar desvanecidos y satisfechos en un remanso de quietud y de euforia. El sueño hecho sueño nos vencía.

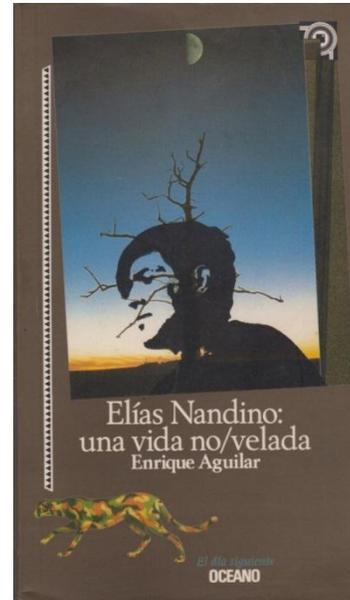
El amor fue creciendo y la adaptación sexual perfeccionándose. No hubo noches en que no estuviera conmigo en mi lecho; fue una verdadera luna de miel. El amor vuelve al sexo insaciable y el sexo insaciable acrecienta el amor. Nunca antes pensé que entre dos masculinidades pudiera existir un deleite tan natural y tan fuerte (p. 92).

Esta cita es sólo un ejemplo de contraste entre la voz en primera persona no elaborada desde lo literario en el libro de Aguilar y la confesión amplia de Nandino que incluye símiles entre erotismo y amor. El problema que existe en ambos libros es el manejo de la voz, la sentida exhibición de Nandino en la biografía, pues el despojo o uso de una voz testimonial exhibe una personalidad transgresora que se jacta de sus experiencias sexuales. No haber cuidado los detalles en el cómo decirlo es lo que se advierte en la disputa entre

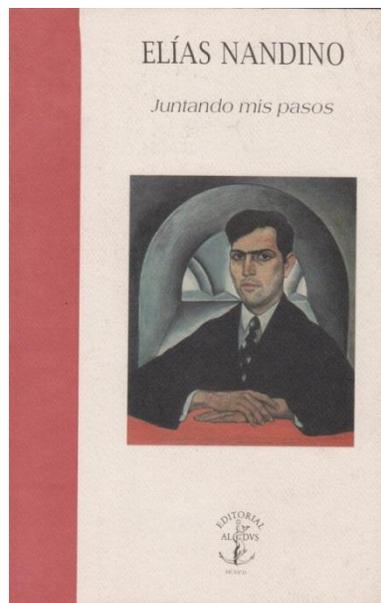
biógrafo y personaje, sin embargo, será el propio poeta quien quede supeditado a la existencia de un libro biográfico anterior al suyo.



(1ra. edición, 1986)



(2da. edición, 2000)



(1ra. edición, 2000)

II. Toda una vida: evocaciones de un pasado

Recordar es doloroso, pues la memoria de Elías Nandino se evoca en el contexto presente de pérdidas familiares, de amigos; juventud, viajes y éxitos en el ejercicio médico y literario. Desde la arqueología del recuerdo, el poeta se mira *desnudo* por todo lo que ha perdido. En ocasiones, el libro de Elías Nandino pasa por el dolor, incluso en las evocaciones más placenteras y significativas de su vida como un acto de afirmación memoriosa, una autorrevelación en un espacio donde el poeta se interpreta a sí mismo y a los otros bajo la retórica de resignificación del tiempo, es decir, una *vuelta* a los orígenes, como una *adquisición* de saberes a través de la remembranza.

En su libro *La lectura del tiempo: pasado y memoria*, Paul Ricoeur señala que la memoria y la imaginación se mezclan en la imagen del recuerdo: “No se trata únicamente de recuperar la profundidad del tiempo [...] sino de volver a subrayar la diferencia que existe entre el pasado que todavía se confunde con el presente y el pasado que se diferencia con éste con toda claridad”⁶⁸. Para Ricoeur, la memoria es un trabajo de duelo por medio del cual se evocan los olvidos sobre la vida del personaje e incluso sobre las evocaciones de los otros. La escritura del pasado se da por la aparición del recuerdo, la reconstrucción en el nivel de una conciencia reflexiva, por tal razón, los textos autobiográficos plantean problemas de carácter epistémico y ontológico, pues surgen de la entraña del creador, del dolor por la pérdida y de la evocación de un tiempo perdido que contiene acontecimientos borrados. Ricoeur lo dice de la siguiente forma: “decimos del pasado que *ya no es*, pero

⁶⁸ Paul Ricoeur. *La lectura del tiempo: memoria y olvido*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-Arrecife, 1999, p. 29.

también decimos que *ha sido*. Mediante la primera denominación, subrayamos su desaparición, su ausencia. Pero, ¿en qué sentido se encuentra ausente?”⁶⁹.

Capturar la esencia de una vida a través de la memoria es en el libro de Elías Nandino una concatenación de acontecimientos felices y dolorosos. El libro, que contiene cuarenta y un capítulos, comienza precisamente con el título: “Mis primeros recuerdos”, en donde el poeta trata de evocar sus primeras vivencias familiares y, con dificultades para ejercitar la memoria, dice:

Como taladrando una masa de niebla con la fuerza de mis recuerdos hice una claraboya para mirar hasta donde era posible los principios de mi infancia. Allá, muy lejos, adiviné la esquina del “Corralón” y la esquina en donde vivía mi abuela. Adentro de su casa había una lima y una naranja-lima. Como por encanto, encontré a mi abuela que me llevaba de la mano y se sentaba en un equipal [...]” (p. 1).

Aquí, el poeta recuerda de forma nebulosa, reconstruye, pero sólo hasta donde le es posible, sus primeros años. Desde su condición de octogenario, Nandino “como por encanto” *siente* los mementos en los que siendo muy niño, su abuela Paula Sepúlveda lo recibía con pedazos de chocolate que ella misma preparaba.

Evocar el pasado y re-construirse una vida resulta importante para el poeta. El mismo Elías *se escribe* como una alteridad en el sentido de que esta noción se construye a través de la diferencia, es decir, en lo que ya no es; la juventud, la exitosa práctica médica, el hombre erotómano, el sujeto que ha quedado en la orfandad, pues sus entrañables amigos han muerto. Así, las construcciones del “yo” y del “nosotros” aparecen pluralizadas de una manera casi antagónica donde memoria y duelo son conceptos subordinados. Evocar toda

⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

una vida es siempre una manera de construirse como un “otro” ajeno a lo que ya se vivió.

Sobre la re-creación de la memoria, la escritora Nérida Piñon asegura que:

dice quiénes somos, dónde estamos, en qué época vivimos e incluso hacia dónde nos dirigimos, como si la memoria fuera destino. Luego entonces, la memoria está siempre presente, pronta para preguntar y pronta para contestar. Pronta para olvidar también. Sin la memoria no hay noción de tiempo, no hay presente. Por eso, una de las finalidades de la memoria es narrar, puesto que la memoria prueba que existe cuando cuenta una historia⁷⁰.

De los 41 capítulos⁷¹ del texto del poeta, el autor se construye desde los primeros recuerdos de infancia hasta el presente de la enunciación, en donde padece la impotencia sexual y escribe su libro de poemas *Erotismo al rojo blanco* (1983), que bien puede considerarse una especie de “falo literario” en el sentido de que el poeta vierte sus frustraciones y necesidades eróticas que sólo puede realizar a través de la escritura de poemas que son un auto-escarnio al cuerpo avejentado. Elías trata de ser fiel a su memoria, en momentos escribe años imprecisos, pero lo importante es el acontecimiento narrado; incluso, los olvidos paradójicamente dan un sentido de sinceridad. Así, a lo largo de *Juntando mis pasos*, el autor pretende hacer un hilo narrativo cronológico que más o menos se cumple, a excepción de los capítulos finales: “Apolo”, “Patroclo” y “Ulises”, cuya temporalidad pertenece a los años cuarenta y principios de los cincuenta; estos capítulos deberían ir antes del titulado: “Estaciones”, que aborda la publicación de la revista dirigida y patrocinada por Elías Nandino, de 1956 a 1960.

⁷⁰ Nérida Piñon. *La seducción de la memoria*, México: FCE-Tecnológico de Monterrey, (Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes), 2006, pp. 34-35.

⁷¹ El número 41 queda asociado con lo homosexual a raíz del famoso “Baile de los 41”, realizado el 20 de noviembre de 1901 en la calle de la Paz, en plena ciudad de México. Un grupo de hombres, la mitad travestidos con atuendos femeninos, realizaban una reunión privada que fue irrumpida por los gendarmes. El castigo fue ejemplar: varios de ellos, sobre todo los de oficios humildes, fueron enviados a Yucatán a realizar trabajos forzados en el objetivo de “regenerarlos”. La leyenda sobre este baile refiere que uno de los asistentes fue Ignacio de la Torre, el yerno del dictador Porfirio Díaz que, no obstante, fue borrado de la lista.

Rememorar toda una vida de goces y peripecias significa también evocar y construir una época y un espacio en el que el poeta vive: su rural Cocula, Guadalajara y la ciudad de México principalmente. A partir de la construcción de estos lugares, el lector asiste al desarrollo de un sujeto en un ambiente rural que recuerda sus años iniciáticos en terrenos como: la poesía, la preparatoria, los estudios de medicina, los grupos literarios, las amistades, así como la práctica médica, el oficio de editor, tallerista literario y erotómano.

A partir de lo narrador por el poeta, los lectores identifican el proceso de transformación histórica, geográfica, social y cultural de los espacios aludidos. A través de la narración, al escritor se le van revelando los conceptos del “antes” y el “ahora” en una fusión de tiempos y visiones, que a decir de Leonor Arfuch, son “ritos del no olvido”, sostén de la identidad personal, pues “sólo los individuos –y no los grupos, las instituciones–, *recuerdan*. En ese vaivén entre lo público, social, compartido, y la propia, íntima, privada facultad de rememoración, y aún, entre los diferentes registros de lo *público*, se juega el dilema de lo “colectivo”, la dimensión política y dialéctica del par memoria/olvido, su tensión permanente, su disputa”⁷².

La inscripción de la memoria en el texto narrativo pone en forma los fragmentos del recuerdo, la supresión de información e incluso el trabajo de *imaginación* del poeta que, al no recordar con exactitud algún pasaje, teje un relato verosímil. Este recurso de la imaginación que llena los vacíos de la memoria pone en disputa los conceptos de memoria/olvido personal, con el fin de imponer una forma narrativa y un sentido de construcción diegética sobre el “yo” íntimo y el “yo” como testigo de una época. Todas las evocaciones permiten la escritura del recuerdo en un esquema performativo en donde las

⁷² Leonor Arfuch. *Crítica cultural entre política y poética*, Bs. As.: FCE, (Sociología), 2007, p.70.

preguntas del qué, quién, por qué y para qué se recuerda constituyen la esencia de la escritura del “yo” que *re-crea* una especie de “álbum de familia”, que en realidad es una investigación del recuerdo. Sobre este asunto, Leonor Arfuch señala:

Casi podríamos decir que se trata de un espacio biográfico en sí mismo, por cuanto puede reunir lo imaginable –e inimaginable– en términos del trazado de una vida: un lugar –casa natal, morada, hogar, recinto–, el arco de una temporalidad disyuntiva, textos acabados e inacabados, entrevistas, rastros, huellas, recuerdos y olvidos, objetos personales, todo lo que entrama la articulación azarosa –y misteriosa– entre vida y obra⁷³.

Por lo anterior, se concluye que la rememoración de una vida, en el caso de Nandino se basa en la reconfiguración de un archivo de la memoria y un archivo real, este último, hace pensar en el poeta rodeado de fotografías, libros y cartas con los que cuenta al momento de la escritura y lo hacen evocar sus recuerdos de manera eficaz porque esos mismos objetos *le cuentan* su vida pretérita.

⁷³ *Ibid.*, pp. 148-149.

2.1. La infancia y el descubrimiento de la escritura

Elías Nandino surge en el mundo de las letras no con la publicación de su primer libro, sino a partir de un acontecimiento trágico: la muerte de su hermana Beatriz. El futuro poeta tenía dos años más que su consanguínea. Lamentablemente las composiciones a la muerte de Beatriz no se conservan, pues fueron ejercicios poéticos considerados por él como menores.

En entrevista con Waldemar Verdugo Fuentes, Nandino confiesa:

Recuerdo que leía los poemas que estaban en los libros de lectura de mis primeros años de infancia. Declamaba versos a instancias de mis maestros para las fiestas de fin de año escolar o para las fiestas patrias [...] Un condiscípulo me prestó un libro de rimas de Gustavo Adolfo Bécquer: fue la primera vez que entendí y gocé los poemas. A los pocos meses mi hermana consentida enfermó de gravedad y después de una agonía desesperada de cinco días murió [...] Un día, al atardecer, me fui al potrero de “Los coyotes”, que era de mi padre, y ahí, echado de bruces bajo un tempisque y sobre unas piedras lajas me puse a pensar, saqué un cuaderno de mi mochila y empecé a escribir: “Hermanita, te pregunto...” Pasados unos meses tuve una novia, se llamaba Sara, y empecé a escribir mi libro *Canciones*⁷⁴.

Es Beatriz, quien a la manera de guía, induce al poeta a la escritura de poemas, actividad entendida hasta ese momento por el poeta como una desnudez de los sentimientos. Más tarde vendrá la oportunidad para estudiar la preparatoria en Guadalajara, pues su amigo Luis Sánchez, insta al poeta a continuar su camino literario.

La primera obra poética de Elías Nandino se ocupa por tanto de composiciones de corte romántico, que incluyen al parecer algunos versos escritos a Sara. Por la experiencia traumática de la muerte de Beatriz, así como por los primeros amores adolescentes, el poeta prefigura un interés literario y sus principales influencia serán los autores clásicos

⁷⁴ Waldemar Verdugo Fuentes. “Entrevista con Elías Nandino”, Gerardo Bustamante Bermúdez, (compilador), *De dolores y placeres. Op. Cit.*, pp. 104-105.

románticos en lengua española: Gustavo Adolfo Bécquer, Manuel Acuña, Antonio Plaza, Juan de Dios Peza y Amado Nervo. Todavía no descubría la poesía francesa ni había leído a los místicos españoles ni a Sor Juana Inés de la Cruz. Las lecturas más importantes las aprendería ya en Guadalajara y en la ciudad de México, en donde comenzó y desarrolló su carrera literaria a través de publicaciones periódicas y en libros de poesía.

Sobre el primer poema escrito a raíz de la tragedia familiar por la muerte de Beatriz, el poeta escribe en su autobiografía:

Era un poema interrogativo, en el que le pedía a mi hermana que, ella que estaba en las alturas y todo lo veía, me inspirara lo que había ignorado la ciencia y que me diera consuelo porque la extrañaba mucho. Al escribir el poema –que después perdí–, sentí que había descansado de la pena y me resigné a ya no verla nunca. Entonces adiviné que la poesía era un instrumento de comunicación y empecé a escribir titubeos de poemas (p. 46).

Aquí, nuevamente aparece el tópico de la inspiración y la idea romántica de que el sufrimiento también es parte de las necesidades de un poeta. La muerte lo inspira y de esta forma se convierte en un miembro atípico de la familia, ya que la genealogía familiar materna está compuesta por mujeres abnegadas que realizan actividades domésticas y de procreación, propias de la asignación cultural de su género. Por el lado de los varones, Nandino menciona a sus cuatro tíos, tres de ellos se desempeñaban como panaderos y albañiles y responden a la construcción del macho mexicano de provincia. El cuarto tío de nombre Guillermo es presentado como un sujeto alejado de la familia: vive solo, se desempeña como talabartero y se aísla de la familia: “Mi tío Guillermo murió de hemorroides [...] Después, cuando ya estudié medicina, colegí que mi tío murió de cáncer en el recto, que quizá era homosexual y poco se comunicaba con la demás familia” (p. 2). La declaración del autor es sólo una suposición que surge a partir de la asociación que hace

el autor de la soledad con la condición homosexual en una provincia en la que particularmente se sanciona.

2.2. La ciudad de México como espacio liberador

En el campo de la literatura mexicana de Contemporáneos, es Salvador Novo quien principalmente deja testimonios sobre la historia de vida cotidiana en la ciudad de México a través de su larga y fructífera carrera en el periodismo. Particularmente el tema de la vida nocturna, la transgresión de las costumbres y normas morales de los ciudadanos quedan registradas en textos como “Elogio del automóvil”, “Abierto de noche”, “Plano de la ciudad de México”, textos publicados en los años veinte y que dan cuenta del paulatino crecimiento de la ciudad de México, el cambio de nombre de sus calles, los resabios de la Revolución Mexicana y las nuevas ideas políticas. La ciudad de México de los años veinte se advierte en las crónicas de Novo como un espacio cosmopolita y dinámico donde la juventud puede tener acceso a la vida nocturna.

Es Salvador Novo quien inaugura en la literatura de Contemporáneos el tema de la vida nocturna dentro del terreno de la prosa periodística. Es él quien idea la revista *El chafirete. Semanario Fifi Escrito en Prosa, pero de Mucho Verso*, que circuló en las calles céntricas de la ciudad de México durante 1923 y que tenía como finalidad mostrar la cultura de los choferes ciudadanos, sus distracciones, vidas e intereses. Este semanario inicia de forma discreta la visibilidad de la vida homosexual capitalina y sus loas hacia la figura del macho de ciudad. A este tipo de publicaciones debe agregarse la experiencia licenciosa que tienen varios jóvenes escritores que comienza a despuntar e introducen dentro de sus obras algunos guiños sobre su homosexualidad. El mismo Novo quedó inmortalizado en el retrato que Manuel Rodríguez Lozano le hizo en 1924. En esta obra, el joven Novo viaja dentro de un taxi a la media noche. A través de la ventana el poeta puede observar el tranvía y la calle

casi desierta que se abre indudablemente al discurso de la búsqueda de experiencias homoeróticas.

La ciudad de México de la década de los veinte en la que Elías Nandino tiene sus primeras experiencias con el mundo cosmopolita, alberga un desarrollo socioeconómico y político en el que convergen las distintas representaciones del México posrevolucionario. Por una parte está el lujo, la elegancia e incluso la excentricidad de lo moderno, mientras que por las calles la clase obrera y campesina sigue en lucha por su reivindicación. Durante el periodo de 1920 a 1940 “buena parte de los eventos de sociales reseñados en los periódicos, fueron actos privados convertidos en públicos a fin de promover como modelo de modernidad las costumbres de la élite y al mismo tiempo satisfacían el afán de lucimiento de este grupo, su necesidad de ostentación pública que refrendaba su poder”⁷⁵. Para esa época a la clase porfirista le queda el apellido, la alcurnia; son los militares revolucionarios quienes ahora ocupan los cargos de representación popular y pugnan por construir una imagen sobre la modernidad nacional, alterando el mundo oligárquico y privilegiado de la dictadura porfirista e impulsando otras ideologías políticas en los sucesivos periodos presidenciales, desde la reconciliación de la Iglesia con el Estado en junio de 1929, durante la presidencia de Emilio Portes Gil, hasta las ideas socialistas del general Lázaro Cárdenas, ideólogo y ejecutor de la expropiación petrolera, la reforma agraria y la educación tecnológica en el país.

A finales de los años treinta, la burguesía pasa de los ritmos musicales del *charleston* o el *jazz band* a los boleros, danzones y piezas musicales de autores mexicanos y

⁷⁵ María del Carmen Collado Herrera. “El espejo de la élite social (1920-1940)” en Aurelio de los Reyes (Coordinador). *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX*. Vol. 1, México: FCE-El Colegio de México, 2006, p.90.

estadounidenses. Las canciones de Gabriel Ruiz comienzan a despuntar y en pocos años se internacionalizan, aunque la música de corte campirano seguía escuchándose en las estaciones de radio. La construcción de las casas en las que habita la élite dominante tendrá un estilo *art-decò*, de *chalés* o a la manera de *villas* italianas. Los juegos de *bridg* se sustituyen paulatinamente por las carreras automovilísticas o las corridas de toros. El teatro de revista y la ópera son también sinónimo de elegancia y cultura. Las librerías Robledo, Hermanos Porrúa y Librería de Cristal cuentan con las novedades editoriales de nuevos autores y clásicos. Periódicos como *El Universal Ilustrado* y *Excélsior* acogen a las mejores plumas. Los teatros Lírico, Principal, Virginia Fábregas e Insurgentes cuentan con el repertorio más nutrido de teatro y conciertos a los que los ciudadanos asisten. Todos estos procesos de transformación citadina los vive Elías Nandino mientras estudia, escribe y ejerce la medicina con gran éxito. Existe por tanto una memoria social, un imaginario colectivo del que algunos Contemporáneos dejaron testimonio a través del periodismo escrito, principalmente a través de la crónica como género literario que configura un imaginario personal, un testimonio que en décadas posteriores sirve para revisar el pasado nacional, los cambios culturales, las tendencias o modas literarias, e incluso se consultan como fuentes de revisión historiográfica.

Frente a estos cambios socioculturales y económicos conviene preguntarse cuál es la función de la narrativa y la poesía mexicana de inicios del siglo XX. En un país en el que los ideales de la Revolución Mexicana han defraudado la causa campesina de justicia social y reparto de tierras, la literatura, al menos para algunos críticos como Julio Jiménez Rueda y Victoriano Salado Álvarez, debe tener una función social. El 20 de diciembre de 1924, en las páginas de *El Universal Ilustrado*, Jiménez Rueda publicó el polémico texto “El

afeminamiento de la literatura”, en donde señala la falta de escritores mexicanos comprometidos con la realidad social, obrera y campesina. El autor rechaza las propuestas de las nuevas voces literarias, más cercanas a las vanguardias artísticas. Según Jiménez, el país necesita de escritores gallardos, toscos y altivos. A la manera de los escritores rusos, el texto señala la necesidad de crear obras combativas que puedan mostrar incluso el sentido trágico de la realidad social. Lo que inicialmente surge como un medio para crear un “etiqueta literaria” que conocemos como el corpus de la “Narrativa de la Revolución”, sirvió para propiciar una reyerta entre los escritores y críticos del momento, entre ellos Francisco Monterde, Enrique González Martínez, José Vasconcelos, Francisco González León, Salvador Novo, entre otros.

Un artículo sin duda polémico por el título es la respuesta a Jiménez Rueda por parte de Francisco Monterde, quien en su texto “Existe una literatura viril mexicana”, publicado el 25 de diciembre de 1924 en *El Universal*, argumenta que lo que se necesitan son críticos literarios y difusión de las obras. Sobre los críticos jóvenes, entre ellos los propios Contemporáneos, Monterde aduce: “tienen el espíritu atento a lo exterior y prefieren hacer labor de divulgación de valores extraños”, además, agrega: “por falta de críticos, el público de México no lee las obras mexicanas, prefiere comprar las extranjeras que viene precedidas del prestigio de que las rodean los críticos de otros países”.⁷⁶ A la afirmación de Jiménez Rueda de que el tipo de hombre que piensa, es decir, el escritor, ha *degenerado* respecto de los autores que lo preceden dentro del panorama literario mexicano, Monterde considera que la falta de deportes y la actividad pasiva del escritor en las bibliotecas, ha hecho que el creador sea “un hombre débil físicamente”. Detrás de la apreciación se

⁷⁶ Francisco Monterde. “Existe una literatura viril mexicana”, *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, México: SEP/Setentas, 1973, p. 12.

encuentra la idea de que el escritor debe vivir la realidad cotidiana del pueblo para que de esta forma lleve las vivencias a la literatura.

Sobre esta disputa, que sin duda lastimó los egos de varios escritores y críticos que encumbraron la obra de autores como Mariano Azuela y otros exponentes de la narrativa de la Revolución Mexicana, hay que señalar que el discurso machista e incluso homofóbico de los participantes en la reyerta discursiva es evidente: el escritor actual para Jiménez Rueda se ha “afeminado”, es decir, “debilitado” en lo físico como en lo intelectual. Monterde, al afirmar que existe una literatura viril, pone a discusión las propiedades discursivas literarias como competencia de los hombres, pues el concepto de “virilidad” alude a los atributos masculinos destacables, incluyendo la sexualidad como si se tratara de una sintomatología fálica como sinónimo de pluma y por tanto de creación. Parece que en esta diatriba de argumentos se discute en el fondo un asunto importante en el contexto mexicano: ¿en manos de quién está la literatura mexicana posterior a la lucha armada? El detonante de la discusión es por una parte la apertura de los escritores a otros temas y tendencias más vanguardistas en detrimento de una producción literaria que responda a la ideología de la política posrevolucionaria y a una estética realista, pero también, con el uso de un lenguaje sexista, se reprende la imagen del escritor actual que no comparte los mismos intereses literarios que los escritores marcadamente “nacionalistas” que consideran que la literatura es una forma de adoctrinar a los obreros y campesinos para la emancipación ideológica. Hay que destacar que varios de estos escritores jóvenes son homosexuales y comienzan a posicionarse en los lugares vacíos por aquellos escritores, considerados por algunos como “pasados de moda”, ya sea dentro de la prensa, los cargos públicos de la burocracia, así como en las editoriales mismas. Salvador Novo fue uno de estos jóvenes que participó en la

discusión sobre el “afeminamiento” o “virilidad” de la literatura. En su artículo “Algunas verdades acerca de la literatura mexicana actual”, aparecido el 19 de febrero de 1925 en las páginas de *El Universal Ilustrado*, el autor, con gran ironía, se ufana del espacio de la escritura de los nuevos escritores que han sustituido a los que se quedaron sin empleo dentro de las instituciones y ahora se dedican a defender una literatura y se consagran “a ensalzar la tierra y a querer cultivarla, sin duda, para que sea fecunda en marihuana”. Novo defiende la universalidad de la literatura y propone juzgar el objeto literario exclusivamente por su calidad estética. Aduce también que son los lectores los que hacen que un autor perdure, por lo tanto,

Lo que necesitamos son lectores, los necesita todo escritor, pero unos los tenemos y otros no, por obvias razones. No queremos críticos que minen con furia las plantas jóvenes que somos. Villaurrutia es muy otro caso. Arbusto él mismo, al sacudirse las hojas secas que nos libra de ellas a sus vecinos, sin tratar nunca de ahogar nuestro natural desarrollo”.⁷⁷

La mención de Xavier Villaurrutia como crítico es una muestra de la defensa de los nuevos talentos dentro de la crítica de arte que, más allá de denostaciones o panegíricos, actúan de manera distinta al juzgar una obra, pues lo hacen sobre todo teniendo como referencia los parámetros artísticos que les confiere su conocimiento sobre lo universal. Tanto en su momento, como en décadas posteriores, las críticas de arte escritas por Villaurrutia y publicadas en la prensa han sido consideradas como punto de referencia para los estudiosos de la literatura y el arte mexicano que siguen recopilando y citando los textos del poeta.

Por otra parte, hay que considerar que estas discusiones revelan la disputa entre los escritores conservadores de la moral de la época y los jóvenes con otra mirada sobre la

⁷⁷ Salvador Novo. “Algunas verdades acerca de la literatura mexicana actual”, *Viajes y ensayos*, t. II, México: FCE, (Letras Mexicanas), 1999, p. 113.

literatura. A lo anterior, deben agregarse las leyendas alrededor de la homosexualidad, pasiones y vidas “secretas” de varios de los nuevos críticos y escritores.

Toda esta discusión se genera cuando Elías Nandino vive sus primeros años en la ciudad de México y se visibiliza en una época donde la Revolución Mexicana ha dejado ciertas ideas imperantes como aquella que dice que el arte debe estar al servicio de la clase social más desprotegida.

En el campo de las artes plásticas, también se dieron discusiones similares a las impulsadas en la literatura a partir del texto de Julio Jiménez Rueda y se prolongaron incluso por varios años. Estas propuestas surgidas del muralismo mexicano e impulsadas por José Vasconcelos, ponen en el terreno de la discusión propuestas como las de Diego Rivera, quien en su texto “Arte puro: puros maricones”, publicado en 1934, arremete contra los artistas burgueses que a su juicio usurpan y denigran la función del artista como trabajador del arte al servicio del proletariado explotado. Lo que en la época comienza a llamarse “arte puro” como sinónimo de abstracción y por tanto, de arte selecto, es para Rivera producto de la burguesía capitalista en el poder “por eso aquí en México hay ya un grupo incipiente de pseudo plásticos y escritores burguesillos que, diciéndose poetas puros, no son en realidad sino puros maricones”.⁷⁸ En esta etapa de efervescencia artística y rivalidades entre los artistas reaccionarios y los considerados disidentes, Nandino equilibra su postura; no participa con críticas en defensa del “arte puro” o el “arte revolucionario, como sí lo hace Salvador Novo, acérrimo enemigo de Diego Rivera⁷⁹.

