



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

NOSTALGIA Y DESEO LOCAL EN *JACINTO DE JESÚS* Y *TODA ESA GRAN VERDAD*: UNA VISIÓN CRÍTICA SOBRE DISIDENCIA Y LA NUEVA NOVELA HOMOSEXUAL MEXICANA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA
SERGIO TREJO APARICIO

TUTOR PRINCIPAL
DR. MAURICIO ZABALGOITIA HERRERA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOBRE LA UNIVERSIDAD Y LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

COMITÉ TUTOR
DR. CÉSAR EDUARDO GÓMEZ CAÑEDO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DR. FERNANDO IBARRA CHÁVEZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX, MAYO 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A la memoria de mi madre, Avelina Aparicio Hernández (1943-2015).

Presento el siguiente elenco, mas no como una lista de nombres, sino como una colectividad entrecruzada de presencias, cuerpos, historias, saberes y afectos sobre los que me apoyé durante la conformación de la presente tesis:

A mi padre, Antonio Trejo González, por siempre apoyarme sin importar qué tan extraños o familiares sean mis intereses.

Al respetable Comité Tutor: el Doctor Mauricio Zabalgoitia Herrera –quien mostró un interés inmediato por el proyecto–, al Doctor César Eduardo Gómez Cañedo y al Doctor Fernando Ibarra Chávez, quienes hicieron la excelente labor de cotutores en el transcurso de la investigación.

Al Doctor Luis Martín Ulloa, quien fungió como lector de esos primeros avances que, aunque no forman parte del producto terminado, su escritura y revisión fue necesaria para llevar a cabo la reorientación de la tesis.

A las Doctoras María Helena López González de Orduña y María Elena Madrigal Rodríguez, cuyas observaciones adicionales fueron de gran importancia.

A Thomas J. Kadelbach, quien siempre entusiasta –incluso en los momentos difíciles– ha impulsado mis capacidades intelectuales.

A Yaní, *canis lupus familiaris*, quien buscando la proximidad de mi cuerpo dormía plácidamente junto al escritorio mientras yo angustiado padecía el bloqueo del escritor.

Al muy querido Ernesto Reséndiz Oikión, por permitirme fotocopiar *Vereda del Norte*.

A Eduardo Montagner Anguiano, primero por escribir una novela tan especial como *Toda esa gran verdad*, y después por permitir la apertura de ese canal de comunicación entre autor y lector.

Al entrañable grupo de amigxs, quien atentamente me escuchó en esos momentos complicados.

A todas y todos esos profesores que, en algún momento de mi trayectoria académica –quizá sin saberlo– se volvieron maestros de vida.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por haberse interesado en este proyecto.

TABLA DE CONTENIDO

NOSTALGIA Y DESEO LOCAL EN <i>JACINTO DE JESÚS</i> Y <i>TODA ESA GRAN VERDAD</i>: UNA VISIÓN CRÍTICA SOBRE DISIDENCIA Y LA NUEVA NOVELA HOMOSEXUAL MEXICANA.....	5
CAPÍTULO I.....	15
HACIA LA CONFIGURACIÓN DE UN MARCO TEÓRICO: ENTRE HOMOSEXUALIDAD Y LITERATURA	15
I.1 EL SUJETO HOMOSEXUAL COMO OBJETO DE INTERÉS	18
I.2 EL CORPUS CRÍTICO LITERARIO DE LA EXPERIENCIA HOMOSEXUAL	24
I.3 LA TEORÍA DE LOS CAMPOS COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS DEL CORPUS NACIONAL SEXODISIDENTE	31
I.4 EL POTENCIAL IDENTITARIO COHESIONADOR DEL CAMPO LITERARIO SEXODISIDENTE.....	36
I.5 LA PRÁCTICA TEXTUAL LITERARIA COMO DISCURSO DE LA HISTORIA	42
CAPÍTULO II.....	49
MICROGENEALOGÍA: LA NOVELA MEXICANA COMO TERRITORIO DE ASIMILACIÓN Y RESISTENCIA DISCURSIVA EN LOS UMBRALES DEL SIGLO XX.....	49
II.1 EL DISPOSITIVO COMO INSTANCIA DE VIGILANCIA.....	50
II.2 “ESTOS ESPERPENTOS SIN GRANDEZA QUE CARECEN DE FISONOMÍA PROPIA”	54
II.3 EL DISCURSO REVOLUCIONARIO QUE DISPARÓ SOBRE EL CAMPO DE SENSIBILIDAD HOMOERÓTICA	61
II.4 LA ABYECTA PRIMERA CARTOGRAFÍA URBANA DEL DESEO HOMOSEXUAL	69
CAPÍTULO III.....	79
EL NUEVO SIGLO Y EL DISCURSO NOSTÁLGICO HOMOSEXUAL DE <i>JACINTO DE JESÚS</i>.....	79
III.1 LA ANTROPOLOGÍA NOVELADA DE HUGO VILLALOBOS	81
III.2 UNA IDENTIDAD PROBLEMÁTICA IMPUESTA	84
III.3 EL SEXILIO COMO POÉTICA DE CIERTA LITERATURA HOMOSEXUAL	98
<i>III.3.1 El sexilio de Jacinto de Jesús.....</i>	<i>104</i>
<i>III.3.2 El retorno problemático del sexiliado.....</i>	<i>109</i>
III.4 CARTOGRAFÍAS DE LA CIUDAD OCULTA	112
<i>III.4.1 El espacio colectivo de los cines en Jacinto de Jesús.....</i>	<i>116</i>
III.5 LOS LECTORES IMPLÍCITOS DE <i>JACINTO DE JESÚS</i>	122
CAPÍTULO IV	137
ESA LITERATURA HOMOERÓTICA QUE NO SALE DEL PUEBLO: <i>TODA ESA GRAN VERDAD</i>.....	137
IV.1 EL EJERCICIO ESCRITURAL DOBLEMENTE DESESTABILIZADOR DE EDUARDO MONTAGNER ANGUIANO.....	138
IV.2 EL JUEGO AUTOFICCIONAL EN <i>TODA ESA GRAN VERDAD</i>	141
IV.3 HABITAR EL ESPACIO DESDE LA POLÍTICA CUIR DE LA DESORIENTACIÓN	160

IV.4 CUERPO Y MASCULINIDAD EN EL CONTEXTO FICCIONAL DE BELMONDO	175
IV.5 NARRAR LO PERVERSO COMO ACTO DE RESISTENCIA.....	192
CONCLUSIONES.....	209
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	224

Nostalgia y Deseo Local en *Jacinto de Jesús* y *Toda esa gran verdad*: una Visión Crítica sobre Disidencia y la Nueva Novela Homosexual Mexicana

“¿Alguna vez el lector se ha topado con algún puto en la calle? ¿Ha sentido su mirada fija; lo ha visto aproximarse a pedirle un cigarro, hacerle conversación, sugerirle...?”, pregunta a su interlocutor un perspicaz José Joaquín Blanco (1986). A manera de réplica, complementando lo expuesto, es necesario destacar que esa mirada incómoda y potente se ha visto impactada por múltiples momentos de representación en las literaturas nacionales: cuyos alcances, sin duda, han adquirido una portentosa madurez en las distintas variantes textuales. Ante tal hecho, merece la pena preguntarnos lo siguiente: ¿qué tipo de relación se configura entre la homosexualidad y la práctica textual literaria?, ¿qué implica materializar discursivamente esta temática? A la luz de tales cuestionamientos, el terreno se vuelve complejo, semejante a un suelo inestable, porque aquello que inició con el sentir personal del cuerpo moralmente condenado, con el temor y la deshonra, hoy converge en las imágenes de lo colectivo, de lo viable, dando paso a las más vastas posibilidades de observación.

Así, desde la posición de quien ha transitado por ciertas calles que la propia literatura ha construido, y continúa erigiendo, debo confesar al lector de esta tesis que hace ya algunos años me *topé* con dos miradas fijas y desafiantes: sobre todo porque a partir de un interés personal de quien pretende encender los mecanismos del deseo y la pulsión del cuerpo a través de la escritura, ahí estaban esas miradas, sugiriéndome una conversación mediante el ejercicio de la lectura crítica. Intrigado por ese primer encuentro con aquellos ojos desobedientes, fue construyéndose en mi cabeza el germen del presente estudio. En tal sentido, y de manera sucinta, se trata de un esfuerzo inicial de recuperación textual que se propone realizar un análisis sobre algunos códigos culturales en las novelas mexicanas *Jacinto de Jesús*, de Hugo Villalobos (2001), y *Toda esa gran verdad*, de Eduardo Montagner Anguiano (2006), obras doblemente transgresoras del vigente paradigma literario nacional, semejantes a líneas de fuga, dado que los avatares de sus jóvenes protagonistas corresponden a la representación de formas alternativas de una sexualidad y sus relaciones afectivas, mezclada con la agenda política implícita de la experiencia clandestina dentro de lo culturalmente aceptable.

De igual modo, el interés por el análisis de las obras mencionadas se vio reforzado por una mirada cómplice, puesto que en algún momento de mi vida pude percibir la experiencia iluminadora que otorga el ejercicio de una sexualidad diferente, justo en un momento en el que, como bien adelantaba ya el profético J. J. Blanco (1986), el negocio de la tolerancia sexual atentaba contra la incomodidad de nuestra peculiar “mirada de puto”, provocando que de manera paulatina se apagara.

En efecto, la lectura previa de ambos textos propone, pues, la posibilidad de erigir puentes temáticos de comunicación que interactúen de manera sistemática entre estos. Como punto inicial, y ratificando la duplicidad de contenidos, cabe insistir sobre el hecho de que, tanto *Jacinto de Jesús* como *Toda esa gran verdad* son novelas cuyos autores tematizan la agencia del cuerpo masculino, así como el ejercicio de la sexualidad y el deseo a través de sus personajes centrales, quienes emprenden un desplazamiento hacia la configuración de una práctica sexual distinta, lo cual los convierte en verdaderas cajas de resonancia intertextual. Ahora bien, aunque en su momento las dos novelas fueron leídas tanto por el público en general como por los críticos literarios, estoy convencido de que merecen ser revisadas de forma rigurosa desde el presente porque a la distancia puede observarse de manera más clara cómo bajo cierto marco de tolerancia y asimilación, caracterizador del siglo XXI, los autores plantean destacar las prácticas de sus respectivos protagonistas como auténticos actos subversivos donde el homosexual promiscuo que emigra y el fetichista de un pueblo granjero se convierten en esa primera piedra sobre la que tropieza lo normativo.

Por tanto, ante la reiteración de los discursos oficiales en torno a la sexualidad, las novelas antes citadas dan pie a una serie de lecturas críticas porque sus personajes principales ahondan en experiencias reveladoras que tienen la función de volverse genuinos códigos culturales de iniciación a través de prácticas y símbolos compartidos que, a lo largo de la estructura narrativa, adquieren una relevancia respecto a sus formas de actuar en el mundo.

Dicho esto, y pensada como un acto de resistencia frente al heterocentrismo cotidiano que confiere sólo a ciertos sujetos una posición fundamental en la sociedad, una nueva pregunta surge en el camino: ¿puede anticiparse que, actualmente, la literatura interesada en discurrir sobre la alteridad sexual traza líneas más bien políticas que eróticas?

En cuanto a su contenido, el trabajo presenta una división de cuatro apartados distribuidos de la siguiente manera: el capítulo I (dividido en cinco subapartados), a modo de

marco conceptual, pone en marcha el planteamiento teórico acotando respecto a la proliferación discursiva de un nuevo sujeto homosexual quien, a finales del siglo XIX, pasa de ser considerado un acto (la sodomía), es decir, una posición del cuerpo, a convertirse en una personalidad homosexual que incita a un constante análisis: incluyendo su psique, sus gustos, su estilo de vida y su historia familiar. Por tal motivo, se destacarán los trabajos de los sociólogos Kenneth Plummer (1975), Jeffrey Weeks (1998), Eve Kosofsky Sedgwick (1998) y, principalmente, de Michel Foucault (1976), autor que en el volumen 1 de su *Historia de la sexualidad*, subtulado *La voluntad de saber*, advierte ya cómo la efervescencia del discurso médico en relación con las sexualidades periféricas trae implícita la capacidad de reconocerse en el otro. Así, como extensión de esa continua voluntad de saber, y a partir de la noción paulatina de un nosotros colectivo, surge la necesidad del establecimiento de una producción literaria propiamente homosexual.

A este respecto, en el segundo subapartado, se resaltarán algunos postulados de Martin Green (1982-1983), quien se aproxima a la tradición literaria en lengua anglosajona para formular una primera distinción entre literatura homosexual y literatura homoerótica. Asimismo, desde otra diáspora, se observará cómo Eduardo Mendicuti (2007) propone una taxonomía que separa a la literatura homosexual del compromiso político de la denominada literatura gay. De esa manera, una vez ubicados en el plano nacional, autores como Rodrigo Laguarda (2007), antropólogo de formación, así como Mario Muñoz (1996), confirmarán que hay tópicos, estrategias narrativas, actitudes por parte de los personajes y espacios de acción que pueden identificarse como constituyentes característicos de la producción textual sexodisidente. Partiendo, entonces, de una serie de postulados que señalan la existencia de la tradición literaria propiamente homosexual, surge otra interrogante: ¿cómo retan estas obras a los sistemas hegemónicos, incluida la academia y el mercado editorial?

Posteriormente, con la finalidad de demostrar que la práctica textual literaria se inscribe en un sistema de legitimación que ejerce poder sobre ella, se integrará un tercer momento en el curso de la tesis que observa a la novelística como práctica cultural en su dimensión socio-histórica. Se trata de la teoría de los campos propuesta por Pierre Bourdieu (1995), para quien –de manera general– el campo literario debe entenderse como ese espacio social de relaciones en el que participan de manera activa escritores, casas editoriales, revistas de crítica, instituciones de apoyo a la creación (tanto públicas como privadas), además de los

grupos literarios y de lectores. Por consiguiente, el modelo bourdieusiano sugiere una aproximación crítica a la práctica textual literaria, confiriendo igual importancia a esos elementos tanto intratextuales, como a aquellos de tipo extratextual, ya que al interpretar al campo literario como un sistema dentro de otro, los componentes internos de las obras se relacionan con aquellos externos, llegando a incidir en el proceso creador de los autores.

Ahora bien, de acuerdo con John Loughery (1998), la labor de la práctica textual literaria fue vital para el desarrollo de la identidad de los grupos marginados, por lo menos previo a la llegada de los medios de comunicación masivos. Por tanto, el cuarto subapartado comprenderá el potencial de la literatura respecto a la creación de identidades colectivas, asunto que corrobora el hecho de que los textos no sólo representan la identidad cultural de la agrupación o colectividad desde donde emergen de manera discursiva, sino que tienen el potencial de producir identidad, de almacenarla y divulgarla. Sin duda, en el caso de la literatura homosexual, esto último vivifica la presencia de un espacio de acción política, en términos de disidencia, dado que se trata de cuestiones que atraviesan la memoria en su dimensión social. Es decir, la memoria cultural como símbolo de preservación identitaria.

Por último, si para M. Foucault (1980) el discurso no es sólo la sucesión de pasajes enlazados de habla o escritura, sino un sistema de representación que produce conocimiento antes que sentido, el quinto subapartado observará a la producción narrativa como discurso de la historia. Entonces, similar al modelo teórico propuesto por P. Bourdieu (1990) donde la literatura es interpretada como un producto cultural dentro de un espacio alejado de toda neutralidad, el paradigma foucaultiano permite una nueva aproximación a las condiciones históricas de posibilidad de las obras, entendidas como acontecimientos discursivos (lo que las palabras hacen) que responden a ciertas exigencias tanto políticas como sociales. En este sentido, se destaca un grupo de reglas que se dan socialmente en un periodo determinado y los límites y formas que definen: lo decible, la conservación, la memoria, la reactivación y la apropiación de los discursos. Así, las cinco vetas temáticas, mencionadas en este primer apartado, propician una serie de interrogantes, siempre orientadas hacia la función social de la literatura, que intentarán responderse a través del corpus de análisis seleccionado.

Respecto al capítulo II, su contenido versa sobre el ejercicio escritural nacional, interpretado como territorio de asimilación o resistencia respecto a la representación y presencia discursiva de esa lista de sujetos problemáticos en la que los disidentes sexuales

también ocupan un lugar reservado para su enunciación. En relación con lo anterior, es conveniente resaltar el uso del término *microgenealogía textual* que, de acuerdo con Facundo Saxe (2020), correspondería a ese marcaje mínimo e incompleto de algunos recorridos textuales vinculados a la relación entre la literatura y las disidencias sexuales en el campo crítico teórico de una geografía específica.

Bajo tal modalidad de recorrido genealógico mínimo, y como antecedente, meramente temático, del actual panorama histórico-literario, se expondrá un análisis puntual mediante un corpus compuesto por tres novelas ubicadas en una frontera temporal, la primera mitad del siglo XX, cuyo hilo temático conductor será la representación de esos mecanismos institucionalizados cuyos alcances condicionan, orientan e interceptan las prácticas, las opiniones y los gestos del actuar de los individuos: el dispositivo de control como instancia de vigilancia, mecanismo de acción que, por cierto, también consigue operar a través de la literatura.

La primera novela de análisis: *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*, de Eduardo Castrejón (1906), exhibirá un enfoque acorde a los imaginarios porfirianos entorno a la disidencia sexual. Esto es, un dispositivo de control estatal que descalifica los deseos de un grupo de varones que, a principios del siglo XX, se decantan por una serie de predilecciones que conciernen a la representación del travestismo: una de las prácticas que durante el siglo XIX, médica y socialmente, se vinculaba a la condición homosexual como cultura específica que, desde un discurso higienista, distinguía entre un “ellos” patológico y un “nosotros” practicantes de una sexualidad considerada económicamente útil y políticamente conservadora.

Acto seguido, el estudio de *Vereda del Norte*, del chihuahuense José Urbano Escobar (1937), constatará la presencia de un joven protagonista en una constante relación conflictiva con su entorno, y donde la madre del adolescente actúa como instrumento del dispositivo regulador estatal. No obstante, podrá advertirse que *Vereda del Norte* expone un ejercicio escritural más cercano a ciertas estrategias de resistencia contra las normas sexuales punitivas en pleno tránsito del porfiriato a la Revolución. En este sentido, cabe adelantar que la novela sugiere una muestra de sensibilidad homoerótica en la que puede localizarse una muy sensual apreciación del físico y la belleza de otro hombre, sin que tal sensibilidad llegue a convertirse en homosexual.

Como tercer y último componente de estas apariciones textuales, *Los mil y un pecados* de Eduardo Delhumeau (1939) manifestará la representación del disidente sexual a partir de su inclusión en el espacio público ciudadano. Ahora bien, debe destacarse lo siguiente: aunque la novela no dedica de manera total un abordaje respecto al tópico de la homosexualidad, su importancia reside en que, dada la mención de tres salas de cine que sirven como lugar de encuentro clandestino de algunos varones, la obra traza los inicios de una cartografía urbana del deseo homosexual vigilada por el dispositivo de control religioso. De este modo, se mostrará cómo, aunque desde la descalificación, la producción cultural lleva implícita la acción de suprimir del anonimato la existencia de toda sexualidad alternativa.

En ese sentido, dado que el trabajo de investigación no pretende servirse de criterios teóricos de tipo generalizante, se resaltará el carácter escurridizo de esta microgenealogía selecta, cuyo marco de creación y publicación no permite un análisis aplicable a la posición actual de la literatura. Antes bien, habrá que observarla como un grupo de textos que se conoce y ha sido leído gracias al interés de la crítica literaria que, en su afán de recuperar trabajos previos, temáticamente hablando, los ha colocado en el panorama de una historia de la novelística sexodisidente. En tal caso, la pregunta obligada que plantea este segundo capítulo es la siguiente: ¿Cómo ubicar estos textos dentro del actual campo literario nacional?

Bajo un nuevo recorte temporal de tipo bisagra, el apartado III girará en torno a los umbrales del siglo XXI, incluidos sus cambios sociales acerca de la disidencia sexual, así como a las ofertas de un mercado editorial cada vez más competitivo, la pluralidad de los grupos lectores, entre tantos otros factores que conciernen al campo literario, quienes dan cuenta de un complejo entramado de posibilidades de análisis respecto al personaje homosexual que, social y textualmente, transita sobre un espacio generador de nuevas tensiones, deseos, prácticas, identidades y hasta formas de lectura. Por consiguiente, las dos obras mencionadas al inicio de esta introducción serán objeto de análisis en función de su correspondencia como novelas que comparten un contexto histórico de publicación, así como el tratamiento de un tema en común –generando puntos de encuentro– pero también tomando en cuenta las divergencias, los contrastes y disrupciones que al revelarse sugieren distintas formas de aproximación a dos ejercicios narrativos en los que, de manera similar, el joven protagonista se asume como portador de una identidad sexual distinta o marcada.