⁷⁸ Diego Rivera. “Arte puro: puros maricones”, en Leticia Torres (compiladora). *Diego Rivera. Textos polémicos*, t. 1, México: El Colegio Nacional, 1999, p.85.

⁷⁹ Algunos ensayos incisivos sobre Diego Rivera son: “Al margen de un accidente pictórico. Diego Rivera y sus discípulos” o “Los discípulos”, por mencionar dos ejemplos muy claros en donde se muestran las visiones

Uno de los disidentes y adversarios de Rivera será el polémico Manuel Rodríguez Lozano, pintor de holgada posición socioeconómica, influenciado por el cubismo y los “ismos” europeos. Sobre él pesa la leyenda negra a partir de su matrimonio con Carmen Mondragón, la pintora y poeta que poco después será bautizada por el Dr. Atl como Nahui Olin. La reprimida homosexualidad de Rodríguez Lozano se convierte en su estigma más evidente, lo mismo que su vida licenciosa en la ciudad de México al lado de un discípulo joven que termina sus días de manera trágica frente a los desdenes de Rodríguez. El pintor mexicano no compartió los postulados vasconcelistas sobre el arte al servicio del pueblo y, más aún, sin proponérselo, tuvo una severa rivalidad con Vasconcelos, cuando Antonieta Rivas Mercado, quien había sido amante del humanista, se enamora perdidamente del pintor al grado de suicidarse en París en 1931. Pero Rodríguez Lozano también será señalado en 1924 como culpable del suicidio del joven pintor Abraham Ángel, inicialmente apoyado por Rodríguez y después “expulsado de su paraíso” para dar cabida a otro de sus amores, el pintor Julio Castellanos. La elegancia y belleza de Manuel Rodríguez fueron el motivo para instigar los amores de hombres y mujeres; el mismo Xavier Villaurrutia se enamoró de él y le dedica el famoso poema “Nocturno amor”, perteneciente a *Nostalgia de la muerte* (1938). Rodríguez Lozano como el propio Nandino, conocieron a los escritores que por esa época despuntan en el panorama de la literatura mexicana con una propuesta cosmopolita donde lo nacional es parte de lo universal, es decir, no creen exclusivamente en el arte que está al servicio del pueblo, sino del arte mismo. Este grupo llamado Contemporáneos en realidad estuvo compuesto por artistas plásticos y literatos. Será justo

opuestas sobre el arte. Novo también escribió la sátira poética *La diegada*, donde ridiculiza la presencia del muralista mexicano dentro del arte nacional, así como de sus discípulos, quienes aplauden ciegamente todas las empresas artísticas de su maestro.

incluir los nombres de Roberto Montenegro, Rodríguez Lozano, Julio Castellanos y Agustín Lazo como artistas destacados.

La ciudad de México es el lugar en el que Nandino adquiere una formación académica, pero también es el espacio en el que continúa sus placeres homoeróticos prohibidos en Cocula y desarrollados con su grupo de amigos al encontrar no sólo afinidades artísticas sino identificación como disidente sexual. A decir de Didier Eribon, “La ciudad es un universo de extranjeros, lo cual permite preservar el anonimato y por tanto la libertad, contrariamente a las trabas sofocantes de las redes de interconocimiento que caracterizan la vida en las pequeñas ciudades o en los pueblos, donde todo mundo se conoce y reconoce, y debe ocultar lo que es cuando se aparta de la norma”⁸⁰. En el caso de Nandino, al estar lejos de su familia y contexto, puede ejercer cierta libertad; se aparta de las ideas religiosas del pecado y la culpa. Es en la ciudad donde también tiene desarrollo intelectual; sus mejores libros de poemas los escribe en la creciente urbe, a pesar de las ideas literarias imperantes que cuestionan la representación de la virilidad incluso desde la escritura. Con el crecimiento demográfico de la capital a partir de finales de los años cuarenta, el poeta se siente más anónimo entre las multitudes, a pesar de que en el terreno literario y médico carga con el estigma del hombre obsesionado por los jóvenes o del que añora la presencia de alguno, como en el soneto III de *Sonetos* (1939)

En tu cuerpo de lumbre de cerezas
se triga la ansiedad de mi locura,
y la sed de mi carne se depura,
para volver un sueño tus bellezas.

El roce de tu nube de ternezas
enrama en el vaivén de mi locura,
y el área de tu luz en mí fulgura

⁸⁰ Didier Eribon. *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona: Anagrama, 2001, pp. 36-37.

como estrella en incendio de purezas.

Tu caricia me invade como el opio,
tus manos desanudan mi cansancio,
el llanto de tus ojos hace lluvia;

y mi sangre delira en el acopio
de las horas de polen, en que escancio
tu presencia que ángeles diluvia⁸¹.

Lo que hasta aquí se ha mencionado es sólo un esbozo del espacio ciudadano cambiante, moderno y culto en el que Nandino desarrolló la escritura de sus primeros libros. Sin embargo, en este apartado me interesa resaltar la experiencia de vida del poeta que llega a la ciudad, lugar en donde se centralizan las decisiones políticas del momento en los periodos presidenciales de Álvaro Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1924-1928), pues la narración autobiográfica en Nandino enfatiza la *revelación* de una ciudad fascinante a la vez que ambigua. Su ingreso a la Escuela de Medicina, de la Universidad Nacional de México, le permite conocer la vida nocturna y una vez que a través del joven estudiante Delfino Ramírez, conoce a Salvador Novo y Xavier Villaurrutia en 1923, comienza a establecer una amistad cómplice, una camaradería en donde se construye un espacio literario y homosexual. Desde ahí, el mundo homosexual nocturno se le descubre al futuro poeta como un espacio para legitimarse como sujeto disidente. En su autobiografía, Nandino registra varias pinceladas sobre la ciudad de México que vivió. También lo hace en algunas entrevistas:

Paseábamos mucho y en la noche nos íbamos al Tenampa. Teníamos otros amigos que nos acompañaban, como Manuel Altolaguirre, poeta español [...] La mayor parte de los Contemporáneos, los mayores, eran homosexuales y teníamos parrandas prohibidas, fiestas prohibidas. Nos reuníamos en los cuartos [que rentaban cerca del templo de Santo Domingo]. En ese tiempo no había problema con la gente. Novo era tan cínico, era tremendo. [...] El más sentimental de ellos era Delfino Ramírez. Ese era como mascota. Era alcahuete, les conseguía gentes a los

⁸¹ Elías Nandino. *Sonetos (1939)*, México: Cuadernos México Nuevo, núm. 6., 1939, pp. 16-17.

Contemporáneos [...] Tuvimos muy mala fama. Los homosexuales éramos muy importantes.⁸²

Sirva esta declaración en entrevista para ampliar lo no dicho en el libro, pues Nandino aquí menciona el nombre del poeta español Manuel Altolaguirre como acompañante bohemio. En esta entrevista también refiere algunos de los espacios campiranos de la ciudad que con el tiempo desaparecerían como consecuencia del crecimiento demográfico. Las evocaciones entre la ciudad de los años treinta y la época en la que se realiza la entrevista (finales de los ochenta) configuran un escenario añorado en el que las parrandas⁸³ y la vida homosexual clandestina ya han cambiado sustancialmente y sólo a través del recuerdo se enfatiza un “antes” (juventud, homoerotismo, fama médica y literaria) y un “ahora” (vida más apacible, contemplativa); estas facetas, dicho sea de paso, pueden rastrearse en su obra poética, la anterior a los años cincuenta y la posterior a esta década. Dice Nandino sobre la ciudad de su juventud:

era una ciudad preciosa. Todo era virgen. Ibas a Xochimilco y se veía el agua brotar de los veneros. De ahí manaba agua México. Tlalpan también era hermoso. Todo México era lindo, se podía mirar un cielo claro. Te levantabas y en tu casa, desde la ventana, veías desvergonzadamente bellos y desnudos al Popo y al Izta, los dos volcanes. La gente era ávida. Todo el mundo estaba despertando en todos los sentidos; con unas ganas de gozar, de vivir, sin importarle nada, ni raza, ni sexo, ni edad. Había una libertad horrible”.⁸⁴

La apreciación que tiene Nandino sobre la figura del homosexual en la ciudad dista de lo referido en el libro, pues la homosexualidad, si bien es cierto que resulta ligeramente más

⁸² Javier Ponce. “En el México de los años treinta, la gente vivía como quería: Nandino”, *La Jornada*, (Cultura), México, D. F., 19 de abril de 2000, p. 22.

⁸³ Las parrandas fueron el espacio para crear letras de canciones. Entre Villaurrutia, Novo, Nandino y Gabriel Ruiz, ideaban composiciones y proyectos musicales. Siendo un octogenario, Nandino siempre se quejó por no haber registrado todas las letras de canciones que escribió para Ruiz, quien obtuvo considerables ganancias económicas.

⁸⁴ Javier Ponce. *Op. Cit.*

visible en la ciudad, a diferencia de la condena que supone tratar de vivirla en Cocula o Guadalajara, tampoco es un espacio de confort y libertad absoluta, ya que el propio poeta arguye en *Juntando mis pasos* que su homosexualidad fue uno de los impedimentos que tuvo para aceptar cargos diplomáticos o médicos destacables dentro de las instituciones. En la ciudad de México en los años treinta y cuarenta los sujetos no pueden ser anónimos, pues son reconocidos y señalados por sus faltas morales: “empecé a sentir el terrible terreno resbaladizo en el que yo tenía que andar y debí tener más cuidado, porque entonces México no era suficientemente grande para perderse como los árboles en el bosque” (54). Siendo médico interno del Hospital Juárez, Nandino declina el ofrecimiento como director del Hospital Juárez, que le hiciera su amigo Moisés Sáenz, entonces Director de Beneficencia Pública.

Antonio Marquet afirma con acierto en su libro *El crepúsculo de heterolandia* (2006) que “Ser gay es haber sido mucho tiempo estigmatizado en un momento de debilidad, de pasmo, de parálisis. Significa haber sido amordazado grupal y públicamente. El gay ni siquiera en su propia familia es apoyado como lo es el negro, el indio, el judío, el pobre o cualquier marginado o perseguido”⁸⁵. La condición homosexual en el caso de Nandino lo impele para desarrollar cargos médicos dentro de las instituciones; el temor al desprestigio y a la mirada vigilante de injurias y posibles problemas. El gran éxito que el poeta tuvo como médico tanto en las áreas de maternidad, proctología y traumatología, quedan sublimadas por su condición homosexual, por lo tanto, no queda claro su comentario respecto a que los homosexuales eran “muy importantes” en esa época: ¿importantes respecto a qué o quién?

⁸⁵ Antonio Marquet. *El crepúsculo de Heterolandia. Mester de jotería*, México: UAM-A (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades), 2006, p.461.

La vida heterodoxa de Nandino al lado de varios integrantes de Contemporáneos hace que otros intelectuales ajenos al grupo, lectores e incluso críticos de arte observen el discurso homoerótico un tanto velado dentro de las obras –principalmente en la pintura– como característica e incluso correspondencia entre vida y obra (pienso por ejemplo en Rodríguez Lozano y Julio Castellanos).

Por el lado de la crítica e historia literaria, existen muy pocos estudios sobre lo masculino disidente en las obras, abundan los rigurosos análisis sobre temas, retórica, influencias e intertextualidades, pero hace falta mirar hacia los intereses y pasiones de varios de estos autores, quienes inauguran el tema homoerótico dentro de la literatura mexicana antes de que se acuñara el polémico término de “literatura gay”. Además de los análisis pendientes sobre el tema homosexual en la obra de Nandino, tendrán que realizarse otros estudios sobre la poesía de Xavier Villaurrutia, particularmente sobre poemas como “Nocturno de los Ángeles”⁸⁶, en donde el poeta recurre a la figura del marinero (símbolo gay por excelencia) para hablar de los hombres de Nueva York que se encuentran con otros hombres a través de las miradas y los cuerpos. Los poemas de juventud de Salvador Novo expresan una fuerte preocupación del yo lírico hacia el amor homosexual, aunque sobre este asunto Carlos Monsiváis escribió bastante. Lo mismo sucede con varios poemas de Carlos Pellicer, particularmente en poemas como “Horas de junio”, o en su poemario *Recinto y otros poemas* (1941), así como en varios de sus nocturnos. Hay que notar que las dedicatorias entre ellos: Villaurrutia a Novo; Novo a Villaurrutia; Pellicer a Novo; Novo a Pellicer, entre muchas otras, son un guiño que alude a la homosocialidad entre disidentes.

⁸⁶ Este poema está dedicado a Agustín J. Fink, productor cinematográfico de películas como *Flor Silvestre*, *Así se quiere en Jalisco*, *María Candelaria* y *La casa del rencor*, todas ellas de los años cuarenta. Fink fue partícipe de la vida nocturna homoerótica de Contemporáneos. Elías Nandino le dedicó “Poemas en el tiempo”, perteneciente a *Río de sombra*.

En todas estas obras se habla sobre la noche y la ciudad como cómplices para una vida clandestina homoerótica, por tanto, se debe poner atención en este tipo de elementos que configuran el espacio de la vida cotidiana en el México de los escritores de este periodo, pues los artistas que surgen a partir de la década de 1920 son incluso una especie de desafío velado hacia la moral dominante posrevolucionaria.

En el tema del teatro también se ha soslayado el tema homosexual en obras como *Invitación a la muerte* (1944), de Villaurrutia, en donde hay una imposibilidad, un silencio entre la atracción que existe entre Horacio y Alberto, la pareja de amigos que de forma igualmente velada se debaten por la defensa de una libertad genérica⁸⁷.

El propio Elías Nandino, quien siempre fue crítico respecto a la obra tan mitificada de los Contemporáneos, señala en entrevista con Bruce Swansey sobre el tema homosexual en la poesía:

Hay una manera de decir las cosas en poesía, de forma que la sientan los dos sexos o los cinco o los quinientos, si los hay. Yo utilizo un género neutro que manifieste la intensidad y los dolores que produce el amor, pero la apertura, sin más, no me interesa. Ese secuestro es algo que sucede mucho en México, es muy latino. Podrán, incluso decir: “ah, qué buen poeta es fulano, pero...”⁸⁸.

Esta entrevista se ocupa particularmente del tema homosexual dentro de la obra de los Contemporáneos y de la de Nandino, pues Swansey por esas fechas era militante del Frente Revolucionario Homosexual, en México. Las palabras que siguen a la entrevista dan

⁸⁷ Los ejemplos que se mencionan aquí son sólo una pincelada del gran número de textos de varios escritores de Contemporáneos que trabajan desde la literatura el tema homosexual. El mismo Xavier Villaurrutia escribe en “Décimas de nuestro amor”: “A mí mismo me prohíbo/ revelar nuestro secreto/ decir tu nombre completo/ o escribirlo cuando escribo”, por lo que queda de manifiesto el tópico del amor secreto que no se puede revelar a través de la escritura poética.

⁸⁸ Bruce Swansey. “Entrevista con Elías Nandino en sus ochenta años”, en Gerardo Bustamante Bermúdez, *Op. cit.*, p.68.

muestra del tema homosexual “en secreto”; las alusiones según Nandino se deben colocar en un espacio plurisexual. El poeta niega la posibilidad de una poesía homoerótica militante que pueda formar una identidad genérica disidente, pues argumenta que “si evitas la diferenciación que hay entre los artículos `él´ y `la´, puedes dar a conocer el amor más pasional y que la gente lo interprete como quiera. Tampoco me gusta la imposición. La poesía tiene una especificidad.”⁸⁹ A pesar de lo anterior, la poesía de Nandino habla, entre otros asuntos, sobre aspectos del deseo homosexual; varios de los poemas de *Erotismo al rojo blanco* son explícitamente homoeróticos y fálicos, mientras que libros como *Eco* (reedición de 1982), *Río de sombra* (reedición de 1982) y *Triángulo de silencios* (1953), presentan un discurso visual marcadamente homoerótico a través de las ilustraciones de Julio Castellanos, en los dos primeros libros, y Héctor Xavier, en el segundo. Por lo tanto, el tópico literario del “amor secreto” queda sólo como alusión, como un código entre los amantes, o bien, entre el autor y el individuo al que está dedicado el poema, que no necesariamente debe ser el sujeto amado, no obstante, es tarea del lector y del crítico hacer asociaciones entre dedicatorias, análisis del discurso visual de los libros ilustrados, así como de otro tipo de vínculos que contribuyan a establecer conexiones y lecturas sobre el amor y el deseo entre hombres dentro de la poesía nandiniana, y en general de la obra de los Contemporáneos. En particular, la poesía de Elías Nandino sostiene los tópicos del amor secreto a través de expresiones como “nuestro pecado”, “caricia impura”, “infierno adolescente que me abrasa”, “luces de pecado”, “adolescencia temblorosa”, entre muchas formas más que *velan* lo escondido en la poesía. En el poema XII de *Sonetos* (1937), profiere: “Yo no puedo vivir en tu locura,/no responden mis fuerzas a tu anhelo/ que se consume en la caricia impura”. Nandino opta reiteradamente por el uso del vocablo

⁸⁹ *Ibidem*.

“pecado”, palabra significativa en el contexto homosexual de una pasión por efebos. El poeta repite en varios poemas expresiones alusivas a la adolescencia; el soneto X del libro *Sonetos* (1939) lo afirma:

Del infierno carnal de nuestro instinto,
de la gris tempestad de los pecados,
del sabor de los goces escanciados,
de los besos de aroma de Jacinto:

llegamos al misterio de un recinto
de milagro de hielos ignorados
donde brotan amores, depurados
en el ansia de amar con sexo extinto.

Y marchita la carne, prisioneros
con guirnaldas de sangre –ayer impura–,
renovamos la vida en mensajeros

horizontes –peldaños de la altura–,
anudando los sueños postrimeros
con filtradas esencias de ternura⁹⁰.

Si no existen estudios destacables sobre la producción de Contemporáneos en relación con el tema homosexual es porque como afirma Antonio Marquet:

La literatura gay florece apartada del canon de la literatura mexicana, canon oportunista que descaradamente comete actos de saqueo cuando acoge en su panteón a escritores homosexuales consagrados, haciendo caso omiso de su sexualidad, haciendo el vacío sobre su sexualidad de la que no hay que hablar especialmente si ya están muertos. Una vez que el mojigato “canon” de heterolandia no tiene que temer atentados a su moralina, les rinde homenajes posmortem (sin mencionar claro está la persecución vitalicia).⁹¹

Marquet está pensando en toda una historia literaria mexicana que ha soslayado desde la academia un discurso sobre el amor y el erotismo entre sujetos ficcionales que también

⁹⁰ Elías Nandino. *Sonetos*. (1937-1939), México: Katún, 1983, p. 18.

⁹¹ Antonio Marquet. “Ofensivas discursivas en la narrativa gay”, *Literatura Mexicana*, núm. 2, vol. XVI, México: UNAM-IIF, Centro de Estudios Literarios, 2005, pp. 109-110.

pueden corresponderse con la disidencia sexogenérica de los autores. La omisión de estudios críticos sobre estos asuntos es una forma de invisibilizar al *Otro* por diferente, sobre todo porque no se corresponde con las prácticas culturales y políticas que estipulan la heterosexualidad como norma. Desde esta perspectiva resulta importante recuperar las voces literarias, tanto ficcionales como testimoniales y elaborar discursos sobre esa *otredad* sexogenérica dentro de los estudios culturales, sobre todo en la obra de Contemporáneos, considerados como uno de los primeros grupos literarios del siglo XX que remozan el panorama de las letras mexicanas y se apartan de ciertos tópicos sociales que enaltecen la etapa revolucionaria y sus ideas. En este sentido, la presencia de varios escritores homosexuales dentro del grupo puede considerarse como un inconveniente, pues como anota Monsiváis al respecto:

En la década del veinte, al amparo de “la bohemia burguesa”, reaparecen los homosexuales, por fin liberados de las páginas policiales. Las circunstancias son en extremo distintas: la revolución mexicana ha quebrantado muchos de los prejuicios, entre ellos el más extremo: la impensabilidad de alternativas a la moral dominante. Por eso, sin preámbulos, aparecen los homosexuales en una atmósfera de libertades relativas pero intensas [y] representan la sensibilidad distinta, el fluir de lo europeo, el “decadentismo” que irrita en demasía, los modales finos que son una provocación.⁹²

⁹² Carlos Monsiváis. “Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas. (Hacia una crónica de costumbres y creencias sexuales en México”, *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*, México: Paidós-Debate Feminista, 2010, pp.228-229.

2.3. Adiós a la ciudad

Elías Nandino dejó presencia no sólo en la lírica mexicana del siglo XX, sino en la medicina. Fue amigo de pintores como Frida Kahlo, Diego Rivera, Rufino Tamayo y Carlos Mérida, éste último habría de hacerle un retrato que lamentablemente no se conserva. Lo mismo sucede con el retrato que en 1937 le hiciera María Izquierdo titulado “Retrato del doctor Elías Nandino”⁹³, que fue exhibido en la Galería de Arte Mexicano del 20 al 30 de abril de 1939. Los que se conservan son los retratos que en 1926 y 1950 le hizo su amigo, el pintor jalisciense Roberto Montenegro.

A través de los retratos literarios de personajes significativos en su vida, el lector reconstruye la etapa citadina del autor. Nandino habla de los otros y de la cercanía que tuvo con personajes como Antonin Artaud, María Conesa, Dolores del Río, Yolanda Montes, “Tongolele” y Porfirio Barba Jacob. Los retratos de estos personajes, permiten conocer la faceta médica y fraterna del poeta. Cuando habla de los escritores de Contemporáneos lo hace más desde la visión crítica de su obra; las experiencias de vida al lado de varios poetas de esta generación le permiten al lector conocer la opinión de un poeta-lector y amigo de ellos que funciona en ocasiones como crítico o censor. Tal vez estos retratos sean el resumen del libro que anunció como proyecto, pero que no llegó a escribir.

Más de media vida vivió Nandino en la ciudad de México, lo suficiente para conocer el medio literario, incluidas las mafias. Son precisamente los retratos literarios que hace sobre

⁹³ En *Elías Nandino: poeta de la vida, poeta de la muerte* (1997), de Mario Saavedra, se recoge una fotografía de este cuadro que le robaron al poeta cuando en 1949 decide irse a vivir a Tepic; los cuadros ya no llegaron a su destino.

sus amistades más entrañables, lo que permiten leer la construcción de la personalidad del poeta habitante de una urbe que cada vez se hace más convulsa y sus individuos son más anónimos.

La vida en la ciudad le permite formarse con personalidades como el doctor Santiago Ramírez, catedrático de la Escuela de Medicina en el área de psicoanálisis y de quien Nandino recibirá sobre todo las lecturas de Freud que incorpora a libros de poesía como *Eco y Río de sombras*.

El éxito médico y reconocimiento literario lo adquiere en la capital. En la construcción sobre su personalidad adulta, las nociones de límite y liberalidad se hacen más extensas, sobre todo en las calles y lugares de encuentro que configuran una alternativa para vivir de forma libre la experiencia homosexual y comportarse como el padre simbólicamente incestuoso que se enamora de jóvenes ciudadanos o de provincia que llegan a la capital.

En 1978, Elías Nandino decide regresar a Jalisco, pues según cuenta en varias entrevistas, ya estaba cansado de la ciudad de México, de las mafias literarias, e incluso del ninguneo recibido dentro del medio literario. Por esas fechas era considerado “sobreviviente de los Contemporáneos”, por lo que podía hablar sobre ellos y su obra. Varias veces puso sobre la balanza la obra de sus amigos con el fin de desmitificarlos. Si bien es cierto que reconocía la importancia de Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta, también denostaba la actitud despiadada de Salvador Novo, quien según Nandino no supo ser solidario con ciertos intelectuales y escritores con los que se había desarrollado. Plantea, por tanto, el conflicto de la lucha de poderes en el medio literario mexicano y, además, las traiciones recibidas por algunos de sus amigos. En *Juntando mis pasos*, el autor

revela, incluso el sentimiento de decepción que le provoca leer la publicación de las cartas que Villaurrutia le escribe a Novo y donde se asienta que: “Elías [me escribe] con frecuencia y con ese cariño que pone en todas las cosas, un cariño rápido y como distraído: un cariño de médico que receta cariño sin haber auscultado lentamente al enfermo; sin saber si el enfermo resistirá la dosis de cariño que le receta”⁹⁴

A pesar de esta amistad traicionada donde además se opaca la labor poética de Nandino, lo cierto es que éste nunca pensó que los reconocimientos vendrían precisamente a partir del momento que planea apartarse del medio literario y regresar a Jalisco y, sobre todo, cuando ya habían muerto Villaurrutia y Novo. Al regresar a su tierra, llevaba un sentimiento de derrota; la opción de retirarse se declina; la crítica literaria y los periódicos empiezan a considerarlo como un autor importante y como el sobreviviente de un grupo que remozó el rumbo de la lírica en México.

En 1979 el gobernador Flavio Romero de Velasco le pide a Elías Nandino que se haga cargo de los talleres literarios en la Casa de Cultura Jalisciense, en Guadalajara. El poeta aceptó gustoso y atendió a los aprendices de escritores de forma colectiva y también con asesoría personal. Puso al alcance de los jóvenes su propia biblioteca, varios de ellos continuaron en el camino literario y han obtenido premios destacables (Jorge Esquinca, Ernesto Lumbreras, por ejemplo).

En 1982, el taller de literatura de Nandino es trasladado al Ex Convento del Carmen; la sede es la Capilla, que actualmente lleva el nombre del poeta. En ese espacio se revisaron y pulieron textos; también surgieron plaquettes de poesía y proyectos de revistas que el

⁹⁴ *Cartas de Villaurrutia a Novo*, México: INBA-Departamento de Literatura, 1966, pp. 46-47.

maestro dejó en manos de sus estudiantes como una forma de inmiscuirlos en el panorama literario.

A mediados de los ochenta, Elías Nandino comenzó a tener problemas acentuados de estrabismo, así como complicaciones cardíacas que lo llevaron a refugiarse en su natal Cocula; el poeta regresó, pero todavía tuvo muchas actividades y sobre todo una memoria que se recuerda como prodigiosa entre los que lo atendieron. A través de la memoria el autor reconstruye un discurso sobre la vida apasionada y transgresora que vivió en la ciudad de México como pionero de un tiempo pretérito que dejó como testimonio en su libro autobiográfico. Este testimonio dialoga ya con la idea de que su muerte no está lejana y por eso fija su vida en un libro; ya lo había hecho en su poesía, en donde el tema de la muerte es constante, principalmente en *Eternidad del polvo*, en donde interpele a la muerte de forma franca:

Muerte: conmigo naciste,
mi corazón es tu nido,
de mi sangre te has nutrido
y en mi cráneo te escondiste.
En todo mi cuerpo existe
la invasión de tus pupilas
y, si mi vida vigilas
y hasta de ti la defiendes,
es porque de sobra entiendes
que al matarme, te aniquilas⁹⁵.

⁹⁵ Elías Nandino. *Eternidad del polvo*. México: Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1981, p.35.