Como primer caso, se presenta la novela *Jacinto de Jesús* de Hugo Villalobos (2001), quien desde su formación teje un ejercicio entre antropológico y literario, para dar cuenta de las experiencias del joven migrante, Jacinto, quien, posterior a un encuentro homoerótico con su primo Ángel, deja su pueblo, Paracho, Michoacán, con la intención de reunirse con el joven de cuerpo atlético y grandes ojos cafés en la entonces Ciudad de México. De esta forma, la novela narra los cambios de un acontecer histórico-espacial acotado en tres décadas en las que la presencia del personaje ofrece las siguientes aristas de análisis:

Una identidad gay que, desde una lectura crítica, resulta problemática; dado que el protagonista concreta otro tipo de prácticas y actitudes respecto a lo que en el contexto del marco narrativo significa el asumir una conducta gay. Asimismo, Jacinto concibe una extensión de la relación conflictiva con el espacio al advertir esa pugna constante entre su cosmovisión purépecha, las creencias religiosas impuestas y el aire novedoso de la ciudad que le impide adaptarse a esa efervescencia de cambios sustantivos respecto a los espacios de visibilidad que en la década de los noventa intervienen en favor de una gaycidad –término en el que se ahondará– lejana y contraria a esa homosexualidad clandestina y prohibida.

Otro de los aspectos a enfatizar será el tópico del sexilio, donde el desplazamiento geográfico del protagonista funge como factor de observación. En este sentido, el breve capítulo que narra el retorno problemático de Jacinto a Paracho revelará los cambios respecto al espacio añorado, entre estos la muerte de los padres y la desaparición del cine Variedades: asunto que coloca al protagonista en una suerte de suspensión donde, como fantasma que regresa, ya no pertenece al pueblo, pero tampoco a la urbe.

En cuanto al espacio de acción narrativa, la enumeración de los cines de ligue por los que Jacinto se desplaza posibilita un acercamiento a la configuración del espacio en relación con las prácticas erótico-afectivas del personaje. A tal efecto, se revelará cómo la ciudad, a partir de su carácter permeable, permite la rearticulación de sus lugares públicos y posibilita el anonimato. Así, tratándose del placer corporal experimentado por los incógnitos encuentros, se observará cómo la cartografía trazada por salas de cine funge como zona de acción política que crea sus propios mecanismos de pertenencia y comunidad, aquello que lo gay visibiliza con la centralización de los guetos y los lugares de esparcimiento urbanos.

Por último, al ser un ejercicio narrativo que sugiere cierto realismo por medio de la descripción fidedigna de una serie de eventos y espacios familiares para algunos varones

homosexuales como protagonistas de la narración, interesa ahondar sobre la recepción de la obra, incluidos los posibles lectores que H. Villalobos (2001) pudo haber configurado al momento de llevar a cabo su proyecto.

Referente al capítulo IV, el segundo estudio de caso, *Toda esa gran verdad*, evidenciará un campo literario nacional descentralizado donde además, el autor lleva a cabo un ejercicio de desobediencia escritural al rechazar la fórmula de ese modelo de sexualidad genitalizada, para sustituirlo por la presencia de un objeto en particular. De este modo, desde la tradición literaria sexodisidente, E. Montagner (2006) crea otras formas de afectividad que se desplazan más hacia lo peculiar. En ese marco, la relevancia de explorar algunos asuntos que corresponden a las historias de quienes se quedan en sus lugares de origen resulta estimulante, sobre todo porque se trata de un discurso identitario que toma el espacio rural como ambientación narrativa para ahondar sobre asuntos que conciernen a la alteridad sexual. En consecuencia, a través de una serie de interrelaciones del tipo personaje-autor, personaje-espacio, personaje-otros personajes, y, finalmente, personaje-objeto, la obra formula el siguiente modelo de análisis:

Posterior a la presentación del autor, tomando como punto de inflexión algunos axiomas propuestos por Philippe Lejeune (1975), Ana María Amar Sánchez (2022) y Manuel Alberca (2007), se destacan algunas características de la denominada literatura autoficcional. Respecto a la estrategia de trabajo, se partirá del análisis textual del artículo titulado “Nacer chipileño” (2018) y de la novela en cuestión para constatar la presencia de una serie de rasgos autobiográficos que, mediante las unidades de análisis seleccionadas, incluidas un par de imágenes, representan algunos ejemplos del ensamble entre el ámbito textual y el referencial.

En cuanto a la compleja relación que se produce entre los personajes Carlo, Lorena y Paolo, se revelarán una serie de cruces espacio-simbólicos que los jóvenes habitan de manera transitoria a partir de lo que socialmente es y no es permitido en el pueblo. Sobre este asunto, se destacará que los cuerpos son marcados por el género y sexualizados en función de cómo se disponen en el espacio. Así, desde una aproximación a la fenomenología, disciplina que de manera concisa se entiende como el estudio de las apariencias y del cómo los individuos interactúan con las cosas en el mundo, Sara Ahmed (2019), según su *Fenomenología queer*, plantea una aproximación teórica a partir de los conceptos orientación, desorientación y

zonas de confort, resignificando la sensación de extravío y desvío que, por momentos, sugieren los personajes.

En otro orden de ideas, haciendo hincapié en el interés por observar la participación de la literatura en la constitución del orden de género, se acotará sobre la representación del cuerpo y la masculinidad en el contexto ficcional de Belmondo: pueblo granjero en donde se desarrolla la novela. En este aspecto, de acuerdo con algunos postulados teóricos propuestos por Raewyn Connell (1995), será fundamental tomar en cuenta la relación de Carlo con otros varones para así descubrir una serie de desplazamientos en los que su corporeidad adquiere distintos significados con base en los imaginarios que construye en relación con otros varones (cuerpos).

Por último, la fuerte presencia de las botas de hule en el transcurso de la novela solicita una aproximación hacia el fetiche y el sujeto fetichista, mas no desde una mirada psicoanalítica, sino a partir de una poética del placer y del erotismo que conecta con asuntos sumamente vitales e importantes para la vida del ser humano. En otros términos, *Toda esa gran verdad* sugiere observar la sexualidad del protagonista como un acto de recreación, como celebración y ritual colmado de símbolos que van más allá del acto fisiológico programado. De ahí que la incorporación de algunos axiomas propuestos por Georges Bataille (1957) funjan cual guía al momento de aproximarse a la representación del fetiche como tema literario para entenderlo a modo de extensión del acto erótico, donde los sentidos de quien experimenta el placer por el objeto anhelado abren caminos de autoconocimiento, de distintas maneras de entender el mundo y de posicionarse ante éste.

Sin duda, las cuatro secciones antes mencionadas se desplazan por algunos caminos ya transitados por trabajos previos, pero también establecen nuevas travesías que articulan abordajes teóricos, temas, obras y autores que hasta ahora no habían sido examinados. Asimismo, con la presente investigación deseo destacar no sólo los mecanismos de fuerza y poder que se ejercen sobre las obras, sino también los puntos de fuga y resistencia que alojan algunas de las literaturas pertenecientes al campo literario sexodisidente, así como su compromiso respecto a las construcciones alternativas del deseo. Después de todo, puede adelantarse que, de manera general, si en los umbrales del siglo XX la novela mexicana representa al sujeto homosexual como objeto de escarnio, la actual producción ficcional nos

abre paso a tomas de posición mucho más complejas e inestables, situando categorías de análisis que apuntan ya hacia nuevos campos de conocimiento.

Capítulo I

Hacia la configuración de un marco teórico: entre homosexualidad y literatura

A medida que el siglo XXI continúa su curso en un ambiente de homologación cultural impuesto por la globalización, el estudio de la sexualidad, o, mejor dicho, de las sexualidades—dado que como se verá más adelante, la sexualidad puede manifestarse de formas distintas—se ha vuelto fundamental en las naciones. Si a esto último se agrega que, una parte importante de la cultura gira en torno a la sexualidad, más aún para quienes la han convertido en un símbolo de reconocimiento, la manera en la que se interactúe con esta se verá condicionada por el lugar en el que se viva, por las creencias y costumbres; de ahí que en una época de universalización de las prácticas erótico-afectivas¹, las formas de relacionarse en los espacios locales se vuelven algunos de los pocos instrumentos de resistencia que le quedan a la sociedad contemporánea.

Hablar de sexualidad resulta tan común porque así lo exige un horizonte cargado de imágenes, textos, y normas de comportamiento que aluden a un asunto que se distancia del espacio privado al que estuvo restringido en el pasado. Del mismo modo, la intención de trazar una historia de la sexualidad ha dejado de verse como un campo de investigación que hasta hace poco parecía “moralmente sospechoso” (Plummer, 1975, pág. 4). De este modo, el ejercicio que atañe al análisis de los discursos, las concepciones y las diversas manifestaciones de las sexualidades en las culturas actuales se ha vuelto indispensable, dado que funge como eje teórico que implica un acercamiento a otras disciplinas.

¹ Para los intereses de esta investigación, se entenderán las prácticas o interacciones erótico afectivas a partir del concepto de interacción como ritual de Randall Collins (2009). Esto es, un mecanismo que enfoca una emoción y atención conjuntas, creando una realidad compartida y que van de la mano de una intensidad emocional determinada. Asimismo, será el proceso por el que los participantes desarrollan un foco común y sus microrritmos corporales y emociones entran en consonancia recíproca, generando solidaridad entre ellos o sentimientos de membresía, sensación de confianza y contento. Dicho esto, la interacción o acción erótico afectiva se verá representada por aquellas producciones, hechos, experiencias, vivencias e interacciones a través de las cuales se expresa un hecho sexual o emocional en el que entran en juego una variedad de factores; por ejemplo, su repetición, el espacio, los participantes..., pero también los propios valores y creencias, así como la forma de entender las relaciones sexuales, los sentimientos, etc. Guillermo Núñez Noriega (2015), por ejemplo, afirma que: “El erotismo entre varones (y la afectividad) es un universo complejo donde las decisiones sobre el ‘cómo me voy a relacionar erótica y afectivamente’, ‘por qué’, ‘para qué’, ‘con quién’, ‘cuándo’, ‘en dónde’, ‘en calidad de qué’, etcétera, se entrelazan, se determinan, se condicionan” (pág. 219).

Respecto al grado de reconocimiento profesional, las investigaciones que abordan la interacción erótica ven un momento decisivo en el siglo XX que parece abrirse camino ante un sinnúmero de prejuicios, así lo confirma el sociólogo Jeffrey Weeks (1998) al decir que esta tarea “ya no parece una actividad tan extravagante y marginal como alguna vez lo fue. Incluso se empieza a reconocer que quizás arroje luz sobre nuestro presente confuso y desconcertante” (pág. 24). Dicho lo anterior, este primer capítulo plantea, pues, algunos conceptos clave que constituyen la configuración de un marco teórico que establecerá conexiones entre homosexualidad y literatura. Si bien el objetivo fundamental de este trabajo no es teorizar sobre una genealogía socio-histórica de las sexualidades, se insistirá en reconocer la complejidad de sus distintas manifestaciones, en especial de la denominada expresión homoerótica² en la que la literatura (en sus múltiples géneros) a lo largo de la historia también participa en el proceso de su conformación.

En este sentido, la necesidad de ahondar sobre el análisis contextual de los campos literarios nacionales es fundamental, ya que al igual que las manifestaciones que conciernen a la sexualidad, la historia oficial de la literatura es generalmente blanca, masculina, heterosexual y occidental, lo cual conforma un esquema hegemónico que lleva implícito cierto poder sobre otras historias que habitan las catacumbas de algunas tradiciones literarias. Del mismo modo, como bien señala Antonio Velásquez Villatoro (2015), los estudios sobre la sexualidad e identidad que surgen desde el campo antropológico, han presentado un patrón dicotómico que de manera frecuente encierra la subjetividad de los sujetos en una taxonomía de activo/pasivo, macho/afeminado, masculino/femenino, aproximándose escasamente a las

² Lo homoerótico no sólo como una forma de deseo sexual que apunta en dirección a la creación de vínculos sexuales o amorosos entre varones, sino también en su valoración más subjetiva. De acuerdo con David William Foster (1997), lo homoerótico tiene dos rasgos sobresalientes: se sustenta en una epistemología abierta que rechaza las definiciones sobre las que se tensa el patriarcado y sus definiciones de la sexualidad. Por ende, uno de los impulsos esenciales de lo homoerótico es la subversión de esta contienda en aras de otras formas de construcción epistemológica respecto de la experiencia y la subcategoría que de ella constituye la sexualidad. Dado que el patriarcado plantea un método cerrado de análisis social e histórico, tanto en lo que respecta a lo que desecha como en lo referente a sus aspiraciones hacia un modelo que lo engloba y lo explica todo, lo homoerótico se aparta de la urgencia de formular un contramodelo que excluya y englobe de la misma forma. “Lo homoerótico no constituye una narrativa maestra, ni se propone elaborar tal cosa pues busca dejar abiertas y en suspenso consideraciones sobre identidades fijas, motivaciones enteramente consecuentes, antecedentes y precedentes estrictamente unidireccionales y transitivos y formulaciones exclusivamente entrelazadas. Se trata de una sana duda en cuanto a la posibilidad de entender el vasto maremagnum del deseo humano y de compulsar adecuadamente una supuesta coherencia en todos los aspectos de las interrelaciones eróticas de subjetividades sumamente volubles” (pág. 86).

distintas sexualidades como experiencia de vida: lo que en realidad significa ser homosexual (trátense de mujeres u hombres) en sociedades de escasa tolerancia como las latinoamericanas. Por lo tanto, es aquí donde la práctica textual literaria actúa como territorio fértil discursivo, dado que reproduce las alegrías e infortunios de esos sujetos rechazados de otros entornos comunicativos. Por esta razón, el autor afirma que

[h]urgar en el ámbito literario de las naciones centroamericanas revela que el deseo de crear referentes de diversas orientaciones sexuales está en marcha sobre todo en los autores de generaciones más jóvenes, como lo revelan la eclosión de las novelas y cuentos publicados en las últimas dos décadas (pág. 53).

Dicho esto, algunas de las obras que serán objeto de análisis en este estudio cuestionan las lógicas del pensamiento, tanto del ámbito social como del académico, para dar paso a nuevas epistemologías que, revelándose contra el canon en su carácter de vigía, pugnan por conquistar un lugar dentro de la tradición literaria mexicana. Después de todo, la relación entre lo erótico y lo literario erige puentes de acción dialógica, puesto que la sexualidad de los seres humanos funge como materia discursiva para la práctica textual. Por ello, la literatura permite un análisis desde distintos enfoques: políticos, sociales, culturales, de género, etc., donde los conceptos y teorías aplicados a las obras producirán nuevas lecturas que, en el caso del presente estudio, enriquecerán la forma de aproximarse a las identidades no hegemónicas y a la representación de sus códigos culturales: entendiendo estos últimos como ese inconsciente cultural que determinará un compuesto de imágenes en la mente de los sujetos. Sin embargo, de acuerdo con Clotaire Rapaille (2007), no se trata de lo que el individuo dice o se da cuenta claramente, sino más bien de lo que está oculto incluso a su propio entendimiento, pero que se manifiesta en sus prácticas.

Por tanto, previo al análisis del corpus, y con el propósito de trazar un esquema teórico conceptual semejante al complejo entramado que teje la sexualidad (polimorfa y múltiple) sobre el quehacer literario, se partirá de una base consistente en la conjunción de diversas fuentes que observan la manera en la que las obras se inscriben en un sistema de legitimación que ejerce poder sobre ellas, que existen y se leen desde diferentes posiciones creando identidades colectivas, configurando otras formas de interacción erótica, alterando los usos y costumbres dentro de un espacio determinado, definiendo qué formas al producir conocimiento se validan y qué otras se ocultan, entre muchas más. Así, de acuerdo con Guilles Deleuze y Félix Guattari (2002):

Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior (pág. 10).

I.1 El sujeto homosexual como objeto de interés

Es un hecho muy sorprendente que, de las muchas dimensiones por las que la actividad genital de una persona puede diferenciarse de la otra (dimensiones que incluyen la preferencia por determinados actos, zonas o sensaciones, tipos físicos, frecuencia, actividades simbólicas, relaciones de edad o poder, especies, número de participantes, etc.), precisamente una, el género del objeto de deseo, que surgió a finales de siglo, haya permanecido como la dimensión que denota la omnipresente categoría actual de “orientación sexual” (Kosofsky Sedgwick, 1998).

Sin duda, el estudio de las sexualidades ha expuesto nuevas formas de aproximarse respecto al cuerpo y al ejercicio de las prácticas sexuales. Para comprender mejor esta noción de desenvoltura con la que actualmente se tratan algunos asuntos de índole sexual, los trabajos de Michel Foucault siguen contribuyendo de manera vital a un análisis histórico.

De acuerdo con el filósofo francés, el impulso de la sexualidad como objeto discursivo tiene su origen no en el escapar de la supuesta censura occidental del siglo XVII, sino más bien en un artefacto construido para producir “siempre más discursos susceptibles de funcionar y de surtir efecto en su economía misma” (Foucault, 2009, pág. 32). De igual forma, al ser el cuerpo un producto social y cultural, este es objeto de prácticas de regulación y dominación que afectan los mecanismos sobre los que se construye el actuar en torno a la sexualidad.

Para M. Foucault (2009)³, uno de los momentos clave en la discusión sobre la sexualidad será el que atestigüen los inicios del siglo XVIII con una “incitación política, económica y técnica a hablar de sexo. Y no tanto en forma de una teoría general de la sexualidad, sino en forma de análisis, contabilidad, clasificación y especificación, en forma de investigaciones cuantitativas o causales” (pág. 34). Es decir que, más allá de los juicios morales que se pudieran ejercer sobre las conductas sexuales, había que justificar un carácter racional al teorizarlas. Por lo tanto, el sexo se vuelve un asunto que no sólo se juzgaba, ahora también se administraba. Asimismo, a partir del auge de disciplinas como la demografía dentro de las sociedades occidentales modernas del siglo XVIII, “la conducta sexual de la

³ La primera edición de la *Historia de la sexualidad* en su volumen 1 fue publicada en 1976.

población es tomada como objeto de análisis y, a la vez, blanco de intervención” (pág. 36). Ya para este momento, es claro el propósito del Estado al someter la conducta sexual de la población a un escrutinio: ¡qué se sepa lo que sucede con el sexo de los ciudadanos y el uso que se le da, pero a su vez, que cada cual sea apto de controlar esa función!

Ahora bien, es importante mencionar que mientras el discurso técnico-científico sobre el sexo aspiraba a ser un discurso de verdad, este terminó volviéndose una ciencia supeditada a una falsa moral. Con la finalidad de comprobar lo antes mencionado, M. Foucault (2009) identifica dos tipos de sociedades: las que expresan una verdad sobre el sexo extraída del placer y que se dotaron de un *ars erotica* (las sociedades árabes musulmanas, China, Japón e India), y la civilización occidental, la cual no cuenta con un *ars erotica*, pero sí con una *scientia sexualis* (o ciencia del sexo) que dirige su atención hacia el placer, mas no para amplificarlo, sino para examinarlo y explicarlo en relación con sus participantes. Esto es, un mecanismo de control sobre el sexo que ha fomentado la idea de lo prohibido; pero donde existe el placer por el simple hecho de saber sobre el placer. En consecuencia, crece la necesidad de saber cada vez más sobre el sexo:

A menudo se dice que no hemos sido capaces de imaginar placeres nuevos. Al menos inventamos un placer diferente: placer en la verdad del placer, placer en saberla, en exponerla, en descubrirla, en fascinarse al verla, al decirla, al cautivar y capturar a los otros con ella, al confiarla secretamente, al desenmascararla con astucia; placer específico en el discurso verdadero sobre el placer (Foucault, 2009, pág. 89).