III. Homosexualidad, intertextualidad y escritura

Los estudios sobre masculinidades son relativamente recientes; lo son todavía más los que hablan sobre las masculinidades disidentes o alternativas, pues surgen a principios de los años ochenta del siglo pasado, cuando se plantea que las homosexualidades en realidad son una forma de ser hombre y que con marcadas diferencias respecto del espacio heterosexual masculino, el sujeto homosexual debe ser estudiado dentro de la categoría de la *masculinidad*. La apuesta es ampliar lo simbólico del término, romper con el estigma y pluralizar el concepto. Las categorías sexogénéricas que incluso desde el espacio académico, médico y legal sólo incluían los asuntos de mujeres y hombres por separado, ahora, paulatinamente se vuelven más flexibles, pues como afirma Mark Millington, en tiempos modernos hay “una creciente incertidumbre acerca del significado contemporáneo de la hombría y una crisis de la autoridad patriarcal con la consecuente aparición de espacios para un replanteamiento escéptico de la masculinidad”.⁹⁶ Esta crisis de la construcción simbólica de los sujetos es, desde mi punto de vista, un ingrediente más que se discute en la llamada posmodernidad, donde los cuerpos sexuales se han resignificado de acuerdo con las necesidades de un nuevo contexto global y mediático que estipula nuevas formas de feminidad y masculinidad que tienen relación con conceptos ya modificados como “campo laboral”, “moda”, “alimentación”, “representación política” e incluso modificación de conceptos tradicionales como “matrimonio” y “familia”, que en el contexto actual parecen estar en decadencia, al menos desde el espacio heterosexual.

⁹⁶ Mark Millington. *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*, trad. del inglés de Sonia Jaramillo, México: FCE, (Tierra Firme), 2007, p. 16.

Es común estudiar a las disidencias sexogenéricas que desde diversas disciplinas también reciben el nombre de *queer studies*. El término *queer* tiene por objeto recontextualizar y resignificar a través de los discursos de sexo/género a lo que aún se conoce como “minorías sexuales”. Este tipo de discursos apelan a la inclusión de diferentes sujetos: homosexuales, bisexuales, lesbianas, transgéneros, transexuales, intersexuales y al estudio cultural de las relaciones entre sexo, género y prácticas sexuales. La palabra inglesa *queer*, que originalmente se emplea con un sentido ofensivo, se utiliza para afirmar a los sujetos y darles la posibilidad de construir y/o pensar discursos sobre el género, de ahí que estos discursos alternativos y emergentes se erijan como una escuela de pensamiento evidentemente heterodoxa. En su traducción española, *queer* como sustantivo significa “raro”, “gay”, “maricón” u “homosexual”,⁹⁷ en tanto que como verbo transitivo, alude a un acto de “jorobar”, “perturbar”, “desestabilizar”. La aparición de discursos *queer* significan por tanto, desestabilizar la norma heterosexual que está fija dentro de los esquemas culturales y políticos. Lo *queer* promueve una resistencia a los valores de género tradicionales y a una *libertad* por incluir a la *diferencia* como parte de un *todo*. La proliferación de este tipo de estudios surge a partir de una visión sobre el concepto de “identidad” que se observa deteriorada y excluyente. La identidad sexo/género no es una categoría fija e inmodificable, como se ha entendido históricamente, sino un *performance*. Judith Butler, una de las más destacadas teóricas de lo *queer* postula que el género es una “representación teatral” por su definición imitativa y representativa. En su libro *El género*

⁹⁷ En México la lista es muy extensa. Con la siguiente suma de apelativos se evidencia la homofobia del sistema patriarcal machista que margina, excluye y estigmatiza a los sujetos disidentes. Para las mujeres lesbianas existe también una cantidad considerable de sustantivos de tipo misógino-lesbófobos. Para los efectos de este trabajo, sólo enumeramos los más conocidos para referirse a los varones homosexuales: puto, sibarita, loca, sodomita, lilo, invertido, mujercito, mariposón, puñal, señorito, saltapatrás, doncel, petimetre, manflor, mayate, entre varios más.

en disputa (1990), observa que el género es esencialmente una identificación, una representación ilusoria que encarna la asignación de género en los sujetos. Coincido con esta apreciación de Butler, pues mientras que en los espacios de lo social y político la construcción de género heterosexual se asigna e imita, en lo homosexual se cuestiona por “desviado” o “anormal”; la resistencia y la proliferación de discursos *queer* es por tanto una reacción al sistema coercitivo que *inventa* modelos hiperbólicos sobre el homosexual que se fijan en los discursos socioculturales, políticos y homofóbicos y que no representan a los mal entendidos y representados “géneros ininteligibles” a los que Butler define como

aquellos que en algún sentido instituyen y mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo. En otras palabras, los fantasmas de discontinuidad e incoherencia, concebibles sólo en relación con las normas existentes de continuidad y coherencia, son prohibidos y producidos constantemente por las mismas leyes que intentan establecer líneas de conexión causales y expresivas entre sexo biológico, géneros culturalmente construidos y la “expresión” o “efecto” de ambos en la manifestación del deseo sexual a través de la práctica sexual⁹⁸.

Butler pone énfasis en concebir a los géneros “intangibles” desde la continuidad de los cuerpos en un proceso de hechura y a los que hay que pensar dentro de la estructura discursiva de contrapeso a las políticas heterosexuales y a sus preceptos morales, sus prohibiciones y asignaciones de pretensiones heteronormadas.

Bajo la misma línea temática Carlos Fonseca y María Luisa Quintero señalan:

El imaginario colectivo limita el estallido de la homosexualidad porque concibe la propia palabra como un fluido peligroso, una sustancia contagiosa; implícitamente comparada a partir de la metáfora del sida, y creará que se “transmite” como si fuera una enfermedad. [...] [S]i el hablante proclama su homosexualidad la relación discursiva se constituye

⁹⁸ Judith Butler. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México: Paidós-UNAM-PUEG, 2001, p.50.

en virtud de esa manifestación, y esa misma homosexualidad se transmite en un sentido transitivo”.⁹⁹

Lo anterior sirve para acentuar una conducta homofóbica y normada en lo simbólico, sobre la construcción estigmatizada del sujeto homosexual a quien se le representa como femenino y preocupado por la seducción de un interlocutor generalmente heterosexual. Los investigadores afirman que la declaración homosexual postula un imaginario donde el heterosexual se siente “invadido” o “ingresado” al terreno “contagioso”; en ocasiones esta afirmación de los *otros* desencadena actos de homofobia.

Los estudios *queer* surgen como una *estrategia de sobrevivencia* para legitimar y resignificar la performatividad de género a través de su aplicación en diferentes disciplinas académicas que van de la ciencia médica y psicológica, a las ciencias sociales y las humanidades.

En lo personal, considero que el término más adecuado para la lengua española es “teoría sobre las diversidades sexogénicas”, o bien, “discursos emergentes o periféricos de género”, pues la riqueza del español ofrece otra gama de posibilidades para nombrar desde lo positivo a aquello que se ha vilipendiado desde las instituciones, las leyes y la sociedad machista, homofóbica y patriarcal a través de los siglos. Lo homosexual dentro de las instituciones académicas y de Estado tiene un sentido político de replanteamientos conceptuales y legislativos. Una de las objeciones que encuentro al utilizar el término “raro” es que se tendría que establecer un grado de comparación con la heterosexualidad e incluso con la homosexualidad. ¿Ser raro en relación con qué o quién? En España, se

⁹⁹ Carlos Fonseca Hernández y María Luisa Quintero Soto. “La teoría queer. La de-construcción de las sexualidades periféricas”, *Sociología. Diversidad sexual*, año 24, núm. 69, México: UAM-I, enero-abril de 2009, p.51.

emplea en fechas más o menos recientes el término “teoría marica” o “teoría rosa”, que vuelve sobre una concepción de reivindicación en el discurso, pero denigrante en el nombre. Acepto que considerar a los géneros emergentes como periféricos supone también un acto de marginalidad, pues lo periférico se opone o queda excluido de la noción de centro (poder, visibilidad), sin embargo, en tanto las políticas representativas excluyan y marginen al sujeto disidente, seguirán existiendo teorías para reivindicar la diferencia y tratar la conciliación con el espacio heterosexual dominante. También se permitirá la eliminación de conceptos equivocados sobre el género y las identidades como una construcción estática.

En México la discusión sobre lo *queer* ha dado diferentes estudios certeros. Por ejemplo, Bolívar Echeverría compara lo manierista con lo *queer*, pues se emparenta con lo “artificial”, o lo “a-natural”. Para este autor, lo *queer* pone en el terreno de la discusión una problemática sociocultural sobre las concepciones de la definición identitaria del *Otro* como sujeto de análisis “del reino de lo heterosexual, procreativista, de lo privado, lo represivo, lo produccionista”¹⁰⁰. Desde esta perspectiva, pienso que lo *queer* se asocia también con el concepto de travestismo en el sentido de la exageración hiperbólica que un sujeto ostenta del género opuesto, según las categorías asignadas y signadas a los individuos biológicos. Echeverría pone a discusión el contexto de lo *queer* que queda marginado desde la norma social y política que considera al disidente como prescindible, desviado, anormal y artificial. Sobre el concepto de “normalidad”, Echeverría cuestiona: “¿Cuál es el producto, la figura de la riqueza que persigue como meta e ideal el productivismo moderno, y respecto del cual ciertos comportamientos resultan “anormales”?

¹⁰⁰ Bolívar Echeverría. “*Queer, manierista, bizarra, barroca*”, *Debate feminista*, año 8, vol. 16, México, octubre de 1997, p. 4.

¿En qué nivel de concreción se encuentran las “señas de identidad” que definen al “sí mismo”, y respecto de las cuales ciertos seres humanos deben ser tenidos por ajenos u “otros”?¹⁰¹ La noción de “normalidad” difumina desde lo heterosexual el tema del Otro; los adjetivos que surgen para nombrar lo “anormal” siempre serán dentro de los parámetros de la homofobia social y política que niega al sujeto disidente la posibilidad de contar con derechos que dignifiquen su condición en la sociedad. Frente a la presencia ineludible del Otro, los estudios *queer*, que abarcan el tema de la homosexualidad masculina y femenina, así como de otras tendencias sexogenéricas (bisexual, travesti, transexual, transgénero, intersexual, intergenérico) suponen la legitimación del sujeto a través de un discurso cuyas aristas sean problematizar la condición siempre diversa de los individuos. Este tipo de análisis se traducen como una reacción y una necesidad por hablar y visibilizar las diferencias de los individuos.

Queer también se asocia con sinónimos próximos en español como “chueco”, “atravesado”, “estrafalario”, “no natural”, “invertido” y, aunque los estudios *queer* han utilizado los adjetivos que se usan para denostar al sujeto para dignificarlo, usar esas mismas expresiones supone también colocarse fuera del margen de igualdad, al menos desde el lenguaje mismo. Varias décadas se han necesitado para que los estudios sobre masculinidades problematicen una redefinición de la homosexualidad desde diferentes realidades, que a decir de Brad Epps deben ser sociopolíticas, supralingüísticas, supranacionales y supraidentitarias. Epps contempla acertadamente que lo *queer* “no podrá describir en ninguna parte, ni mucho menos en todas partes, a todos aquellos a quienes

¹⁰¹ *Ibid.*, p.8.

pretende representar”.¹⁰² Existe una discusión entre los que consideran que a través del término *queer* se reivindica la construcción social y política de las diferencias sexuales y los que piensan que se necesita una refundación y resignificación del término que rebase la paráfrasis del término inglés. Considero que en el contexto de América Latina, y particularmente del mexicano, se debe hacer uso de otro vocablo, pues la teoría anglófona y europea no funciona del todo en un contexto específico en donde las ideas sobre la construcción social del varón funcionan a través de la hipermasculinización del hombre, quien ocupa un lugar preponderante dentro de la familia y la sociedad dirigida por un patriarca y que han estado presentes no sólo a lo largo de la historia nacional y social, sino que también se han representado y en ocasiones discutido en las artes y en los medios de comunicación.

Si desde la academia y el activismo se ha pretendido darle un significado al discurso de la diferencia, este mismo término también se ha llevado al terreno capitalista que visualiza las formas de vender una imagen que no tiene correspondencia con la legitimación de una lucha y un discurso reivindicativo, sobre todo en épocas recientes, en las que, de acuerdo con Héctor Miguel Salinas, el Movimiento de Diversidad Sexual ha tenido algunos beneficios en tanto se convierte en un mercado visible a través “de una serie de ofertas de servicios y productos para la comunidad en general, y sus grupos en particular”.¹⁰³ Lo anterior resulta importante sobre todo porque parece que en la medida en que las luchas del discurso sexogenerérico se posicionan como mercancía, sólo se pueden ser y hacer más visibles, lo que no significa en ningún sentido un cambio de mentalidades, sino que el

¹⁰² Brad Epps. “Retos y riesgos, pautas y promesas de la teoría queer”, *Debate feminista*, año 18, vol. 36, México: octubre de 2007, p.226.

¹⁰³ Héctor Miguel Salinas Hernández. *Políticas de disidencia sexual en México*, México: CONAPRED, 2008, p. 99.

concepto de la diversidad es vulnerado y tolerado cuando existen intereses de mercado o políticos de por medio. Por lo anterior, la presencia de la academia en este tipo de estudios resulta sustantiva para visibilizar la diferencia y crear argumentos que permitan el diálogo académico, político y social con el fin de incluir a todos los individuos bajo el postulado de que la diversidad se sostiene en la diferencia.

El término que aquí me interesa retomar es el de “disidencia sexogenérica”, pues toda disidencia tiene un cariz político, así como social en cuanto a la construcción de los sujetos y a la mirada que se tiene sobre ellos. Se es disidente en la medida que las prácticas sexuales y de género no se corresponden con el espacio heterosexual cuya significación ideológica está presente en la vida cotidiana y en las instituciones de gobierno. Desde la disidencia también se logra la inversión y resemantización contestataria de ciertos códigos patriarcales que hipermasculinizan al varón, de ahí la necesidad de que los estudios sobre masculinidades en América Latina sólo deben mirar hacia el discurso anglosajón y francés como puntos de referencia, mas no como modelo teórico a seguir, pues la construcción, al menos de la masculinidad, tiene marcadas diferencias en cada cultura y contexto sociopolítico, económico e histórico. Sobre este asunto, Brad Epps abunda

No puede haber un movimiento internacional verdaderamente alternativo, contestatario y contracultural que se yerga bajo la consigna de “queer”; no constituye la conservación y diseminación de dicho vocablo la mejor forma de señalar la diversidad genérico-sexual a escala planetaria; no constituye la traducción o la promoción de otros vocablos una opción necesariamente esencialista; no se puede desligar –o no es políticamente correcto desligar– del todo un vocablo del contexto en el que surge.¹⁰⁴

Además de lo anterior, yo propongo contemplar las *diferencias* dentro de las *diferencias*, pues si el homosexual es diversos respecto al heterosexual, también hay que señalar, sobre

¹⁰⁴ Brad Epps. *Op. Cit.*, p. 242.

todo porque en la autobiografía de Nandino se aplica perfectamente, que debemos hablar sobre homosexualidades, pues las prácticas sexuales y el género homosexual tienen diferencias considerables, por lo que corresponde atender a estas prácticas disidentes performativas dentro de un escenario en donde los individuos tienen una lógica e historias particulares dentro de su experiencia disidente.

La academia y los activistas *queer* han planteado a lo largo de las décadas recientes nuevos enfoques de análisis en donde la categorización de los sujetos plantea precisamente la existencia de diferencias significativas entre los espacios de lo masculino y lo femenino diversos, ya sea desde lo heterosexual u homosexual. Los estudios recientes plantean también la necesidad de re-definir los criterios de la diversidad según aspectos de raza, clase social, nación, estilos de vida e incluso visión de Estado, lo cual desde mi punto de vista resulta necesario para nombrar las especificidades y dismantelar las estructuras genéricas patriarcales rígidas.

Uno de los temas centrales por los que se pugna es la visibilización de un proceso histórico de opresión, por lo tanto se plantea un nuevo orden sexual y genérico en donde el concepto de *estigma* sea abatido a partir de un trabajo de deconstrucción y construcción simbólica no sólo a través de los discursos de reivindicación política y social, sino de las diferentes aportaciones en las áreas de las artes, las humanidades e incluso las ciencias médicas y psicológicas.

Dice Carlos Monsiváis que dentro de la lógica del ocultamiento, “lo que no se nombra no existe, y lo nada más filtrado, y muy despreciativamente, en las conversaciones, es

sórdido de suyo”¹⁰⁵. En el caso de México, existen diferentes estudios de carácter antropológico que dan cuenta de la construcción social que se hace alrededor del homosexual, sobre todo en el desempeño del rol sexual en detrimento de la concepción y definición del género del sujeto. Existe por tanto desde lo cultural una división del espacio masculino homosexual a partir del rol sexual dividido básicamente y de forma binaria en “pasivo” o “activo”. El primero se visualiza dentro de la tipología genérica como femenino, receptor y estigmatizado; el segundo es más viril por fálico, no padece el mismo estigma que el pasivo, aunque su *licencia* transitoria permanece dentro de los límites del secreto. Este último finalmente aparece como hipermasculinizado; los conceptos de dominación y poder le pertenecen porque, desde la supuesta diversidad reaparecen los códigos heterosexuales del falocentrismo como espacio de dominio y control¹⁰⁶. De esta conceptualización binaria de los roles sexuales surge a finales de los noventa el concepto Hombres que tienen Sexo con otros Hombres (HSH), para designar las prácticas sexuales de varones que, considerándose dentro del espacio heterosexual, realizan prácticas sexuales con otros hombres casi exclusivamente “pasivos”. Toda esta discusión y análisis generados en el campo de la antropología social y la sociología han creado diferentes posturas sobre lo que aquí llamaríamos “*diversidad dentro de la diversidad*”. Tal vez la literatura, al margen de los demás discursos sociales, ha mostrado un panorama de esa gran diversidad sexo-genérica con la intención de visualizar lo que en otros terrenos discursivos se analiza y discute con el fin de conceptualizar. Al respecto, Diana Palaversich afirma que:

¹⁰⁵ Carlos Monsiváis. “Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen (a propósito de lo “Queer” y lo “Rarito”, *Debate feminista*, año 8, vol. 16, México, 1997, p. 12.

¹⁰⁶ Esta es la representación del “Chichifo”, que en lo simbólico se erige como el hombre masculino que ofrece sus servicios sexuales de “activo” a homosexuales afeminados. El Chichifo generalmente se autodefine en un espacio intersexual, pero en la construcción de género se afirma como heterosexual, con toda la carga social y simbólica que esto representa. Esta figura masculina con frecuencia tiene una vida homosocial y las prácticas sexuales con homosexuales las realiza con cierta discreción para que su “masculinidad privilegiada” no se atrofie ante los otros sujetos heterosexuales, ya sean hombres o mujeres.

Los textos literarios [...] desafían esta imagen de América Latina como paraíso sexual y zona de la libido desenfadada donde todo es admisible. [...] resulta evidente que más que ser la base del honor masculino, el deseo y el contacto homosexual constituyen fuentes de vergüenza para el activo implicado [...] una vez que este deseo o contacto se hace de conocimiento público, la amenaza al honor masculino es tan grande que la situación conduce inevitablemente a la violencia (pánico homosexual) que el macho activo, supuestamente no estigmatizado, dirige hacia el pasivo en un intento desesperado de recuperar su honor mancillado.¹⁰⁷

En el ejercicio sexual entre varones está en juego el concepto de virilidad que, en el caso del activo, debe defenderse en detrimento del papel desempeñado por el pasivo, quien se convierte en su adversario si éste revela la intimidad frente a los demás. El tema de la violencia y la homosexualidad desencadenan una confrontación de imaginarios en crisis donde se discute el concepto de hombría como sinónimo de machismo, de ahí que sea necesario re-pensar los discursos sobre las masculinidades vinculadas a la noción simbólica de nación e imaginario social tanto en el campo de lo homosexual y heterosexual. Estas reflexiones planteadas por Palaversich servirán en su momento para analizar el tema de la homosexualidad y la violencia referidas en el libro de Elías Nandino.

En México, la literatura de temática homosexual se inicia con la novela *Los cuarenta y uno. Novela crítico social* (1906), de Eduardo A. Castrejón y no con *El diario de José Toledo* (1964), de Miguel Barbachano Ponce, como ha señalado la crítica literaria. Anterior a la novela de Castrejón sólo hay referencia a personajes afeminados dentro de la literatura decimonónica: Josecito, de *El fistol del diablo*, de Manuel Payno; Pablito y Chucho, en la novela *Chucho el Ninfo*, de José Tomás de Cuellar, e incluso en las crónicas que en 1895 Heriberto Frías escribió sobre internos homosexuales en la Cárcel de Belem, publicadas en su momento y recopiladas en la revista *Historias* (octubre-diciembre de 1985) y en el libro

¹⁰⁷ Diana Palaversich. *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*, México: Plaza y Valdés, 2005, p. 142.

La cárcel y el boulevard.¹⁰⁸ Las referencias del periodo de la Conquista y la Colonia son discursos marcadamente homofóbicos que responden a la moral del cristianismo que sataniza las práctica sodomitas; estos son los testimonios de los conquistadores Bernal Díaz del Castillo, fray Bernardino de Sahagún o las interpretaciones de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl por ejemplo, quienes describen las prácticas *queer* entre los antiguos mexicas desde la moral del “horror”, pues contravienen los preceptos religiosos básicos y canónicos de la heterosexualidad.

No es gratuito que el tema homosexual en la literatura mexicana del siglo pasado se inaugure con una novela de notable homofobia discursiva en donde por primera vez se mira hacia un tema soslayado que estaba de moda a principios del siglo XX, sobre todo por la alusión al famoso baile de los 41, realizado en noviembre de 1901 en la calle de La Paz, hoy Ezequiel Montes, en la colonia Tabacalera. La novela de Castrejón, que dicho sea de paso, carece de valor literario, pone al descubierto la tragedia de Ninón y Mimí, dos homosexuales que son descubiertos por los gendarmes en este famoso baile de quien la prensa hizo en su momento también la crónica pormenorizada bajo el discurso homofóbico de la burla. En la novela, Castrejón presenta una obsesión por retratar a un grupo de homosexuales bajo la función sexogenérica del “activo” (el que hace el rol masculino) y el “pasivo” (el travestido que desempeña el rol femenino); la visión del autor es satanizar un acto deleznable, por eso el tono de la novela va de la ironía al sarcasmo. El objetivo de Tipografía Popular, responsable de la edición, es justificar la escritura de una obra en donde “El autor del libro deja sentir la fuerza de su imaginación, detalla sus cuadros y flagela de

¹⁰⁸ Sobre los personajes afeminados en la literatura mexicana del siglo XIX, consúltese, José Ricardo Chaves. “Elaboraciones literarias cultas y populares sobre lo ‘homosexual’ en el cambio del siglo XIX al XX”, *Acta poética*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, núm. 26, primavera-otoño, 2006, pp.425-441.

una manera terrible un vicio execrable, sobre el cual esconde la misma sociedad, como el corruptor de las generaciones”.¹⁰⁹ La literatura se convierte en un documento de denuncia de los vicios sociales de los marginales y excluidos, por lo tanto tiene una función moral, pues más allá del discurso literario, lo que se defiende en una novela como esta es la construcción política y social de la masculinidad imperante del porfiriato. Anterior a esta novela, las crónicas periodísticas se ocuparon de hacer mofa del famoso baile y los grabados y versos de José Guadalupe Posada, que se repartían como hoja volante en las plazas públicas, hicieron escarnio del acontecimiento.

Después, en los años veinte vendrá la obra de Contemporáneos con el tópico del “amor secreto”, aspecto totalmente soslayado por la crítica, toda vez que se trata de un corpus literario que responde al contexto político de la posrevolución, con su asignación de género a los individuos. Importante también será dilucidar ideas centrales de la época como la de la función del artista y su compromiso con el pueblo. No será hasta finales de los años sesenta que se habla explícitamente de “literatura gay”, y se clasifiquen los textos de Luis Zapata, José Joaquín Blanco y otros escritores que fueron haciendo crecer la nómina de creadores adscritos bajo esta clasificación tan ambigua e incluso arbitraria, pues en ocasiones se considera que el autor homosexual es quien escribe sobre este tema. Los textos de varios autores sirven para hacer visibles temas no tratados hasta los años sesenta con seriedad. En varias obras los personajes homosexuales son protagonistas, lo que supone poner atención en sus historias de vida a través de la ficción. La gama de personajes

¹⁰⁹ Eduardo A. Castrejón. *Los cuarenta y uno. Novela crítico social*, México: Tipografía Popular, 1906, p.VI. Esta polémica novela se reeditó en 2010 por la UNAM, con prólogo de Carlos Monsiváis y un estudio crítico de Robert McKee Irwin, autor de *Mexican Masculinities* (2003).

homosexuales a partir de esta época permite leer en diferentes textos literarios las distintas posibilidades que existen sobre las masculinidades disidentes.

En 1964, el yucateco Miguel Barbachano Ponce publicó *El diario de José Toledo*. En esta novela se puede leer la experiencia clandestina de José, joven burócrata que anota en un diario sus experiencias y sufrimientos por la indiferencia de su amado Wenceslao. Barbachano legitima a su personaje a través del uso de la primera persona y lo coloca en una situación límite donde frente a la decepción y nihilismo amoroso elige la alternativa del suicidio. En esta novela se aprecia particularmente la relación del sujeto homosexual dentro de una familia de clase media en donde él siempre se sentirá incómodo por la condena generalizada con la que culturalmente se alude al homosexual. En la ciudad de México, el joven José Toledo no logra legitimar su identidad alternativa ni puede defenderla, incluso es un personaje que causa conmiseración en el lector debido a sus estados depresivos y al quebranto de su mundo ilusorio en el que no podría encontrar cabida.

Situación distinta sucede en la novela *Después de todo* (1969) del michoacano José Ceballos Maldonado. En este caso, su personaje homosexual, un profesor maduro, decide escribir su libro de memorias en el que consignará sus experiencias con jóvenes amantes que fueron sus alumnos. El protagonista de *Después de todo* es un personaje complejo que desafía las buenas costumbres de la sociedad guanajuatense; él pertenece al mundo intelectual y su mirada sobre los “otros” le sirve para tomar distancia, incluso se ubica como un individuo misántropo.

El vampiro de la colonia Roma (1979), de Luis Zapata, se convirtió en un ícono de la literatura gay mexicana. La primera edición en Grijalbo tuvo un tiraje de diez mil

ejemplares y una gran recepción por parte del público, sobre todo porque el autor recurre a un realismo lingüístico en donde su protagonista, Adonis García, habla sobre la vida homosexual en la ciudad de México, así como su proceso de iniciación como “chichifo”. Esta novela se publica casi al mismo tiempo de que el sida se convierte en una pandemia entendida en ese momento como enfermedad de homosexuales. Más allá de este contexto, Zapata logra escribir una novela que innova la forma de narrar, sobre todo porque se construye a partir de supuestas grabaciones de audio con el personaje que lleva una vida cuya preocupación es la subsistencia y permanencia en el medio homosexual mexicano. Con esta novela, quizá Zapata también está planteando en el contexto de la modernidad, la falta de oportunidades para las nuevas generaciones, el sentido práctico de la vida e incluso el nihilismo, pues el cuerpo se convierte en una mercancía en la medida en que se reducen las oportunidades laborales y educativas a nivel nacional.

Después de estas obras, la lista ha crecido de manera considerable; la calidad narrativa ha sido diversa, sin embargo, es necesario acercarse como lectores, pues las manifestaciones narrativas surgidas después de los textos de Barbachano Ponce y Ceballos Maldonado siguen presentando una amplia gama de personajes homosexuales disidentes que, en la mayoría de los casos continúan inmersos en el mundo de la semiclandestinidad, la violencia, los asesinatos y la marginación familiar e institucional en grados diversos. También este tipo de narrativas resultan significativas porque muestran que la condición homosexual debe pensarse en plural, que existen homosexuales diversos unos de otros¹¹⁰ y

¹¹⁰ Entre la lista de obras que manejan el tema homosexual masculino publicadas en años posteriores a *El diario de José Toledo* y *Después de todo* se encuentran: Carlos Valdemar: *Cielo tormentoso* (1972); Genaro Solís: *La máscara de cristal* (1973), Alberto Dallal: *Mocambo* (1976); Raúl Rodríguez Cetina: *El desconocido* (1977); Luis González de Alba: *El vino de los bravos* (1981), *Agapi mu* (1993), *Cuchillo de doble filo* (2008); Carlos Eduardo Turón: *Sobre esta piedra* (1982); Jorge Arturo Ojeda: *Octavio* (1982), *Muchacho solo* (1988), *Censo de sueños* (1988); Luis Zapata: *Hasta en las mejores familias* (1975), *De amor es mi negra pena* (1976),

es ahí donde la ficción literaria incide en el tratamiento temático más allá de la categorización homofóbica donde lo masculino queda significado y construido por la norma heterosexual dominante.