Aun así, sería un error entender esta proliferación discursiva como un asunto meramente cuantitativo, pues el hablar de sexo tuvo otra intención que resulta trascendente para este estudio: expulsar de la realidad las formas de sexualidad no constreñidas a la economía estricta de la reproducción. Lo anterior se ve reflejado en dos modificaciones provocadas por la explosión de los discursos en los siglos XVIII y XIX, ya que aun cuando la monogamia heterosexual continúa siendo la regla para medir los placeres corporales, se habla cada vez menos de esta; es decir, se abandona su persecución y la pareja (hombre-mujer) pareciera legitimar con una sexualidad “regular” el derecho a una considerable discreción. No así la sexualidad de los infantes, la de los locos, los criminales y quienes no aman al otro sexo, que se convierte en objeto de interés. Por consiguiente, se vuelve a interrogar la sexualidad regular, “a partir de esas sexualidades periféricas” (pág. 51).

Algo que deja claro el siglo XIX es que uno de los primeros mecanismos de control en el campo de las sexualidades se da a través del discurso médico. Con el lenguaje técnico

inicia una suerte de crónica de la sexualidad, donde la historia clínica y el psicoanálisis sustituirán a la confesión cristiana, además de la creación de una serie de patologías utilizadas para referirse a las prácticas eróticas que se distancian de una sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora. De este modo, “la historia de la sexualidad no es una simple historia de control; también es una historia de oposición, frente a los códigos morales” (Weeks, 1998, pág. 35).

En este contexto, el surgimiento de la categoría de “el homosexual” y la homosexualidad (término que se inventó alrededor de 1860) resulta pertinente, ya que es bien sabido que las prácticas homosexuales han estado presentes en todas las culturas. De hecho, aunque hasta el siglo XVIII el sodomita se distinguía claramente como un tipo especial de persona, se definía por la naturaleza de su acto, más que por el carácter de su personalidad. En contraste, “E siglo XIX y el nuestro fueron más bien la edad de la multiplicación: una dispersión de las sexualidades, un refuerzo de sus formas disparatadas, una implantación múltiple de las ‘perversiones’. Nuestra época ha sido iniciadora de heterogeneidades sexuales” (Foucault, 2009, pág. 49). ¿Qué se quiere decir con esto?, que el sujeto homosexual es relativamente nuevo. Sobre el particular, dice el teórico francés:

El homosexual del siglo XIX ha llegado a ser un personaje: un pasado, una historia y una infancia, un carácter, una forma de vida; asimismo una morfología, con una anatomía indiscreta y quizás misteriosa fisiología. Nada de lo que él es *in toto* escapa a su sexualidad (pág. 56).

Imperativamente, el homosexual se vuelve receptor de los mecanismos de socialización por los que todo sujeto pasa a lo largo de su vida; mecanismos que harán posible, por lo menos en el nivel hipotético, la interiorización de las disposiciones que la sociedad establece para garantizar el orden social deseado. De este modo, se incorpora de manera compleja no sólo la información sobre las pautas que rigen a la sociedad –lo permitido y lo prohibido, los límites impuestos a la acción– sino también las instituciones, autoridades, sistemas y procedimientos por los cuales estas normas son producidas, vigiladas y operadas. Dicho de otra forma, lo que se ha denominado dispositivo. En este punto, es importante resaltar lo siguiente: lo que trajo en consecuencia el discurso médico sobre las sexualidades, además de la capacidad de controlar o regular, fue el poder nombrar finalmente “algo”, de asociarlo a un determinado contexto o grupo social a nivel macro, donde está implícita o en potencia la capacidad de reconocerse en el otro, de configurar una identidad

familiar a partir de formas afines de afecto atravesadas por la sexualidad: una sexualidad quizá ya no nefanda o abyecta, sino patológica, y por lo tanto regulada desde el discurso médico.

Por ello, el sujeto sexodisidente⁴ desarrolla un impulso hacia la autodefinición. Es decir, establece un conocimiento sobre quién es desde un cuerpo sexuado que le proporciona, automáticamente, una identidad, donde el orden del sexo, naturalizado desde el discurso cultural, hace impensable su existencia fuera del marco binario, heterosexual. Respecto a este asunto J. Weeks (1998) afirma lo siguiente:

La actividad sexual definía cada vez más a un tipo específico de persona. Por su parte, la gente empezaba a definirse a sí misma como diferente y la diferencia se constituía en torno a su sexualidad. Un tal Thomas Newton fue arrestado en Londres en 1726, sorprendido por un informante de la policía en un acto homosexual. Al enfrentarse a la policía dijo: “Lo hice porque pensé que lo conocía, y creo que no es delito dar el uso que yo quiero a mi propio cuerpo.” Aquí podemos ver, en forma embrionaria, el impulso por autodefinirse que florecería en la proliferación de identidades homosexuales en el siglo XX (pág. 39).

Bajo este supuesto, debe recalarse que los primeros atisbos de lo que actualmente se asume como identidad gay actúan desde lo externo. Es decir, son los otros lo que definen al sujeto homosexual: la medicina, la ley, las instituciones, la familia, con el propósito de hacerlo un cuerpo inteligible. En consecuencia, hasta antes de la segunda mitad del siglo XX, los procesos de asignación de categorías para los homosexuales eran dinámicas de construcción social creadas por agentes externos, los otros, y no por el nosotros colectivo-homosexual. En los discursos predominantes sobre los homosexuales, hasta inicios del siglo pasado

se refleja la no-existencia de una *identidad homosexual autoconcebida*; lo que se operacionalizaba sólo eran categorías y una sola identidad claramente definida: la del heterosexual, la cual se reificaba con la ayuda de los otros que eran vistos como anormales: los homosexuales (González Pérez, 2001, pág. 101).

⁴ A grandes rasgos, la disidencia sexual, o el sujeto disidente, alude a una historia subalterna y subterránea en la que existen identidades sexo genéricas y prácticas sexuales fuera de la heterosexualidad. Héctor M. Salinas Hernández explica la disidencia sexual como el “conjunto de identidades, acciones sociales y políticas de sujetos politizados, y el ejercicio cotidiano de prácticas sexuales no politizadas, que no son reconocidas como legítimas por la institución heterosexual” (2010: 28). De manera similar, F. Saxe (2020) entiende la disidencia sexual como “una categoría/ posibilidad/ noción fluida, en disputa, contradicción y constante movimiento, asociada más a una idea de versión, situada respecto a quién, cómo, cuándo y dónde se la utiliza, en alguna forma, una posibilidad de fuga de los modos de construcción de conocimiento del cisheteropatriarcado”.

De este modo, el homosexual que aún no logra construirse para “sí mismo”, es motivo de escarnio, estigma y homofobia, y si aloja en su cuerpo enfermo alguna utilidad, es únicamente como apoyo en la configuración de la identidad legitimadora heterosexual. En tal sentido, cabe recordar que, para M. Foucault (2009), Occidente no fue capaz de inventar placeres nuevos, pero sí definió reglas nuevas para el juego de los poderes y los placeres, por lo que el sujeto homosexual, anteriormente identificado como sodomita, nace para diferenciarse del heterosexual (que es posterior), quien sostiene su origen en la patología; afirmación que secunda E. Kosofsky Sedgwick (1998) al decir que “[l]a palabra ‘homosexual’ se introdujo en el discurso euroamericano durante el último tercio del siglo XIX y su popularidad incluso precedió a la del término ‘heterosexual’” (pág. 12).

Así pues, para entender cualquier cuestión moderna asociada a la sexualidad, la dicotomía conocimiento/ignorancia debe observarse más allá de su carácter de otro eslabón más en la cadena metonímica de binarismos, ya que también es consecuencia de un proceso

–al principio restringidamente limitado a la cultura europea, pero bruscamente ampliado y acelerado después de finales del siglo dieciocho– por el cual el “conocimiento” y el “sexo” se vuelven conceptualmente inseparables (de modo que conocimiento significa en primer lugar conocimiento sexual; la ignorancia, ignorancia sexual [...]) (pág. 98).

Ahora bien, al evaluar la politización de las identidades sexo-genéricas, y como efecto de la constante preocupación por identificar a ciertos sujetos, es conveniente precisar un acercamiento sistemático sobre el empleo de las locuciones “homosexual” y “gay” que aparecen de manera frecuente en esta tesis. Entonces, si bien se intentará dejar clara su diferencia a partir de su contexto de uso en el campo de lo social, es decir, con base en ese proceso histórico relativamente estable que va de aquellos tiempos en que las sexualidades no normativas (asociadas a una patología) se sancionaban –por lo que sus prácticas debían ser ocultas, clandestinas y eran motivo de vergüenza y menosprecio–, a un momento de visibilidad y de acción política que aspira al orgullo y a la legitimidad; su aplicación se vinculará al propósito de destacar lo problemático de la agentividad entrañada en el término gay cuando se trata de su desplazamiento a los contextos latinoamericanos.

En tal sentido, es imposible soslayar que lo gay –como término positivo– nace en Estados Unidos a finales de los años sesenta, donde los hasta entonces homosexuales toman una clara postura política al rechazar la taxonomía peyorativa que los definía como anormales, autoadscribiéndose como gays. Por lo tanto, para José Amícola (2010), “[e]ste

nuevo concepto atañe directamente a sujetos plenamente identificados con un homoerotismo, sujetos que, generalmente, asumen su conducta sexual sin conflictos y la exhiben ante su sociedad y familia” (pág. 28). Así, sin querer ahondar en un tópico que excede por mucho la extensión de este estudio, es fundamental destacar lo siguiente: aquello que actualmente se concibe por “identidad gay” ha tenido la necesidad de ser nombrada a lo largo de la historia como una forma de manifestar su existencia, ya que el silencio constituye uno de los principales mecanismos de subordinación.

Para John D’Emilio (2006), por ejemplo, la identidad gay está asociada a la emergencia de las relaciones capitalistas y más específicamente a su sistema de trabajo libre que ha permitido que una gran cantidad de hombres y mujeres a finales del siglo XX tengan la posibilidad de autonombrarse gays, que se vean a sí mismos como parte de una comunidad de hombres y mujeres similares, y que sobre la base de esa identidad se organicen políticamente. No obstante, el contraponer los antípodas “homosexual” y “gay” como categorías meramente conceptuales amerita un estudio minucioso, puesto que en la actualidad sus diferencias por momentos se ven difuminadas. Es decir, además de la presente despolitización del vocablo gay dadas las políticas sociales de inclusión y sus asociaciones a un mercado de consumo, “homosexual y gay son términos de reciente incorporación, especializados en las perspectivas psicológica e ideológica respectivamente, aunque homosexual se ha erigido también como término neutro, general” (Martínez Expósito, 1997, pág. 65).

A la luz de lo expuesto, sin el propósito de caer en clasificaciones de tipo reduccionista, se recurrirá (más adelante) a ambos términos en su carácter nominal para elaborar una estrategia operativa de análisis literario que posibilite el escrutinio sobre algunos contenidos textuales donde parece que los vocablos cohabitan de manera inocente, pero que al pasarlos bajo el tamiz crítico de su trayectoria local, revelan formas más complejas de observación. Después de todo, Eribon Didier (2017) afirma que “[u]na cosa es cierta: cuando se trata de cuestiones de género y sexualidad, la literatura muestra tentativas de teorización o, en todo caso, cuestionamientos mucho más interesantes que las respuestas inmutables que repiten los adeptos a la ideología psicoanalítica” (pág. 13).

En tal caso, sería oportuno destacar la necesidad de recurrir a la conformación de un corpus literario que enuncie la experiencia homosexual como muestra del

conocimiento/sexualidad particular dentro de una versión cada vez más estructurada por la cultura decimonónica que rechaza la interacción erótica entre personas del mismo sexo. En este tenor, Gregory Woods (1998) dice: “El canon de la literatura gay ha sido construido por estudiosos homosexuales, más explícitamente desde los debates sobre la sexualidad y la identidad que florecieron en el último tercio del siglo diecinueve” (pág. 3).⁵ Como indicio de este acontecimiento, dice G. Woods (1988), el sexólogo alemán y activista homosexual precursor Karl Heinrich Ulrichs se encarga de redactar en septiembre de 1865 una lista de estatutos de la Unión Uranista (homosexual), una suerte de manifiesto liberacionista gay temprano en el que dos de los principales objetivos de esa Unión, aún inexistente, fueron los siguientes: fundar una literatura uranista y promover la publicación de los escritos uranistas apropiados a expensas de la Unión.

Así, los primeros acuerdos sugieren una aproximación a ese conjunto de textualidades, entendiéndolas como expresiones de “una perspectiva personal y subjetiva, un habitar la disidencia sexual en primera persona, de enunciar desde el fracaso, el miedo y la pérdida como lugares para construir una perspectiva política, poética y vital para la lectura y la teoría” (Saxe, 2020).

I.2 El corpus crítico literario de la experiencia homosexual

Si la configuración de la identidad homosexual adquiere importancia en el siglo XIX, su repercusión pasará por una serie de procesos histórico-sociales que, de manera gradual, atestiguan un momento de enunciación, de organización/visibilización y de acción política que distingue entre un “ellos” y un “nosotros” colectivo. Dicho de otra forma, tratándose de la homosexualidad, “lo que antes nombraba una práctica de placer ahora clasificaría una identidad sexual, y el término ha sido reclutado para categorizar hasta textos y prácticas críticas” (Kaminsky, 2008, pág. 882). Asimismo, la necesidad de construir un corpus mediante una práctica textual literaria que problematice las sexualidades no hegemónicas crea vasos comunicantes entre literatura e identidad.

⁵ La traducción es mía.

Respecto de la llamada literatura homosexual, gay, lésbica, cuir⁶,..., esto es, aquella que articula subjetividades que se alejan del orden preponderante, no hay duda de que sugiere una doble entrada de análisis. En tal sentido, David Miralles (2002) afirma que

cualquier denominación que territorialice la literatura ha de ser sometida a un permanente proceso de ‘desencialización’ con el fin de resguardarse del peligro de fijarle rasgos constitutivos presuntamente inamovibles a una cierta literatura recortada en función de los límites geográficos en que esta se produce (citado en Mansilla Torres, 2006, pág. 131).

Dicho lo anterior, la producción literaria mexicana de los siglos XX y XXI merece examinarse, ya que el texto de manera similar se puede interpretar como territorio de conquista o resistencia discursiva, de asimilación o de rechazo, donde la literatura no sólo representa la identidad cultural de la agrupación o colectividad desde donde emerge, sino que ella misma produce identidad. Del mismo modo, si hasta ahora se ha manifestado qué sexualidades, qué afectos, qué deseos y qué prácticas corporales fueron respaldados y sancionados como positivos y qué otros fueron limitados o excluidos; los productos culturales, es decir las obras, se inscriben también dentro de este proceso representando de diferentes maneras las fuerzas ideológicas implicadas y sus efectos. Por lo tanto

el análisis de los tópicos como la narrativa de las identidades homosexuales, de sus prácticas corporales y de su lugar como identidades colectivas (y como individuos) debe situarse en relación a un contexto de producción cultural construido y dominado por el régimen de la sexualidad (Ruiz, 2006, pág. 292).

La identidad, pues, alude a una idea de nosotros mismos, en función o en confrontación con los demás que no son como nosotros: aquellos que no comparten las mismas costumbres, hábitos, valores, normas o tradiciones. De esta suerte, si Rodrigo Laguarda (2010a) sostiene que la identidad gay es de tipo diaspórica y que crea un efecto de heterogeneidad en los sujetos que participan de ella; la literatura, en sus diversas variantes textuales, funge como espacio catalizador de representación, de memoria y de acción política respecto de las manifestaciones sexo genéricas locales: de ahí que se hable de un canon que

⁶ Se usa el vocablo cuir que, actualmente se opone al término *queer* y se encuentra de manera frecuente en textos académicos. Amy Kaminsky (2008), por ejemplo, propone el neologismo “‘encuirar’”. Reminiscente del verbo encuinar y evocador del acto de desnudar, encuirar significa des-cubrir la realidad, retirar la capa de la heteronormatividad. Encuirar propone desvestir no solamente para mostrar la realidad debajo de la vestidura engañosa –el outing clásico–, sino también como una forma de deconstrucción. Cuestiona la estabilidad de las normas. Revela la inestabilidad de la identidad y, paradójicamente, revela también la necesidad de crear y defender identidades alternativas para sobrevivir en una cultura regida por la identidad normalizada” (pág. 879).

permite realizar una aproximación a la llamada literatura gay en diversos contextos espaciales.⁷

Apuntando hacia la historiografía de la esfera latinoamericana, Mauricio Zabalgoitia Herrera (2013) afirma que

[e]sa suma de «historia» más «escritura» va paralela a la historia misma, sólo que como confección de un determinado discurso cuyo orden interno se perfecciona a partir del orden de lo externo, de lo real, incluidos los sujetos –y sus prácticas y presencias– más conflictivos: los indios, las mujeres, los negros, y de ahí en adelante (pág. 80).

Así, el pensar estos discursos como un *continuum*⁸ incita a extender la lista de sujetos problemáticos en la que los disidentes sexuales también ocuparán un lugar reservado para su enunciación. Como ejemplo de las primeras reflexiones sobre el asunto, Virgilio Piñera (1955) se decanta ya a mediados del siglo XX por la conformación de un corpus crítico literario que se refiera de forma expresa a la experiencia homosexual afirmando lo siguiente:

Si los franceses escriben sobre Gide tomando como punto de partida el homosexualismo de este escritor, si los ingleses hacen lo mismo con Wilde, yo no veo por qué los cubanos no podemos hablar de Ballagas en tanto que homosexual. ¿Es que los franceses y los ingleses tienen la exclusiva de tal tema? (pág. 42).

En ese marco, varios críticos se han interesado por definir esta práctica escritural⁹, subrayando que cuestionar su existencia “es la primera pregunta a la que debe enfrentarse cualquiera que intente explicar las características, la historia y el presente de la literatura homosexual, y dejar constancia de una mínima bibliografía al respecto” (Mendicuti, 2007, pág. 81). A manera de respuesta, se han escrito distintos ensayos afirmando que, efectivamente, desde el punto de vista literario, puede hablarse de una *literatura gay*: aunque algunos críticos opten por referirse a esta como *literatura de temática homosexual*, reservando el término gay para aquella que responde, de forma directa o indirecta a un cierto compromiso moral o político, incluida la militancia. Bajo estos supuestos, es preciso aproximarse a una definición –aunque esta pueda resultar genérica, riesgosa y hasta

⁷ Para un análisis más completo respecto a Latinoamérica, véanse los trabajos de Daniel Balderston (2007), Mérida García y Miguel Camp (2004), Dieter Ingenschay (2006) y Tomás Urtusástegui, (2002).

⁸ Se propone el uso del término *continuum* para utilizarlo a manera de trayectoria discursiva generadora de interrelaciones que, a su vez, da cuenta de la representación de algunos individuos y de su recorrido a partir de los procesos sociales por los que pasan en el plano extratextual. Es decir, se trata de una línea dinámica trazada por aquellos textos que originan cierta unidad temática en un espacio de tiempo determinado.

⁹ Respecto al plano nacional, un análisis de las primeras cavilaciones sobre el tema se encuentra en el brevísimo artículo de Rosamaría Roffiel (1987) que aparece en *Fem*, titulado “¿Existe o no la literatura gay?”.

contradictoria— acerca de lo que se ha mostrado como un corpus literario desestabilizador, para así llevar a cabo un análisis crítico fundamentado en diversos instrumentos teórico conceptuales, con el objetivo de aplicarlo al conjunto de obras seleccionadas en la presente investigación.

Sobre el particular, y como una primera aproximación, se exponen algunos de los puntos medulares con los que Martin Green (1982-1983) inicia su artículo titulado “La homosexualidad en la literatura”¹⁰, donde el crítico literario asevera que su tema puede significar muchas cosas. No obstante, lo que le interesa no son los libros sobre homosexuales, o las obras escritas por homosexuales, sino aquellos textos que expresen una sensibilidad que puede ser (legítimamente, pero algo especulativamente) etiquetada como “homosexual”:

No hablo de una literatura lésbica, porque no la he estudiado; así que me refiero a libros cuyo principal valor es la belleza, la virtud, el encanto de los hombres jóvenes, jóvenes por autodefinición y renuentes a dejar de serlo; aun cuando tal belleza, virtud, etc., a menudo se expresen como medios de un estilo, un ingenio insolente, un desafío a la realidad, que parece no tener nada que ver con el sexo (pág. 393).