Lo anterior tiene significado porque este corpus de obras abre el camino para la escritura de textos como la autobiografía de Nandino en el cambio de siglo, pues se requieren resignificar los conceptos sobre las masculinidades (las privilegiadas, periféricas o emergentes). La aparente tradición temática dentro de la narrativa mexicana, también significa que se han cimentado las bases dentro de la cultura para que podamos leer la autobiografía del autor, asociada con términos como “realidad” o “verosimilitud autobiográfica”. Difícilmente *Juntando mis pasos* pudo haberse publicado en los años cincuenta o sesenta como autobiografía, pues por las declaraciones del autor, seguramente hubiera sido un libro mucho más polémico toda vez que se trata de su vida íntima, en donde se hace una valoración sobre su masculinidad disidente alternativa, que incluye sus prácticas sexuales con otros hombres, particularmente con jóvenes.

Las zapatillas rojas (1978), *La cuenta de los días* (1982), *Melodrama* (1983), *En jirones* (1985), *La hermana secreta de Angélica María* (1989), *¿Por qué mejor no nos vamos?* (1992), *La más fuerte pasión* (1995), *La historia de siempre* (2007); José Joaquín Blanco: *Las púberes canéforas*, (1983); José Rafael Calva: *Utopía gay* (1983) *El jinete azul* (1985); Olivier Debroise: *Lo peor sucede al atardecer* (1990); Alberto Castillo: *Letargo de Bahía* (1992); Joaquín Hurtado: *Guerreros y otros cuentos marginales* (1993); Gerardo Guiza Lemus: *Quizá no entendí* (1997); Mario Bellatin: *Salón de belleza*, (2000); Fernando Zamora: *Por debajo del agua* (2002), Manuel Lewinsky: *El clóset y el sillón* (2004); Enrique Serna: *Fruta verde*, (2006); Eduardo Montagner: *Toda esa gran verdad* (2007); Tryno Maldonado: *Temporada de caza para el león negro* (2009). La lista de obras con temática homosexual es mucho más amplia, sin embargo aquí se han querido destacar algunas obras en las que la presencia de personajes homosexuales es muy diversa en cuanto a historias de vida y manifestaciones plurales de ser homosexual. Por supuesto que aquí quedan excluidos por cuestiones de pertinencia los textos de temática lésbica en México que también tienen cierta tradición. Para mayor información sobre narrativa lésbica mexicana consúltese el libro de María Elena Olivera Córdova. *Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana*, México: UNAM-Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias Y Humanidades, (Debate y Reflexión), 2009.

Si en los años treinta Elías Nandino ideó un proyecto de escritura autobiográfica y lo pospuso, seguramente se debe a que no consideró pertinente el revelarse ante un lector de una época posrevolucionaria con esquemas de género inmodificables. En la introducción de *Juntando mis pasos* Nandino no explica los motivos que lo llevaron a desistir del proyecto escritural; sólo menciona que extravió el génesis de un manuscrito del que sólo recupera el título cincuenta años después.

Amén de lo anterior, la literatura mexicana de temática homosexual queda inaugurada con la obra de Salvador Novo, como autor de *Contemporáneos*. Aunque en sus narraciones periodísticas el escritor se ocupó de este tema, lo hizo a través de personajes secundarios. Ejemplo de lo anterior se encuentra en el relato “Lota de loco”, publicado en 1931 en la revista mensual *Barandal* y que es contemporáneo al proyecto escritural de Elías Nandino y su autobiografía. En el relato, Novo se ocupa de una historia familiar de los años treinta donde los códigos y asignaciones de género están marcados por el espacio patriarcal en donde la mujer está subordinada, ya sea como esposa o hija. Adelaida es la hija que se desempeña como taquígrafa en la burocracia; nunca ha tenido novio, pues sus pretendientes no cumplen con la construcción masculina que ella necesita, no obstante, la ausencia amorosa y sexual le provoca una alteración obsesiva al grado de proyectar sus fantasías eróticas y frustraciones a través de los sueños. En oposición a esta figura femenina, el relato de Novo ofrece una lectura sobre el mundo licencioso masculino autorizado para el padre y el hermano, este último es un joven homosexual de quince años que se dedica a la prostitución semiclandestina con hombre mayores e incluso recurre al travestismo en el maquillaje, propiedad de su hermana. “Adelina había observado que sus afeites no eran de su uso exclusivo. La oblea de terciopelo con que ella acariciaba sus mejillas estaba a veces

sucia, negra, compacta, como si la hubiera usado para limpiar una transpiración masculina. Su *rouge* también y su rímel”.¹¹¹ En este relato, queda descubierta a través de la ironía la vida secreta que autoriza al varón las ausencias en el hogar, pues el padre ha provisto a su hijo el dinero necesario y los permisos para ausentarse, ya que considera que la calle y la experiencia harán *hombre* a su hijo. El padre no advierte que la construcción de una masculinidad heterodoxa en este caso está obliterada, por eso el narrador plantea la ceguera familiar frente a un nuevo modelo disidente de masculinidad.

En 1934, Novo publica en edición privada de cincuenta ejemplares una obra teatral breve bajo el título *Le Troisième Faust*. El reducido tiraje, así como la escritura en francés resultan significativos porque hablan de un reducidísimo grupo de lectores del texto. Ésta y otras siete obras breves serán recopiladas hasta 1956, en la editorial Stylo. En *El tercer Fausto*, Novo plantea abiertamente el tema del amor homosexual. En la obra, un joven de nombre Alberto invoca al Diablo para pedirle un cambio de sexo, pues de esta manera podría conquistar a Armando, su “amor secreto”. La paradoja de esta obra es que cuando el Diablo le cumple su deseo, Armando termina confesando su amor por Alberto. La propuesta de Novo –sencilla en la estructura dramática– plantea un problema más complejo en lo social de la época, pues el tema de la confesión amorosa, los vínculos afectivos entre hombres y la libertad por construirse como disidentes genéricos se visualizan como una imposibilidad en un medio social asfixiante para los heterodoxos sexuales.

¹¹¹ Salvador Novo. “Lota de loco”, *Viajes y ensayos II*, México: FCE, (Letras Mexicanas), 1999, p. 525.

3.1. La heterodoxia sexual. Masculinidades en *Juntando mis pasos*

El libro autobiográfico de Elías Nandino ofrece una amplia gama de posibilidades para estudiar el tópico de las masculinidades emergentes, así como las prácticas sexuales entre varones. En el capítulo “Mis primeros recuerdos”, el autor habla sobre homosocialización y encuentros eróticos con otros niños en un solar abandonado: “platicábamos, comíamos tamarindos con sal y muchas veces, nos medíamos los pipís para ver quién lo tenía más grande. Al mayor de todos le gustaba chuparnos el pipí” (4). Desde el imaginario infantil, se construye el concepto de masculinidad hegemónica por el tamaño del pene y se evidencian los contactos homoeróticos. En la narración se rememora bajo la mirada infantil el uso de vocablos como “pipí”, expresión eufemística del órgano sexual masculino. El poeta recuerda la censura familiar de la que es objeto cuando los adultos descubren estos encuentros infantiles y juzgan a los niños como anormales. Su madre, por ejemplo, le aconseja seguir las virtudes de castidad de San Luis Gonzaga, santo jesuita venerado en Cocula¹¹². Dice el poeta sobre los consejos de su madre: “me dijo que esas cosas no se hacían y me habló mucho del diablo. Al día siguiente, a la hora de dormir, fue mi madre nuevamente y me puso un camisón de dormir que me daba hasta el cuello, para evitar que me manoseara” (5). El temor al infierno se erige como una práctica aleccionadora que inhibe y censura el autoerotismo y el conocimiento sobre el cuerpo, pues las ideas imperantes son las del ejercicio sexual destinado a la procreación adulta y no al placer. Por lo anterior, la función disciplinaria de la madre como autoridad consiste en enderezar

¹¹² En la Iglesia de San Miguel Arcángel en Cocula, la imagen de este santo actualmente se encuentra en la bodega parroquial debido a su deterioro.

conductas, pues según Foucault, “el éxito del poder disciplinario se debe en efecto al uso de instrumentos simples: la inspección jerárquica, la sanción normalizadora y su combinación en un procedimiento que le es propio: el examen”.¹¹³ Los conceptos de “norma”, “vigilancia” y “sanción” se establecen dentro del ámbito familia como un postulado para instituir una conducta cristiana. Es la madre quien reproduce la ley eclesiástica a través del consejo. El padre no es referido como consejero o censor, pues el desapego es absoluto y la relación se establece a través de un rechazo mutuo.

Las referencias al ejercicio homoerótico durante la infancia son en Elías Nandino una forma de llegar al conocimiento del cuerpo propio y ajeno a través de la experiencia. Para hablar sobre estos temas, el autor ocupa los primeros diez capítulos de la narración. Lo que podemos destacar del testimonio del poeta es una confesión en la que la llamada identidad de género durante la infancia, e incluso juventud, está en plena construcción, lo que significa ser ambivalente y cambiante. Estas ideas se oponen a la tradicional concepción de que en la etapa de la pubertad se configura una identidad de género en los individuos biológicos, que una vez llegada la juventud están preparados para ejercer un rol sexual que por documento de identidad y cultura se les fija. La identidad es una construcción performativa por su constante asimilación y transformación. A decir de Amin Maalouf, existen mecanismos de identidad que “no son inmutables, sino que cambian con el tiempo y modifican profundamente los comportamientos”.¹¹⁴ Maalouf entiende el tema de la identidad como un cambio de mentalidades, gustos y necesidades en los individuos que se modifican con el paso de los años. En el campo del género, la identidad resulta también modificable, a pesar de las ideas binaristas de lo masculino como opuesto a lo femenino;

¹¹³ Michael Foucault. *Vigilar y castigar*, México: Siglo XXI Editores, 2005, p. 199.

¹¹⁴ Amin Maalouf. *Identidades asesinas*, Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 22.

ambos géneros considerados opuestos y a la vez complementarios desde la visión patriarcal y heterosexista en realidad no son fijos del todo.

La referencia en Nandino respecto a la identidad y al homoerotismo infantil clandestino en el sexto año de vida, se continúa cuando el poeta habla sobre su ingreso al Colegio de los Hermanos Maristas, en 1908. En este espacio conoce a un coterráneo referido como Lencho, cuatro años mayor que Nandino: “Lencho era un muchacho grandote, moreno, con mucho pelo negro, risueño y alegre. Era el terror de las muchachas y tenía novias por dondequiera; era famoso porque cantaba canciones rancheras” (11). La presentación diegética de este personaje configura la construcción de un joven que seduce a los más pequeños y en el caso de Nandino, lo inicia en la relación homoerótica secreta. Con un cúmulo de sentimientos opuestos –gusto y miedo–, Nandino refiere lo que sucedió en el corral de la casa de Lencho, espacio casi secreto en donde:

Yo sentí susto y a la vez placer. Siguió haciendo movimientos en su miembro, muy de prisa, apretando mi mano más y más hasta que le vino un como ataque y aventó chorros blancos, que se quedaban colgando en los panalitos. Después tomó unas hojas de higuera y se limpió y limpió mi mano, se guardó su cosa y me impulsó a salir. En el camino me dijo: “No le vayas a contar a nadie esto” (14).

La narración por parte del autor octogenario evoca la mirada infantil sobre la experiencia erótica; usar vocablos como “cosa” o “pipí” alude al desconocimiento y a la experiencia de entonces. La relación erótica con Lencho se traduce como una pérdida en Nandino, pues según el relato, Lencho fue asesinado a puñaladas en una rivalidad amorosa heterosexual. Queda el recuerdo y testimonio del futuro poeta quien dice: “para mí [era] inolvidable lo último que me hizo Lencho” (15). En la autobiografía de Nandino esta es la única ocasión en la que refiere ser el sujeto pasivo (que masturba al joven), pues todas las demás referencias en este libro hablan de un rol activo, particularmente en la edad adulta.

Por otra parte, el relato sobre una niña de aspecto masculino constituye una forma de relación e identificación de Nandino con esta figura femenina atípica, de quien el poeta se ocupa en el capítulo “Laura, la pelona”. De ella se cuenta que juega a las canicas, a los dados y se le califica de “chapucera” y capaz de pelear con los demás niños. El recuerdo e identificación entre ambos se da porque en la narración se advierte el sentimiento implícito de marginalidad de ambos. Para el niño “ella era una muchacha, pero yo la sentía como a un muchacho y así, como queriéndonos con miedo” (17). La identificación con esta niña también se advierte como pérdida cuando la familia se la lleva de Cocula y llega la separación: “Fue la primera vez que lloré por amor” (18). Esta identificación amorosa se abduce con los meses en el Nandino de doce años, quien continúa su periplo en el descubrimiento y la experiencia amorosa, particularmente con varones.

El sentido de angustia infantil por sentirse “diferente” al resto de sus amigos, provoca en el autor un sentimiento que califica como tristeza: “Algo dentro de mí estaba insatisfecho. En el Colegio Marista tenía preferencia por algunos amigos, pero me detenía para externar mi afecto. Sólo cuando desnudos nos bañábamos en el río o en la alberca de La planta de la luz, sí me entusiasmaba” (19). El erotismo provoca la confesión implícita, la que no necesita palabras para expresar un discurso que pretenda indagar en la identificación con otros niños. El homoerotismo en la infancia parece pasajero en sus amigos, pero no en el futuro poeta, quien trata de defenderlo y experimentar una condición de libertad, muy a pesar de las nociones de “pecado”, “anormalidad” y “culpa”.

Mención aparte merecen las prácticas zoofílicas que establece con una chiva, a quien le pone como nombre Mariposa. A partir de ese momento, el niño reconforta su tristeza con la compañía del animal, sin embargo, queda clara su manifestación sexual e inquietud de

conocimiento porque “el cariño exige un gran sentido de propiedad y un derecho al placer” (21). El relato de Nandino resulta interesante porque a la edad de doce años sublima sus deseos homoeróticos con la sustitución sexual con la chiva. Según el testimonio, la primera penetración del poeta es meramente zoofílica:

Pero un día, cuando estaba queriendo penetrar a mi chivita, mi padre, desde lejos, me observaba, sin que yo me diera cuenta. Todavía le puse un poco de saliva en su puchita. Sentí un fuerte golpe en la espalda. Mi padre me gritó: “¡cochino!”, “¡cabrón!”, se acabó la tabla golpeándome la espalda. Yo pegué de gritos, me revolqué y me batí en mis propias heces por los dolores (21).

El acto sexual con la chiva enfatiza la experiencia por el ejercicio de una sexualidad inquieta. La importancia del falo a partir de ese momento se aprecia como una supremacía simbólica en el narrador. Nuevamente se presenta el tema de la pérdida de lo significativo en el terreno sexual, pues el padre ordena la muerte del animal, que llega hasta la mesa convertida en birria, platillo típico de Jalisco. Con esta pérdida, el deseo queda en desequilibrio, pues el falo es un significante que en términos de Jacques Lacan, se establece como una marca simbólica del deseo que puede “captarse en lo real de la copulación sexual, a la vez como el más simbólico en el sentido literal (tipográfico) [...] puesto que equivale a la cópula”.¹¹⁵ La narración del poeta reviste de significado las prácticas zoofílicas porque son una forma de mitigar la culpa, el sentimiento de pecado entre los contactos con otros varones y la angustia que padece por sentirse diferente. La muerte del animal significa también la censura por parte del padre, quien se erige como el enemigo a partir de ese momento. En este sentido es él quien inhibe el deseo y el ejercicio sexual en el hijo.

¹¹⁵ Jacques Lacan. *Escritos 2*, México: Siglo XXI Editores, 2009, p. 656.

Según la narración, el poeta también realizó actos sexuales con otros animales. Más allá de la idea común de que el medio rural es propicio para este tipo de prácticas, lo que se destaca es que la angustia lo lleva a ejercer el rol sexual activo al penetrar a ciertos animales (significativamente hembras):

Cuando se me olvidó “Mariposa”, parece que quedé como picado con los animales porque entre todas las gallinas que tenían en mi casa había una a la que un gallo le había apagado un ojo con un piquete y, un día que estaba yo muy ganoso, se me ocurrió acercarme por el lado que no veía y la agarré para meterle mi pajarito. Eso pasó varias veces hasta que, seguro porque lo hice muy rápido o por otra razón, la lastimé y se me murió en las manos (22).

En este caso la práctica sexual está desprovista de una carga afectiva como la que sí tenía con la chiva. Penetrar al animal y causarle daño, coloca al narrador del lado del poder y el dominio, pues el falo queda revestido de un significado de dominación dentro de su imaginario infantil.

El capítulo “Mariposa” cierra con un desfase temporal, pues el poeta narra ya sin el recuerdo del pasado y, desde su condición octogenaria, su postura de que el ejercicio de la medicina y la poesía le sirvió para experimentar la libertad humana. Dicha declaración puede comprenderse básicamente a partir del conocimiento que tiene sobre las historias íntimas de frustración e insatisfacción en sus pacientes. También, en el área de la poesía, le permitió crear un tipo de discurso confesional sobre el amor secreto y las relaciones homoeróticas. El autor dice que a partir de 1972, “mi impotencia me hizo pensar en vivir en una santidad carnal, aunque mi cerebro estuviera ardiendo con recuerdos o mirara pasar las bellezas y sufriera por la falta de pasión para obtenerlas. La ceniza en el sexo es el principio de la muerte” (23). Entre el presente de la enunciación que se asume como trágico y el pasado del recuerdo, como una época de aprendizajes sexuales, sublimaciones del deseo y

los actos que se realizan a pesar de las respectivas prohibiciones familiares, así como a través de la censura religiosa, hay una angustia y añoranza por el ejercicio sexual al que su cuerpo ya ha renunciado.

Por otra parte, el tema del padre ocupa un lugar preponderante exclusivamente durante la narración de la infancia. Es su progenitor quien no comprende sus prácticas sexuales consideradas como “desviadas”. Con el padre, Nandino establece una rivalidad manifiesta, pues rechaza la construcción masculina que pretende enseñarle. El destino para el futuro poeta está en la asignación de una vida práctica a través de un oficio que le permita madurar y convertirse en proveedor económico de la familia. El rechazo hacia el padre se da cuando se muestra dominador, tacaño, infiel y violento. El capítulo “Malicia instintiva” clarifica la visión de rechazo hacia la hostilidad paterna. En este apartado se cuestiona incluso el concepto de padre, pues resulta adverso a las nociones que supone Nandino durante la infancia. Ejercer el poder y la violencia coloca al padre en un concepto de permanente rechazo. El relato del descubrimiento de las prácticas sexuales entre los padres revela también la condición de víctima y victimario; el acto sexual es entendido por el niño como un sacrificio y una sumisión violenta por parte de su madre. El Nandino niño, con un desconocimiento de las prácticas sexuales de los padres, dice: “desperté al oír ruido y movimiento de cama. Mi madre se quejaba, pero no como cuando mi padre le pegaba y yo salía corriendo a pedir auxilio a mis vecinos. Era un quejido diferente que me avergonzaba y me lastimaba y sentía coraje contra mi padre. Desde esa vez me sentí más distante de él” (24-25).¹¹⁶ La autoridad paterna en Nandino no es una figura que le interese reproducir, al

¹¹⁶ En *Elías Nandino: una vida no/velada*, casi se transcribe la escena, que parece fijada en el recuerdo del poeta como algo inmodificable, incluso dentro de la descripción y el uso del lenguaje: “intuí que no la estaba maltratando de la misma manera violenta que hacía necesario que yo saliera a gritarle a los vecinos, pero de

menos desde la imitación heterosexual, por el contrario, la rechaza porque el acto sexual del padre supone el ejercicio fálico para dominar y hacer daño a su madre. Ésta, por el contrario, es digna de conmiseración; la ve como la víctima de un verdugo al que Nandino le tiene celos y desconfianza, y que simbólicamente según Freud, sería su rival en el llamado “complejo de Edipo”, que el psicoanalista define como el deseo emocional y sexual del hijo por el progenitor del sexo contrario. Este deseo inconsciente refleja una necesidad incestuosa y compleja porque también se plantea el deseo parricida con el fin de excluir del proyecto de vida al contrario. Según Freud, el complejo de Edipo aparece entre los tres y los seis años; después viene un periodo de reacomodo de deseos, pero en la etapa de la pubertad se recrudece este proceso para culminar con la declinación inconsciente que arroja nuevos planteamientos emotivos y sociales en donde el sujeto ingresa ya al terreno de la sexualidad adulta y se desprende de los padres. Estas ideas, que a partir de Lacan y el replanteamiento posterior del psicoanálisis como escuela, han generado discusiones que refutan los postulados de Freud, son representaciones arraigadas en Elías Nandino, si consideramos su formación como estudiante de medicina, en donde conoció los postulados de Freud, lecturas que comparte con sus amigos del grupo Contemporáneos.¹¹⁷

La rivalidad y el rechazo por el padre se fijan como una identidad masculina rechazada. Con la madre y de acuerdo con las ideas imperantes del psicoanálisis en Nandino, se establece una relación edípica no resuelta del todo; la ve como un modelo de perfección, incluso desde la edad adulta: “Debo decir que yo amaba a mi madre místicamente, como si fuera una santa, exenta de todo pecado” (26). Con esta concepción, el poeta desecha la idea

todos modos sí le estaba haciendo daño de una forma que, sin saber bien la razón, me pareció todavía más imperdonable” (p.31).

¹¹⁷ Como estudiante de la Escuela de Medicina, Nandino cursó la asignatura “Clínica de psiquiatría”, en el año de 1929, donde obtuvo la calificación de “Aprobado con 7”. Expediente núm. 224/221/9171, del estudiante Elías Nandino Vallarta, consultado en el Archivo Histórico de la UNAM, IISU, en mayo de 2011.

del ejercicio sexual de la madre y su correspondencia con el placer. Sólo la refiere como el modelo femenino de sacrificio, abnegación y cuidado hacia los hijos como virtudes inherentes a su género.

La desprotección y violencia del padre, así como la sumisión y “santidad” de la madre, quizás puedan hablar de una homosexualidad desarrollada en Nandino dentro de la lógica del psicoanálisis freudiano, pues no existe una identificación con la figura paterna, sino un rechazo al modelo heteronormativo del dominador.¹¹⁸ Ya en la edad adulta, el poeta desempeña el rol activo dentro de las relaciones, pues es una especie de padre protector con sus amantes, por lo que desde la disidencia genérica, establece otras formas de poder e incluso dominio (sexual y económico principalmente), es decir, el ejercicio de la virilidad lo desempeña él con sus jóvenes amantes en turno desde su rol de superior.

En la infancia, Nandino narra haber tenido relaciones amorosas con niñas de su edad en una especie de curiosidad, sin embargo, no hay deseo; es un amor que se asemeja más a un cariño inocente que no despierta el deseo sexual:

Por las noches soñaba, pero no con mis novias, sino con mis amigos. Poco a poco se fue definiendo la causa de mi profunda inquietud y me di cuenta de que lo que me gustaba estaba prohibido por mi religión y por la sociedad. Sentía tristeza. Escuchaba cómo hablaban mis amigos de sus novias [...] reflexionaba que yo era distinto. Fue mi tiempo de transición, en que poco a poco, me fui aceptando como era y, a la vez, considerando que era mi razón de vivir (32).

Al hablar de asimilación y aceptación de un género distinto al establecido por la religión y la sociedad, Nandino pretende afirmar su condición de homosexual, sin embargo, a pesar de

¹¹⁸ En la edición de 1976 de *Nocturna palabra*, Nandino le dedica a su padre muerto el poema “Nocturno difunto”, quizás como una forma de reconciliación *post mortem*.

la aceptación/liberación, a lo largo del texto, el autor no descarta sus ideas de la “marca” y la “diferencia” como algo anormal en él.

La etapa infantil es decisiva para la construcción de una identidad transitoria que aligere su fuerte carga de culpa, su angustia y soledad. La vida en Cocula se traduce en una insatisfacción permanente y una depresión angustiante. La provincia como espacio que condena las prácticas homoeróticas y, por el contrario, ofrece/impone la heterosexualidad como norma, se convierte en una experiencia hostil. El erotismo en Nandino aparece desde la edad temprana y se continúa; lo que en la infancia es experiencia y culpa, en la juventud y madurez significa contemplación, unión de los cuerpos y del alma de los amantes, bajo una experiencia corporal libre. En la senectud se subliman los deseos y sólo se recurre a la escritura como medio para evocar los amores homosexuales.

En la infancia, Nandino viaja a Jacona, Michoacán con el fin de estudiar en el Colegio Marista. Ahí, entre las prohibiciones y el encierro, establece una amistad particular con tres compañeros; dicha relación se califica como “una especie de entretenimiento, de esperanza y de amor” (31). El contacto se da a través de la caricia de los cuerpos, la mirada que provoca una “confusión de sentimientos, porque era como si quisiéramos con el consentimiento divino” (31). No obstante, la educación con los maristas fue ajena al poeta y al año regresa a Cocula. Ahí, en 1914, en plena efervescencia de la lucha revolucionaria, Nandino dice: “Añoraba un amigo [...] Mi novia, dizque mi novia, no me interesaba; las cosas convencionales que teníamos mataban el tiempo y me mataban a mí. Le daba un beso, pero sin fuego” (33). En el capítulo titulado “Mi primer beso”, el poeta sólo contabiliza los encuentros amorosos con varones como significativos. En este capítulo cuenta sus experiencias a los catorce años con un niño, cuya familia llega de paso por

Cocula, pues vienen huyendo de las fuerzas rebeldes. Se trata de un amor entre pares y de un secreto. Según la narración, este sería el primer amor masculino significativo para Elías Nandino donde importa más el sentimiento que la práctica sexual que ya conocía con otros amigos:

Era un romance ingenuo y claro. A los tres o cuatro días, al irnos a meter a la pileta después de enjabonarnos, sin saber cómo, sin saber quién inició, nos dimos un beso hambriento, con las bocas ardientes [...] El inicio fue una masturbación con mano ajena y bocas juntas. Después, dejó a la imaginación la variedad de los hechos. Las citas diarias. Las idas a la huerta de mi padre. Los oscureceres debajo de los árboles frutales (34-35).

La relación también se pierde, pues la familia del niño huye hacia Estados Unidos para resguardarse de la violencia revolucionaria. Esta es una de las historias más significativas que Nandino consigna para hablar sobre su niñez, pues además de las prácticas homoeróticas, se observa un sentimiento de fraternidad cómplice; un amor secreto y fiel del que se tiene la seguridad que no representa peligro alguno de ser revelado.

Por otra parte, deseo subrayar como parte del cierre de la infancia y pubertad en el autor, la época que alude a los abusos sexuales de sacerdotes. Nandino, a la distancia del tiempo, está denunciando las perversiones de los curas y el harem de mancebos que los acompañaban a las ranherías; habla particularmente de Pedro Zamora, a quien califica como “el sanguinario cabecilla que operaba desde Zayula a Autlán” (40). Al presentarlos como seres humanos que reprimen sus deseos debido a las prohibiciones de la Iglesia, se defiende la idea de la heterodoxia sexual, pero se condena la pedofilia y su respectivo ejercicio en el abuso del poder.

Después de sus estudios de Teneduría de Libros, el joven Nandino piensa ingresar a un reciente seminario establecido en el predio La Ascensión;¹¹⁹ ahí estuvo un par de semanas, pero el encierro servía para las prácticas licenciosas y los abusos: “Todos se regaban por los salones y se cambiaban los cuerpos desvestidos. Era Sodoma Nueva” (47). Después ingresa a trabajar como ayudante del tenedor de libros del pueblo, continúa su vida de apariencia con amores femeninos y sus prácticas sexuales con varones. En el caso de los hombres, señala: “Nadie sabe cómo hay homosexualismo en los pueblos por la falta de burdeles. La juventud se queda sola y a solas, en tormentoso deseo, o se masturba, o jugando a una y una se soporta en secreto y entre amigos” (48). Cocula es un lugar asfixiante en donde las transgresiones se llevan en secreto. Nandino habla de casos de prostitución masculina; refiere, por ejemplo el caso Jesús, “el joto”, quien tenía una fonda y en las noches se prostituía de manera clandestina. Este hombre fue violentado y asesinado. Desde su heterodoxia sexual, Nandino se resiste a vivir desde la clandestinidad. Durante la infancia, las relaciones afectivas y sexuales contadas por el autor, incluyen una gama plurigenérica: pasivos, activos, rudos/conquistadores, amores que reconfortan su espíritu, novias eventuales que no despiertan deseo, así como prácticas zoofílicas. Su llegada a la ciudad de México le autoriza una libertad absoluta; ingresar a la universidad y ejercer la poesía constituyen dos actos de liberación: uno profesional que le autoriza darse una vida sin

¹¹⁹ A inicios de 1987, Nandino propuso que este espacio se convirtiera en la Casa de la Cultura de Cocula y se respetara sólo el templo. Esta antigua casona serviría, según sus propósitos, para hacer un teatro, salones de estudio, sala para conciertos, conferencias, cine, bailes y otras actividades culturales, sin embargo, este propósito que estuvo a punto de realizarse con el auspicio de la SEP quedó trunco, pues la iglesia no aceptó compartir este espacio para actividades artísticas. La propuesta le provocó a Nandino la enemistad enardecida del pueblo. Frente a este acontecimiento, publica una carta en la hoja volante llamada *Claridades*, en donde afirma: “no podemos sobrevivir si no entendemos el implacable avance de la ciencia, de las artes y de la poesía que fortifican el espíritu y, sobre todo, el amor hacia la humanidad y la adoración única a nuestro Creador. Ahora sólo quiero que me comprendan. Yo no he venido a estafar a mi pueblo, sino al contrario, a dales lo poco que tengo y los esfuerzos de mis últimos días”. *Claridades. Órgano Informativo y Cultural*, marzo de 1987, Cocula, Jalisco, sin página. (Agradezco a Jaime Moreno Hernández, Director de la Casa de la Poesía Elías Nandino, por haberme facilitado esta hoja volante).

penurias económicas y otro creativo, en donde diserta, entre otros temas, su ser disidente, su camino de búsqueda y satisfacción amorosa y sexual. Prohibición y transgresión en la provincia, ahora se visualizan como una libertad continua a lo largo de su vida, aunque en la ciudad, las primeras experiencias sexuales le ocasionen algunos problemas de extorsión por parte de ciertos hombres con los que llegó a involucrarse.

Para ser homosexual en el espacio rural, Nandino se *construye* una vida heterosexual para evitar críticas; elige a las mujeres más bonitas del pueblo: “pero nunca me sobrepasé, sino cuando ellas se sobrepasaban y algunas llegaron a masturbarme. Hacíamos días de campo y fiestas, pero yo seguía llevando, por debajo del agua, mi vida sexual” (48). La simulación afectiva plantea una lucha con los sistemas patriarcales en un contexto en el que la virilidad se erige como la opción válida y exclusiva para los varones. Así, entre la angustia, la clandestinidad homoerótica y los afectos prohibidos, Nandino piensa en consultar al curandero del pueblo: “Un día quise pedirle un remedio para dejar de ser como yo era, pero no me animé y tuve que quedarme como soy. Ahora ya sé que es un mal incurable, porque no está en la carne, sino en el alma, y el alma es intocable y no sabemos en qué parte del cuerpo ella se esconde” (41). Desde el presente, resulta polémico que Nandino, con sus conocimientos médicos, catalogue a la homosexualidad como un mal (enfermedad) incurable, sobre todo porque en 1974 la Asociación Psicoanalítica de Norteamérica desclasifica a la homosexualidad de la lista de enfermedades mentales. Al paso de las décadas la medicina y el mismo psicoanálisis vuelven relativas las verdades sobre la condición homosexual. Es destacable la formación teórica que tiene el poeta en los asuntos de la homosexualidad, calificada como una “inversión” en el psicoanálisis de principios del siglo XX. Freud, por ejemplo, en “Tres ensayos para una teoría sexual”

(1910), estudia el tema de las “aberraciones sexuales” y la conducta de los “invertidos”. En este estudio, el autor categoriza en tres rubros a los invertidos:

a). Invertidos absolutos: su objeto sexual tiene necesariamente que ser de su mismo sexo, no siendo nunca del sexo opuesto de su deseo sexual, sino que los deja fríos o despierta en ellos manifiesta repulsión sexual. Los invertidos absolutos masculinos son, en general, incapaces de realizar el acto sexual normal o no experimentan placer alguno al realizarlo.

b). Invertidos anfígenos: (hermafroditas psicosexuales); esto es, su objeto sexual puede pertenecer indistintamente a uno y otro sexo. La inversión carece, pues, aquí de exclusividad.

c). Invertidos ocasionales: bajo determinadas condiciones exteriores –en las cuales ocupan el primer lugar la carencia de objeto sexual normal y la imitación– pueden adoptar como objeto sexual a una persona de su mismo sexo y hallar satisfacción en el acto sexual con ella realizado¹²⁰.

Esta división rígida, cómo se verá más adelante, no define el ejercicio homoerótico en Elías Nandino, sobre todo porque la clasificación está pensada desde la “norma” (nótese que en *a* y *b* se repite el calificativo “normal” en alusión a la evidente visión “anormal” o “inversión” de la homosexualidad que postula el psicoanálisis freudiano, sobre todo porque se le clasifica como enfermedad. El concepto de “norma” tan cuestionado por pensadores como Foucault, aparece en las categorías de Freud como una marca que imposibilita a los homosexuales, al menos desde la “salud mental”, al ejercicio de una vida como la de cualquier individuo. Existe desde esta visión una interpretación a la condición homosexual como “insatisfacción”, “carencia de objeto” y, sobre todo, al menos en el punto “c”, “indefinición”. La homosexualidad en el mundo occidental queda signada como aberración y sodomía en los terrenos de lo político y social, mientras que en la ciencia médica y mental se elaboran discursos para categorizar y definir las rarezas patológicas y enfatizar el concepto de enfermedad, más aún cuando a la condición homosexual

¹²⁰ Sigmund Freud. “Tres ensayos para una teoría sexual”, *Obras II. (1905-1915)*, España: Biblioteca Nueva, 2007, p. 1173.

se anexó la irregularidad sexual a la enfermedad mental; se definió una norma de desarrollo de la sexualidad desde la infancia hasta la vejez y se caracterizó con cuidado todos los posibles desvíos, se organizaron controles pedagógicos y curas médicas; los moralistas pero también (y sobre todo) los médicos reunieron alrededor de las menores fantasías todo el enfático vocabulario de la abominación.¹²¹

Lo que Foucault marca es lo ilegítimo que resulta pensar que las identidades de género son únicas e inmodificables de la infancia a la vejez, pero también, el autor subraya el cúmulo de elaboraciones de discursos y términos médicos, morales, así como métodos correctivos para hablar sobre la homosexualidad como una enfermedad y combatirla a través de controles pedagógicos, además de la inspección como método para inscribir a los sujetos a la “norma” heterosexual.

Por lo anterior, los postulados de Freud que actualmente resultan inoperantes, quedan en Elías Nandino como verdades, pues considera su condición disidente como un “mal incurable”. Para la época en la que escribe su autobiografía ya se avizoran los primeros estudios sobre masculinidades, que incluyen a las homosexualidades como una categoría de estudio donde no sólo se hace énfasis en las prácticas sexuales, sino en la construcción de género, así como en un activismo político en donde se legitime la lucha por dignificar una condición en las leyes y en la cultura de respeto a las diversidades. Desde su posición de octogenario, parece que el poeta desconoce la lucha de los movimientos de disidencia sexual en México, iniciados en 1978, cuando se realizó la primera marcha de homosexuales y lesbianas, convocada por Carlos Monsiváis y Nancy Cárdenas. En algunas entrevistas considera esta pugna por la reivindicación de los derechos de los disidentes como un asunto exhibicionista, es decir, no opina que lo personal se inscriba dentro del terreno de un

¹²¹ Michel Foucault. *Historia de la sexualidad I*. México: Siglo XXI, 2004, p. 48.

discurso lícito que tenga como fin posicionarse dentro del terreno de lo político. Parece por tanto que lo destacable del testimonio homoerótico en Nandino es la confesión de sus historias de “amor secreto”. El amor, la sexualidad y los roles de género se construyen exclusivamente en el secreto de alcoba.

A lo largo de la confesión autobiográfica se observa que la vida en la ciudad y la dependencia económica permiten al poeta vivir una heterodoxia sexual en la que el rol de proveedor es sustantivo en las relaciones afectivas o sexuales que establece con otros hombres. El contexto inmediato en el que Nandino vive su homosexualidad en la capital es precisamente la época de la reconstrucción nacional (1920-1940), donde a decir de Elsa Muñiz existen representaciones de “la mexicana” y “el mexicano”, como “expresiones mitológicas que se han acumulado en el imaginario social durante un largo periodo y terminan por constituir una especie de metadiscurso”, con el que se explica el binarismo cultural de las identidades de género dentro de una lógica del poder que hace que la jerarquía, dominación y supremacía del varón (siempre heterosexual) se erija en los valores de lucha y resistencia emanados de la Revolución Mexicana. Al construir los cuerpos, el estado estipula los modelos ideológicos y establece las prohibiciones y censuras correspondientes para los heterodoxos. Muñiz opina que los discursos médicos, jurídicos y de estado estipulan

la heterosexualidad obligada construyendo a partir de ella un esquema de múltiples prohibiciones y nulas opciones, que proscribía la elección erótica, que establece la normalidad/anormalidad, lo permitido/prohibido, que instituye la monogamia obligada y que en términos generales designa el sexo bueno procreador frente al malo para el disfrute. La política sexual como mecanismo de control y regulación de la sexualidad se apoya en la

cultura de género al definir espacios, conductas, relaciones y comportamientos de los individuos.¹²²

La regulación de la ideología de estado tiene sus representantes en la sociedad misma como reproductora de discursos sobre el ser hombre o ser mujer. En el caso de Nandino, sus primeras experiencias sexuales en la ciudad como centro del poder político, le provocan la mala fama entre sus compañeros de escuela, o cuando trabaja como médico residente en el Hospital Juárez y ya se conoce su predilección por los jovencitos. Entre la angustia y el coraje, Nandino encuentra que la práctica médica sobresaliente debe ser una opción para legitimarse como individuo frágil a las burlas, sobre todo porque el grosor de la población no ha tenido acceso a la educación como fuente de progreso y, en este sentido, él está en ventaja respecto a lo profesional, pero devaluado en su identidad de género:

Nadie sabe el conjunto de dificultades que tiene un hombre que nació marcado con ese destino que es incurable, invencible e indomable. Noches enteras pensaba en mi tragedia, pero amanecía reconfortado y quería aumentar mi valor testicular para luchar entre un mundo completamente enemigo mío. Me defendía estudiando mucho, haciendo disecciones en muertos, para dominarlos con la potencia de mis conocimientos en cirugía. Logré imponerme (56).

Entre asumir y negar lo que califica como una “tragedia” y una “marca”, Elías Nandino establece varias relaciones con jóvenes, algunos de ellos migrantes de otros estados de la República. La vida heterodoxa el poeta la asume como un reto; el “destino” se lo plantea como irrenunciable y hace frente a las adversidades con el “valor testicular” en el campo profesional como autodefensa. Si en Cocula Nandino realiza actos eróticos con otros

¹²² Elsa Muñiz. *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de su reconstrucción nacional, 1920-1934*, México: UAM-Azcapotzalco-Miguel Ángel Porrúa, 2002, p.326.

hombres, en la ciudad conoce e incluso adquiere experiencia en el arte de seducir jóvenes con los que puede viajar debido a su posición económica.

El texto de Aguilar ofrece una mirada más completa sobre la experiencia de Nandino en Hollywood, en donde tuvo experiencias amoroso-sexuales con “Esos marineros [que] eran hombres casi sin alma, por así decirlo, puro cuerpo. Se prestaban a todo, con tal de desahogarse, de relajarse y descansar”¹²³. La confesión en este caso pone énfasis en la experiencia corporal y en la construcción de un imaginario sobre la masculinidad de los marineros como hombres cuyos cuerpos perfectos están siempre dispuestos al sexo. El mismo autor lo sostiene: “de seguro eso les viene de tanto andar en el agua, privados de todo” (131)¹²⁴. La experiencia con marinos en Nandino guarda cierta correspondencia con la visión encantada que tiene Villaurrutia en su poema “Nocturno de los Ángeles”.

Amores significativos en la juventud de Elías Nandino son los contenidos en los capítulos “Adonis”, “Orfeo”, “Salón México”, “Apolo” y “Hermes”, de *Juntando mis pasos*. El poeta no menciona el nombre de pila de sus amantes y opta por ponerles otro –en varias ocasiones se trata de un nombre mitológico como alusión al postulado de la antigua Grecia en donde se cree que el amor perfecto se da entre un hombre y un efebo. Con este recurso, el poeta guarda el anonimato como posible forma de respeto a la intimidad del otro. A lo largo de las narraciones sobre sus amantes en turno, se observan varias características similares entre los jóvenes: violentos, de pretensiones heterosexuales, machos –pero que desempeñan el rol pasivo en las relaciones sexuales– y dispuestos a

¹²³ Enrique Aguilar. *Op. Cit.*, p.130.

¹²⁴ Sobre el mundo cinematográfico homosexual, el testimonio de Nandino guarda correspondencia con el mundo ficcional presentado por Ana García Bergua en su novela *Púrpura* (1999), en donde ficcionaliza al personaje de Ramón Novaro, el primo de la diva mexicana Dolores del Río en sus experiencias homosexuales y con quien Nandino tuvo especial amistad cuando viajó a Estados Unidos en la década de los veinte.

ocupar un lugar simbólico como hijos o acompañantes de un Nandino terriblemente hambriento de ternura y deseo carnal. Se trata de jóvenes en su mayoría entre quince y dieciocho años hechos “a mi imagen y semejanza” (156).

En líneas generales encuentro que la construcción genérica sobre los *amores semejantes* en el discurso nandinista, contempla la homosexualidad de los efebos como un estado *transitorio* que concluye con su “regreso” a la heterosexualidad obligatoria. La experiencia homoerótica finaliza para dar paso a una alineación social normativa. En la siguiente narración encuentro un cariz que en el fondo promueve el patriarcado, el machismo e incluso la misoginia, al contemplar el matrimonio y el cuerpo femenino bajo el esencialismo de la reproducción como destino. Por otra parte, el tópico del secreto queda como un código de fidelidad y camaradería entre semejantes:

[...] creo haber llegado a la plenitud de un verdadero amor, que si se acababa era porque ellos ya buscaban la reproducción y se lanzaban al matrimonio. Fui amigo de las esposas de muchos de mis amantes, les bauticé sus hijos y hasta hubo algunos que les pusieron mi nombre. Nunca terminé enojado con un amante. Los dos llegábamos a entender que el amor homosexual tiene sus límites, que hay un momento en que ya no se puede existir, que por ley natural el hombre busca el apoyo moral de la esposa y el amor indescifrable de los hijos (158).

Lo que el autor defiende incluso es el concepto de familia heterosexual como un proyecto final: el apoyo moral de una esposa lo visualiza bajo lo simbólico y material de su función biológica, en tanto que el amor en el matrimonio, dice, se ejerce con los hijos. Es asunto a considerar lo ambiguo y generalizador de la noción *límite* de la condición homosexual que de forma operativa debe *interrumpirse* para dar paso al matrimonio y a la procreación. Lo anterior no sólo es problemático para su análisis respecto a la construcción de género de una posible bisexualidad, sino que autoriza una interpretación en donde la homosexualidad —que no el homoerotismo— puede ser renunciable. Claro está que el autor no contempla las

uniones homoparentales o familias diversas; es complejo pensar en ese contexto desde su experiencia de octogenario. Quizá sea en el terreno de la poesía en donde el autor puede materializar su amor homosexual o la frustración de la experiencia. El soneto “Espera” lo ilustra:

Como tierra sedienta de rocío,
yace mi corazón aniquilado
por querer como quiere y ser pecado,
por amar como ama y ser desvío.

Pero embriagado del dolor que es mío,
tiendo mis ojos hacia lo vedado,
y siento que hay un triunfo en lo soñado
y dulce realidad en lo que ansío.

Y comparto en un lecho de esperanza
la vaga claridad del imposible
en una aparición que no se entrega:

y miro en el amor que no se alcanza,
el divino placer inaccesible
de esperar un amor que nunca llega¹²⁵.

A continuación exploro la relación de Elías Nandino respecto al acto homoerótico con efebos, al proceso de iniciación y educación que incluye, entre otras cosas, el apoyo económico y el imaginario platónico del amor perfecto entre hombres. Se trata en términos actuales –aunque de prácticas muy antiguas–, de establecer una relación de *paiderastia*, término derivado de la combinación de *pais* (niño o efebo) y el verbo *eran* (amar), más *eros* (deseo). Lo que es una práctica común y autorizada en la sociedad griega, aparece en el contexto nandiniano como una retórica necesaria para la vida del poeta, amén de los juicios morales de críticos y lectores.

¹²⁵ Elías Nandino. *Eco. Río de sombra*, México: Katún (Poesía Selecta, núm. 1), 1983, pp. 17-18.

En “Orfeo”¹²⁶, Nandino relata la experiencia amorosa y sexual con un joven ciudadano y humilde que se desempeña como empleado de una oficina y vive con su madre. El poeta-médico se desempeña como el simbólico padre protector que provee a su amante de sus necesidades económicas y lo lleva de viaje. La relación entre estos dos hombres se da cuando Nandino diseña un cortejo en donde se coloca como protector del joven, pues sabe que “podía formar en él un amante y un hijo perfecto” (105). En este capítulo se habla de un viaje a Tehuacán, Puebla, en el que Xavier Villaurrutia también “iba con su amigo [y] Xavier y yo, en secreto, gozábamos platicando nuestra hermosa luna de miel” (106). La relación entre Nandino y Orfeo en realidad se revela como la formación de una “familia” aunque ilegítima, tradicional, que se inicia en 1937 y se termina hacia 1942. Ser proveedor de las necesidades del joven vuelve a éste no sólo dependiente, sino que lo alinea a una vida en donde se le asigna un rol de género estrechamente ligado a la sociedad patriarcal donde el proveedor en este caso es un médico ya prestigiado que le construye una vida práctica al joven y lo inicia en la sexualidad. Por su parte, Nandino se enuncia como un hombre infiel, que declara: “Yo nunca fui fiel con nadie, aunque sí muy celoso. Pensaba que engañar a mis amantes era probar mi propio amor y, después del engaño, regresaba a mi lecho, me acurrucaba entre sus brazos, me arrepentía secretamente y confirmaba que lo adoraba con toda mi alma” (107). La noción que Nandino tiene sobre la infidelidad es una forma de “medir” el amor hacia su amante respecto a la experiencia de traición con otros. El amor, el deseo y la entrega sexual conviven con la culpa por la infidelidad; sin duda, el narrador plantea el amor como una poligamia, pues no cree en un sentimiento filial ni permanente:

¹²⁶ En la mitología griega es hijo del rey Oafreo, de Tracia y de la musa Caliope. Se reconoce por su manejo del arpa y el canto. Se casó con Eurídice, quien murió por el veneno de una serpiente, cuando huía de Aristeo, cuando éste pretendía violarla. Mandatadas por Dionisos, las Ménades enloquecidas, asesinaron a Orfeo en Macedonia. Orfeo “dio a las Ménades normas de vida sexual perversas y según algunos, recomendó la homosexualidad”. Véase, Ángel Ma. Garibay. *Diccionario de mitología* p. 187.

“Yo mismo no sabía de qué infierno me nacía una pasión por las bellezas, pero cada aventura era una prueba que fortificaba la relación de mi amor” (107-108). El relato de esta relación de Nandino con el joven Orfeo pone a discusión varios asuntos importantes alrededor del concepto de patriarcado, pues en este caso, el contacto con el otro y el proceso de cortejo concluye en una apropiación del joven, a quien se le instala una vivienda amueblada que comparte con la madre, pero que después abandona para irse a vivir a la casa del poeta. El *statu quo* del proveedor lo visualiza por tanto como el sujeto que domina y construye los discursos sobre el deseo, la sexualidad y la construcción de género en el joven desde una posición de mando. En la ciudad de México, que para los años treinta se imponía como el centro de la modernidad, Nandino construye una masculinidad ambivalente, pues por un lado logra el reconocimiento médico y el ingreso a un *statu quo* que le da la oportunidad de viajar y ser reconocido, pero por otra parte, su masculinidad heterodoxa lo erige ineludiblemente como un representante y reproductor del patriarcado simbólico, en el sentido de que moldea, provee y satisface las necesidades económicas de sus amantes, quienes en el espacio heterosexual serían vistos como sus pupilos o entenados, mientras que en el círculo homosexual, simplemente como amantes de turno, es decir, el autor *reproduce* el modelo del dominador/dominado de las parejas heterosexuales. Cuando se agota la relación con Orfeo es cuando éste puede salir del espacio construido y hacerse una vida más libre y acorde con sus necesidades. Nandino concluye: “Los dos, al mismo tiempo, fuimos sintiendo la fatiga de la carne [...] dormíamos juntos y profundamente separados” (108). La relación entre Nandino y Orfeo se plantea dentro de los límites de una reproducción del esquema hegemónico de las masculinidades, es decir, dentro de las relaciones afectivas entre hombres se imita el orden de supremacía del autor, pues la condición de clase, edad y experiencias homoeróticas se marcan por diferencias

considerables que ponen en desventaja al joven. Si en el esquema del patriarcado los estudios de género han utilizado el concepto de masculinidad hegemónica para definir la configuración de las prácticas de género “que incorporan la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera que garantiza) la posición de dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres”¹²⁷, aquí se utiliza/reproduce bajo la misma mirada el *status*, que marca la supremacía en Nandino y la subordinación en Orfeo. En más de una ocasión, el autor declara usar la inspección y el cortejo previo como método de seducción en los casos de jóvenes con los que pretende ser el padre-amante. La seducción es por tanto un principio masculino que lleva a los jóvenes al lecho del autor. Característica primordial de la confesión nandiniana es el rol sexual activo como inmodificable que afirma su virilidad. Si a lo anterior agregamos el poder económico que ostenta, entonces se evidencia la desigualdad y la asignación de roles que inevitablemente remiten a la idea del “activo” y “pasivo” en un sentido más allá de lo sexual. Al respecto, Pierre Bourdieu aduce lo siguiente “Encima o abajo, activo o pasivo, estas alternativas paralelas describen el acto sexual como una relación de dominación. Poseer sexualmente, como en francés *baiser* o en inglés *to fuck*, es dominar en el sentido de someter a su poder, pero también engañar, abusar o, como decimos “tener” (mientras que resistir la seducción es no dejarse engañar, no “dejarse poseer”).¹²⁸

La actitud de Nandino respecto a la seducción de jóvenes remite al principio de división de roles antagónicos, pues inevitablemente la manera de llevar sus relaciones tienen como resultado crear, organizar y dirigir la unión dentro de los códigos de la dominación

¹²⁷ R. W. Connel. *Masculinidades*, México: UNAM-PUEG, 2003, p. 117.

¹²⁸ Pierre Bourdieu. *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama (Argumentos), 2000, p. 33.

económica y el ejercicio sexual del padre/amante activo. Son pocas las ocasiones en donde los roles de la subordinación se invierten. Uno de estos casos lo refiere en el capítulo “Ciclo perfecto”, en donde habla del joven Francisco Sánchez, a quien reencuentra recluido en la penitenciaría de Lecumberri, cuando el autor era jefe del servicio médico. En breve relato, Nandino habla de un antes y un después, pues conoció al joven años atrás, en una alberca de la ciudad de México. Según el relato, el autor recurrió a la técnica de la seducción a través de invitaciones al Salón México, al Teatro Principal y a constantes cenas en restaurantes hasta que este rito culminó en los contactos sexuales, sin embargo, la seducción fue el medio para la violencia física, el robo y la extorsión permanentes por parte del joven, adicto a la heroína. En esta relación la dominación y el ejercicio directo de la violencia lo ejerce el joven en su rol de delincuente y de “macho”, concepto asociado con la fuerza, la virilidad y la violencia. Ya en la cárcel, la jerarquía y la condición carcelaria, imponen la inversión de roles. Ahora es Nandino quien atiende al recluso que “Era una piltrafa humana: tenía todo el cuerpo lleno de piquetes de aguja con que se inyectaba morfina” (130-131). El relato del reencuentro con este hombre y su fallecimiento en la Penitenciaría de Lecumberri resultan interesantes porque ambientan la presencia de una docena de homosexuales afeminados

vestidos de camisa de color, algunos con listones en la cabeza, todos hincados y rezando [...] Lo desnudaron para envolverlo en una sábana y pasarlo al anfiteatro. Cuando lo desnudaron, todos los afeminados se acercaron al cuerpo enjuto y clavaron sus ojos en aquel sexo enorme y muerto. Debo advertir que yo nunca admití reconocerlo porque tenía miedo de un nuevo chantaje, pero cuando lo vi muerto, sentí un placer de venganza y, a la vez, un placer de perdonarlo (131).

Existe dentro de la cárcel una solidaridad homosexual entre los reclusos a los que se les subcategoriza en el relato de Nandino por una parte cumpliendo las actividades del rezo, tradicionalmente femeninas, pero también se les presenta como sujetos travestidos y con

una fijación fálica. En virtud de determinadas representaciones que existen sobre los sujetos heterodoxos, Nandino toma distancia respecto de los afeminados, se afirma como diferente; las acciones, experiencias, condiciones y visiones de los homosexuales de la cárcel quedan marcadas por una visión sobre la vida de los marginados en su doble condición de delincuentes y homosexuales afeminados. Parece que son los afeminados los que deben desempeñar los “oficios” de mujeres pues, además, su travestismo los delata. Detrás de estas ideas, a lo largo del libro, Nandino defiende el postulado de que el amor homosexual es entre hombres de aspecto masculino, pues el secreto, la virilidad y la apariencia física son sustantivos. En este esquema de las relaciones homoeróticas se excluye por tanto a otras masculinidades disidentes que ni siquiera se contemplan en la categoría de hombres: los homosexuales travestis y los sujetos transgénero.

Otro tipo de miradas sobre la homosexualidad femenina, según el narrador, aparece en una entrevista que le hizo Lilia Martínez Aguayo a Nandino, quien habla de la personalidad travesti de Salvador Novo:

Una vez [...] venía yo por la avenida Juárez y lo encontré, me dijo: “acompañame”. ¿A dónde?, le pregunté, porque traía una peluca azul y un anillo más grande que su dedo. Iba a dar una conferencia. Llegamos. Yo no sabía qué hacer, se me caía la cara de vergüenza ¡por la peluca y los ademanes! Entramos. Tenía tal fuerza, tal personalidad que nadie le dijo una sola palabra. Nos sentamos, empezó a hablar, y en unos cuantos minutos se echó el público a la bolsa [...] Y cuando salimos, se volcaban todos sobre él a que les firmara papelitos, como si fuera María Félix. Salió triunfante.¹²⁹

La inteligencia de Novo y el poder de persuasión a través de la palabra poética y el contacto con el público borran la marca de la diferencia, a la vez que lo legitima como un sujeto que, más allá de su apariencia travestida, es valorado por su discurso poético. La aceptación del

¹²⁹ Lilia Martínez Aguayo. “Los contemporáneos eran de carne y hueso”, en Gerardo Bustamante Bermúdez, *Op. Cit.* pp. 48-49.

público contrasta con la experiencia vergonzosa de Nandino como acompañante, pues dentro de su esquema del homosexual, el uso de pelucas y los ademanes femeninos quedan como recursos que desvalorizan al homosexual. Nandino no comprende que la disidencia de Novo y su gusto por travestirse es una de las múltiples caras que tiene la masculinidad. Sobre el mismo Novo, Elías Nandino declaró a Bruce Swansey: “Me acuerdo, cuando llegué a México, que Salvador me dijo: “Vamos a comprar unos pantalones *balloon*”. Los pantalones *balloon* eran anchísimos, andabas y parecía que ibas sin pies, se usaban mucho de color gris, con saco azul. Y un día nos animamos a pasear por el centro y en la Alameda fue una chifladera, hasta con pedradas. Yo conseguí un coche de sitio y huimos”.¹³⁰ Este testimonio revela la homofobia de la ciudad de México a través de la violencia física y la burla, pero por otra parte, en estas palabras, como en la cita anterior, se advierte el choque de masculinidades diversas: la de Nandino es más secreta, de aspecto masculino y sin ningún interés por el travestismo, mientras que en Novo, el travestismo es una forma de autodefensa y rebeldía frente a una sociedad que condena el amor entre hombres. Esta forma tan libre de ser de Novo, aunada a su genio literario y a su incursión como funcionario cultural fue su medio de disputa para encarar de manera igualmente desafiante su homosexualidad.