De manera puntual, se trata del dandismo, como estilo de vida burgués asociado a esos varones con una personalidad extravagante, incluido su gusto refinado por el vestir y su actitud un tanto rebelde que busca incomodar al sistema. Dicho esto, M. Green (1982-1983) subraya un patrón cultural de sensibilidad que va desde el sentido del humor, el gusto por ciertos pintores, hasta la elección de juegos, grupos y actividades recreativas, que bien podría denominarse “homosexual”: ello incluso si el ejercicio de la sexualidad del individuo no lo es. En otras palabras, el autor se aleja del sentido freudiano que cubre al término homosexual, para enfocarse en un modelo de identidad cultural que sólo destaca ciertas formas de comportamiento que se asocian a un estilo de vida. Además, respecto a la producción literaria, se traza una diferencia entre lo que el autor denomina un campo de sensibilidad homoerótica en el que puede localizarse una muy sensual apreciación del físico y la belleza de otro hombre, sin que esta sensibilidad llegue a volverse homosexual. Como ejemplo, se mencionan los casos de autores entre los que se encuentran Robinson Crusoe, Daniel Defoe, Walter Scott, James Cooper, Alexandre Dumas, entre otros, cuyas obras celebran la camaradería entre los varones y en las que, a menudo, la presencia de las mujeres es nula o

¹⁰ Originalmente, el artículo se publicó en inglés bajo el título “Homosexuality In Literature”.

temáticamente se desarrollan de manera menor. “Sin embargo, no hay razón para leer tales historias como homosexuales. Son homoeróticas” (pág. 394).

En contraste con M. Green (1982-1983), Eduardo Mendicuti (2007) señala que literatura homosexual es

[l]a que refleja las costumbres y las emociones de los homosexuales, o la que aborda cualquier tipo de costumbres o de emociones con una mirada homosexual; la que da testimonio de la llamada «cultura homosexual» –conjunto de valores, comportamientos, lenguajes y signos que los homosexuales han convertido en una cultura propia–, y la que compendia las obras escritas por autores homosexuales, o por autores heterosexuales que abordan la temática homosexual o reflejan, o tratan de reflejar, la condición homosexual y sus manifestaciones como cultura específica (pág. 82).¹¹

De igual manera, de acuerdo con el escritor y periodista español, por temática homosexual deberá entenderse aquella que de forma patente trate tanto la experiencia homosexual individual, como la colectiva, en cualquiera de sus dimensiones: vivencias, reconocimiento, “salida del closet”, sexualidad, afectividad, comportamientos colectivos, espacios definidos, militancia, etc. Asimismo, deben también considerarse aquellas obras cuyos temas sean otros; por ejemplo: la identidad, la culpabilidad, la infancia, la formación, la realidad laboral, el viaje, la familia, la salud, el deporte, la insumisión, la traición, etc., siempre y cuando estén colocados bajo una mirada homosexual, o vividos a través de un protagonista que se asuma como homosexual. Con todo esto, es preciso clarificar la aparente similitud entre “literatura homosexual” y “literatura gay”:

Para los militantes gays, un gay es un homosexual comprometido; un homosexual es, simplemente, un señor o una señora sexual y afectivamente (esto de la afectividad suele olvidarse sistemáticamente en la definición de homosexual) atraídos por personas de su mismo sexo. Pues con la literatura ocurre algo similar. En rigor, *literatura gay* sería solamente, como dice Alberto Mira en su obra *Para entendernos. Diccionario de Cultura homosexual, gay y lesbica*, «la escritura bajo la influencia del movimiento gay organizado, que se inicia en la revuelta de Stonewell, en Nueva York, en 1969». Es decir, literatura que tiene en cuenta la ya cristalizada cultura homosexual y que trata, además, de los problemas y las alegrías inherentes al hecho de ser homosexual. Esta literatura gay ha dado no sólo obras extremadamente útiles y hasta necesarias, sino algún título excelente, bastantes obras

¹¹ Respecto a lo problemático que puede resultar el término “temática”, E. Mendicuti afirma que hay quienes optan por hablar de «literatura de temática homosexual», para agregar que jamás la literatura se ha clasificado por temas. No obstante, esto no es necesariamente cierto, basta pensar en la cantidad de estudios académicos que pueden haberse escrito sobre “el *tema* del matrimonio en la literatura escandinava, o el *tema* del adulterio en la literatura rusa, o el *tema* de la paternidad en la literatura norteamericana, o el del exilio en la literatura judía, o el de la identidad en la literatura balcánica, o el de la culpabilidad en la literatura alemana” (pág. 88).

aceptables desde el punto de vista literario, y algunas de enorme éxito, y, desde luego, muchas mediocridades y no pocos espantos. Pero, ¿quién no es capaz de hacer una interminable lista de libros deplorables que no son precisamente de temática homosexual?

«Literatura homosexual» sería, por el contrario, cualquier obra que respondiese a la definición que he dado más arriba, incluidas, por su puesto, las que presentan la homosexualidad y sus manifestaciones bajo un foco no precisamente favorecedor.

De todos modos, la simplificación a veces es positiva, y creo que a estas alturas ya no ofrece mayor confusión el hablar indistintamente de literatura gay o literatura homosexual. Es, creo, otro modo de normalizar todo cuanto se refiere a la cuestión homosexual (o cuestión gay) (págs. 82-83).

Acotado en el territorio nacional, Mario Muñoz (1996) en su célebre prólogo de la antología titulada *Amores marginales. 16 cuentos mexicanos*, enfatiza ya algunas características constantes de una tradición literaria propiamente homosexual que implica asuntos como el estilo directo, incisivo, visceral y frecuentemente hiperrealista: especialmente si se trata de la descripción de los actos sexuales. Aunado a lo anterior, el crítico literario señala la presencia de un protagonista joven o maduro afectado en principio por el conflicto con la familia, así como la omisión casi total de la presencia femenina. Ahora bien, respecto a la actitud o gustos que asumen los personajes de estas historias, se destaca la idealización del efebo, el culto por el cuerpo, la atracción por los espacios sórdidos, la búsqueda constante de relaciones duraderas, la producción de fantasías eróticas focalizadas en la exaltación de lo masculino y la exigencia de una autoafirmación, entre otros.

En cuanto a las vicisitudes de los protagonistas, M. Muñoz (1996) menciona que, por lo general, las historias acontecen en los ambientes más disímolos de la urbe o la provincia; donde “en el transcurso de estas peripecias el protagonista intentará un ajuste de cuentas con su entorno y consigo mismo, y al fracasar esta tentativa se precipitará en situaciones violentas y a veces sin salida; esto da por hecho que la búsqueda emprendida termine por lo regular en fracaso” (pág. 17).

Continuando con la esfera nacional y desde otro ángulo, el antropólogo R. Laguarda (2007) sostiene que no está del todo claro lo que puede definir que ciertas obras sean catalogadas como “literatura gay”. De este modo, se destaca lo siguiente:

Básicamente, se trata de una expresión –como voto gay o estética gay– que surgió en el proceso de construcción de una nueva identidad, durante la segunda mitad del siglo XX. En cualquier caso, quienes defienden esta noción le atribuyen ciertos rasgos que son reconocidos como propios de la sensibilidad o experiencia gay (pág. 176).

Bajo este supuesto, para R. Laguarda (2007) los constituyentes que de manera frecuente se manifiestan en las novelas denominadas homosexuales son: “por una parte, los

que provienen de la experiencia marginal del mundo gay; la renuncia a los derechos que otorga la normalidad o la relación destructiva con la familia y figuras de autoridad” (pág. 176). Aunado a lo anterior, el antropólogo distingue un segundo conjunto de elementos que conciernen al modo en el que se ha construido la experiencia moderna de la homosexualidad: “el carácter lúdico, el individualismo, la importancia de la belleza física, y las relaciones afectivas efímeras” (pág. 176).

En consecuencia, a partir de distintas geografías, épocas y tomas de posición, puede evidenciarse que varios de los elementos mencionados (la belleza asociada a la juventud, el culto al cuerpo, la predilección por los ambientes sórdidos, el rechazo familiar, las relaciones o encuentros efímeros, entre otros) se iteran para, al final, confluir en un solo territorio que, tácitamente, corrobora que la literatura está íntimamente relacionada con la sexualidad, a su vez que se destaca la presencia de ciertas prácticas o conjunto de valores, mayormente negativos para la sociedad, que se asumen como propios de una cultura específica: la homosexual o gay, que desde ese lugar marginal que se le ha asignado y a partir de la actitud desafiante asumida por sus protagonistas, tiene el potencial de rebelarse ante el *statu quo*: “Desde este punto de vista, el culto a la homosexualidad en la literatura es un recrudecimiento de la rebelión de aquellos cultos a la fertilidad contra la moral patriarcal (Green, 1982-1983, pág. 403).

En este sentido, cabe destacar que tratándose de la divergencia política que plantea E. Mendicuti (2007) entre literatura gay y literatura homosexual, hoy podría cuestionarse qué tanto el carácter militante asociado a la cuestión gay parece haberse desplazado, si se piensa que actualmente tal identidad se ha despolitizado debido a las corrientes asimilacionistas. En otras palabras, el carácter disidente que se le adjudicó a la expresión gay en los años 70, aunado a las distintas recepciones geográficas del término, se ha visto diluido en los últimos años; sobre todo después de la obtención de algunos logros como el del matrimonio igualitario, que para algunos activistas no es sino la constitución de un modelo normativo, pretendidamente hegemónico, de sujeto gay/lesbiano, dentro del proceso de normalización de lo que se ha denominado la cuestión homosexual en las sociedades occidentales. De ahí que, el teórico español reconozca que actualmente puede hablarse de ambos términos sin crear confusión alguna.

I.3 La teoría de los campos como herramienta de análisis del corpus nacional sexodisidente

Bajo un enfoque social, el estudio de la literatura que permite examinarla a partir de su autonomía dentro de un contexto geográfico y temporal específico, así como de sus características particulares, hunde sus raíces en la tradición crítica formulada por Pier Bourdieu (1992) en su teoría de los campos de producción cultural. En dicha propuesta el sociólogo parte de la noción de campo, entendiéndolo como un espacio social de manera estructurada sobre el que existen realidades culturales, políticas o simbólicas que pueden ser analizadas de forma independiente. Asimismo, cada campo (político, económico, literario, etc.) establece una serie de roles, normas y mecanismos de regulación entre sus agentes, impulsando una red de relaciones objetivas entre posiciones que generan correspondencias de relaciones de fuerza existentes no sólo en el plano físico, sino también en el simbólico, al nivel de la representación de los significados. A propósito de estas relaciones de fuerza en tensión dentro del espacio social, el concepto de *capital* resulta útil para entender que todo campo dispone de la facultad de alojar bienes materiales, tanto tangibles como intangibles, cuya distribución influye en las pugnas, en las transformaciones y en los posicionamientos de aquellos agentes, actores o instituciones que lo conforman.

Bajo esta perspectiva teórica, un campo literario deberá entenderse como ese espacio social de relaciones donde se produce aquello que una sociedad establece como literatura y en el que participan de manera activa escritores, casas editoriales, revistas de crítica, instituciones de apoyo a la creación (tanto públicas como privadas), además de los grupos literarios y de lectores. Dicho lo anterior, el campo literario puede analizarse como un espacio, relativamente autónomo¹², subordinado por el campo del poder, distinguiendo este

¹² Desde la diáspora latinoamericana, puede hoy criticarse el empleo de un modelo teórico acotado en un contexto europeo como Francia donde, como en ninguna otra parte, el campo literario se beneficia de una autonomía que lo lleva a desprenderse de las vicisitudes políticas y sociales en las que se origina. En este sentido, Anna Boschetti (1995) afirma que, si bien “no se puede, pues, universalizar el caso francés. Puede entenderse la autonomía en un doble aspecto: el aspecto institucional (la existencia de instancias de consagración, de Academias, de revistas, de editoriales) y el aspecto de los contenidos y las normas literarias. Se puede así imaginar tal o cual país que disponga de instituciones literarias específicas, siguiendo siempre en todo las normas de un centro exterior” (citada en Jurt, 2015, pág. 227). Así pues, como una forma de aproximar la teoría de los campos de producción cultural al contexto nacional, debe destacarse la propuesta de Patricia Cabrera López (2006), para quien la conciencia de una autonomía, a pesar de reproducir estructuras del tipo

último de la siguiente manera: “el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tiene en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico, y cultural en especial)” (Bourdieu, 1995, pág. 320).

El capital simbólico es, por tanto, un bien de tipo inmaterial que otorga reconocimiento y un estatus respetable dentro del campo: una suerte de poder con un valor de carácter alegórico que lleva consigo cierta legitimidad. A este respecto, y dado que el campo literario opera en el plano cultural, P. Bourdieu (1995) hace mención de un mundo económico en el que, de manera paradójica –semejante al alquimista que transforma el oro en vil metal– los artistas (escritores) sólo pueden tener reconocimiento en el terreno de lo simbólico, perdiendo en la dimensión monetaria. Es decir, existe un sistema de productores y consumidores en el que aquellos autores que ganan capital económico, es porque escriben sus obras con la finalidad de complacer al gran público y para obtener una retribución financiera inmediata, pero no logran poseer capital simbólico a corto plazo: “Estamos en efecto en un mundo económico al revés: el artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo), y al contrario (por lo menos a largo plazo)” (pág. 130). Cabe mencionar que, aun cuando el campo literario está subordinado al espacio del poder, los escritores adquieren una posición dominante porque se atribuyen un capital cultural que les confiere cierto poder y privilegios; no obstante, son dominados en su relación por quienes ejercen el poder político y económico, pese a que no se trate de una dominación personal, como sucedió con el mecenazgo.

En efecto, “los campos de producción cultural ocupan una posición dominada en el campo del poder; en otros términos; los artistas y los escritores constituyen una fracción dominada de la clase dominante” (Jurt, 2015, pág. 226). Sin embargo, para P. Bourdieu (1995) estos productores no adoptan una posición fija, ya que es dentro del mismo campo donde se origina la disputa permanente entre dos principios de jerarquización: el principio heterónimo y el autónomo; de ahí que se distinga entre escritores dominantes y pretendientes, donde los primeros, a través de diversas estrategias y tomas de posición

dominantes y dominados, conservadores y vanguardias, “coadyuva a la ilusión de que el campo literario sea ‘un mundo aparte’ del resto de la sociedad” (pág. 41).

tienden a definir el espacio y los modos de producción; mientras que los segundos se caracterizan por buscar el reconocimiento de sus “pares”, desdeñando las expectativas del mercado; es decir, ondean la bandera de su independencia frente a la economía: “el arte por el arte”.

Respecto al proceso de autonomización, el teórico francés afirma que este cambia de manera considerable en proporción con las épocas y las tradiciones nacionales. Así, las variaciones que conciernen a la obtención de una autonomía estarán supeditadas, de manera general, a cuatro factores que Paula Andrea Marín Colorado (2017) sintetiza de la siguiente manera:

- 1) El grado de institucionalización del campo literario (creación de academias, premios y otras instancias de consagración, mercado del libro, constitución de un público anónimo, profesionalización del escritor).
- 2) El grado de especialización del campo y de la consecuente diferenciación en los roles de sus agentes (creador, editor, librero, crítico literario).
- 3) El grado de independencia del campo literario frente al campo político, religioso y económico.
- 4) El grado de afirmación en los escritores de una «estética pura» (pág. 18).

De manera sucinta, el primer elemento atañe a las tomas de posición de los escritores, de las instituciones que los validan (entre ellas el mercado editorial), así como a la recepción de las obras que se da mediante la extensión de grupos de lectores que consumen sus productos. El segundo factor destaca la organización de intelectuales y escritores en distintos niveles, cuyos saberes responden a rangos y categorías específicas determinadas por su especialización. Respecto al tercer espacio, sus alcances demandan un alejamiento del campo político, económico y religioso. En este sentido,

la relación problemática del escritor con el mercado será una consecuencia de esta separación de las esferas política y religiosa, pues si bien el autor ya no debe congraciarse con un «mecenas» (aristócrata y/o burgués, político o sacerdote), sí debe buscar un editor o un modo de distribución que ponga sus obras en manos de un eventual público comprador-lector anónimo (Marín Colorado, 2016, pág. 19).

Por último, el grado de afirmación que ostenten los escritores se caracterizará por esa autonomía que consiste en refutar los poderes externos en el ámbito del arte. Por tanto, la práctica textual literaria debe concebirse como un acto de creación plenamente individual donde se valora un pensamiento independiente que no esté supeditado al campo político, económico o religioso: “En tal tenor es preferible tener pocos lectores, que perciban la literatura como un arte, a someterse a los editores o a los medios” (Cabrera López, 2006, pág. 46).

Ahora bien, debe tenerse en cuenta que la presente investigación no pretende examinar las generalidades del campo literario mexicano, sino tomar algunos ejercicios textuales que atañen a la narrativa y a los novelistas que optaron por problematizar la alteridad sexual masculina entre los umbrales del siglo XX y el XXI. Por consiguiente, al teorizar respecto al corpus novelístico nacional que problematiza las sexualidades no hegemónicas, el modelo bourdieusiano, como herramienta de análisis, permite observar “cómo se configura el ejercicio literario relativamente independiente del campo del poder (político, religioso y económico) –ya que el campo literario no puede independizarse del todo de este y su relación varía según las épocas y las sociedades” (Marín Colorado, 2016, pág. 13). Asimismo, la afirmación de una autonomía revelará la manera en la que, en la segunda mitad del siglo XX, el campo literario se ve modificado de manera constante a partir del surgimiento de aquellos autores pretendientes que, desde su ejercicio escritural, suscitan nuevas apuestas políticas, movimientos, la publicación de manifiestos literarios, el nacimiento de revistas, políticas editoriales, culturales y mercantiles, la promoción de figuras intelectuales, entre otros tantos factores.

En este tenor, es crucial resaltar que el proceso de autonomización preparará el terreno de acción para los escritores del nuevo siglo quienes, influenciados por esa tradición literaria construida por sus predecesores, se benefician de la liberación del ejercicio escritural respecto a los efectos de las fuerzas ejercidas por el poder económico, político y religioso. Por consiguiente, al tratarse de explícitas tomas de posición, el terreno se vuelve frontera de flujos de poder y deberá estar sujeto a una constante (re)interpretación si se piensa que, tratándose de aquellos escritores que hoy se asocian a las llamadas “literaturas de oposición”, estos (previo a la configuración del campo literario), pudieron haber llevado a cabo prácticas textuales vinculadas a la heteronorma¹³, pero que en su momento histórico era la única

¹³ Se trata de la heterosexualidad entendida como norma. De acuerdo con Antonio Tudela Sancho (2012), la invención de la norma heterosexual como marco sociopolítico en el siglo XIX tiene que ver con aquellos discursos moralizadores basados en categorías biológicas y categorías sociales (la medicina y antropología europeas), “capitales a la hora de comprender cómo la ciencia y la política (otro modo de hablar de la verdad y el poder) aúnan voluntades para establecer un modelo tanto de los cuerpos como de las identidades sexuales, las relaciones humanas o los modos morales que afectan a la construcción de la subjetividad” (pág. 1). En otras palabras, sólo se aceptará la heterosexualidad como forma única y normalizadora de la expresión de los deseos sexuales y afectivos, así como de la propia identidad de los sujetos bajo el binarismo hombre/mujer. De este modo, el impulso de la sexualidad como objeto discursivo –cuyos alcances inquiere M. Foucault (1976)– encuentra un aliado en el positivismo que, desde un enfoque claramente patriarcal, representado tanto por

manera de crear las condiciones posibles para un campo (relativamente) autónomo posterior, o, en contraste, esos otros autores que desde su posición de dominantes escribieron obras acerca de temas relacionados con los dominados que podrían analizarse, a primera vista, como prácticas literarias solidarias, pero que en realidad esconden otros intereses.

Ciertamente, el ahondar sobre la emergencia de un campo cultural nacional diferenciado del campo político, y de los otros ámbitos del campo intelectual, reclama un estudio propio. Sin embargo, como presupuesto básico, debe darse por sentado que, como bien señalan Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1983), al delimitar su autonomía, el campo literario constata que “[l]a especialización de intelectuales y escritores de diferentes categorías y rangos se conjuga con la existencia de instituciones que legitiman y consagran, y con los mecanismos del mercado como impulsores principales de la circulación de los productos culturales” (citados en Cabrera López, 2006, pág. 42).

Estas últimas reflexiones, entendidas como asuntos que remarcan el vínculo entre la creación y recepción de la literatura, así como de los procesos políticos y económicos de las naciones, llevan a formular una serie de preguntas del tipo: ¿Quién escribe? ¿Sobre qué? ¿Para qué? ¿Para quién? ¿Desde dónde? ¿Qué eficacia tiene una obra sobre otra? ¿Cómo se leen estos textos a lo largo de la historia? ¿Se puede importar al campo político un problema construido desde el campo intelectual? ¿Qué efecto tiene el que el orden dominante se sirva de la circunstancia para cultivar una imagen de democracia literaria incluyente?