Sobre el tema de la homosexualidad hegemónica (la de apariencia masculina), el libro de Enrique Aguilar recoge algunas confesiones que no aparecen en *Juntando mis pasos*, pero que resultan sustantivas para comprender la concepción que tiene Nandino sobre los homosexuales afeminados en detrimento de lo que define como “hombre-macho”, categoría a la que él se suscribe. Cito in extenso:

¹³⁰ Bruce Swansey. *Op. Cit.*, p. 70.

Recuerdo que una noche encontré a un muchacho ¡precioso! en el salón Los Ángeles [...] platicando se hizo tarde y le propuse que si se quería ir a quedar a mi casa, que ahí sobraba un cuarto y contestó que sí... y a la hora de la hora ¡salió joto!

Nunca tuve relaciones con afeminados, ¡nunca!

Otra vez encontré en la calle a una criatura linda. Primero le invité una cerveza y después propuse que fuéramos a mi estudio, para enseñarle unos libros y platicar más a gusto. Rápido llegamos a las caricias y ya que íbamos a acostarnos, mientras nos quitábamos la ropa se acercó a un espejo de cuerpo entero que había ahí y me dijo:

–¿Verdad que tengo un cuerpo muy bonito?

Al oírlo pensé. “Ah, caray, éste es de los otros!” [...]

–Fíjate que tengo que ir urgentemente a ver a un enfermo, pero toma, te dejo dinero para que cenas y aquí nos vemos pasado mañana, a esta hora.

Salí como si fuera huyendo de la peste.

Jamás me gustaron los afeminados ni fui capaz de acostarme con alguno. En cuanto veía algún dengue entre mis prospectos, inmediatamente lo cortaba.

Lo bonito es amar con hombres. Y no hay nada más fácil que fornicarse a un macho. El macho cede porque la homosexualidad es un terreno desconocido para él. Durante su vida aprende que tiene que luchar para conseguir lo que quiere, y por eso no está acostumbrado a tratar con el asedio, a ser deseado, muchas veces –incluso de manera dócil– acepta probar, por probarse. [...]

Yo gocé de pasiones masculinas ¡enormes! Lo juro, de verdad, sin presumir. Masculinas porque yo siempre he sentido que soy hombre y ellos también se sentían hombres.¹³¹

Lo que aquí se plantea es una categoría de análisis sobre una homosexualidad hegemónica excluyente, es decir, se *crean* subcategorías sobre masculinidades disidentes como una forma de medir distancia. El concepto de Otridad gay queda emparentado con un rechazo hacia las masculinidades femeninas no comprendidas por Nandino. Ser “de los otros” significa negarles la masculinidad; segregarlos de una categoría con matices diversos e imprecisos. El autor concibe la hombría, la rudeza y finalmente la homosexualidad secreta como atributos del homoerotismo entre *machos*, con toda la carga simbólica que tiene el término en el contexto latinoamericano y, particularmente en el mexicano. En esta cita, el uso de sustantivos y adjetivos como “joto” y “afeminado” se advierten como rechazo a los

¹³¹ Enrique Aguilar. *Op. Cit.*, pp. 183-185.

sujetos que quedan fuera de la concepción sobre la homosexualidad entre “iguales o semejantes”. En otras palabras, en la exclusión se marca la diferencia respecto al concepto de género y se establece una categoría única del amor/sexualidad entre hombres. De la misma forma la afirmación de que el macho homoerótico “tiene que luchar para conseguir lo que quiere”, es una expresión que supone que los afeminados lo logran de manera más sencilla.

En el libro de Aguilar, Nandino dice que asumió que algunos de sus amantes se casaran, por lo que las relaciones homosexuales se plantean como una identidad transitoria a la que se puede renunciar para cumplir una heterosexualidad obligatoria, o bien, también refiere casos de jóvenes casados que lo seguían frecuentando, aunque no contempla la categoría de la bisexualidad, sino que por el contrario, defiende el “amor secreto” entre hombre. Para algunos de sus amantes, éstos optan por ofrecerle un compadrazgo, lo que presume que los vínculos afectivos quedan disfrazados. Es ambivalente la taxonomía de estos amantes que, después de casarse regresan al lecho del poeta, siempre bajo los códigos del secreto. En estos casos quizás pueda hablarse de una bisexualidad, aunque el término mismo es discutible dentro de los estudios de género, ya que algunos estudiosos aducen que no se trata de una orientación sexual definida; otros piensan que la indefinición es una de sus características principales. La forma en la que considero que funciona la bisexualidad en *Juntando mis pasos* queda emparentada con la concepción del autor sobre el mundo griego amoroso, en donde existe la figura del tutor que educa e inicia al efebo en el terreno de la oratoria, las armas, la guerra y la sexualidad pero que, llegado el momento, esta práctica cultural se ve interrumpida para dar paso al matrimonio y la procreación heterosexual en el joven que, en un futuro se desempeñará como tutor de algún efebo en una suerte de ritual

para la vida. A propósito de la concepción bisexual del mundo griego, y que funciona para el caso de Nandino, Michel Foucault aduce que el tema de la elección de los sexos entre los griegos se daba a través de una práctica libre que estaba permitida en lo jurídico y admitida por la sociedad, sobre todo por la experiencia y la educación para la vida entre hombres. Sobre el tema del deseo, el autor francés dice que estaba orientado a todo lo que fuera deseable o placentero, sin importar el sexo, pero que se descalificaba a los jóvenes demasiado interesados y los afeminados, causando la desvalorización social de los sujetos a través de la burla.

Por otra parte, el libro de Nandino testimonia una relación poco significativa y frustrada en el capítulo “Alcibíades”. Según la descripción, se trata de un joven de piel blanca, cabello claro y “cuerpo escultórico” con el que establece una relación que no llega a consumarse en el acto sexual, sino que se sostienen en la idealización y el proyecto erótico por parte del proveedor, quien inclusive tiene una discusión con su propia madre, cuando ésta desautoriza la “amistad” del médico con el joven. Nandino reacciona frente a su progenitora: “Ustedes han sabido quién soy yo y sin embargo han vivido conmigo, y las he sostenido con voluntad y con cariño. Si saben mis defectos, ustedes son las que deberían de callarlos” (144). Con estas palabras se advierte por un lado que la madre y hermana de Nandino quedan subordinadas y silenciadas al recibir los beneficios económicos del médico, mientras que por otro, con estas palabras el autor vuelve sobre el lenguaje de la *diferencia*, la *anormalidad* y el *defecto* como una marca del sujeto homosexual.

En “Salón México”, el autor rememora su dandismo, tanto en el vestuario elegante como en sus modales de seducción. En esta ocasión se trata de un joven que asiste al lugar y cuya apariencia de “macho joven” impresiona al poeta. Lo que destaca en este breve capítulo son

los códigos de comunicación en el discurso del joven, quien después de seducir a mujeres, comenta: “Ya está bien de putas. Vámonos a andar [...] Parece mentira, pero ya estoy enfadado un poco de putas” (148). Lo anterior ratifica el espacio de exclusión femenino entre los hombres que se relacionan con otros hombres en lo afectivo y sexual, pero que recurren a la apariencia moral de la convención para disfrazar los deseos. Los roles sexuales quedan simbolizados sólo desde la intimidad, además, que la construcción de género que Nandino defiende es la de hombres que aman o se involucran con otros hombres. Cuando a lo largo del libro se usa el término “homosexualidad auténtica”, se hace exclusivamente para referir a la categoría de los machos erotizados con otros machos. Para referir a homosexuales afeminados se usan sustantivos como maricón o joto para medir distancia respecto a asuntos como el género y la sexualidad de los *Otros*, quienes desde esta mirada quedan marginados. Para calificarse a sí mismo, se asienta lo siguiente:

Hay tres sexos: masculino, femenino e intermedio. Yo pertenezco netamente al sexo intermedio, con preponderancia al masculinismo. Mi deleite era hacer el papel masculino, aunque, especialmente en los estados de enamoramiento, uno se entrega sin límites y tuve algunas experiencias con mis amantes, pero las gozaba sufriendo por el amor que les tenía, no por preferencia [...] De una manera natural le tenía horror al olor femenino. Hago constar que infinidad de veces yo pretendí volverme hombre: visité burdeles, accedí con muchas clientas por caballerosidad, pero siempre acababa yo con ese asco y ese poscoito que, hace notar San Agustín, sucede con esos amores que no son verdaderos (158).

En estricto sentido hay una confusión conceptual en el uso del término “sexo” por “género”, que en este contexto se usan como sinónimos. Para Nandino el género se divide en masculino/femenino heterosexual y la referencia al “intermedio” tiene la connotación de una homosexualidad dominante (homoerotismo viril), a la que se suscribe, sobre todo por la mención a su tendencia “masculinista”, entendida dentro de su discurso bajo la figura del

dandy viril y al rol sexual activo. En esta misma cita queda testimonio de un yo autoral en sus intentos por corresponder las deferencias de mujeres, pero bajo el precepto del compromiso/rechazo. Sin duda aquí se aduce nuevamente una mirada misógina sobre los cuerpos femeninos y, peor aún, las alusiones a San Agustín y su visión judeocristiana del acto sexual cuyo único fin es la procreación por encima del condenatorio gozo y erotismo, contrastan con la vida sexual del poeta. Finalmente, para hablar sobre las excepciones en las que ejerció el rol pasivo en la relación sexual, lo justifica bajo la lógica del amor y el dolor/sacrificio. Esta declaración de un rol sexual invertido y transitorio supone un discurso respecto a la performatividad del rol sexual y por ende del género, pues la subjetivación narrativa, a pesar de referir la importancia y supremacía del rol sexual activo, también contempla una inversión subjetiva que visualiza la compleja relación entre rol sexual y género.

Otras historias en las que se aprecian las relaciones amoroso-sexuales de Nandino, quedan realizadas con los jóvenes Hermes y Ulises, sobre todo porque se advierte un vínculo afectivo sobresaliente y porque, además, es una etapa en la que el poeta se visualiza como un erotómano con estados angustiosos por la compañía, seducción, amor y prácticas sexuales con efebos. Son en los capítulos dedicados a estos efebos en donde se puede apreciar el tópico del amor entre el hombre maduro y el joven en iniciación sexual. A la manera de las prácticas culturales griegas en la *Sacra Unión* —en las que el autor está pensando desde el momento en que opta por nombres mitológicos para ocultar la identidad de sus jóvenes amantes— se puede apreciar que la iniciación, la educación, el refinamiento, la experiencia y la sexualidad concluyen cuando los cuerpos de los efebos comienzan a transformarse en adultos; la presencia de vello y engrosamiento óseo significan la muerte

del amor/deseo. Con sus relaciones, pareciera que Nandino está pensando en la poética de *El Banquete*, donde se defiende la idea de que el amor entre hombres es la forma más elevada del amor, pues según Byrne Fone en su libro *Homofobia* (2000), los griegos defienden la idea de que “el amor entre un joven y su amante fomenta la virtud en el joven, afirma [e] inspira ambición en el amante [...] Platón legitima el *eros* homosexual al convertirlo en la fuente de inspiración estética y de conducta correcta”.¹³² Con los siguientes ejemplos, se pueden establecer conexiones entre el ideario griego y la experiencia homosexual en el poeta.

Con Hermes¹³³, Nandino figura como el hombre que lo “rescata” de una suerte de determinismo social presente en la miseria familiar. La historia queda ambientada entre 1947 y 1949. El poeta conoce a su amante en unos baños públicos a los que el efebo asistía después de su jornada de trabajo como panadero. Nandino lo introduce al terreno de la pintura, el boxeo y la natación. Cuando se da el encuentro, Hermes tiene una relación heterosexual que después abandona. Es Nandino quien lo lleva a vivir con él, lo presenta con Agustín Lazo en la escuela de pintura La Esmeralda. Según el testimonio, le compra caballetes y materiales de trabajo, le improvisa un estudio y funge como el simbólico padre incestuoso que promueve la inclusión del joven en los círculos artísticos del momento. Será con Hermes con quien incluso viaja a Tepic por unos meses con el objetivo de establecerse en esa ciudad. La relación en secreto tiene nuevamente, como en el caso de otros amantes, una construcción de género donde las relaciones amorosas con mujeres parecieran ser una suerte de máscara con la que se disfraza la relación entre hombres:

¹³² Byrne Fone. *Homofobia. Una historia*, México: Océano, 2000, pp. 41,45.

¹³³ En la mitología griega es el mensajero de los dioses. Es considerado como intérprete de lo oculto. Sus dotes como excelente orador lo llevan a persuadir en beneficio de los dioses a los que representa en su calidad de mensajero. Es considerado patrono del boxeo griego y de los atletas.

Hermes era machito; le gustaban mucho las mujeres. Había crecido y las muchachas le echaban los ojos. Un día me dijo: “¿Me dejas tener una novia para disimular? Te prometo que no te engaño y que no te dejo de querer. Nomás para pasar el tiempo”. Como la muchacha vivía cerca y yo pasaba por ahí, me daba celo, pero luego, con caricias, nos convencíamos de que no nos engañábamos. Fue un amor extraordinario. Pero un día vi que ya tenía pelo en el pecho y ya se rasuraba, y mi desilusión comenzó con eso, porque yo quería un amor adolescente toda la vida (174).

Como se puede observar, en este testimonio aterrizan ideas problemáticas respecto a la construcción performativa del género en el joven, pues tiene una novia para “disimular” y “pasar el tiempo”. Esta apreciación es, desde mi punto de vista una realidad ambigua, pues pareciera que la pubertad en el joven le plantea la posibilidad de interesarse por las mujeres de forma transitoria, aunque sus experiencias sexuales están resguardadas al lado del poeta, sobre todo por el progreso educativo y económico que supone estar a su lado. Por su parte, Nandino muestra tener una conciencia respecto a la pertenencia de sus jóvenes amantes exclusivamente durante un periodo breve; cuando el desarrollo corporal acentúa los rasgos de la virilidad, el amor desaparece. Sobre la vigencia de los efebos y la estética de los cuerpos en el mundo griego, Foucault dice que a cierta edad se presenta una precariedad que trae como consecuencia

el envejecimiento del muchacho, con lo que pierde su encanto; pero también es un precepto, ya que no está bien amar a un muchacho que ha sobrepasado determinada edad, como tampoco que éste se deje amar. Esta precariedad sólo podría evitarse si, en el ardor del amor, empieza ya a desarrollarse la *philia*, la amistad: *philia*, es decir la semejanza del carácter y de la forma de vida, el compartir pensamientos y existencias, el bienestar mutuo¹³⁴.

En el caso de Nandino, el amor muere por maduro. El cambio taxonómico de los cuerpos en los jóvenes opera como una renuncia dolorosa, aunque necesaria en el autor. Desde los

¹³⁴ Michel Foucault. *Historia de la sexualidad*, 2. *El uso de los placeres*, pp. 185-186.

preceptos morales de Occidente, la fijación por jóvenes y el placer por iniciarlos en el espacio de lo amatorio/sexual puede ser considerado como un acto de pederastia, no obstante, la dimensión emocional se contempla bajo el principio de negación del Otro cuando cambia físicamente; dichos cambios suponen que el amante en turno está preparado para la vida y, entonces, viene la etapa del desprendimiento afectivo/sexual bajo los significados del aprendizaje, la asimilación del mundo y la autonomía para la vida.

En el capítulo “Patroclo”¹³⁵ se ofrece nuevamente una mirada sobre un efebo “moreno, de ojos verdes, de extraordinario cuerpo y sonriente” (177). Se trata nuevamente de un joven de origen humilde y empleado de una gasolinera que entra en un proceso de seducción y educación por parte del poeta “Sería mi poema humano [...] hasta que llegara el momento en que pudiera sentir el placer de cometer un incesto, de violarlo saboreando el deleite del remordimiento. El homosexualismo tiene como aliciente saber que hacemos lo prohibido, y si a lo prohibido añadimos el incesto, es como juntar el cielo y el infierno” (178-179). Juntar el cielo y el infierno, a la manera del Arthur Rimbaud es en Nandino una constante, debido a sus filias por jóvenes de rasgos comunes, por lo que podemos observar que el yo autoral configura una serie de imaginarios, donde la idealización, el sentido de pertenencia, la ocupación de roles sexuales y la significación de la transgresión se plantean como un deseo permanente con cada uno de los efebos. La noción de pecado desde el presente se significa a través de una resistencia de la norma debido a lo anticonvencional y simbólico del imaginario autoral y de las intenciones que el sujeto adulto se plantea: seducir

¹³⁵ Considerado uno de los héroes de la guerra de Troya; luchó al lado del guerrero Aquiles. Después de intestinas luchas, Patroclo es asesinado por Héctor, causando así la cólera de Aquiles, con quien tenía una relación filiar.

a jóvenes por un tiempo determinado y cuando la anatomía varonil se haga presente, separase de ellos, no sin antes proveerlos económicamente y educarlos.

La lectura que hace el autor sobre los cuerpos de los efebos, guarda una correspondencia con la negación de la masculinidad adulta de los jóvenes que irremediamente llegan a esa etapa y que después se convierten en un signo donde la materialidad de los cambios físicos imposibilita el deseo, el amor y las prácticas sexuales e irremediamente llega la separación.

Como en casos anteriores, con Patroclo se presenta una suerte de bisexualidad pues, después de haber establecido una relación con el poeta por más de cuatro años, el joven decide casarse. El autor reconstruye el discurso del joven de la siguiente manera: “Mi familia es amiga de la familia de un sacerdote y una tarde conocí una hermana suya y al momento simpatizamos [...] Para mí fue una cosa natural; soy hombre y me gustan las mujeres. Lo que pasa contigo ni yo me lo explico” (180). El desplazamiento de una noción de la heterosexualidad como categoría de lo normal, excluye la relación con el poeta y la enmarca como una excepción a la norma. Con este discurso el joven se afirma bajo una identidad de género a expensas de la aparente negación de otra más heterodoxa y se ubica en la posición hegemónica para instaurar una identificación con los binarismos de lo masculino/femenino como categorías de opuestos y complementarios. En la narración, Nandino concluye diciendo “Me escribe de vez en cuando, y cuando voy a México me visita a donde llego. Me da gusto que sea feliz” (181). El sacrificio de la ausencia queda como una ofrenda para la realización del Otro y como posibilidad para que éste realice un proyecto de vida de acuerdo con sus deseos. Aquí cabe aclarar que la educación

sentimental/sexual que proporciona Nandino concluye en un matrimonio en apariencia ortodoxo, pero marcado por el recuerdo de una experiencia erótica secreta.

En el capítulo “Apolo”¹³⁶, la presentación del joven es casi idéntica que la de los efebos anteriores. En este caso, Nandino lo conoce en unos baños públicos y, a partir de ese momento inicia el proceso de “pertenencia”, según el vocablo utilizado en la narración. Lo más destacable de esta historia son las referencias a los celos y al manejo de una sexualidad y construcción genérica “inter” por parte del joven: “Él era hombre y yo maliciaba que, de manera disimulada, se le iban los ojos con las mujeres [...] Yo notaba su inquietud; andaba conmigo como un potro sujeto a una rienda, queriendo su libertad [...] Yo seguía siendo infiel, y entonces con más ganas” (166).

Las nociones de amor, erotismo y experiencia constante con los cuerpos de efebos quedan significados a lo largo del libro de Nandino bajo la marca de la obsesión, la angustia y el dolor; de la misma forma que el poeta se enrola en el proceso de seducción, sabe que la muerte del amor/pasión es un destino ineludible y necesario. Para comprender la forma en que funciona la dialéctica del amor/muerte; deseo/fin de deseo y cuerpo de efebo/cuerpo de adulto, conviene referir el planteamiento de Georges Bataille en *El erotismo*, sobre todo cuando señala que el erotismo pertenece al ámbito interior de los sujetos, a pesar de que el deseo de forma ilusoria se busca *fuera* y de forma subjetiva. El erotismo entendido como el goce de carácter sagrado y místico corresponde según Bataille a la fusión de los seres más allá de las realidades inmediatas a través de una afección recíproca de los amantes. Para este autor, existen dos vertientes del erotismo, definidas

¹³⁶ Es uno de los dioses griegos más importantes de la mitología. Dios de la música, la profecía y las armas. Su virilidad queda resumida en los múltiples raptos de mujeres, con quien procreó varios hijos. Es un dios seductor asociado con la poligamia.

como “erotismo de los cuerpos”, y “erotismo de los corazones”. El primer término busca, sobre todo, el goce sexual y el imaginario de los deseos, mientras que el segundo queda marcado por la exaltación del objeto amado y destacado por los procesos dolorosos y las pérdidas, pues:

Las posibilidades de sufrir son tanto mayores cuanto que sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado. La posesión del ser amado no significa la muerte, antes al contrario; pero la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión. Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo. En otros casos desea su propia muerte. Lo que está en juego en esa furia es el sentimiento de una posible continuidad vislumbrada en el ser amado [...] La pasión nos adentra en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible”¹³⁷.

Los procesos de “continuidad” contemplan los estados de gozo y felicidad, en tanto que la “discontinuidad” refiere las pérdidas o separaciones. En el erotismo, los cuerpos adquieren un valor que los envuelve en el proceso de seducción –experiencia interna– que se materializa en el contacto de los amantes. Desde la visión occidental según Bataille, lo erótico supone la oposición sistemática de dos términos inconciliables: la prohibición y la transgresión: “la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce. Lo prohibido, el tabú, sólo se oponen a lo divino en un sentido; pero lo divino es el aspecto fascinante de lo prohibido: es la prohibición transfigurada”.¹³⁸ Lo anterior se corresponde perfectamente con las ideas vertidas por Nandino en sus experiencias erótico-amorosas con efebos, pues a lo largo de su libro, queda constancia de un sentimiento de transgresión y placer de la pertenencia sexual y de lo simbólico del amor incestuoso. La dialéctica del erotismo como acto sagrado, según el precepto de Bataille, aterriza en Elías Nandino con la idea de los cuerpos efebos erotizantes y erotizados como un acto de prohibición placentera.

¹³⁷ Georges Bataille. *El erotismo*, Barcelona: Tusquets, 2005, p. 25.

¹³⁸ *Ibid.*, p.73.

Lo mitológico en los nombres ficticios de sus amantes encuentra relación por un lado con los cuerpos desnudos, perfectos y bellos de las representaciones mitológicas, mientras que por el otro, algunos de estos nombres al ser deidades mitológicas quedan profanados en lo simbólico de la representación nandiniana. Dice Bataille que la belleza perfecta “es deseada para ensuciarla. No por ella misma, sino por la alegría que se saborea en la certeza de profanarla”.¹³⁹ De esta manera, prohibición/transgresión; deseo/erotización y deseo de pertenencia, se mezclan para materializar el acto sexual del cuerpo definido por Bataille como una “cosa” y la fantasía erótica/realización de los deseos de un proyecto interior en los individuos en su vínculo con la sensualidad y la seducción. No obstante, el libro de Nandino ofrece un doble cariz respecto a la prohibición/transgresión desde la mirada de los Otros y una noción autoral donde la transgresión incluye las constantes infidelidades por parte de la voz narrativa. El tema de la infidelidad asociado a la culpa es permanente en las relaciones del poeta. Experimentar placer con otros cuerpos le produce al poeta remordimientos, a la vez que reafirma la entrega erótica del cuerpo y el alma de su amante en turno. Así, sufrimiento, posesión, búsqueda, muerte y pasión, se funden en los actos eróticos que establece el autor. La experiencia culposa se traduce en el poeta como un llanto silenciado que resume de la siguiente forma: “Mi placer mayor era buscar el amor, y el amor se consigue solamente experimentando cuerpos ajenos, hasta encontrar la afinidad precisa del espíritu y la carne [...] Muchas veces de una infidelidad corría a meterme al lecho donde estaba mi amante, y lloraba en silencio por haberlo engañado y reconocía que mi amor por él era firme y absoluto” (57).

¹³⁹ *Ibid.*, p.150.

Ser infiel para afianzar el amor y entrega hacia el Otro se sufre y goza. En “Orfeo¹⁴⁰” vuelve sobre la idea de la traición y la culpa. Llama la atención la casi transcripción que hace de la cita anterior; pareciera que se trata de frases hechas a base de estarse recriminando sus actos: “Pensaba que engañar a mis amantes era probar mi propio amor y, después del engaño, regresaba a mi lecho, me acurrucaba entre sus brazos, me arrepentía secretamente y confirmaba que lo adoraba con toda mi alma” (107). En el capítulo “Conclusiones” nuevamente justifica sus infidelidades para probar su amor verdadero “[...] siempre jugué limpio, aunque nunca fui fiel a mis amantes, porque mi temperamento admitía la infidelidad para probarme a mí mismo que mi amante era insustituible” (158). Considero que la infidelidad y la traición son en realidad una forma de destruir la unión en la relación, de deformar lo que llama “mi poema humano”. El discurso del amante infiel que llega arrepentido se repite con varios de los efebos. Lo anterior es, desde mi punto de vista, una forma de experimentar el erotismo con otros jóvenes y hacer un rito de iniciación, en detrimento del rito de despedida del amante burlado. En medio de la infidelidad hay una desazón por la realidad del acto de “engañar” respecto a la idealización de la condición del “engañado”. Entre lágrimas y erotismo se expían las culpas de forma pasajera, pues finalmente se trata de una homosexualidad hegemónica donde los cuerpos quedan significados por el modelo del rol sexual estrechamente ligado a la sociedad patriarcal reproducida por Nandino desde su heterodoxia sexual.

¹⁴⁰ Patrono de los músicos de lira y de los cantos. Se le atribuye la invención de las nueve cuerdas a la lira. Es famoso por rescatar del inframundo a su amada Eurídice, pues su música causó la compasión de Hades, el dios de los infiernos.

Sobre el asunto de la infidelidad y la culpa, el capítulo “Ulises”¹⁴¹, ofrece una mirada más clara respecto a la reacción del amante engañado hacia el año de 1968. A mi juicio es esta la relación que más abona al equilibrio entre el erotismo de los cuerpos y el erotismo de los corazones, pero desde la experiencia del joven Ulises, un migrante de diecisiete años que, siendo maestro rural se resiste a regresar a la provincia y decide quedarse en la ciudad y continuar estudios de preparatoria y posteriormente leyes. Según las palabras del poeta, es el joven quien inicia el proceso de seducción y se posiciona en el rol de hijo/amante. No obstante, al igual que los otros jóvenes, éste se involucra sexualmente con mujeres, pero cuando la infidelidad de Nandino queda al descubierto, el joven engañado reacciona.

A partir de las experiencias de Nandino y sus filias por los efebos, entregados en su mayoría al “erotismo de los cuerpos”, se observa una carencia afectiva y una búsqueda constante del “erotismo de los corazones”; de la fusión del cuerpo y el alma: “esa interminable ansiedad de buscar el amor. Yo no podía vivir sino enamorado o buscando el amor. Esa era mi vida, de tal manera que mi preocupación principal fue saciar esas dos necesidades impecables y obsesivas” (189).

En el capítulo “Balance final” de *Juntando mis pasos* el poeta se cuestiona ya desde la resignación y el dolor por la impotencia su pasado hipersexual y una ansiedad permanente por buscar el amor y el gozo. “Balance final” testimonia el ocaso del autor, quien en un viaje a Veracruz se enfrenta a su cuerpo ya cansado que no responde a sus necesidades sexuales y, entonces, de pronto “me vino una reacción de la conciencia y casi llorando de pregunté a mí mismo qué era lo que todavía deseaba” (190). El tema del viaje desencadena la reflexión

¹⁴¹ U Odiseo. Rey de Ítaca; personaje de *La Ilíada* y protagonista de *La Odisea*. Fue esposo de Penélope, a quien abandonó para irse a la guerra.

y la experiencia de saberse y sentirse incompleto; los jóvenes que conoce en Veracruz no quedan significados dentro de la narración, aunque sí son referidos como una suerte de luto corporal que desencadena la frustración del poeta, toda vez que su hipersexualidad masculinista está puesta en el poder real y simbólico del pene. Sin duda, el impedimento para el ejercicio del rol sexual activo se advierte en él, al menos desde el discurso narrativo, como una simbólica castración. A lo anterior hay que agregar la reticencia por ejercer el rol pasivo en las relaciones sexuales a lo largo de su vida. También hay que agregar que a pesar de su longevidad, Nandino ha perdido la *vigencia*¹⁴² en el espacio homosexual. Los problemas visuales y auditivos menoscaban su presencia como símbolo de la masculinidad dominante de las relaciones homosexuales. La experiencia del actual fracaso lo hace concluir lo siguiente: “Ya de regreso a México, en la noche, a solas, me puse a reflexionar sobre mi viaje, a rehacer la cantidad de aventuras, y encontré que todo esto me había dejado más vacío y con más hambre, pero no de sexo, sino de otra cosa indefinible” (190). Una lectura de la narración nandiniana respecto a sus relaciones con efebos, encuentra su correspondencia con el planteamiento filosófico de los amantes que se plantea en el diálogo *Fedro o del amor*, de Platón. A través de la disertación dialógica, el texto habla sobre los tópicos de las relaciones entre hombres, el hombre enamorado y el que sólo tiene deseo; pero también de la diferencia de edades. Al respecto, se afirma que el amante viejo experimentará una suerte de furor y alabanzas hacia el joven, mientras que éste “tiene a la vista un cuerpo gastado y marchitado por los años, afligido de los achaques de la edad [el

¹⁴² Utilizo este término para referirme a la noción de una masculinidad más acotada en el espacio homosexual, pues con frecuencia las manifestaciones literarias, teatrales o fílmicas reproducen la construcción amorosa entre personajes jóvenes y sus experiencias amoroso/sexuales. En la narrativa son excepciones, quizás, *Muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann y *El Lugar sin límites* (1964), de José Donoso, que toman como protagonistas a personajes maduros. En las representaciones reales o mediáticas, también se representa en menor grado al sujeto homosexual avejentado.

joven] oye de boca de su amante, tan pronto imprudencias y exageradas alabanzas, como represiones insoportables”¹⁴³. Por el relato de Nandino en “Balance final”, queda marcada la queja de los jóvenes amantes que conoce en Veracruz, quienes lamentan que sólo los haya invitado a conversar. El erotismo, el amor y las capacidades del cuerpo quedan como una mutilación afrentosa en la corporalidad del poeta.

Por lo anterior, el año de 1972 en el terreno personal constituye el clímax para la vida sexual del poeta, lo que se traduce en una tragedia por la importancia del pene, sobre todo porque ahora necesidad erótica como fantaseo del hombre avejentado es ya una insatisfacción que incluso queda marcada en la escritura poética con la publicación de su libro *Erotismo al rojo blanco*, en 1982. Lo que llamó “mi poema humano”, para referirse a sus amantes, queda ahora textualizado en la experiencia de la insatisfacción y la frustración que le causa su marcada impotencia. Con este texto, Nandino advierte su fracaso sexual sin censuras; utiliza el doble significado, sobre todo aquel que se asocia con lo popular en la sección “Amburemas”, que en la edición de 1990 se completa con la sección “Picardías y “Epigramas”, de tono burlesco y jocoso. Este libro en su momento provocó pocos comentarios de los críticos dedicados al análisis de la “alta costura literaria”. Se trata de un poemario donde el cuerpo del poeta es objeto de escarnio en varias de estas breves composiciones que se nutren de los registros de la oralidad y sus variantes, así como de lo popular llevado al terreno de la poesía. El cuerpo es objeto de escarnio poético, como en el siguiente poema de la sección “Alburemas” donde el juego de palabras se orienta al verbo “escoger” como elección y al doblez discursivo del acto sexual que ya no se puede realizar y que en el presente se evoca como una pérdida.

¹⁴³ Platón. “Fedro o del amor”, *Diálogos*, México, Porrúa, 1989, p.632.

Es que hace tanto tiempo
de la última vez,
que ahora, francamente,
ya no sé qué escoger¹⁴⁴.

En líneas generales, en este capítulo queda condensada la visión y la experiencia de Elías Nandino respecto a su papel de amante/padre. También se testimonia su concepción sobre una homosexualidad hegemónica en detrimento de otras a las que margina con sus comentarios mordaces. A lo largo de su libro, el autor defenderá una concepción muy concreta sobre el amor y las relaciones sexuales entre hombres. Se trata de desarrollar el tópico del amor, el erotismo y las prácticas sexuales entre hombres masculinos. Sus nociones sobre la construcción de género resultan bastantes rígidas y excluyentes respecto a los tipos de homosexualidades posibles y diversas. La confesión del autor se erige como una práctica discursiva que si bien es cierto, abona al conocimiento biográfico y al relato sobre la intimidad autoral, también estipula un tipo de homosexualidad hegemónica que excluye, margina y por tanto, invisibiliza la diversidad sexogenérica.

¹⁴⁴ Elías Nandino. "Epigrama III", *Erotismo al rojo blanco*, México: Domés, 1990, p.91.

3.2. La experiencia homosexual: *La estatua de sal* y *Juntando mis pasos*

La estatua de sal es considerado un texto icónico dentro de la literatura mexicana del siglo XX no sólo por su cariz memorioso, sino por ser una versión personal sobre la experiencia de vida autoral durante la época posrevolucionaria. El texto también toca temas como la incipiente modernidad de la ciudad de México en la década de los veinte. Además de lo anterior, el texto de Novo es, desde mi punto de vista, una monografía sobre la vida artística y cultural de México, superior en este aspecto a las estampas ofrecidas por Elías Nandino en *Juntando mis pasos*. Novo valora de forma crítica la producción de otros escritores y artistas a la vez que revela bajo el tono jocosos o eminentemente burlesco y sexual, la vida de otros.

La estatua de sal se gesta como texto memorioso en 1945, sin embargo, sólo aparecieron publicados en 1979 algunos fragmentos, sobre todo los referentes a la vida heterodoxa del autor, en la revista *Nuestro cuerpo*, publicación del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria y dirigida por Juan Jacobo Hernández y Fernando Esquivel. Será hasta 1998, cuando el texto sea publicado de forma completa por el Conaculta, con un extenso e insuperable prólogo-estudio de Carlos Monsiváis. Resulta importante hacer notar que el texto se publicó veinticuatro años después de la muerte del escritor, aunque autores como Antonio Marquet y el propio Monsiváis afirman que era un texto que circulaba de forma clandestina en los años cuarenta, particularmente entre algunos homosexuales letrados. Las preguntas, aunque con múltiples respuestas, son: ¿por qué el autor no publicó en vida el texto?, ¿qué fue lo que hizo que se publicara de forma póstuma? Ya en 1954 Novo había

publicado sus *XVIII Sonetos*, que un año después aparecen en el tomo de su *Poesía Completa*. La mayoría de estos poemas son un verdadero desafío a la moral conservadora. Se trata de sonetos cuya temática es el deseo sexual, la exposición de la genitalidad e incluso la burla que el poeta hace sobre sí mismo a su cuerpo deforme y avejentado, tema constante en su poesía de madurez, así como en su obra teatral *El Joven II*. Estos poemas son incorporados en la edición de *La estatua de sal*, a manera de complemento temático, pues constituyen verdaderos poemas explícitos de tema sexual entre hombres.

La estatua de sal hace un uso profano y una lectura *queer* sobre el capítulo 19 del Génesis. Con total desenfado y sin limitantes, el autor expone su experiencia sexual desde la niñez llegando a la juventud; él mismo se coloca como el hijo desobediente del Génesis, se inventa protagonista y habla sobre sus prácticas sexuales. Por las páginas de este libro, que dialoga en escenarios, sucesos y personajes con el texto de Elías Nandino, se da cuenta del contexto posrevolucionario, de los espacios inventados para el ejercicio homoerótico, del mundo de la marginalidad y, sobre todo, de la “lógica del ocultamiento”, como lo llamó Carlos Monsiváis, al discurso que se nombra desde la disidencia en medio de un ambiente en donde las buenas costumbres y la construcción estereotipada de una masculinidad hegemónica invisibiliza a los homosexuales y los confina a inventarse espacios alternativos que, en el caso de los artistas ciudadanos, son llamados con el eufemístico nombre de “Estudios”, en los que, según el relato de Novo, se daba rienda suelta a las pasiones juveniles. Con una conciencia sobre el desprestigio, el autor de *Nueva grandeza mexicana* se visibiliza a él mismo y a sus amigos. Este es uno de los rasgos que diferencian el texto de Novo del de Nandino, pues éste habla principalmente de sí mismo a través de una interesante y problemática relación entre la memoria (la evocación del recuerdo), la

identidad (de género y homosocialización) y la imaginación (construcción de sí mismo y de los otros desde la perspectiva del narrador en primera persona).

En *La estatua de sal* Novo habla con el lenguaje del descaro; la extravagancia, la descripción minuciosa y adjetiva, así como la ironía, son sus características principales y su arma literaria; confiesa la política del ghetto homosexual, le da nombre a las cosas y a la experiencia del deseo. Con su texto, el autor legitima y esclarece lo que no se nombra, o se nombra desde la homofobia. Novo tiene la palabra mordaz y desafiante como su autodefensa. Por la fecha de su escritura, este texto memorioso abre la brecha para una literatura que admita lo diverso. A mi juicio, con *La estatua de sal*, el autor estaba escribiendo en contra del academicismo y el purismo literario porque recurre incluso a la descripción escatológica asociada más con lo popular, lo marginal e inculto. Carlos Monsiváis opina que “*La estatua de sal* no es provocación, sino ejercicio, a través de la escritura, de los derechos negados. Y por eso, lo que fue ‘vulgaridad indecible’ reaparece como valioso testimonio del cambio de costumbres y del ser excepcional que, sin programa explícito, aceleró los cambios sociales y creó una literatura magnífica donde se enriquece nuestra diversidad”¹⁴⁵. Si bien es cierto que la construcción de *yo* en Novo tiene un cariz de proclama que anticipa las demandas de los movimientos de diversidad sexual en México, en mi opinión, el contenido del libro sí constituye una marca de provocación a una homofobia social, pues desde el momento en que se escribe para ser publicado, el autor estaba pensando en establecer un diálogo/provocación con el lector; verter su propia ideología y experiencia de vida, aunque su publicación completa haya sido post mortem. Se trata a mi juicio de un tema desafiante, toda vez que se habla desde el *yo* autoral y la

¹⁴⁵ Carlos Monsiváis. “El mundo soslayado (Donde se mezclan la confesión y la proclama)”, en Salvador Novo, *La estatua de sal*, México: CONACULTA, 1998, p. 41.

exhibición del “ellos”, como sinónimo de los “semejantes”. Distinto es la publicación de un ensayo como “Las locas y la Inquisición”, (1972), en donde Novo hace una genealogía del castigo ejemplar dado a los “sodomitas” a partir de la llegada de los españoles. Al no ser personaje, el texto debe ser juzgado por la capacidad de argumentación. Basándose en crónicas y libros históricos: Sahagún, Fernando de Alva Ixtlaxóchitl, Torquemada y Bernal Díaz del Castillo, Novo escribe “Hubo siempre locas en México”. Además, a manera de jactancia, habla desde el presente:

Yerba mala, dicho sea con perdón, nunca muere. Sufre estoica persecución por justicia: pero persiste, perdura, renace. Se necesitará que pasados los siglos, los psicoanalistas prediquen que “eso” no es malo, sino una etapa natural narciso-sadomasoquista-con-complejo-de-Edipo; y que el frío Kinsey Report On the Sexual Behaviour of the Human Male demuestre por A más B que no hay supermacho que alguna vez no haya probado a ver qué se siente, para que los sométicos disfruten más o menos en paz y a cubierto de más hogueras que los chantajes. Ahora que, por lo demás, los signos externos se han hermafroditizado al extremo de no saber nadie con quién pierde”¹⁴⁶.

Con este ensayo, Novo encuentra que la construcción patológica sobre la homosexualidad ha sido históricamente una construcción de los campos médicos y religiosos, al menos en Occidente. Pensar el género y las prácticas sexuales desde la performatividad de los sujetos es una arenga autoral que desafía con sorna las ideas imperantes del presente y, además, permite conocer una mayor comprensión de Novo respecto a las nociones de género y prácticas sexuales entre hombres.

Sobre la escritura de *La estatua de sal*, Novo le confiesa a Emmanuel Carballo: “En 1946 comencé a escribir mis *Memorias*: llegué hasta los quince años. Tuve que abandonarlas, ya que ingresé al Instituto Nacional de Bellas Artes”¹⁴⁷. Novo fungió como

¹⁴⁶ Salvador Novo. “Las locas y la Inquisición”, *Las locas, el sexo y los burdeles*, México: Novarro, 1992, p. 14.

¹⁴⁷ Emmanuel Carballo. “Salvador Novo”, *Protagonistas de la literatura mexicana*, edición corregida y aumentada, Alfaguara, 2005, p.337.

Jefe del Departamento de Teatro y Literatura a partir de 1947, lo que supone que tener un cargo tan importante lo imposibilita casi de forma automática a publicar, pero no a seguir escribiendo sus memorias. Durante este periodo, el autor continuó publicando teatro, prosa y, sobre todo, ejerciendo el periodismo de forma abundante. A Carballo también le informa: “La biografía de un hombre como yo heriría a las ‘buenas’ costumbres”¹⁴⁸.

Aunque no es mi objetivo hacer un análisis sobre el texto de Novo, en este apartado lo consideramos importante debido a que aborda la misma temática de Elías Nandino en su autobiografía, sólo que con diferente estructura narrativa y al parecer con distinta intención. Ambos textos hablan sobre una época en relación con la homosexualidad y, además, ponen el acento en el tema de la identidad de género a través de la poética del yo, como construcción de la memoria y de la autoficción.

El texto de Salvador Novo es una apología de la vida gay que hace frente, en el caso de los artistas, a la política del desprestigio asumida en la polémica de la “literatura nacionalista” o la “literatura viril” que tiene todavía sus ecos en los años cuarenta. El discurso de Novo raya en un hiperrealismo de lo sexual y el desenfreno a través de una diatriba de episodios que rebasan, a mi juicio, lo erótico y que se colocan más en el terreno de lo pornográfico, sobre todos por las descripciones tan minuciosas de personajes y actos sexuales.

Lo que Novo destaca es la vida homosexual de los años veinte. A través de un discurso continuo el autor traza de manera general su infancia en Torreón Coahuila, su versión muy personal sobre la Revolución Mexicana, así como la relación de sus padres, apartados uno del otro, como lo fueron también en el caso de Nandino. Desde el inicio de la narración,

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.318.

Novo se asume como un hombre indiscreto y en ese sentido la revelación de su vida queda asociada con los secretos de otros que él pone al descubierto.

El crítico Gerardo Lara Anguiano en su artículo “De la autobiografía y la sicalipsis en Novo y Nandino”, aduce que para Novo, *La estatua de sal* es “metáfora de sí mismo y de su propio destino, es signo de la decadencia corporal, ya no es más interés de vida, sino motivo de burla e ironía que en la narrativa lo acercaría más a la caricatura literaria del esperpento; sincero y auténtico, disimulando indolencia que justifica con la falta de tiempo, mejor detuvo la escritura del viaje autobiográfico”¹⁴⁹. Novo estaba en la plenitud de su vida, sin embargo, el asunto de la “vigencia” en el terreno homosexual lo interrumpe con una narración inconclusa. En testimonios posteriores, como los ya referidos por Nandino, sabemos sobre el travestismo de Novo, el uso de anillos, pelucas y ropa, en ocasiones considerados como accesorios estrafalarios desde la mirada de Nandino; sabemos también sobre su corporalidad obesa y prematura calvicie. Entre las diferencias que Lara Anguiano encuentra en la obra de ambos autores, dice: “Novo, ególatra y vanidoso, en sus descripciones más amplias, tanto de acontecimientos, lugares y personas tiende a destacar siempre el rasgo negativo. Nandino es capaz de demostrar la dimensión humana de la bondad y la generosidad; Novo, su egoísta y jactanciosa autosuficiencia”¹⁵⁰.

La homosexualidad en Novo y sus recuerdos sexuales en la infancia carecen, al menos desde el discurso narrativo del sentido del descubrimiento. Una de sus primeras experiencias fue con un “mocito” de nombre Samuel, con quien el poeta deja en claro los roles genéricos en donde él se asume como la madre que amamanta en un juego infantil

¹⁴⁹ Gerardo Lara Anguiano. “De la autobiografía y la sicalipsis en Novo y Nandino”, *Literatura Mexicana*, UNAM-CEL, vol. XVIII, núm. 1, 2007, p. 152.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.153.

eminentemente erótico. También refiere los intentos de pederastia por parte de su profesor y la amistad con un jovencito, hijo de los sirvientes, con quien Novo se identifica, sobre todo por su comportamiento femenino. Del relato sobre la infancia, el autor habla de su gusto por el travestismo y la amistad con otro niño de nombre Napo, que a decir del relato, se coloca como un sujeto transgénero.

Sobre la adolescencia, Novo anota su experiencia sexual primera con un compañero identificado como Jorge González, de quien anota: “llevó su mano a su bragueta, y extrajo de ella un pene erecto y rojizo que trató de poner en mis manos. Yo lo rechacé, horrorizado. No había visto nunca una cosa semejante, enorme, veteadas”¹⁵¹. Entre aturdido, fascinado y con una experiencia de angustia, Novo aprende que las relaciones homoeróticas secretas pueden servirle en el futuro para chantajear al otro, sobre todo cuando pretendan ofenderlo con palabras ofensivas a su masculinidad disidente. A esta primera experiencia sexual le sigue otra con un joven al que llama Pedro Alvarado, con quien vive una escena hiperrealista en donde Novo desempeña el rol sexual pasivo, como en todas las demás relaciones que refiere.

Ya en su época en la Preparatoria Nacional, el autor continúa relacionándose con jóvenes homosexuales, con quienes comparte nutridas conversaciones sobre hombres de aspecto varonil con los que se involucran sexualmente. Es una camaradería de homosexuales femeninos. En el caso de Novo, su primera experiencia con un chofer se gesta durante esta época, lo mismo que su gusto por la depilación de cejas con el objetivo de incursionar en el cine.

¹⁵¹ Salvador Novo. *La estatua de sal*, p.68.

La vida pública y promiscua de Novo y de su grupo de amigos la llevan a los límites cuando se autonomban Las chicas de Donceles, como alusión a la calle en donde interceptaban a hombres de aspecto varonil, en la ciudad de México. La feminización de los cuerpos y el rol sexual pasivo se corresponden con los sobrenombres con los que salen de noche y se hacen nombrar: La Cotorra con Pujos, Chucha Cojines, La Perra Collie, Toña la Mamonera, San Polencho, Sor Demonio, La Diabla en la Esquina, Don Derrapadas, La Pareja Nelly Fernández y su Chingada Madre, La Tamales, La Madre Meza, La Golondrina, La Pichón Vallejo y varios más que corresponden a nomenclaturas de corte soez que ironizan y a su vez destacan el rebajamiento y la “degradación” de los sujetos en su afán por el travestismo de apariencia y comportamientos femeninos que desafían la opinión de los parroquianos y que se exhiben por las calles con colores chillantes. Si Nandino habla sobre curas pedófilos, Novo enfatiza con jactancia a personajes como el Padre Vallejo Macouzet, llamado Sor Demonio; el padre Garbuno, que recibía a cadetes en la iglesia de Santo Domingo, en donde oficiaba. Se trata de curas que, más allá de la ausencia del celibato, ejercen su sexualidad, unos bajo el abuso que les confiere el cargo eclesiástico y otros desde el goce clandestino, pero nunca culposo.

Por su parte, el doctor Enrique Mendoza Albarrán, Roberto Montenegro, Gustavo Villa y el propio Xavier Villaurrutia no se salvan de la revelación mordaz de su intimidad por parte de Salvador Novo:

A la casa del doctor Mendoza nos llevó al mismo tiempo a Xavier y a mí Gustavo Villa –la Virgen de Estambul. Villa era todavía estudiante a la edad (que entonces encontré escandalosamente avanzada) de veinticuatro años. En la preparatoria se hizo hábilmente amigo nuestro. Y lograda la confianza, retó el hielo, establecida la complicidad, una tarde nos invitó a acompañarle a una visita. En realidad (nuevo y joven Madre Meza o la Golondrina), me llevaba a presentar con el doctor Mendoza, que había oído

hablar de el Venadito –y apetecía acostarse con él; y de paso, se apoderaba de Xavier, que le gustaba, y de quien acabó por enamorarse¹⁵².

En el relato de Novo no hay lugar para la omisión de datos que sólo pertenecen a la intimidad de los sujetos con los que guarda una amistad homosocial, por el contrario, el detalle de nombres y escenas hiperrealistas tienen por intención poner en evidencia la identidad de los transgresores de la moral social. Al confesar los lugares clandestinos de divertimento homosexual, el narrador enfatiza su arenga en el devenir de las sexualidades y la diversificación de los géneros. A mi juicio, Novo pone especial atención en la representación de la masculinidad femenina o el afeminamiento masculino, a diferencia de Nandino, quien guarda cierto rechazo por esta categoría. Novo visibiliza el ghetto de “Las chicas de Donceles” y divide a los sujetos homosexuales femeninos por un lado, y a los hombres de aspecto masculino: choferes, cadetes, cobradores, empleados de la burocracia o dependientes, por el otro; estos últimos funcionan como el anhelado trofeo de los afeminados del grupo de Novo.

En *La estatua de sal*, Novo reactualiza el pasaje del sodomita, perverso y libertino que al testimoniar la existencia de una cultura clandestina en la ciudad de México, en donde hay incluso una organización del *ghetto* que se protege de forma mutua, inauguran o prestan sus “Estudios” o se asumen como alcahuetes, inaugura una historia de la marginalidad citadina posrevolucionaria. A partir de su experiencia homosexual, el autor elabora su propia estética desafiante y burlona frente al *establishment* sexual. *La estatua de sal* es un texto revelador que abre fisuras para la discusión del placer sexual, la marginalidad y la

¹⁵² *Ibid.*, p.103.

construcción de género, a pesar de lo hiperrealista y de una intención explícita por el uso anal:

Abusaba de mi resistencia y de mi competitiva capacidad de admisión de las piezas más descomunales. Y empeñado en conquistar una especie de campeonato, me atreví a lo que era fama que sólo su amante Nacho Moctezuma toleraba: la verga de Agustín Fink, positivamente igual en diámetro a una lata de salmón. Consciente de su gigantismo, la introducía cautelosamente dormida y bien forrada [...] Pero una vez adentro se abría como un paraguas, estrellaba la estrechez de mi cautiverio. Me abrió una grieta dolorosa que no alcanzaban a cicatrizar los ungüentos de que en casos parecidos se valía Suziky: una pomada negra de óxido de zinc¹⁵³.

Para hablar sobre la función anal y la práctica sexual, Novo refiere al falo como una “pieza” (objeto) de dimensiones desproporcionadas. El uso de la comparación del falo (lata de salmón; se abre como un paraguas) dimensiona la función asimétrica de las reacciones anatómicas y las consecuencias. El placer, en este caso, queda asociado en la narración con el dolor físico y el reto que supone fungir como el sujeto pasivo. El sistema de escritura, por hiperrealista que sea, revela que la identidad sexual y la materialidad de los cuerpos en el testimonio de Novo quedan fijados por una prelación del desafío y el reto, pero, sobre todo, por contar la intimidad y ampliar la función anal y acceder a otras prácticas significantes para los sujetos diversos; una de estas prácticas es la escritura.

Al escribir las experiencias sexuales propias y de los otros, Novo introduce un discurso subalterno en donde las prácticas sexuales y la exhibición heterodoxa de los cuerpos travestidos o afeminados se convierten en el sustento principal de la narración. El ano tiene la función de la excreción, y el dolor-goce. La ideología del texto corresponde a la ideología del autor que se mira a sí mismo y a los otros desde su realidad disidente y marginal, al menos desde la construcción sexogenérica. Esta noción de “marginalidad, que

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 115-116.

a decir del poeta y teórico *queer* Néstor Perlongher, es una suerte de “contrabando ideológico” para nombrar y, en su caso, segregara a las minorías, en Novo aparece revestido de un discurso sobre la libido homosexual que goza exhibiendo a través de la escritura, lo que se oculta o rechaza desde lo político y social. La marginalidad para Perlongher es un concepto que requiere de un replanteamiento del significado que esconde dicho término, sobre todo por la carga de exclusión al que alude el vocablo. Ser marginal supone un estado de vulnerabilidad que justifica la violencia o las agresiones a los cuerpos. A este hecho, Perlongher lo denomina “la sociología de la norma”¹⁵⁴.

Si en el terreno literario, Salvador Novo tuvo una presencia permanente y sostenida en los ámbitos del teatro, la poesía, el periodismo, la crónica y en la función pública, en el ámbito de su vida homosexual, al menos lo referido en *La estatua de sal*, lo coloca en el terreno de los marginados, estatus del cual se jacta en su libro memorioso. En mi opinión, la escritura y publicación, aunque póstuma de este texto, es el alegato de Novo por pugnar por una libertad más allá de las políticas heterosexuales que se asignan y reproducen en el ámbito de lo familiar y lo jurídico desde una visión pragmática en donde el cuerpo es generizado desde lo cultural y de sus reglamentaciones sobre los sujetos. Con *La estatua de sal* Novo refunda desde su propia moral una concepción de lo homosexual, la performatividad del género y de los cuerpos bajo un enfoque que incluye una categoría lingüística que existe, por decirlo así, entre el desafío y la jactancia: hablar y referir un cuerpo masculino con un lenguaje femenino supone una transitoria fantasía y un performance, tanto propio como de sus amigos y sus incursiones sexuales con hombres a

¹⁵⁴ Néstor Perlongher. “Matan a un marica”, *Prosas plebeyas. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Colihue, (Puñaladas), 2008. En este texto el autor problematiza el concepto de “marginalidad” en el contexto de la violencia, violación y muerte a un grupo de homosexuales argentinos en Quilmes, Argentina a finales de los años ochenta del siglo XX emparentados con el oficio de la prostitución como sinónimo de marginalidad, según el tratamiento que se le dio en la prensa argentina y que el autor retoma para elaborar un ensayo.

los que conocen en las calles y que en su mayoría tienen pretensiones heterosexuales en el espacio de lo público. A mi entender es Novo quien contempla de forma amplia, incluyente y visionaria la noción de “diversidad sexual” que incorpora todas las posibilidades performativas de género y prácticas sexuales como opciones defendibles en los sujetos.

Por lo anterior, considero que el texto de Salvador Novo abre una discusión respecto al asunto de las identidades sexuales, orientaciones sexogénicas y, sobre todo, se anticipa como un texto que pugna por un discurso donde el concepto de identidad también incluye el sentido de reconocimiento e identidad respecto al Otro, es decir, a los semejantes en prácticas sexuales que, en este caso son los afeminados con los que se relaciona e identifica.

La arqueología del recuerdo en Salvador Novo y el proceso de escritura bien pueden tener su correspondencia en una relación dogmática entre psicología, memoria, deseo y desafío social, de ahí que como lo sugiera Judith Butler en su libro *Deshacer el género*, el cuerpo, el lenguaje y los procesos mentales construyan el acto de la confesión. La gestación de un discurso personal sobre el yo es, según Butler, una forma en que

su habla [la del narrador] se convierte en la vida presente del cuerpo y, aunque ese acto se convierta en más real al ser hablado, en el momento en que se habla extrañamente se convierte también en pasado, completado; se acaba. Quizá por esta razón las confesiones casi siempre se dan después del hecho y generalmente se posponen hasta el momento en que la persona que habla está preparada para el sacrificio del objeto que a veces conlleva el habla¹⁵⁵.