En suma, dada la multiplicidad de relaciones que se llevan a cabo dentro de los campos de producción cultural propuestos por P. Bourdieu (1995), los principios teóricos arriba expuestos sugieren un análisis de la práctica textual literaria, confiriendo igual importancia a elementos intra y extratextuales, ya que al interpretar a la literatura como un sistema dentro de otro, los componentes internos de la obra se relacionan con aquellos externos que llegan a incidir en el proceso creador del autor: el contexto histórico, social,

científicos como por literatos, elabora un mapa conceptual descalificador de todos aquellos comportamientos e identidades que transgreden dicho régimen con la intención de interrogarlos, definirlos, clasificarlos y analizar sus indicios y sus síntomas. En consecuencia, las posturas positivistas predominantes asocian el crimen urbano, la enfermedad mental, la desviación sexual y la degeneración social con aquellos individuos que se encuentran fuera del espectro normalizador: las clases más humildes y las razas “inferiores” (las de color), dando base científica a las existentes jerarquías sociales y económicas que exigen analizarse a través de su relación con el término global de “heterosexualidad” como construcción social, cuyos propósitos aspiran a una configuración ideal de la sociedad.

económico y político; pero también la ideología de los grupos de poder, actores e instituciones, que intervienen en el mercado editorial y cultural en el que se introducen los escritores y desde los que se validan sus letras. De este modo, aunque actualmente pueda afirmarse que el campo literario nacional sexodisidente ha adquirido cierta independencia o autonomía, habrá que tomar estos conceptos con cautela; puesto que ha emergido otra serie de fuerzas que constantemente legitiman o niegan la relevancia de las obras: agentes institucionales (profesores y críticos) que excluyen a esa novelística que al ser difundida por los medios de comunicación masiva se denomina literatura comercial, “bajo el supuesto de que sus autores no actúan independientemente” (Cabrera López, 2006, pág. 46). Lo anterior coloca a la literatura en un nuevo campo de tensiones que, si bien puede cuestionarse, la aleja de un determinismo que ya no puede sostenerse.

I.4 El potencial identitario cohesionador del campo literario sexodisidente

John Loughery (1998), en su capítulo titulado “A Literature of Sexuality: II”, sostiene que numerosos críticos de la cultura han observado qué tan importante ha sido la labor de los libros y la escritura en el desarrollo de la identidad de los grupos marginados, por lo menos previo a la era de la televisión:

Privados de acceso en su vida cotidiana o en foros públicos a cualquier tipo de validación o siquiera a un conocimiento de su historia y la diversidad de su experiencia contemporánea, dichos grupos miran hacia los escritores para llenar ese vacío (pág. 183).

Ahora bien, si el escritor, antes que autor, es un sujeto que se desenvuelve en el espacio de lo social sobre el que se ejerce un aparato regulador de la conducta humana (llámese individual o colectiva), su identidad, entendida como la construcción de una singularidad del individuo como persona, atraviesa su producción artística: de tal forma que la actividad literaria también se ve permeada por una serie de fuerzas que dictan el deber ser. En otras palabras, autor y obra se forman a partir de idealizaciones, de modelos a seguir que incesantemente tratan de aplicar un orden ético moral.

De esta manera, las literaturas a las que se asigna una posición subordinada configuran un capital cultural cohesionador propio, donde la práctica textual funge como espacio receptor y portador de identidad, sobre todo tratándose de los casos en los que existe la necesidad de afirmar una identidad urgente, en proceso de construcción y visibilización. Por consiguiente, parafraseando a Sergio Mansilla Torres (2006), dicha conexión jamás debe

observarse como un acto meramente infructuoso, antes bien, la correlación literatura-identidad, para que se transforme en productiva en lo que compete a la elaboración de un discurso crítico liberador, debe ser inscrita en un horizonte político de comprensión; lo anterior porque el reclamo por una identidad y, en especial, el reclamo por una práctica literaria que problematice la identidad, cualquiera que esta sea, no sería sino, a fin de cuentas, una práctica política de visibilización que conlleva –por lo menos en el caso de las culturas subalternas– el desafiar discursos e ideologías tolerantes con estereotipos que tienen el poder de transformarse en doxa, cuyo saber proviene de la opinión (lo externo, los otros) negando la presencia del sujeto y de su experiencia, que nace del interior del propio individuo.

Así, si la obra literaria es territorio de confluencia de diversas textualidades en un cierto campo de referencias a la realidad extratextual (lo que comúnmente se ha denominado “vida real”), también lo es de la relación que la subjetividad del autor entabla con esa realidad y con la de los otros. De ahí que esta frontera permita la imbricación de categorías entre literatura e identidad. Por lo tanto,

inquirir en los efectos identitario culturales de un texto es rastrear el trabajo de origen: el viaje que el autor realiza en el lenguaje, en la historia, en la cultura para visibilizar aquellos otros sujetos y voces que hicieron posible que el autor pudiera escribir lo que escribió y determinar, en un juicio siempre subjetivo pero informado, si el autor le hace o no justicia a los suyos y a los otros (Mansilla Torres, 2006).

Se trata, pues, de recurrir a la memoria en favor de la sobrevivencia, de hacer el trabajo del desenterrador para sacar objetos, vasijas y huesos, pero no a ciegas, sin mapa y sin referencias, sino mediante una arqueología escritural, rastreando las huellas de aquellas obras cuya localización en la tradición literaria disidente se asemeja a los nudos del revés de un tapiz. En este sentido, la inclusión del concepto de canon es imperativa, ya que de acuerdo con Harold Bloom (1995), más allá de su origen religioso,

se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya que se interpreta esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, [...] por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas (pág. 30).

En tal caso, la construcción de un nuevo corpus y lo que se ha calificado como pluralidad de cánones, en contraposición a la reproducción de instituciones que se adjudican un carácter inamovible e imponen valoraciones que refuerzan la superioridad de un determinado capital simbólico, es crucial para observar las obras como corporalidades que

representan la identidad cultural¹⁴ de un determinado grupo, portadoras de un discurso propio en el terreno de lo social y con la capacidad de crear identidad; pero sujetas a una validación que puede dejarlas fuera de la institucionalidad de la literatura que, como bien señala P. Bourdieu (1995), desde distintos campos (el mercado editorial, la academia, los lectores, etc.), legitima obras y autores, colmándolos de un prestigio. Por ello, para el teórico francés el arte en general debe clasificarse en dos tipos de rubros: la producción pura (independiente del mercado) y la gran producción (orientada al gran mercado).

De esta manera, si bien el acto de escribir (y leer) literatura es una práctica textual que constituye parte de los hábitos de la vida cultural, se debe esclarecer que se escribe (y se lee) desde diversos sitios de poder, de visibilidad social y de estatus: posiciones fundamentales a la hora de producir y obtener conocimiento. Por consiguiente, los postulados teóricos aquí señalados apelan a un proceder similar al de ese *encuinar* que focaliza el análisis de la sociedad a partir de entender cuáles son sus estructuras de poder y cómo se conforman para legitimar los intereses de un grupo dominante sobre otro. Ciertamente, las literaturas asociadas a los grupos subalternos¹⁵ poseen un poder exponencial de desestabilizar el campo dominante. Sin embargo, como primer paso para que tal cometido político se lleve a cabo, será necesario, una vez más, hacer explícito su lugar de enunciación; es decir, el espacio desde donde emerge ese discurso y quién lo revela. Así pues, por mínimo que sea su alcance, como acto de problematización crítica, la presencia desestabilizadora de ciertas obras es sustancial en los ámbitos nacionales, dado que estas forman parte de un proceso histórico de resistencia:

Aunque este “anticanon” no se funde necesariamente en una revuelta estética al estilo de las ya “tradicionales” vanguardias históricas, y carezca, en consecuencia, del brillo deslumbrante efímero de los ataques iconoclastas a las formas estéticas canónicas, su efecto desestabilizante

¹⁴ S. Mansilla Torres (2006) afirma que “la identidad cultural es, en el fondo, una forma de praxis política que se manifiesta por la afirmación y reivindicación de una cierta sustancialidad esencial que, afincada en la memoria y en la práctica de la vida social, opera como un dispositivo ideológico de resistencia (si se trata de culturas subalternas) o de control imperialista (si se trata de culturas dominantes)”.

¹⁵ En el ámbito de las ciencias sociales se consideran grupos subalternos aquellos sectores marginalizados por la hegemonía que los observa como clases inferiores, incluidas las minorías sexuales. Gayatri Spivak (1985), por ejemplo, figura importante en el campo de los estudios postcoloniales, se aproxima al silenciamiento estructural del subalterno dentro de la narrativa histórica capitalista para afirmar que el subalterno “habla” físicamente, pero su habla no consigue un estatus dialógico. Por lo tanto, el subalterno no es un sujeto que ocupa una posición discursiva desde la que pueda hablar o responder. De ahí que su presencia sea el espacio en blanco entre las palabras y a pesar de que se le silencie, no significa que no exista.

puede ser de vastos e insospechados alcances en la medida en que afecta nada menos que al fundamento político de lo estético: evidenciar que la realidad humana, en el más amplio y profundo sentido del término, es comprensible y representable desde lo subalterno y con categorías y referencias que, desde la perspectiva dominante, aparecerían como no aptas para producir literatura genuina (Mansilla Torres, 2006).

Bajo esta perspectiva, la práctica escritural que defiende la conformación de los sujetos y el reconocimiento de las diversas formas de manifestación de la sexualidad erige puentes que superan la inviabilidad de reconocerse en el otro, su eficacia se instala en operar como un elemento unificador de un grupo cuya subjetividad no corresponde a condiciones universales, sino más bien particulares, lo cual provoca ya un desequilibrio en el campo de las representaciones hegemónicas, encauzando otras lógicas de producción, de comprensión y reproducción de los individuos; he aquí su capacidad exponencial de volverse anticanon, aun cuando desde su alteridad se genere un nuevo sistema de correspondencia de relaciones de fuerza que también será persuadido por el deseo de inscribirse en una institucionalidad que dicta quién es visible y quién no:

Porque las políticas de construcción de conocimiento han formado parte de esos mecanismos disciplinadores que también funcionan en la literatura y sus agentes culturales pero, al mismo tiempo, al tratarse de campos con relativa subalternidad respecto al canon científico hegemónico, han ocurrido apariciones desestabilizadoras [...] (Saxe, 2020).

A este respecto, ya E. Mendicuti (2007) adelantaba cómo la literatura de temática homosexual o gay ha entregado obras que pueden catalogarse como extremadamente necesarias: algunas excelentes, otras aceptables y hasta las mediocres. No obstante, el desdeñar los textos bajo criterios que aludan a una clasificación dicotómica de “buena” o “mala” literatura puede ser no funcional respecto de los objetivos de la presente investigación, ya que de acuerdo con Elsy Rosas Crespo (2003):

Para realizar el estudio del campo literario durante un periodo de tiempo específico es necesario considerar no sólo las obras y los escritores que han tenido éxito, sino que se debe partir del principio de que todas las obras y las actitudes de sus autores surgen como tomas de posición ante algo, ante otras tomas de posición: “los autores condenados por sus fracasos o por sus éxitos conseguidos con malas artes y lisa y llanamente abocados a ser tachados de la historia de la literatura modifican el funcionamiento del campo debido a su existencia misma, y las relaciones que en él suscitan.”¹⁶

A lo largo de este estudio se ha hecho, pues, mención de cómo hasta el siglo xx el sujeto homosexual tiene que enfrentarse a esos fundamentos de una sociedad que

¹⁶ El entrecomillado es de P. Bourdieu (1997).

constantemente se empeña en anularlo. Pero, para llevar a cabo tal cometido, debe enunciarlo y problematizarlo hasta volverlo una patología. Así, sobre esos instrumentos que excluyen la heterodoxia, se genera un primer “sentido de comunidad o pertenencia a una red de sujetos involucrados en prácticas homosexuales [...]” (Laguarda, 2007, p. 179). Sin embargo, se trata de posturas que intentarán construir un sentido de pertenencia distinto al de la enfermedad.

Es aquí donde cierta narrativa sexodisidente, como posibilidad crítica del campo cultural nacional, actúa como elemento cohesionador que reivindica ese vacío en la historia de una minoría. En este marco, todo potencial unificador exige un campo literario relativamente autónomo “cuya consolidación favorece que los agentes del campo se den sus propias reglas de producción artística sin subordinarlas a los campos económico o político” (Cabrera López, 2006, pág. 43). Dicho lo anterior, si bien la autora no incluye al campo religioso, como se verá en el siguiente capítulo, este jugará un rol crucial en los primeros ejercicios narrativos nacionales correspondientes al tópico de la homosexualidad en los umbrales del siglo XX, mostrando su influencia respecto a la reproducción de políticas culturales de disciplinamiento. Por consiguiente, deberá subrayarse que, si se trata de representar la alteridad sexual, no todos los productos culturales alojan ese poder de crear una identidad reivindicadora, puesto que se enuncian desde lugares distintos. A propósito de esto último, R. Laguarda (2007) parafrasea a M. Foucault al afirmar que

[p]or tratarse de un grupo marginado, antes del advenimiento de la identidad gay, era difícil para la mayor parte de la gente imaginar la felicidad de los homosexuales. Estaba claro que existía el placer homosexual, pero la condición marginal de quienes lo vivían parecía condenada a la desdicha. El modo de vida gay intentó cambiar esta situación y crear un grupo de personas que podían aspirar a la felicidad. Sin embargo, no ha sido tan fácil borrar el estigma de los personajes gays que muchas veces no pueden ser tolerados si en ellos no existe la angustia, la pesadilla, el desconsuelo detrás de una alegría (pág. 185).

Con certeza, la compleja relación que el campo literario ha desarrollado respecto de la alteridad sexual genera múltiples tensiones: su autonomía, por ejemplo, valida la presencia de las minorías a través de su representación, pero esta independencia no escapa a la reproducción de algunos estereotipos negativos asociados, de manera frecuente, a la homosexualidad. De este modo, tratándose de la interacción entre los confines del ejercicio narrativo y los lectores (factor fundamental para el campo literario), si se aspira a crear identidad en un momento histórico determinado, los receptores de ese mensaje, con su

conocimiento del mundo, deben reconocerse en el texto que hace referencia a ciertos significados sociales que les son familiares. Lo cual implica que ya debe existir “un público dispuesto a reconocer el valor de una obra literaria de esta naturaleza” (Laguada, 2007, pág. 189). Asimismo, habrá que tomar en cuenta la importancia de los críticos para examinar cómo estos inciden en la recepción de las obras y en el mismo lenguaje identificador de una comunidad que adquiere un papel vital en el desarrollo de un politizar las letras, sobre todo en el caso de esas primeras obras que instigan a seguir configurando lo que, con el paso del tiempo, se convertirá en una auténtica literatura sexodisidente. “Es decir, un conjunto de obras que desde diferentes puntos de vista tratan la misma cuestión: el develamiento de la personalidad homosexual, su comportamiento social y la cultura relevante de este grupo” (Muñoz, 1996, págs. 15-16).

En resumen, si el potencial identitario (como elemento cohesionador) que se aloja en toda obra tiene la capacidad de transformarse en un elemento desestabilizador, el estudio del campo literario sexodisidente da cuenta de esos textos que se vuelven importantes elementos de identificación al desafiar discursos e ideologías que parecían inalterables. De igual forma, como práctica política de visibilización, semejante acto implica arrojar luz sobre los contextos de creación, las distintas imágenes o estereotipos producidos a través de las propuestas narrativas de los autores, así como de su recepción por parte de los lectores y de la crítica literaria. En tal sentido, la riqueza invaluable de una aproximación teórica que rescate la importancia de la literatura en la construcción de una identidad radical, precisamente, en recuperar la dimensión que alojan las obras literarias como ejemplos de producción cultural que suprimen la consigna de que “aquello no existe porque no se enuncia” y colocan sobre el mapa la relevancia de la manifestación homosexual desde la práctica textual. Claro está, aunque a lo largo de este subapartado se ha intentado destacar el carácter desestabilizador y político de la relación identidad–literatura, en algunos casos no siempre se trata de un espacio destinado a actuar o intervenir como defensor de otras manifestaciones. Muestra de esto último se verá en el próximo capítulo, donde algunos de los primeros ejercicios narrativos respecto a la representación del personaje homosexual optaron por insinuar un tema en un afán de verismo o escándalo, y lo lograron.

I.5 La práctica textual literaria como discurso de la historia

Si la práctica textual literaria se observa como una suerte de discurso, dado que es un evento lingüístico que se produce dentro de un contexto espacial e histórico específico, resulta pertinente resaltar que M. Foucault¹⁷ (1980) amplía su significación desde un enfoque *discursivo* de la representación, donde discurso no es sólo la sucesión de pasajes enlazados de habla o escritura, sino un sistema de representación que produce conocimiento antes que sentido: “relaciones de poder, no relaciones de sentido”¹⁸ (pág. 114). “Por ‘discurso’ Foucault entendió un conjunto de aserciones que permiten a un lenguaje hablar –un modo de representar el conocimiento– sobre un tópico particular en un momento histórico particular” (Hall, 1997, pág. 26). Aunado a este concepto, la noción de archivo es importante para el teórico; ya en *La arqueología del saber* el teórico francés habla de este término, mas no como el conjunto de documentos que una cultura preserva a manera de memoria o la institución que los resguarda, sino como el que atañe a las condiciones históricas de posibilidad de los enunciados, entendidos como acontecimientos discursivos: “el sistema general de la formación y la transformación de los enunciados” (Foucault, 2002, pág. 221). En otros términos, el grupo de reglas que se da socialmente en un determinado periodo y los límites y formas sobre las que se define lo decible (o la decibilidad), la conservación, la memoria, la reactivación y la apropiación de los discursos.

No obstante, el discurso no sólo construye el tópico al producir y definir los objetos de conocimiento, además de dictar la forma en cómo se puede hablar acerca de un asunto; también tiene el poder de influir en el modo en que las ideas son puestas en práctica y utilizadas para regularizar la conducta de los otros. De ahí que M. Foucault insista en que “las cosas significan algo y son ‘verdaderas’, decía, sólo dentro de un contexto histórico específico” (Hall, 1997, pág. 29). Por lo cual, y para los intereses del presente estudio, este nuevo axioma sustenta que el análisis de toda obra literaria debe estar supeditado a una postura que la vea más allá de la

¹⁷ Ciertamente es que, de manera explícita M. Foucault no se propone trazar una teoría de la literatura. Sin embargo, no puede ignorarse la formación de un vínculo con esta a partir del inmenso papel funcional que los discursos del saber, propios de finales del siglo XIX y principios del XX, han conferido a las obras.

¹⁸ La traducción es mía.

“creación” que surge de la individualidad de un “autor”, como unidades plenamente significativas concebidas e interpretadas a partir de una lógica interna que se explica sólo a partir de sí misma, sino como apuestas, como “jugadas” realizadas por agentes sociales, motivadas a partir de intereses específicos (Rosas Crespo, 2003).

En *El orden del discurso*, el crítico menciona que una *sociedad de discurso* era aquella donde “el número de individuos que hablaban, si no estaba fijado, tendía al menos a ser limitado; y era entre ellos quienes el discurso podía circular y transmitirse” (Foucault, 2005, pág. 43). En contraste, la doctrina, –entendida como la masificación del saber– tiende a la difusión; y mediante la puesta en común de un solo y mismo conjunto de discursos, los sujetos, tan numerosos como se quiera inferir, definen su dependencia recíproca. “En apariencia, la única condición requerida es el reconocimiento de las mismas verdades y la aceptación de una cierta regla –más o menos flexible– de conformidad con los discursos válidos” (pág. 43).

De este modo, la literatura como práctica cultural reclama el análisis de las condiciones en las que los textos se hacen disponibles, pues, como ejercicio discursivo se interrelaciona con la producción de conocimiento y opera mediante juicios de valor aplicados a las cosas, los objetos, las personas o los eventos en el mundo, donde estos por sí mismos carecen de sentido fijo, final o verdadero. No así en el ámbito social, donde las culturas hacen que las cosas signifiquen. Por lo que, dado el carácter múltiple que encierra el conjunto de reglas que M. Foucault (1991) asocia al discurso, es momento de ahondar en sus límites para, posteriormente, encauzarlas hacia el campo literario y seleccionar una serie de elementos que actúen como herramientas metodológicas y conceptuales, cuyo uso se hará conforme se vaya requiriendo:

1. Los límites y formas de lo *decible*. ¿De qué es posible hablar? ¿Qué ha sido constituido como dominio discursivo? ¿Qué tipo de discursividad es asignada a tal o cual dominio (lo que se asigna como materia para el tratamiento narrativo; para la ciencia descriptiva; para la fórmula literaria)?
2. Los límites y formas de *conservación*. ¿Qué declaraciones están destinadas a desaparecer sin dejar rastro? ¿Cuáles están destinadas, por el contrario, a entrar en la memoria humana a través de la recitación ritual, la pedagogía, la diversión, la fiesta, la publicidad? ¿Cuáles están marcadas como reutilizables y con qué fines? ¿Qué expresiones se ponen en circulación y entre qué grupos? ¿Cuáles son reprimidas y censuradas?
3. Los límites y formas de *memoria* tal como aparece en diferentes formaciones discursivas. ¿Qué enunciados reconocen todos como válidos, discutibles o definitivamente inválidos? ¿Cuáles han sido abandonados al considerarse insignificantes y cuáles se han excluido al verse como extranjeros? ¿Qué tipos de relación se establecen entre el sistema de enunciados presentes y el cuerpo de los anteriores?