La construcción del cuerpo y la homosexualidad en Novo es posible cuando el autor ha ganado un prestigio en el medio intelectual mexicano, lo cual le confiere cierto poder para

¹⁵⁵ Judith Butler. *Deshacer el género*, Barcelona: Paidós, 2006, p. 235.

desafiar, enfrentar a la política social y producirse desde lo placentero y subversivo de su propio discurso y cuerpo. La confesión en este caso queda medianamente respaldada por su fama literaria aunque, como anotamos líneas arriba, es sintomático que la publicación del texto se haya dado post mortem toda vez que se trata de una homosexualidad marginada por su evidente gusto por el travestismo y el afeminamiento masculino.

El texto de Novo encuentra una correspondencia entre identidad y memoria homosexual, significada dentro de la dialéctica de la retórica del grupo homosexual con el que se identifica. Existe en el texto de Novo, como también en el de Nandino, una identidad y una memoria individual y una colectiva, pues la escritura de alguna forma construye a los otros como parte del contexto de una época del México del siglo XX. La identidad personal de estos dos autores se funda “en la continuidad de una conciencia, cuya orientación hacia el pasado se da como memoria, cobrando ésta un papel privilegiado en la construcción de la identidad personal”¹⁵⁶.

La construcción sobre la homosexualidad, al menos desde el discurso narrativo en Salvador Novo y Elías Nandino tiene matices diferentes, pues el segundo sólo concibe la homosexualidad desde la apariencia física masculina y no usa el lenguaje en femenino, además de que es más discreto al revelar la vida de los otros, en tanto que el primero se legitima a través de una memoria personal emparentada con un imaginario de lo femenino, al menos en las prácticas sexuales en su rol pasivo, así como en la vestimenta con elementos de travestismo que comparte con otros amigos.

¹⁵⁶ Gastón Souroujon. “Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación”, *Andamios. Revista de investigación social*, México: UACM, 2011, p. 237.

Elías Nandino ofrece un retrato de Novo en *Juntando mis pasos*, haciendo énfasis en su persona. En el testimonio de Nandino se explicita el rechazo absoluto hacia Novo debido a su incapacidad por tener solidaridad y amistad con otros. Nandino, anota: “Salvador era horrendamente feo y, ya de viejo, su figura se perdió en joroba, altura y barriga” (71). La presentación grotesca y la incapacidad de sostener lazos de amistad hacen que Nandino lo presente como un sujeto traicionero, irónico y malhumorado. Sobre la vida homosexual de Novo, Nandino cuenta:

Y una vez, cuando él trabajaba en Educación, antes de ir a una conferencia, fuimos al baño, y en uno de los muros estaba escrito: “Salvador Novo es puto”. Entonces, debajo de su nombre, puso el nombre del Secretario de Educación con la misma acusación y el de los altos empleados, por lo que yo le pregunté: “Pero, ¿por qué haces eso, Salvador?”, y él me contestó: “Para que borren”. (72).

Al hablar del cinismo exagerado de Novo, Nandino considera que “Su afeminamiento era un poquito ridículo, como si un elefante quisiera hacer jotería” (71). Esta mirada sobre el autor de *La estatua de sal* queda más explícita en el libro de Enrique Aguilar, en donde Nandino cuenta sobre la apariencia travesti de Novo, cuando habitaba un “Estudio”, en la Plaza de Santo Domingo. En la primera visita que le hace Nandino y un grupo de amigos de la Escuela de Medicina, “Novo quiso besarnos y apapacharnos en cuanto nos vio; le aclaramos que a nosotros también nos gustaban los hombres y lo único que contestó fue: “- ¡Ay, pues ya somos muchos”¹⁵⁷.

En la opinión que tiene Nandino sobre la homosexualidad femenina de Novo, el rechazo es constante y la presentación grotesca. Es claro que, al menos desde el discurso nandinista, el acto de “hacer jotería” se reserva para los sujetos considerados como “exhibicionistas” de una masculinidad disidente y subestimada por él. A lo anterior, agreguemos que la

¹⁵⁷ Enrique Aguilar. *Op. Cit.*, p.73.

enemistad entre los dos poetas tiene una disputa permanente: Novo minimiza el trabajo poético de Nandino, mientras éste hace énfasis sobre su fealdad y afeminamiento. Se trata de dos tipos de homosexualidades que, tanto en el nivel ideológico, como en las prácticas sexuales se advierten como antagónicos e irreconciliables.

La comparación entre las formas de representarse y representar al Otro dentro de *La estatua de sal* y *Juntando mis pasos* hacen que las concepciones sobre escritura-confesión-representación de sí mismo y de ellos sea en ocasiones diametralmente una escritura de opuestos.

Si comparamos los textos de estos dos escritores, se aprecia que la construcción de una masculinidad heterodoxa en ellos pone a discusión su propia experiencia homosexual, así como la intersección de ideas antagónicas sobre la masculinidad homosexual como categoría de estudio. Al defender su construcción disidente, se rechaza al otro, pues existen diferentes significaciones sobre lo que supone ser hombre homosexual y las respectivas connotaciones de género en donde la virilidad se opone al afeminamiento; el rol sexual activo al del pasivo; la visualización, el travestismo y el exhibicionismo contra la intimidad, el secreto y los atuendos varoniles. La sexualidad transgresiva en ambos autores, no obstante, permite ver un planteamiento sobre los cuerpos sociales/sexuales y genéricos durante el México del siglo XX en relación con la homoafectividad y el homoerotismo.

Tanto *La estatua de sal* como *Juntando mis pasos* son textos en donde la memoria fragmentada –la mente sólo recuerda trozos y no la totalidad pretérita- se relaciona con la defensa de una identidad homosexual que se defiende a través de la narración en primera persona. En ambos autores podemos apreciar que las nociones de memoria e identidad

personal se erigen como un testimonio de la conciencia personal y generacional, sobre todo porque involucran o refieren de maneras diferentes, los nombres de otros sujetos conocidos dentro del medio literario e intelectual mexicano. Son también un testamento homosexual valiente para las ulteriores generaciones de escritores y lectores interesados en comprender y visualizar las diferentes formas de ser homosexual.

Por otra parte, relacionar los textos de estos dos autores, amplía las nociones de homosexualidad al pluralizar el vocablo y permite también comparar los testimonios y clasificarlos dentro de lo *outsiders*, término utilizado por el sociólogo norteamericano Howard Becker para referirse a la representación y clasificación de los “desviado” o lo que está “fuera de la norma” y queda sujeto al análisis de las conductas transgresoras de los ámbitos morales, jurídicos y políticos. Nandino y Novo son dos *outsiders* marginales desde la construcción de su género porque la calificación de “desviación” es el “producto de una transacción que se produce entre determinado grupo social y alguien que es percibido por ese grupo como un rompe-normas”¹⁵⁸. En este caso, resulta claro que la norma heterosexual juzga la “desviación”, las conductas, prácticas sexuales y construcciones sobre lo homosexual desde el postulado de las mayorías que funcionan como un organismo censor y regulador de las vidas ajenas en un contexto específico, que en este caso es la vida de dos autores importantes dentro del panorama de la poesía mexicana del siglo XX.

¹⁵⁸ Howard Becker. *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, México: Siglo XXI, 2009, p. 29.

Conclusiones

Ningún acto de escritura y lectura autobiográfica pueden ser inocentes por parte del autor y el lector. En el caso del segundo tampoco puede permitirse una empatía con el personaje a raíz del contacto con la voz testimonial, pues la verdad es relativa en todos los casos de las escrituras del yo, pero particularmente en las biografías y las autobiografías. Este tipo de escrituras son un corte arbitrario sobre la vida y en ese sentido sólo podemos esperar una narración parcelada y ficcional que convive con una dosis de verosimilitud al interior del texto.

En el caso de Elías Nandino se corre el riesgo de hacer una lectura cargada hacia la empatía con una voz octogenaria que, no obstante, recurre a la réplica para deslegitimar otro texto publicado sin su autorización. En la lectura del texto se advierten los límites de la exhibición de una vida íntima que se inaugura con la publicación de libro de Enrique Aguilar y que tiene su correspondencia con las nociones de lo bueno y lo malo; lo ético y moral; lo normativo y lo transgresor y en ese sentido la voz de Elías Nandino es un texto valiente y un testamento literario, pues habla sobre temas que en el contexto de la escritura son escandalosos y que merecen siempre contextualizarse en un tiempo y espacio específicos para poder comprender el por qué de la confesión autobiográfica y las razones por las cuales decide, muy avanzada su vida, hablar sobre su intimidad, incluyendo sus prácticas sexuales con jóvenes.

En esta tesis se concreta la concepción sobre la escritura biográfica y autobiográfica; el análisis sobre la voz testimonial que hacen que biógrafo y autobiógrafo rivalicen como hacedores de una vida. El proceso de análisis de los textos, no obstante, me permitió

valorarlos como complementos intertextuales, pues uno queda supeditado al otro, no sólo a través de la firma del libro en la portada, sino de lo que dice y cómo lo dice. La autorización de sí mismo siempre será más aceptada y sincera en el texto del propio Nandino, pues los lectores excluimos las acusaciones que éste le hizo a Aguilar: robo de materiales, deslealtad e incluso actitud homofóbica y exhibicionista.

El significante mayor de la autobiografía de Nandino es el diálogo con el texto de Aguilar, así como las nociones que se tienen sobre la construcción de los cuerpos en asuntos de género, prácticas sexuales y homosexuales (la hegemónica y las periféricas). El contexto social que envuelve la escritura y publicación del testimonio del autor resultan de suma importancia para reflexionar a la distancia de los años temas como las identidades sexogénicas, individuales o colectivas, así como los signos característicos de esas identidades intersubjetivas que dentro de los movimientos de disidencia sexual se avizoran dentro del concepto de diversidad sexual y también permiten discutir los términos binarios de identidad/diferencia; pasado/presente; adentro/afuera; inclusión/exclusión, que atraviesan todo el libro, tanto en el terreno del discurso sobre los cuerpos, la intimidad y el ejercicio literario.

Juntando mis pasos se inscribe dentro de la producción literaria mexicana de temática homosexual, aunque es muy posible que el autor estuviera en desacuerdo con esa clasificación. El texto se corresponde con el contexto y es un contradiscurso respecto a la masculinidad heterosexual estipulada desde la época revolucionaria y llegando hasta los años ochenta, cuando se considera que el sida es una pandemia de homosexuales y cuando los grupos de derechos homosexuales salen a las calles para comenzar a pugnar por sus derechos desde el terreno de lo político, en un tiempo y espacio en los que Nandino ya no

participó más que como espectador. Lo que cuenta en su libro es importante porque permite al crítico tener elementos para estudiar el tema de la poesía homoerótica mexicana y su tópico del “amor secreto”, dentro de la producción nandinista, así como en la de otros escritores con los que tuvo afinidades y amistad.

Por otra parte, en esta tesis se analizan las distintas concepciones de ser homosexual a partir del testimonio de un hombre asumido y confesado dentro de una categoría masculinista asociada con el poder fálico del rol sexual activo.

La escritura de Elías Nandino está lejos de figuras emblemáticas como Abigael Bohórquez, quien habló de forma mucho más directa del tema homosexual, así como del sida en libros como *Poesida* (1996). La poesía de Nandino debe dimensionarse en su contexto, sobre todo cuando la homosexualidad era todavía considerada una enfermedad. Por lo anterior, resulta lógico que el tópico del amor secreto entre hombres quede como un rescoldo apenas perceptible para el lector, sin embargo, varios de los libros de Nandino tienen, ya sea través de las ilustraciones, ya sea en algunos versos o en alguna dedicatoria, una suerte de revelación sobre los sentimientos del yo-poético y su mundo afectivo, de ahí que la lectura atenta de su autobiografía visualice la posibilidad de acercarnos al análisis de su obra poética desde una perspectiva de género. En este sentido, considero que el trabajo realizado en esta tesis me permitirá estudiar la poesía de Elías Nandino en estudios ulteriores desde una perspectiva que se sostiene en su propio discurso autobiográfico.

Como texto del yo, *Juntando mis pasos* coloca al autor dentro de la zona crítica que existe entre la normatividad social y política sobre heterosexualidad y las acciones desplegadas en los discursos y presencias de lo considerado marginal por disidente. La

confesión sobre el cuerpo homosexual dirime una defensa sobre la libertad de los sujetos, aunque con sus reservas en el caso de Nandino, pues al defender lo que llama su “homosexualidad auténtica”, también excluye y margina otras experiencias y representaciones performativas, como la homosexualidad de Salvador Novo, de quien no logra comprender su gusto por el travestismo y el exhibicionismo.

Hacer una lectura sobre la vida del poeta a partir de su autobiografía me sirvió para pensar la discusión sobre las alusiones al concepto de “límite”, especificidades históricas, políticas, culturales y sociales que constituyen el campo semántico en el autor para mirarse en un contexto complejo en el que sobrevive como médico, poeta y sujeto disidente. Permite también cuestionar conceptos como transgresión y resistencia y, sobre todo, aplicar algunas discusiones generadas en los estudios de género, particularmente los referentes a lo *queer* sobre cuerpo, deseo, prácticas sexuales y derechos humanos, pues finalmente al escribir y publicar su vida, Nandino inaugura la posibilidad de un diálogo con las nuevas ideas y discursos sobre la otredad, afianzada ya en lo que ahora conocemos como literatura *queer*.

Considero que con esta tesis se abren más posibilidades de estudiar la obra poética de Elías Nandino y otros autores de Contemporáneos desde una perspectiva *queer* que permita ubicar, analizar y contextualizar texto, contexto y relaciones intertextuales sin reticencias. Hasta el momento este es uno de los asuntos pendientes de la crítica literaria, quien ha descuidado esta importante línea temática.

En los tres capítulos de esta tesis pude reflexionar sobre el proceso de la escritura biográfica y autobiográfica. Aunque de forma somera, hice algunas comparaciones entre el

libro *Elías Nandino: una vida no/velada* y *Juntando mis pasos*, pues más allá de la intertextualidad, la distribución temática y la voz narrativa, lo que me interesó estudiar fue la rivalidad entre Aguilar y Nandino por un asunto de oposiciones no sólo en la concepción de la escritura, sino en el no respeto y exhibición de la vida de un poeta. Lo anterior se ve reflejado en el estudio de los prólogos y notas a los correspondientes textos autorales.

Asunto nodal en esta tesis es el tema de la construcción homosexual del sujeto narrativo, que al enunciarse en primera persona plantea una serie de oposiciones entre feminización y masculinismo homosexual. El uso de textos teóricos como los de Butler, Epps, Foucault, Fone, Connel, Marquet y otros, me permitió analizar y ubicar en un tiempo-espacio las diferentes experiencias homosexuales con las que tiene contacto el poeta a lo largo de su vida. También pude comprender que la voz narrativa se asume como un hombre cuya categoría homosexual queda afianzada a partir del rol sexual activo, por encima de otro tipo de masculinidades homosexuales y roles sexuales como los afeminados y pasivos. La categoría del homosexual activo y dominante es en Nandino una marca que él mismo se asigna para que de alguna forma se siga reproduciendo el papel del dominador, que en este caso asume el poeta, creando así una categoría del homosexual hegemónico por fálico.

Elaborar esta tesis me sirvió por un lado para comprender la importancia de Elías Nandino dentro del panorama de la poesía mexicana del siglo XX, pero también sirvió para hacer un recorrido por la historia homoerótica del siglo XX en México y su difícil proceso. Resulta catastrófico leer el testimonio de un poeta homosexual avejentado cuando afirma: “Nadie sabe la vida tan tremenda que tiene que vivir un homosexual”, porque uno piensa en sí mismo, en el pasado y en el futuro que sigue siendo tan desolador en los terrenos sociales, políticos y afectivos.

Biblio-hemerografía

Aguilar, Enrique. *Elías Nandino: una vida no/velada*, México: Grijalbo, 1986.

_____. *Elías Nandino: una vida no/velada*, 2da. Edición, corregida y aumentada, México: Océano, 2000.

Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*, Argentina: Beatriz Viterbo Editora-CINIG-Universidad de La Plata, 2007.

Arenas, Reinaldo. *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*, México: Tusquets (Fábula, núm. 177), 2009.

Arfuch, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*, Bs. As.: FCE, (Sociología), 2007.
_____. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Bs. As., FCE (Sociología), 2002.

Bataille, Georges. *El erotismo*, Barcelona: Tusquets, 2005.

Becker, Howard. *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, México: Siglo XXI, 2009.

Bourdieu, Pierre. “La metamorfosis de los gustos”, *Cuestiones de sociología*, trad. del francés de Enrique Martín Criado, Madrid: Istmo, 2003.

_____. *La dominación masculina*, trad. del francés de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama (Argumentos), 2000.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. del inglés de Mónica Mansour y Laura Manríquez, México: Paidós-UNAM-PUEG, 2001.

_____. *Deshacer el género*, trad. del inglés de Ma. Antonia Muñoz, Barcelona: Paidós, 2006.

Cancionero popular mexicano, 2 tomos, selección y recopilación de textos de Mario Kuri-Aldana y Vicente Mendoza Martínez, México: CONACULTA, (Lecturas Mexicanas, Cuarta Serie), 2001.

Carballo, Emmanuel. “Salvador Novo”, *Protagonistas de la literatura mexicana*, edición corregida y aumentada, México: Alfaguara, 2005.

Cartas de Villaurrutia a Novo, México: INBA-Departamento de Literatura, 1966.

Castrejón, Eduardo A. *Los cuarenta y uno. Novela crítico social*, México: Tipografía Popular, 1906.

Catelli, Nora. *En la era de la intimidad*, seguido de: *El espacio autobiográfico*, Argentina; Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Cervera, Juan. “Conversación con el poeta Elías Nandino”, *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento cultural de *El Nacional*, núm. 294, México, D. F., 15 de septiembre de 1974, p.4.

Chaves, José Ricardo. “Elaboraciones literarias cultas y populares sobre lo ‘homosexual’ en el cambio del siglo XIX al XX”, *Acta poética*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, núm. 26, primavera-otoño, 2006.

Cohen, Sandro. “Elías Nandino: un siglo de rencores, amores y poesía”, *Pie de página. Revista de bibliografía*, año I, núm. 5, México, D. F., mayo-junio de 1983, p. 9.

Collado Herrera, María del Carmen. “El espejo de la élite social (1920-1940)” en Aurelio de los Reyes (Coordinador). *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX*. Vol. 1, México: FCE-El Colegio de México, 2006.

Connel, R. W. *Masculinidades*, México: UNAM-PUEG, 2003.

Cruz, Carlos, A. “El deber del poeta, ser sincero: si hay sinceridad en su obra, hay empuje, de lo contrario, nada se dice: Elías Nandino”, *Excélsior*, México, D. F., 29 de julio de 1984, p.28.

Diccionario de la Real Academia Española, 2 tomos, Madrid: Espasa-Calpe, 2001.

Dosse, Françoise. *El arte de la biografía*, México: Universidad Iberoamericana (Departamento de Historia), 2007.

Echeverría, Bolívar. “*Queer*, manierista, *bizarre*, barroco”, *Debate feminista*, año 8, vol. 16, México, octubre de 1997.

Epps, Brad. “Retos y riesgos, pautas y promesas de la teoría queer”, *Debate feminista*, año 18, vol. 36, México: octubre de 2007.

Eribon, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*, trad. de francés de Jaime Zulaika, Barcelona: Anagrama (Argumentos), 2001.

Espinosa, Jorge Luis. “Reeditan polémica biografía sobre el poeta Elías Nandino”, *Unomásuno*, México, D. F., 19 de abril de 2000, p.31.

Estébez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Flores Paniagua, Martha Beatriz. *La retórica de la autobiografía en Antes que anochezca*”, tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México: FFyL, UNAM, 2004, p.12.

Foucault, Michael. *Vigilar y castigar*, trad. del francés de Aurelio Garzón, México: Siglo XXI Editores, 2005.

_____. *Historia de la sexualidad I*. trad. del francés de Ulises Guiñasú, México: Siglo XXI, 2004.

_____. “¿Qué es un autor?”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios), *Textos de teoría y crítica literaria. Del formalismo a los estudios poscoloniales*. Universidad de La Habana-Anthropos-UAM-Iztapalapa, México: 2003.

Fone, Byrne. *Homofobia. Una historia*, trad. del inglés de Daniel Rey, México: Océano, 2000.

Fonseca Hernández, Carlos y María Luisa Quintero Soto. “La teoría queer. La deconstrucción de las sexualidades periféricas”, *Sociología. Diversidad sexual*, año 24, núm. 69, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, enero-abril de 2009.

Freud, Sigmund. “Tres ensayos para una teoría sexual”, *Obras II. (1905-1915)*, España: Biblioteca Nueva, 2007.

Garibay, Ángel María de. *Diccionario de mitología griega*, México: Porrúa (Sepan Cuantos... núm. 31), 1964.

Genette, Gérard. *Umbrales*, trad. del francés de Ariel Dilón, México: Siglo XXI, 2001.

_____. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. del francés de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989.

Gutiérrez, Gabriela. “Nunca me he sentido insatisfecho de lo que he vivido: Elías Nandino”, en Gerardo Bustamante Bermúdez, (compilador). *De dolores y placeres. Entrevistas con Elías Nandino entre 1954 y 1993*, México: Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal-UACM, 2009.

Hernández, Francisco Javier. *Y ese hombre seré yo. La autobiografía en la literatura francesa*, Murcia: Universidad de Murcia, 1993.

Lacan, Jacques. *Escritos 2*, trad. del francés de Tomás Segovia, México: Siglo XXI Editores, 2009.

Lara Anguiano, Gerardo. “De la autobiografía y la sicalipsis en Novo y Nandino”, *Literatura Mexicana*, México: UNAM-CEL, vol. XVIII, núm. 1, 2007.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, París: Seuil, 1975.

Loureiro, Ángel G. “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”, en Mágina Russotto (compiladora y editora), *La ansiedad autoral. Formación de la autoría femenina en América latina: los textos autobiográficos*, Caracas: Universidad Central de Venezuela-Universidad Simón Bolívar, 2006.

Maalouf, Amin. *Identidades asesinas*, trad. del inglés de Fernando Villaverde, Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Marquet, Antonio. “Ofensivas discursivas en la narrativa gay”, *Literatura Mexicana*, núm. 2, vol. XVI, México: UNAM-IIF, Centro de Estudios Literarios, 2005.

_____. *El crepúsculo de Heterolandia. Mester de jotería. Ensayos sobre cultura de las exuberantes tierras de la Nación Queer*, México: UAM-A (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades), 2006.

Martínez Aguayo, Lilia. “Los contemporáneos eran de carne y hueso”, en Gerardo Bustamante Bermúdez (compilador), *De dolores y placeres. Entrevistas con Elías Nandino entre 1953 y 1993*, México: Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal-UACM, 2009.

Martínez, José Luis. *La literatura mexicana del siglo XX*, México: CONACULTA, 1995.

May, Georges. *La autobiografía*, traducción del francés de Danilo Torres Fierro, México: FCE, (Breviarios, núm.327), 1982.

Miroux, Jean Philippe. *La autobiografía. Las escrituras del yo*, trad. del francés de Heber Cardoso, Bs. As.: Ediciones Nueva Visión, 2005.

Millington, Mark. *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*, trad. del inglés de Sonia Jaramillo, México: FCE, (Tierra Firme), 2007.

Monsiváis, Carlos. *Poesía mexicana. 1915-1979*, t.II, México: Producciones Editoriales Mexicanas, 1979.

_____. “Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas. (Hacia una crónica de costumbres y creencias sexuales en México)”, *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*, México: Paidós-Debate Feminista, 2010.

_____. “Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen (a propósito de lo “Queer” y lo “Rarito”)”, *Debate feminista*, año 8, vol. 16, México, 1997.

Monterde, Francisco. “Existe una literatura viril mexicana”, *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, México: SEP/Setentas, 1973.

Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México. FCE-COLMEX, (Tierra Firme), 1991.

Muñiz, Elsa. *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de su reconstrucción nacional, 1920-1934*, México: UAM-Azcapotzalco-Miguel Ángel Porrúa, 2002.

Nandino, Elías. “Algo más sobre raquianestesia y su aplicación en el niño”, *Tesis de la Facultad de Medicina*, núm. 9695, t.12 del siglo XX, México: UNAM, 1930.

_____. *Juntando mis pasos*, México; Aldus, (La Torre Inclinada), 2000.

_____. *El azul es el verde que se aleja*, México: Secretaría de Cultura de Jalisco, 2008.

Nandino, Elías. *Erotismo al rojo blanco*, México: Domés, 1990.

Navarro, Desiderio. “Al lector”, *Intertextualité. Francia en el origen de un término*, La Habana: Casa de las Américas-UNEAC, 1999.

Novo, Salvador. “Algunas verdades acerca de la literatura mexicana actual”, *Viajes y ensayos*, t. II, México: FCE, (Letras Mexicanas), 1999.

_____. “Las locas y la Inquisición”, *Las locas, el sexo y los burdeles*, México: Novarro, 1992.

_____. *Nuevo amor y otros poemas*, México: SEP (Lecturas Mexicanas, núm. 19), 1961.

_____. *La estatua de sal*, pról. de Carlos Monsiávis, México: CONACULTA: 1998.

Olivares Baró, Carlos. “Vidas de Elías Nandino”, *Arena*, suplemento cultural de *Excélsior*, México, D. F., 5 de noviembre de 2000, p.14.

Olivera Córdova, María Elena. *Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana*, México: UNAM-Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias Y Humanidades, (Debate y Reflexión), 2009.

Pacheco, José Emilio. “Nandino, maestro de las formas cerradas”, *El Nacional*, México, D. F., 4 de octubre de 1993, p.9.

Palacios Goya, Cynthia. “Elías Nandino vivió entre la polémica y el erotismo”, *El Universal*, México, D. F., 19 de abril de 2000, p.F1.

Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*, México: Plaza y Valdés, 2005.

Peralta, Braulio. “Elías Nandino otra vez”, *El Universal*, México, D. F., 7 de agosto de 2000, p. F2.

Perlongher, Néstor. *Prosas plebeyas. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Colihue, (Puñaladas), 2008.

Pfister, Manfred. “Concepciones de la intertextualidad”, *Criterios*, núm. 31, La Habana: 1994.

_____. “Prefacio”, *Intertextualité. Francia en el origen de un término*, La Habana: Casa de las Américas-UNEAC, 1999.

Piñon, Nélica. *La seducción de la memoria*, México: FCE-Tecnológico de Monterrey, (Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes), 2006.

Platón. “Fedro o del amor”, *Diálogos*, estudio preliminar de Francisco Larroyo, México, Porrúa, (Sepan Cuantos... núm. 13), 1989.

Ponce, Javier. “En el México de los años treinta, la gente vivía como quería: Nandino”, *La Jornada*, (Cultura), México, D. F., 19 de abril de 2000, p. 22.

Poniatowska, Elena. “Salvador Novo”, *Todo México*, México: Diana, 1991.

Puga, María Luisa. “Elías Nandino, una vida no/velada”, *El Universal*, 4 de julio de 1987, p. 26.

Ramos, Raymundo. *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*, México: UNAM, (Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 85), 2007.

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo: memoria y olvido*, trad. del francés de Ángel Gabilondo, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-Arrecife, 1999.

Salinas Hernández, Héctor Miguel. *Políticas de disidencia sexual en México*, México: CONAPRED, 2008.

Souroujon, Gastón. “Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación”, *Andamios. Revista de investigación social*, México: UACM, 2011.

Schneider, Luis Mario. *Otros contemporáneos*, México: UNAM, 1995.

Serna, Enrique. *El seductor de la patria*, México: Planeta de Agostini-CONACULTA, 2001.

Sheridan Guillermo [1985]. “Introducción”, *Los contemporáneos ayer*, México: FCE, 2003.

Rivera, Diego. “Arte puro: puros maricones”, en Leticia Torres (compiladora). *Diego Rivera. Textos polémicos*, t. 1, México: El Colegio Nacional, 1999.

Verdugo Fuentes, Waldemar. “Entrevista con Elías Nandino”, Gerardo Bustamante Bermúdez, (compilador), *De dolores y placeres. Entrevistas con Elías Nandino entre 1953 y 1993*, México: Secretaría de Cultura de Distrito Federal- UACM, 2009.

Villanueva, Darío. “Para una pragmática de la autobiografía”, *La autobiografía en la lengua española en el siglo XX*, Laussane, Suiza; Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991.