4. Los límites y formas de *reactivación*. Entre los discursos de épocas anteriores o de culturas extranjeras, ¿cuáles se conservan, cuáles se valoran, cuáles se importan, cuáles se tratan de reconstituir? ¿Y qué se hace con ellos, qué transformaciones se trabajan sobre ellos (comentario, exégesis, análisis), qué sistema de apreciación se les aplica, qué papel se les da a jugar?

5. Los límites y formas de *apropiación*. ¿Qué individuos, qué grupos o clases tienen acceso a un tipo particular de discurso? ¿Cómo se institucionaliza la relación entre el discurso, los hablantes y su audiencia destinada? ¿Cómo se indica y se define la relación del discurso con su autor? ¿Cómo se presenta la lucha por el control de los discursos entre clases, naciones, colectividades lingüísticas, culturales o étnicas? (Foucault, 1991, pág. 59).

Bajo esta premisa y apuntando a las obras que serán objeto de análisis en este trabajo: la adecuación direccional o desterritorialización de los axiomas foucaultianos apenas expuestos propone cuestionar los límites que se imponen desde un nuevo espacio (el campo de la literatura) a la trama de prácticas discursivas sobre la sexualidad; ya que como bien se ha señalado, el poder conlleva resistencia y los regímenes disciplinarios¹⁹ regulan a la vez que producen los territorios textuales de estos discursos. Dicho de otra manera, para el teórico francés, el poder opera dentro de lo que identifica como un aparato institucional y sus tecnologías (técnicas). Así, el campo literario como aparato institucional está inscrito en un juego de poder, pero siempre vinculado a ciertas coordenadas de conocimiento: dentro de un contexto de las reglas de un juego que ha sido socialmente construido. Lo cual quiere decir que el análisis del saber no se limita a su relación con las ciencias, sino que existe también en el fondo de las ficciones, cercando y especificando la realidad en el plano extratextual.

Dicho esto, se considerarán:

¹⁹ Para los intereses del presente estudio, se trata, pues, del aprendizaje de aquellos elementos socioculturales dentro del entorno en el que se desarrollan los individuos: un ambiente en el que se manifestarán de diversos modos las operaciones que los poderes disciplinarios realizan para producir estrategias de regulación o expulsión de las alteridades consideradas radicales en un determinado momento, entre las que se encuentra, por supuesto, el cuerpo homosexual y el deseo homoerótico. En esencia, se refiere a ese poder autoritario con funciones normalizadoras o disciplinarias que M. Foucault, como ya se adelantó, denomina dispositivo en distintos momentos de su producción. En este sentido, Edson Faúndez V. y Geraldine Villa Sánchez (2019), recurren a los postulados del teórico francés para resaltar cómo la nueva física del poder construye el cuerpo como “objeto de conocimiento e intervención privilegiado a partir del despliegue de una óptica especial (panoptismo) que permite el ejercicio de una vigilancia sistemática y ubicua; de una mecánica característica (disciplinaria), encargada de la localización, movilización y utilización de los individuos mediante un control perpetuo; y de una fisiología diferente (normalizadora) que determina tanto la norma como el campo de regularidad que la define (Foucault, 1996, pp. 49-50). Las disciplinas atrapan de este modo al sujeto en una red de relaciones de poder que pretende (re)configurarlo en tanto “cuerpo productivo y cuerpo sometido”, construido en torno a los conceptos de utilidad y docilidad (Foucault, 2002, p. 26)” (pág. 98).

1. Los límites y formas de lo *escribible*. ¿Qué se puede escribir en un momento dado? ¿Cuáles son los criterios utilizados para escribir sobre ciertos temas en los diferentes tipos de discurso que atañen a la literatura? Tratándose de la sexualidad, se ha argumentado que existe sobre ella una práctica discursiva a través de un conjunto de objetos, de enunciaciones posibles, de conceptos y de elecciones. En consecuencia, los límites de lo escribible permiten una aproximación a las formas en las que se trata el tema homosexual en la poesía y la narrativa, entre otros géneros, en un contexto geográfico y temporal determinado. Es decir, cómo se configura el universo homosexual o gay por medio de la práctica textual literaria. Así pues, un análisis de la terminología en relación con la obra también resulta significativo desde el punto de vista de lo que puede o no ser escrito: ¿se escribe por medio de un lenguaje médico (un discurso higienista) o más bien subjetivo? Este primer espacio de reflexión, *grosso modo*, arroja luz sobre los elementos que conforman y revisten al personaje homosexual/gay en el contexto de una tradición literaria para, posteriormente, observar cómo ha sido su proceso de evolución: desde los atisbos de una masculinidad un tanto feminizada, como “tercer sexo” (representación de un estado indefinido entre hombre y mujer), hasta la declaración directa de su sexualidad.

2. Los límites y formas de *conservación*. ¿Qué textos se publican o republican, con qué frecuencia y en qué momento? ¿Qué textos no se publican? ¿Con qué fines se publican determinadas obras? ¿Qué textos entran en circulación dentro de una cultura particular y qué otros son censurados o simplemente reprimidos? ¿Hay autocensura? Estas interrogantes apuntan a la existencia de periodizaciones tanto dentro de culturas y sociedades, como en sus relaciones con culturas ajenas, periodizaciones que se concretan en la práctica escritural. Por otro lado, los límites de la conservación otorgan a la literatura la capacidad de expandir los efectos que un hecho histórico provoca en la memoria colectiva de su cultura. Se asiste, pues, a una forma de supervivencia discursiva que, en algunos casos, pone en circulación una serie de estatutos que atraviesan el campo social para entrar en el ámbito de lo imaginario y ficcional. Por tanto, la literatura también legitima la manera en la que se habla del tópico: lo escribible.

3. Los límites y formas de *memoria*. ¿Cuál es la naturaleza de las relaciones entre una obra literaria y su legitimación, su aceptación como válida en un momento dado? En este tercer espacio, habría que inquirir los modelos del discurso de los escritores, así como las

referencias y el uso que se hace de autoridades anteriores. ¿Esta relación intertextual es implícita o explícita? ¿Cuáles obras se consideran demasiado “extrañas” para que los lectores de un determinado grupo las asimilen, y cuáles son aquellas en las que este grupo puede reconocerse a sí mismo? Para tales aspectos, es importante no descartar un lugar común de los prefacios, donde los escritores muchas veces exhiben la forma en que se posicionan en relación con obras anteriores y en competencia con otras en el mercado actual.

4. Los límites y formas de *reactivación*. Las interpelaciones planteadas en este cuarto postulado pueden aproximarse a los textos de la siguiente manera: entre los discursos de épocas anteriores o de culturas extranjeras, ¿cuáles se retienen, cuáles se valoran, cuáles se importan y cuáles son intentos de reconstitución? Pero, además, ¿qué se hace con estos, qué transformaciones se trabajan sobre ellos (comentario, exégesis, análisis), qué sistemas de apreciación se les aplica, qué papel se les da a jugar?

Referente al campo que concierne a este estudio, cabría preguntarse cómo la configuración de un corpus propiamente homosexual produjo que numerosos textos considerados como clásicos, dentro del canon literario, fueran leídos como obras de culto por un grupo de disidentes sexuales, provocando una nueva lectura de los “clásicos”, con el afán de encontrar en ellos una “marca homosexual” de reconocimiento, lo que a su vez provocó una búsqueda incesante de obras quizá olvidadas, para recuperarlas e incorporarlas al canon subalterno de lo que se ha denominado literatura gay. Del mismo modo, es crucial focalizar las problemáticas asociadas a la influencia de discursos extranjeros sobre otras literaturas. Por ejemplo: tratándose de la elección entre *homosexual* y *gay* para referirse a un personaje en narrativas fuera del espacio anglosajón, ¿corresponde este cambio terminológico a un asunto meramente cronológico y reivindicativo de la identidad? ¿Qué efectos tiene el término “gay” en la configuración del personaje?, ¿define de manera *a priori* su color de piel, su clase?, ¿puede aplicarse a personajes racializados? Si bien se mencionó anteriormente que la identidad gay responde a un proceso de transculturación, hay autores que eligen exponer el término gay en cursiva, recalcando su carácter extranjero; ¿puede leerse esta decisión como un acto de resistencia local en favor de una homosexualidad masculina no capitalizable?

5. Los límites y formas de *apropiación*. Este último espacio propone algunas interrogantes que guardan cierta correspondencia con lo que P. Bourdieu (1995) ya adelantó en la sección dedicada al campo literario. Es decir, visto como fenómeno cultural, el

surgimiento de un canon legitima el cuestionar qué individuos, grupos o clases componen las categorías de escritores y lectores de esas obras. ¿Quién escribe? ¿Para quién? ¿Cómo se define el público de las obras dentro de los propios textos? ¿Qué relaciones se institucionalizan entre autor y público?

Respecto a la historia del canon propiamente homosexual, al tratarse de “esa literatura que se escabulle de los suplementos y que no produce titulares espectaculares, que no llega a los grandes premios y que se refugia en el aprecio de reducidos pero cómplices grupos de lectores” (Martínez Expósito, 2011, pág. 26), es claro que su agenciamiento se ha colocado en un espacio menos mediático que el del modelo hegemónico: el de los escritores dominantes. Sin embargo, desde este lugar periférico es válido y hasta necesario preguntarse: ¿Cómo se percibe el papel del escritor pretendiente en relación con las instituciones nacionales, con el mercado editorial? ¿Cómo se sitúa esta literatura en términos de lucha por el control de la producción de los discursos?

Para finalizar, sin haber pretendido exhaustividad ni completitud, este capítulo ha presentado una serie de conceptos, cruces temáticos, posturas que, a manera de andamiaje sobre el cual se colocará el análisis de las obras, han formulado distintas interrogantes que el corpus seleccionado, así como su contexto de creación y recepción, intentarán responder en los siguientes apartados. En este sentido, es crucial subrayar que, como ya se adelantó, para llevar a cabo una aplicación productiva del análisis textual, habrá que superar dos posturas restrictivas que atañen a lo que Valentín Voloshinov (1997) denominó la sociología del arte:

El primer punto de vista puede ser definido como la *fetichización de una obra de arte en cuanto objeto*. Este fetichismo actualmente predomina en los estudios del arte. El campo de visión del investigador está limitado por la propia obra de arte, que se analiza como si ésta fuese lo exhaustivo en todo el arte. Tanto el creador como los contempladores permanecen fuera del campo de visión.

El segundo punto de vista, por el contrario, se limita al estudio de la psique del creador o bien del contemplador (más frecuentemente se pone un signo de igualdad entre ambos). Las vivencias del receptor o del creador del arte desde este punto de vista sustituyen al propio arte (pág. 110).

Por fortuna, la teoría literaria reconoce actualmente la función social de los productos culturales donde las fronteras entre ambos espacios (obra y sujeto receptor) se desdibujan para analizarlas a partir de un todo. Prueba de esto es la selección de los postulados teóricos propuestos, mismos que sugieren una relación recíproca entre el autor, la obra, su contexto de creación y recepción; acto que no descarta la inclusión de múltiples espacios de

razonamiento que dejan de ver a los textos como meros materiales verbales, organizados por una forma y de una manera determinada, como objetos únicos y acabados. Así también, es fundamental reconocer que el siglo XX, temáticamente hablando, fue decisivo para que la manifestación de una identidad erótico-afectiva no impuesta, se constituyera en asunto literario.

Por tanto, semejante a una suerte de microgenealogía, el siguiente capítulo abordará tres ejercicios narrativos localizados en la primera mitad de este complejo momento histórico para el país, en los que será representada la subjetividad homoerótica, aunque no precisamente con este término (homoerótico), provocando una oscilación entre la reproducción de políticas culturales de disciplinamiento y los primeros atisbos de una rebelión fallida contra el sistema represivo. Asimismo, si el canon literario ha fungido como dispositivo disciplinario, la configuración de un campo literario en el siglo XX impulsa a continuar con esa historia que se teje entre la disidencia sexual y la literatura hacia los inicios del actual siglo con la intención de identificar dos de los primeros ejercicios textuales que continúan la construcción de figuraciones de la alteridad sexual. Así, acotada en el terreno de lo social, no hay duda de que una obra literaria puede llegar a convertirse en un testimonio vivo en torno a la construcción del sujeto cuya sexualidad se define en oposición a la heterosexualidad impuesta.

Capítulo II

Microgenealogía: la novela mexicana como territorio de asimilación y resistencia discursiva en los umbrales del siglo XX

De acuerdo con estas ideas, las ‘perversiones’ consignadas en la literatura gay no deben interpretarse como escatología procaz sino como un rechazo a la práctica alienada del pudor, que a modo de ley ha impuesto límites al ejercicio libre del deseo (Muñoz, 1996).

Los alcances de un ejercicio analítico desde el presente permiten al investigador observar en la producción literaria anterior dimensiones difíciles de acentuar en los momentos que atestiguaron el nacimiento de las obras. En tal sentido, la crítica literaria, de acuerdo con Kate Millett (1971), no sólo es esa aventura que no debe ceñirse a un respetuoso testimonio de adulación, sino, “por el contrario, debe ser capaz de captar los reflejos bien definidos que la literatura ofrece de esa vida que describe, interpreta e incluso deforma” (pág. 12). Ya E. Mendicuti (2007) adelantó que literatura homosexual será aquella que evidencie mediante un conjunto de valores, comportamientos, costumbres, lenguajes y signos lo que los homosexuales han transformado en una cultura propia, pero también aquellos otros que se les han asignado desde fuera. Del mismo modo, debe recalcarse que esta literatura comprende las obras escritas tanto por autores homosexuales, como por aquellos que no se asumen como tales y que, en algunos casos, abordan dicho asunto desde una postura moralista o descalificadora. Esto último es importante, ya que concierne doblemente a los postulados propuestos que tratan los límites y formas de apropiación del discurso literario, así como a los que atañen a los límites y formas de lo escribible. Es decir, ¿quién escribe sobre los primeros personajes “homosexuales” y de qué manera los representa?, ¿qué dice de ellos?

Análogamente, el indagar por la novelística bajo el hilo conductor de la subversión sexual anula cualquier intención de unificar

la lectura del corpus bajo el presupuesto de una única identidad homosexual que se despliega en distintas áreas culturales, y pone en evidencia dos cuestiones teóricas fundamentales. Primero, la identidad homosexual, como todas las identidades sexuales, es siempre plural y obliterar esta pluralidad sólo generaría una lectura reductiva y sesgada que debería necesariamente homogeneizar toda diferencia cultural. Segundo, las identidades sexuales son construcciones históricas y, por lo tanto, pueden ser modificadas por la acción histórica, la reinención individual y colectiva (Martínez, 2006, pág. 3).

Ejemplo de tales reflexiones, convenientes para la construcción literaria del deseo homosexual, son las tres tomas de posición que desde la ficción llevan a efecto: *Los cuarenta y uno: novela crítico social* de Eduardo Castrejón (1906), *Vereda del Norte* de José U. Escobar (1937) y *Los mil y un pecados* de Eduardo Delhumeau (1939), narraciones donde de manera explícita la representación de la disidencia sexual dista de ser unívoca o singular.

Como objeto de atención, los personajes principales del corpus arriba citado, guardan una relación bastante peculiar con esos varones llamados pollos (los más jóvenes) o lagartijos, “muy conocidos en la prefiguración de la Zona Rosa que fue la calle de Plateros, hoy Madero” (Capistrán, 2018, pág. 42); sujetos decimonónicos aún no sexualizados y arquetipos de personajes que fueron acentuando su afeminamiento en algunas novelas costumbristas. Sobre este asunto, José Ricardo Chaves (2018) manifiesta lo siguiente:

En el siglo XIX mexicano y en su literatura el gay u homosexual, al menos tal como se entiende a inicios del siglo XXI –un hombre que tiene o que quisiera tener relaciones sexuales con otro hombre– no aparece, no existe. Lo que encontramos es su equivalente, el afeminado, un personaje fuera de la norma masculina hegemónica que compite en coquetería y locuacidad con las mujeres, sin llegar a tener relaciones sexuales con otro hombre. En este sentido, el afeminado se define por un comportamiento social –cifrado en sus gestos, gusto por la ropa, el baile o los perfumes– y no por una práctica sexual” (pág. 55).

Sin embargo, en contraste con esas sutiles e inofensivas presencias, cierto es que, las experiencias de los protagonistas en las obras de este apartado sugieren la configuración de un personaje incómodo para los ideales de la nación y sus componentes simbólicos como pudiera ser el catolicismo. En consecuencia, se puede hablar ya de un sistema de mecanismos de control que se aplica sobre los cuerpos de una minoría que, desde la literatura, pretende expresar un sinfín de posibilidades que se definen en contra de la cultura hegemónica donde “con dificultad y siempre tardíamente, tienen que construir a base de retazos una comunidad y una herencia utilizable y una política de supervivencia o resistencia” (Kosofsky Sedgwick, 1998, pág. 108).

II.1 El dispositivo como instancia de vigilancia

Respecto a esas primeras representaciones literarias de la alteridad sexual masculina, cabe precisar que la segunda mitad del siglo XIX no sólo ve surgir al homosexual como objeto de discurso, a la vez que su cuerpo se vuelve materia de conocimiento, sino también constata el surgimiento de corrientes estéticas, sobre todo literarias, como el realismo y el

naturalismo²⁰ que, de manera progresiva, posibilitarán la construcción de subjetividades no hegemónicas mediante la irrupción de personajes que cuestionan las normas de comportamiento.

Así, aun con el peligro que todo intento por revelar los primeros atisbos de la representación del sujeto homosexual²¹ en cualquier tradición literaria conlleve, habrá que situarse sobre los umbrales del siglo XX para observar que las asociaciones de lo que llegará a conocerse como identidad homosexual en el territorio nacional estuvieron relacionadas, sobre todo, con estructuras que aluden a exigencias, leyes y reglamentos políticos cuya importancia reside en que estos ejercen un control sobre los cuerpos de los sujetos en un contexto dominado por dispositivos disciplinarios. Por lo tanto, la enunciación de la homosexualidad en la práctica escritural también se vuelve receptora y productora de mecanismos que asocian la sexualidad con una función del cuerpo y de la población, por lo que debe ser regulada y vigilada. Bajo esta perspectiva, el análisis de tres textos primigenios permitirá apreciar “cómo los dispositivos médico, legal, religioso y estatal se transfiguran en

²⁰ De acuerdo con Alfredo Juan Manuel Carballeda (2011) estas dos corrientes literarias, desde mediados del siglo XIX, intentarán erigir “una extraña amalgama entre protesta social, fatalismo y elaboración tácita de una propuesta de reforma social que abarcará individuos, conductas y poblaciones. El naturalismo y el realismo como formas de expresión cercanas al positivismo lograron construir lentamente una visión de los problemas sociales que aún hoy se mantiene vigente [...] Estas cuestiones se plasman en relatos, especialmente novelas, que van desde la existencia de protagonistas individuales o colectivos relacionados conflictivamente con su entorno, hasta héroes y villanos determinados indefectiblemente por el medio social o la herencia biológica” (pág. 1). Ahora bien, respecto a la corriente realista que concierne a la literatura, hay una postura anti-romántica que pretende dejar atrás la fantasía y la imaginación con la finalidad de representar a la sociedad tal como es, sin idealizarla, para así poder explicar la realidad social y examinarla. De esta suerte, según Joaquín Blest Gana (1848), el realismo es la forma más adecuada para que el ejercicio literario “refleje y consigne en sus páginas la sociedad en la que se engendra” (citado en Subercaseaux, 1979, pág. 22). Así pues, cabe aclarar que para J. Blest Gana (1848), la estética realista además de pintar la sociedad en la que viven los individuos, otorga la posibilidad de analizar y descomponer “hasta las más ocultas fibras del cuerpo social” (pág. 22). De tal modo que el realismo, a través de la novela que se impone como la manifestación literaria más sobresaliente y adecuada para observar, reflejar y explicar la realidad social, por un lado, tiende a “consignar el estado moral y material de la sociedad; y por otro, a servir como instrumento de regeneración social” (pág. 22). Esto es, forma parte de ese dispositivo de estrategias de reglamentación; pero, como se verá a lo largo de esta investigación, también da visibilidad a ciertos grupos que durante mucho tiempo han sido borrados del mapa literario, generando nuevas relaciones de fuerza.

²¹ Aunque no siempre se le identifique de esta forma en la práctica textual literaria (sobre todo a principios del siglo XX), se respetará la incorporación del personaje sexodisidente bajo el término médico para mantener el contraste entre el sujeto homosexual y gay. En otras palabras, pasar de la patología estigmatizadora a la acción política y liberadora debe permitir una primera aproximación que, en teoría, facilitaría su diferenciación respecto de la narrativa actual.

instancias de vigilancia, encauzamiento y castigo de las posiciones de deseo que afectan el imperio de la heteronormatividad” (Faúndez V. & Villa Sánchez, 2019, pág. 95).

A este respecto, la presencia de agentes que ejercen su poder sobre la práctica escritural muestra cómo, previo al surgimiento del campo literario local, habrá obras que no podrán beneficiarse de esa autonomía que, aunque no del todo, décadas más tarde las alejará de la intromisión científica, política, económica o religiosa. Por consiguiente, esa literatura que hoy se podría asociar a una temática homosexual o gay, contará con una doble función: informar o entretener, pero también ser parte de ese mecanismo con intenciones de control social y asimilación²². Es decir, el texto se convertirá en espacio de vigilancia perpetua en el que cualquier sujeto será potencialmente partícipe de sus alcances. En efecto, el dispositivo ejerce un control continuo sobre el comportamiento de los individuos en contextos más conservadores. Así M. Foucault (2002) dice:

El ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder y donde, de rechazo, los medios de coerción hacen claramente visibles aquellos sobre quienes se aplica (pág. 175).

Para el teórico francés, ese ojo que todo lo observa se manifiesta a través del dispositivo del panóptico²³, cuyas unidades espaciales permiten observar sin cesar y reconocer al punto. “En cuanto al aspecto laboratorio, el Panóptico puede ser utilizado como una máquina de hacer experiencias, de modificar el comportamiento, de encauzar o reducir la conducta de los individuos” (pág. 207).

Ahora bien, si al actuar como dispositivo regulador la sociedad tiene la capacidad de regir y modelar el pensamiento de los sujetos, será importante recalcar los códigos de comportamiento nacional imperantes en el último cuarto del siglo XIX y la primera década

²² De acuerdo con Joseph S. Roucek (2022): “En el sentido más amplio del término, asimilación significa un proceso sociológico formal de relaciones interhumanas, sin tener en cuenta especialmente si dicha asimilación se refiere a los elementos económicos, técnicos, religiosos o culturales. Se expresa en la transmisión de los elementos culturales entre los individuos o grupos sociales, y tiende a aumentar la uniformidad social entre los que son sujetos y los que son objeto de ese proceso de transmisión. [...] Generalmente, la asimilación se define como la aceptación de los elementos culturales de la sociedad que rodea a los individuos y a los grupos menores localizados dentro de dicha esfera cultural” (págs. 209-210).

²³ La idea del panóptico se atribuye a Jeremy Bentham, quien la presenta como una alternativa de vigilancia en el sistema carcelario en la que se requiere una cantidad menor de empleados. *Grosso modo*, consiste en un sistema arquitectónico para uso penitenciario construido de manera circular, con celdas individuales, y una torre central. Su función primordial será observar a todos los presos sin que estos se percaten de ello. Es decir, se trata de crear un estado consciente de total visibilidad y de poder observar sin ser observado (Foucault, 2002).

del XX; esto es, aquellas prácticas sociales que se consideraban como aceptables durante el régimen del General Porfirio Díaz. Tal escenario es clave para México, ya que el país se encuentra en un momento en el que se afianza el proceso de secularización iniciado décadas atrás. Sobre este contexto, además de la moral que prescribía la Iglesia, surge otro conjunto de normas, impregnadas de ideas del positivismo, impulsado por el Estado liberal. Sin embargo, un objetivo se comparte desde estos dos espacios contrapuestos: “la idea de formar hombres y mujeres renovados, educados bajo los cánones más exigentes en aras de formar a ciudadanos moralmente virtuosos” (Briseño Senosiain, 2005, pág. 421). En otras palabras, se pretendía inculcar en la sociedad los principios que apoyarían en la creación de los nuevos ciudadanos que México necesitaba. De este modo, el positivismo le sirve a la cultura hegemónica que manifiesta una fe absoluta en la ciencia como única forma de alcanzar el orden y el progreso. Se trata, pues, de la utilidad de los individuos en la que, para M. Foucault (2002), “el cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (pág. 26).

En consecuencia, hay un rechazo a las ideologías liberales que desemboca en un conservadurismo, respecto de lo político y lo social, en el que los manuales de buenas costumbres, libros de moral, novelas, cuentos, revistas literarias y periódicos, esparcían lo que se quiso imponer como socialmente correcto, pretendiendo moldear las prácticas cotidianas de la población. Los textos, entonces, se toman –sobre todo– como territorio de asimilación de ese deber ser que le abre paso a la disidencia sexual como asunto literario, pero bajo sus condiciones. Dicho de otro modo, se trata de un nuevo saber donde claramente, al igual que en el terreno de lo social, se reproducen aquellas ideas impuestas por el dispositivo de control y vigilancia. Empero, a pesar de este aparente orden, se origina una corriente artística que provoca en el país una ruptura respecto de las representaciones hegemónicas en el último cuarto del siglo XIX, entre estas las que se vinculan con el discurso positivista del control sexual. Se trata del modernismo, movimiento estético que desde lo literario se interesa por asuntos que incluyen lo oscuro, lo prohibido y lo perverso, “problemas” sociales que el positivismo en su afán de resolver, y desde una doctrina científica, saca a la luz.

Así, con el propósito de fijar las obras de estudio sobre una ventana temporal determinada, será posible observar la transición de los alcances respecto a la puesta en texto

en torno al hombre homosexual que, de manera puntual, puede rastrearse en varios materiales literarios demarcados por esa convulsa primera mitad del siglo XX: prácticas textuales que en el territorio nacional se convierten en “el espacio fictivo propicio para la revelación del transgresor secreto de la diferencia sexual” (Faúndez V. & Villa Sánchez, 2019, pág. 97). Entonces, si el propósito de esos hallazgos discursivos converge en la representación de rasgos más o menos estables sobre el imaginario social por el que transitan los individuos, la pregunta obligada es: ¿de qué características se trata?, ¿de qué tipologías?

II.2 “Estos esperpentos sin grandeza que carecen de fisonomía propia”²⁴

Por considerarse literatura popular y de tema censurado, Robert McKee Irwin (2013) afirma que *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*, de E. Castrejón (1906), “jamás se toma en serio dentro del contexto de la literatura mexicana. No existe registro de este texto o de su autor en ninguna historia literaria [...]” (citado en Castrejón, 2013). No obstante, el valor historiográfico de la novela es fundamental para el presente estudio, ya que si se parte del principio de que todas las obras y las actitudes de quienes las escriben surgen como tomas de posición ante algo, ante otras tomas de posición dentro del campo literario, la obra en cuestión trata asuntos que conciernen a esa preocupación social por identificar a los sujetos a través de rasgos distintivos definibles a simple vista. En otros términos, la novela puede examinarse como ejercicio textual que apela a una estrategia demarcadora respecto a los márgenes simbólicos entre lo que se asume como masculino y femenino en el contexto mexicano.

El título, desde luego, hace alusión al famoso baile de 1901, extendiendo así los alcances del tono burlesco y de menosprecio que la prensa mexicana utilizó para referirse a sus asistentes. Recuérdese que, como hecho histórico, la reunión se da en un contexto que se caracterizó por un conservadurismo respecto de lo político y lo social. Así, asumiendo el papel de vigía autodesignado, la práctica textual literaria se apropia del hecho histórico para sancionar la presencia del sujeto homosexual dentro del territorio nacional. A propósito del poder como mecanismo de regulación que consigue ejercer el discurso literario, los editores en la publicación original afirman lo siguiente:

24 Tal expresión aparece en el prólogo de *Amores marginales* de M. Muñoz (1996) para referirse a la exageración del comportamiento de los personajes afeminados en algunas películas.

El autor de la novela que hoy publicamos ha cumplido con un deber social, sea cual fuera el éxito de lo que él llama su novela, y que es el relato fiel de un hecho que produjo el escándalo y que ha dejado en las llamas de la sátira una memoria que durará por muchos años (citado en Castrejón, 2013, pág. 66).

El “deber social” del cual hablan los editores de la novela, ratifica la dependencia moral de esos primeros ejercicios narrativos del siglo XX que tienen una función pedagógica, ética y política, más que literaria. En otras palabras, hay una ausencia de autonomía estética que se sirve del escritor como engranaje de un discurso que tiene el poder de echar a andar un mecanismo de escrutinio y control sobre los “otros”. A propósito de esto, dice Carlos Monsiváis (2001): “En *Los cuarenta y uno. Novela crítico-social* (1906), su autor, Eduardo A. Castrejón, predica –de otra manera la novela no se imprime– contra la ‘injuria grave a la Naturaleza’, la homosexualidad, e inventa una novela abominable” (Monsiváis, 2001, pág. 309).

Dicho esto, si bien los límites y formas de la conservación otorgan al discurso literario la facultad de expandir los efectos que un suceso provoca en la memoria colectiva de su cultura, E. Castrejón²⁵(1906) no sólo imita el tono burlón de los periódicos de la época para hacerlo perdurar en el tiempo, en la historia, sino que exagera la ausencia de virilidad vinculada a la clase alta porfiriana (el hombre educado y refinado) asignando a los personajes varones de su novela nombres como: *Mimí, Ninón, Blanca, Virtud, Estrella, Carola*²⁶, etc., que mostrarán al lector su empeñoso y lascivo entusiasmo por travestirse. Por tanto, la fidelidad del relato está sólo en la alusión al hecho histórico, el baile como evento sancionado por las costumbres sociales, pero no en la actitud que el espacio ficcional configura de los asistentes anónimos en la realidad extratextual. Es decir, se está ante la presencia de una forma de supervivencia discursiva que pone en circulación una serie de estatutos que atraviesan el campo social para entrar en el ámbito de lo imaginario y ficcional:

²⁵ Existe escasa información sobre el autor. No obstante, Robert McKee Irwin (2013) afirma que Eduardo Castrejón parece ser el seudónimo del general Mariano Ruiz Montañés (1846-1932), líder porfirista que dedicó su vida a hacer carrera militar y política, participando de manera notable en las fuerzas republicanas de resistencia durante la Intervención francesa. Sirvió como diputado federal (1886-1912) y fue gobernador de Tepic (1904-1911). “Como político porfirista, se exilió en Los Ángeles durante la Revolución. Aficionado de la historia, el general Ruiz elaboró varios manuscritos, entre ellos *Leyenda histórica de Tepic* (1914), *Reminiscencias históricas* (1926), *Leyenda histórica de los estados de Michoacán, Jalisco y Nayarit* (1927), y varios poemas (entre ellos, uno dedicado a Porfirio Díaz). Se desconoce por qué se interesó tanto en el escándalo de los 41, hasta el punto de animarse a elaborar su historia en forma de novela” (en la solapa).

²⁶ Las cursivas son del original.

Y, como hembras vanidosas que cifran su ventura y su felicidad en la postura y el adorno de un vestido femenino, se dirigieron a un hermoso retrete-tocador; y despojándose del saco, del chaleco, del cuello de la camisa y la corbata, fueron acicalándose corsés elegantísimos y artísticamente trabajados (pág. 70).

La figura del panóptico, como ya se adelantó, permite observar de manera constante al sujeto sexodisidente sin que este se percate de ello. Bajo esta óptica especial, a primera vista, el despojarse de la indumentaria masculina metaforiza el rechazo a la virilidad impuesta. Por consiguiente, aunque semejante osadía exhibe ya la decadencia de la élite porfiriana a principios del siglo XX, lo peor es que dicha acción, el travestirse, atenta contra la identidad nacional que claramente se enfrenta a un nuevo problema: el afeminamiento del cuerpo de algunos sujetos ya inútiles para la conformación de la cultura nacional. En tal sentido, M. Muñoz (1996) destaca que, con la intención de mantener vivo el mito de la hombría, los personajes afeminados no son más que una caricatura diseñada de acuerdo con una serie de ideas que la sociedad se ha hecho de la homosexualidad:

Similar a un monstruo de feria, el desempeño de un personaje de este corte es llamar la atención por medio de los exagerados detalles que lo caracterizan desde el exterior: voz de flauta, maquillaje sobrecargado, cabellera teñida, vestuario escandaloso, desplantes grotescos, movimientos en extremo amanerados y complacencia en el faje indiscriminado de quienes lo acosan (pág. 13).

Por consiguiente, desde una mirada actual, la disidencia sexual y de género se ven como asuntos antinacionales porque los varones al adornar su cuerpo se asumen como parásitos improductivos para la construcción de la nación, de tal forma que la homofobia debe fortalecerse y así mantener al cuerpo nacional a salvo de tal contaminación: “[..] jóvenes que, en el colmo de la torpeza y de la degradación prostituida, contribuyen a bastardear la raza humana injuriando gravemente a la naturaleza” (Castrejón, 2013, pág. 71).

Efectivamente, el escrutinio del cuerpo social se vuelve una de las estrategias disciplinarias más eficaces en contra de cualquier manifestación que desestabilice la sexualidad reproductiva. De esta forma, el autor presenta la homosexualidad y sus manifestaciones bajo un enfoque para nada favorecedor: ve a la figura del torpe aristócrata cosmopolita como individuo que perturba el orden establecido a consecuencia de su afeminamiento, distante de la propagación de la especie por la que tanto velan las buenas conciencias. A propósito de esta inutilidad, Diego Falconí (2016) dice:

Así calladito, sentado en esas improductivas nalgas, el mestizo nefando, uranista y homosexual veía pasar la historia. Pues justamente es en el trasero y el ano sodomitas, partes

que al unísono posibilitan la penetración, pero no la procreación, donde muere la opción de repoblar y por tanto de conquistar y reconquistar el territorio bajo la narración épica masculina (pág. 74).

Cabe destacar que, el contexto socio económico de los umbrales del siglo XX se ve caracterizado por una Ciudad de México que goza de la modernidad y del progreso semejante al de las grandes ciudades europeas. “Las clases quedan perfectamente estratificadas en la burguesía, una extendida clase media y una inmensa mayoría proletaria” (Gutiérrez, 2014, pág. 81). Dicho lo anterior, a primera vista, es el burgués sofisticado sobre quien se aplica el dispositivo de control²⁷. Aunque, aun cuando las intenciones de la Iglesia y el Estado hayan sido consistentes a la hora de frenar ciertas actitudes consideradas indecentes, era común que estas se pasaran por alto si los transgresores pertenecían a las clases privilegiadas.

Del mismo modo, los personajes de E. Castrejón (1906) que se revelan ante el lector como sujetos desestabilizadores del orden social pertenecen a esta élite; por lo que la representación de la transgresión queda atravesada por la clase y la raza, y donde el homosexual proletario es borrado de la historia:

En la casa aristocrática de *Mimí*, adornada con exquisito gusto femenino y en la sala elegantemente amueblada, se esparcen ondas de perfume delicioso.

Mimí está solo!...

En su traje correcto, cortado a la ‘Americana’, se nota una elegancia exquisita; sus manos blancas y tersas, juegan con los guantes, y su mirada impaciente mira el reloj, que le parece retarda mucho las horas (Castrejón, 2013, pág. 68).

En este sentido, es pertinente mencionar que si la masculinidad hegemónica concierne a todos aquellos discursos entendidos como prácticas que conforman y legitiman identidades positivas dentro de un contexto social en el que se desenvuelven los varones, existen también aquellas prácticas que ocupan un lugar periférico al generar relaciones de subordinación y dominación entre grupos de hombres. En relación con lo anterior, desde los feminismos, resulta fundamental subrayar los aportes teóricos de K. Millet (1971), quien en su *Política sexual* sostiene que “la supremacía masculina, al igual que otros credos políticos, no reside finalmente en la fuerza física, sino en la aceptación de un sistema de valores que no es

²⁷ Ya Cuéllar (1869) en su novela *Ensalada de pollos* menciona en el capítulo V, “Monografía del pollo”, cuatro categorías: “pollo fino, pollo callejero, pollo ronco y pollo temprano.” Interesa aquí resaltar la figura del primero, ya que este es descrito como “El hijo de gallina ‘mocha’ y rica, y gallo de pelea, ocioso, inútil y corrompido por razón de su riqueza” (pág. 38).

biológico” (pág. 48). Sin embargo, el poder que los hombres han institucionalizado sobre las mujeres tiene efectos colaterales sobre algunos varones que, de manera constante, se ven obligados a sucumbir ante los embates de la imposición patriarcal. Es este el caso de los homosexuales, y de algunos hombres y jóvenes heterosexuales, cuya dominación por parte de los hombres legitimados por la hegemonía cultural los coloca en la parte más inferior de una jerarquía de género entre los varones. En consecuencia, para R. Connell (1995): “La homosexualidad, en la ideología patriarcal, es la bodega de todo lo que es simbólicamente expelido de la masculinidad hegemónica, con asuntos que oscilan desde un gusto fastidioso por la decoración hasta el placer receptivo anal” (pág. 41).

Por otro lado, y con el fin de volverse un aviso para todos aquellos que intenten transgredir las normas sociales obligadas, la novela trata la disidencia desde una postura moralizante que pretende dictar un modelo único de ciudadano. Ejemplo de este acto fallido por parte de los personajes principales se observa, a manera de disociación, al resaltarse constantemente su carácter masculino desde la mirada “objetiva” de los otros que intentan a toda costa ejercer sobre estos cuerpos un nuevo efecto regularizador que los preserve como ciudadanos útiles para las expectativas de la nación:

—¿Han quedado concluidos?— Le preguntó *Mimí* con una dulzura fingida y una mueca seductora.

—Sí, señor— respondió dignamente la modista—; si encuentra Ud. algo que le disguste vendré mañana para arreglarlo (Castrejón, 2013, pág. 70).

Así pues, la agencia que otorga la ficción a los asistentes al baile, que en el terreno de la realidad histórica desaparecen, los colma de una nueva subjetividad como presencia. Empero, este acto se lleva a cabo desde una voz y fisonomía ajena y exagerada, aplicándoles sensaciones, juicios, posturas, así como construcciones asociadas al placer del afeminamiento desde lo externo, a través del ojo clínico de los otros que describen al sujeto homosexual como figura aberrante para el orden establecido:

—¿Qué onditas tan preciosas tienes en tu peinado, *Margarita*! ¿qué, te las rizaste?

—No, mi vida, si son naturales...

—¿Y tus chochitos, *Virtud*, ¿son americanos?...

—Sí, *Estrella*, están muy monos con mis calcetines calados, ¿verdad? [...]

“El corazón degenerado de aquellos jóvenes aristócratas prostituidos, palpaba en aquel inmenso bacanal” (págs. 69-71).

La figura del aristócrata se representa entonces, desde el exterior, como un sujeto entregado asiduamente al jolgorio y al acicalamiento de su cuerpo, hito sobre el que se ejerce la burla:

La risa, desde esta perspectiva, funciona como uno más de los intensificadores del poder dominante: señala, humilla y corrige a quien se ha desviado de la norma. Funciona, por tanto, como uno de los recursos fundamentales para producir ese corte de los flujos deseantes que perturban los binarismos sociales que defiende la máquina axiológica del relato (Faúndez V. & Villa Sánchez, 2019, pág. 104).

Por lo que respecta al dispositivo regulador como instancia de vigilancia, su autoridad se ve representada tanto por la figura del narrador omnisciente, como por la del detective ‘Mano de Alacrán’: quien es contratado por Judith para vigilar y descubrir a *Ninón*, su pareja sentimental, en el baile. Se trata entonces de llevar al lector al lugar de los hechos y así atestiguar el goce de los cuerpos al liberarse de las prohibiciones sexuales y dar cuenta de sus acciones antes de la condena social: “Se abrazan, se besan, se tienen un afecto demasiado fraternal que traspasa todos los límites de la amistad” (Castrejón, 2013, pág. 79).

El carácter ejemplarizante de la novela propone, pues, que la única solución para superar toda prueba que acciona la mirada social inquisidora será el reprimir, o más bien ocultar, semejantes prácticas nefandas mediante el disimulo y la doble moral. En este tenor, José César Del Toro (2015) afirma que

Ninón representa el más claro ejemplo pues no solo se compromete con una acaudalada señorita, para buscar aumentar su dinero y su honra, sino que procura mantener una imagen ‘masculina’, posibilitando un proceso de empoderamiento que le permitirá superar su estigmatización y acceder a una pronta ‘rehabilitación’ (citado en Faúndez V. & Villa Sánchez, 2019, pág. 104).

Bajo esta perspectiva, es claro que no hay negociación, tratándose de la respuesta de la sociedad respecto a la figura del disidente sexual: o la integración social mediante la doble vida o la mofa pública del escarnio que desemboca en la pérdida de los derechos civiles. Una vez más, la solución se localiza en espacios opuestos. Sobre este asunto, es *Ninón* quien, al parecer, es el único en mostrar arrepentimiento acerca de sus actos; por lo que, una vez terminado su castigo, el servicio militar, se enamora de una joven yucateca que pertenece a una modesta clase social; de no ser así, como dice Estela, sobre el destino de *Mimí*: “¡Ah! Pero su muerte civil será eterna; [...]” (Castrejón, 2013, pág. 81).

Curiosamente, la novela, como bien observa R. McKee Irwin (2013):

[...] no obstante su propósito (según sus editores) de “flajela[r] de una manera terrible un vicio execrable, sobre el cual escupe la misma sociedad, como el corruptor de las generaciones” (vi), se fija en los placeres experimentados por los 41 al vestirse de mujer (pág. 25).

La afirmación del teórico estadounidense sugiere una similitud con las consecuencias implícitas de esos discursos sobre la sexualidad que llevan consigo el poder de enunciación que, en el siglo XIX, otorga al recién señalado homosexual (en el plano extratextual) la capacidad de reconocerse en el otro a través de sus prácticas corporales, prácticas que revelaban un nuevo placer, hasta entonces no analizado.

En suma, si se trata del lugar de enunciación discursivo y de la toma de posición de quien lo revela, E. Castrejón (1906) configura una retórica del afeminamiento que permite leerse como manifestación primigenia de la identidad homosexual nacional desde la novelística en los umbrales del siglo XX. Por tanto, el campo de producción cultural, desde su condición de dominado, se utiliza para difundir un mensaje que aspira a homologar la identidad de los sujetos en un momento clave para el nacionalismo cultural. De este modo, se destaca la conquista del dispositivo regulador sobre la práctica discursiva de la literatura. Es decir, se asiste a la enunciación de la homosexualidad como asunto literario, pero bajo una serie de juicios que determinan, desde el lenguaje higienista descalificador, qué prácticas sexuales no son aceptadas por la moral dominante y qué modelo de sexualidad debe asumirse como una decisión inobjetable.

La obra en cuestión da cuenta, entonces, de cómo la disidencia sexual en los varones se construye desde una mirada juzgadora por el Estado y por la sociedad que no permite la inclusión de los sujetos estigmatizados en su calidad de ciudadanos, de ahí el exilio de los personajes a Yucatán como forma de castigo, lejos de la presencia de la mayoría que actúa como centinela del régimen de poder contra la alteridad. Aunado a esto, el carácter popular de la obra aspira a esparcir su enseñanza de forma barata y extendida, cual si fuera aportación moral de una doctrina, entre todas las clases sociales: entreteniéndolo sí, pero también educando (produciendo conocimiento) a estratos sociales poco habituados a la lectura. De tal forma que la práctica textual también se ve permeada por una serie de fuerzas que dictan el deber ser en un momento histórico donde la ideología de los grupos dominantes se ve reflejada en la actitud solapadora que toman algunos escritores. Claro está, se trata de un ejercicio escritural cuyas características se distancian de las lógicas de funcionamiento del campo literario: dado que aún no se puede hablar de esa autonomía estética a manera de

independencia pedagógica, moral o política de las obras, así como del papel que juegan los diversos actores e instituciones en la formación de un público lector. Por tanto, se trata de una novela para educar a una población ya alfabetizada mediante esa lección que dicta: toda demostración de inmoralidad será sancionada.

Por tanto, para P. Cabrera López (2006), “los escritores que llegan a firmar panegíricos o panfletos, cuya finalidad sea primordialmente hacer exégesis de quien los paga y su ideología, niegan la autonomía” (Cabrera López, 2006, pág. 52). Aunado a esto, los personajes de E. Castrejón (1906) no desarrollan una identidad autoconcebida que pueda ejercer, desde su diferencia, una suerte de resistencia frente al dispositivo como instancia de vigilancia: más bien se describen, bajo un tono moralizante, como esperpentos unidimensionales que deben ser anulados del territorio nacional. Por este motivo, aunque se mencionan datos como referencia al hecho histórico del baile, jamás se otorga al lector alguna otra información: “[Mimí] propuso que en la calle de la Paz alquilaran la casa marcada con el núm. 000, la que adornaría convenientemente” (Castrejón, 2013, pág. 75).

Así, R. McKee Irwin (2013) puntualmente advierte que es, “como si el autor temiese que sus retratos de los 41 en sus momentos de mayor euforia seducirían a los lectores a experimentar sus propios deseos de vestirse de prendas del sexo opuesto y rendirse ante la tentación sublime del libertinaje” (citado en Castrejón, 2013, pág. 26).

II.3 El discurso revolucionario que disparó sobre el campo de sensibilidad homoerótica

El cruce cultural, representacional, crítico y teórico entre disidencias sexuales y literaturas no se trata de una novedad del siglo XXI o de la última década, sino que es una tensión y un disturbio (muchas veces borrado) que podemos intentar rastrear en genealogías negadas por las políticas culturales heteronormativas (Saxe, 2020).

La obra que a continuación se analizará puede localizarse en los límites y formas de *conservación* del discurso literario, cuyos alcances exhortan a cuestionar qué ejercicios escriturales no se publican en sus contextos de creación, qué textos entran en circulación dentro de una cultura en particular y qué otros son censurados por las fuerzas de poder que se apropian de los modos de producción o, incluso, qué discursos son autocensurados, dado que los autores no son ajenos a un contexto histórico-cultural que incide en su proceso creador. Asimismo, su presencia dentro del corpus literario que se ocupa de la representación de la alteridad sexual, está a caballo entre la extensión de ese dispositivo disciplinador y

aquellos primeros ejercicios textuales que, de manera sutil, intentan rebelarse ante la heteronorma.

Por razones de extensión, aun cuando *Vereda del Norte*²⁸ ha sido pocas veces estudiada, no se llevará a cabo un análisis exhaustivo del texto. Antes bien, se rescatarán sólo aquellos elementos que actúan sobre la presencia de la homosexualidad en relación con el discurso literario y algunos de los cruces temáticos anteriormente analizados.

El argumento de la novela del chihuahuense J. U. Escobar²⁹ (1937) pertenece a una taxonomía que, en el caso de las naciones latinoamericanas, suele quedar olvidada de la historia o está simplemente desaparecida: Revolución y homosexualidad. Si bien los vínculos entre sexualidad y política, liberación y revolución que conciernen a la expresión de las minorías tienen auge en los años 70 del siglo XX, el ambiente en el que *Vereda del Norte* se acota es el de la Revolución como conflicto armado, entre 1910 y 1917, cuyos efectos generan un modelo de masculinidad hegemónica³⁰ o predominante que, a primera vista, parece cuestionar cualquier tipo de afectividad entre varones. De tal forma que, según Adriana Candia (2005), se trata probablemente de “la primera novela mexicana con tema homosexual, y la primera novela juareense de la revolución” (citada en Escobar, 2005, pág. 81).

Esta primera afirmación amplía el trabajo de investigación de uno de los académicos que sentó las bases para conocer la cultura mexicana del siglo XX: Luis Mario Schneider (1997), quien traza una trayectoria de la presencia homosexual en la narrativa mexicana tomando como punto de partida *El diario de José Toledo* de Miguel Barbachano Ponce

²⁸ Novela inédita, su publicación se da por primera vez en partes en el Suplemento Cultural *Armario*. Números 156-163 de la *Revista Semanario* de Ciudad Juárez. Para este estudio se consultó la edición del 2005 que incluye una introducción y análisis de Adriana Candia, así como la segunda novela del autor: *El Evangelio de Judas de Keyroth*.

²⁹ José Urbano Escobar Ruíz (1889-1958) nace en Ciudad Juárez. Durante la primera década del siglo XX, en la ciudad de Chihuahua, realiza estudios en el Colegio Palmore y en el Instituto Científico y Literario. Fue socio fundador de la Asociación de Jóvenes Cristianos (YMCA), en cuyo gimnasio se desempeñó como instructor de barras y pesas en 1906-1907 y donde dirigió también los primeros juegos de baloncesto. Como figura política, al estallar la Revolución, participa en el orozquismo y aparece como uno de los firmantes de un manifiesto en la ciudad de Chihuahua que apoyaba la candidatura de Pascual Orozco a la gubernatura del estado con fecha del 25 de junio de 1911. Entre 1936 y 1937 escribe 2 novelas: *El Evangelio de Judas de Keyroth* y *Vereda del Norte* (relato situado a principios del siglo XX en San Francisco del Oro en la mina “*La Fábula*”, dando cuenta de la vida en el mineral y cómo a través de Regeneración los pobladores siguen la vereda del Norte para unirse a la revolución). www.chihuahuamexico.com

³⁰ Véase R. Connell (1995) y Cecilia Alfaro Gómez (2009).

(1964), obra que se ambienta en la Ciudad de México. En este sentido, *Vereda del Norte* altera dicho recorrido para ampliar sus alcances y establecer nuevos vínculos entre sexualidad, historia y política lejos del ambiente homosexual urbano. A su vez, de la aseveración de A. Candia (2005) se puede inferir que, como es el caso de algunos críticos, se entienda la conformación de un canon subalterno sólo a partir de posturas positivas acerca de la presencia de la disidencia sexual en el texto; aunque, como se verá, los personajes de la novela tampoco escapan de la mirada inquisidora del Estado.

En general, la obra se centra en los avatares emocionales entre Ricardo García (también llamado Ricardito o Rico), adolescente de 14 años en el pueblo minero de San Francisquito del Oro, Parral, Chihuahua, y el campesino Teófilo Domínguez (el mocetón), durante una época en la que se dispersan las ideas de cambio en el norte del país y el pueblo es alcanzado por el estallido de la revolución. Así pues, a lo largo de sus veinte capítulos, la novela retrata personajes y circunstancias puntuales de la sociedad campirana del norte y la manera en que el movimiento sociopolítico llega a trastocar la vida de los hombres de Chihuahua.

Al igual que la novela de E. Castrejón (1906), *Vereda del Norte* construye un imaginario que da cuenta de un hecho histórico desde la memoria colectiva de un suceso como la Revolución mexicana. Sin embargo, como ha señalado M. Muñoz (1996), “nuestra intimidad ha buscado los vericuetos más insólitos y retorcidos para sublimar o disimular el deseo” (pág. 9). De este modo, si para los límites y formas de conservación, la literatura también legitima la manera en la que se habla de cierto tópico, existe ya una serie de contrastes que se distancian de la representación de la homosexualidad configurada en la novela previa, cuestionando así cualquier postura categórica respecto de las prácticas homoeróticas y del disenso sexual en la novelística de la primera mitad del siglo XX.

J. U. Escobar (1937) erige un espacio reservado a la presencia exclusivamente masculina que para nada resulta sospechoso ante el dispositivo de las instancias de vigilancia. De hecho, su utilidad es incluso necesaria y se localiza no en el ámbito de lo privado, sino de lo público: se trata de la mina *La Fábula*³¹, lugar donde los hombres del pueblo se ganan la vida perforando rocas en busca de oro. Sin embargo, no es el metal precioso lo que provoca

³¹ Las mayúsculas y cursivas son del original.

una singular atracción en el adolescente, Ricardo, quien además de encontrarse en plena edad de formación cívica, también atraviesa su etapa de búsqueda de identidad sexual:

La columna de tinieblas caía verticalmente, enterrándolos en las entrañas de la tierra. El muchacho sentía la presencia, casi sexual, del secreto de la montaña. Era una atracción lóbrega. Los ojos se acostumbraban, poco a poco, a la oscuridad, y principiaban a columbrar borrosamente las siluetas fantásticas de los mineros (Escobar, 2005, pág. 109).

El simple acto de descender al fondo de la mina, la cual se describe como un “boquete de cuatro metros de diámetro y varios kilómetros de profundidad taladrados en la férrea carne de la montaña” (pág. 107), sugiere el viaje introspectivo que Ricardo lleva a cabo de manera consciente para descubrirse como sujeto disidente dada su atracción por lo oscuro y lo prohibido. Por consiguiente, el joven porta ya en su cuerpo las huellas de una transgresión intolerable para el poder hegemónico que procura regular todo intento de alteridad.

Cabe destacar que, desde las primeras páginas de la novela, la subjetividad de Ricardo aparece en relación conflictiva con su entorno: la mina representa dos opciones de las que difícilmente puede escapar, su futuro como hombre trabajador, pero también su deseo por lo prohibido. Con respecto a lo segundo, uno de los pocos personajes femeninos, aunque con la función de ser una extensión del dispositivo regulador, es la madre del protagonista: doña Carmelita; mujer que, a pesar de ser descrita por el narrador con semblante de santa, físicamente es menos atractiva en comparación con los personajes masculinos, quienes “desnudos de medio cuerpo arriba, ya no parecían hombres, el sudor les formaba caminitos sobre los torsos hercúleos cubiertos de polvo. [...] Ya no eran seres de carne, sino de tierra” (pág. 109).

Luego entonces, opacada por la belleza de los cuerpos de los hombres, la función de la madre de Ricardo sugiere tener como objetivo alejarlo de la vida en el pueblo, como si el romper toda relación con la mina pudiera encorsetar la sexualidad de su hijo para hacerla encajar en los estrechos marcos de una heterosexualidad reproductiva y obligatoria del buen padre, esposo y ciudadano. De ahí que el narrador afirme lo siguiente: “No, doña Carmelita tenía bien pensado y mejor decidido; su hijo no gastaría su vida en el subterráneo. Costara lo que costara y sucediera lo que sucediera, Rico sería doctor o abogado” (pág. 122). En otras palabras, la mina –como metáfora de esos intersticios que están lejos del alcance del dispositivo de vigilancia– representa para la madre del protagonista el territorio de lo clandestino, de lo sórdido y de los sitios donde los segregados sexuales tienen el potencial de

reafirmar su condición de abyectos, conformando así una pequeña, pero no menos sólida organización social.

Tal afirmación por parte de doña Carmelita plantea la idea de que el ciudadano de bien es aquel hombre educado y culto que escala desde la clase media o baja, aludiendo así al discurso ejemplificador que la novela de E. Castrejón (1906) construye en los umbrales de siglo, cuyo modelo nacionalista de hombre de bien es representado por un elogio al varón de campo: la clase trabajadora a la cual pertenece Ricardo. En ese marco, es relevante mencionar que el adolescente jamás muestra algún tipo de interés por entrar en el sistema de reglas sociales que dictan el deber ser, incluidas las que atañen a la sexualidad. De hecho, la única ocasión en que Ricardo parece interesarse por asuntos de índole heterosexual, la sola idea lo pone en un estado de somnolencia, condición que se rompe cuando despierta de su sueño en la montaña y encuentra a Teófilo por primera vez:

El muchacho continúa soñando.

—Estese quietecito. Mire, aquella nube parece la cabeza de un indio. Los indios de ahora ya no son como los de antes. Yo quisiera platicar con los tarahumaras, y tener arco y unas buenas flechas, y caminar por la sierra buscando venados, y que saliera un oso y matarlo de un buen jarazo en un ojo, y...

Ve lánguidamente las nubes; las viajeras celestes van cobrando la figura de las muchachas que vio el otro día bañándose en el río. ¡Qué angustia! Se le va el alma siguiendo las nubes... Estaban allá en el río. Y se le cierran los ojos y se queda dormido (pág. 129).

Así, advierte A. Candia (2005), una vez que Ricardo se percata de la presencia de este otro joven, “a partir de entonces ya no podrá dejar de pensar en el ‘mocetón’ Teófilo” (citada en Escobar J. U., 2005, pág. 82).

De este modo, si para E. Castrejón (1906) la carencia de masculinidad asociada a la clase alta porfiriana continúa negando la posibilidad de incluir a los afeminados como parte de la nueva identidad nacional³², J. U. Escobar (1937) construye un modelo del disenso sexual mucho más complejo respecto de los cuerpos de los varones ya que, al no tratarse de hombres burgueses travestidos, y por lo tanto ya estigmatizados, el deseo que aloja lo homoerótico puede pasar inadvertido para el dispositivo de control (la mirada panóptica), a

³² Para Víctor Manuel Macías-González (2001) las transformaciones suscitadas por la industrialización y el urbanismo en México habían modificado las muestras tradicionales de virilidad, haciendo de los varones seres “decadentes, blandos y debiluchos” (citado en Alfaro Gómez, 2009, pág. 140).

la vez que se permite formar parte de un proceso identitario que ayuda a los varones a pensarse a sí mismos, ubicándose en el mapa social sin ningún problema.

Sobre este asunto, basta mencionar que los trabadores de *La Fábula*, compañeros de don Julio, padre de Ricardo, son descritos como hombres de cuerpos que pertenecen a un ideal claramente masculino: anchos torsos, atléticos, pero que sucumben ante la presencia de Ricardito, quien les inspiraba una gran simpatía:

Era el muchacho un “bajado” de la claridad. Tenía luz en la risa y en el cabello. Parecía un dios arrancado de los frisos griegos. Un dios con “huarachitos” y “calabacito” para el agua; *Ganímides* vestido de manta. Por su puesto que los mineros nada sabían de la *Hélade*, pero adivinaban, sentían ahí en subterráneo, la reminiscencia de los días *pelágicos* (pág. 110).

Incluso don Julio es descrito como “el tipo perfecto del serrano del norte. Rubio tostado, de porte hercúleo [..]; de movimientos bruscos y palabras terminantes” (pág. 120); así también Teófilo, quien con su epíteto (El Mocetón) evoca fortaleza y juventud. No obstante, es Ricardo quien lleva en su cuerpo los signos corporales de una virilidad gallarda asociada a la juventud: “El sol y el aire acarician el torso desnudo del adolescente; los músculos nuevos juegan bajo la piel dorada como el trigo maduro” (pág. 128). Sobre este punto, J. U. Escobar (1937) sugiere la construcción de un universo plenamente masculino asociado a la homosexualidad. En consecuencia, y a diferencia de E. Castrejón (1906), la novela parece colocarse en una posición marginal, de resistencia, con el potencial de configurar un capital cultural cohesionador propio, donde el ejercicio escritural funge como espacio receptor y portador de identidad que ya se distancia del escarnio ejercido sobre los cuerpos afeminados. En este sentido, el despertar sexual del protagonista, así como sus “verdaderas inclinaciones”, de acuerdo con A. Candia (2005), “aparecerán luego insinuadas o semi cubiertas por un narrador que se las arregla para dar a entender claramente a “aquel que se interese y comprenda” (citada en Escobar J. U., 2005, pág. 82).

En cuanto a Teófilo como símbolo vinculado al ideal de ciudadano (el campesino), es notable subrayar que concibe con orgullo la atracción que ejerce sobre Ricardo: “—Oye, Sacristán. Por qué tenías miedo cuando te hablé el otro día” (pág. 146). Acción que es favorecida por una relación desigual³³ de clase y raza donde Teófilo, de rostro moreno, es un

³³ No obstante, tal estado cambia a lo largo de la novela, ya que la presencia de los hombres en el pueblo se ve afectada paulatinamente con la llegada de la revolución, destino funesto para el padre de Ricardo, quien muere

campesino que, junto con su hermano, tiene fama de ladrón en el pueblo, y de lo cual está al tanto doña Carmelita, quien le prohíbe a su hijo cualquier tipo de acercamiento con él. Al respecto, más allá de la diferencia concreta de clase o la que se refiere al color de piel, habría que colocar la figura de Teófilo como esa imagen sutil, pero quebrantadora que encierra la personalidad homosexual, cuyos alcances, de acuerdo con M. Muñoz (1996), “por su misma naturaleza transgresora de los patrones comunes de conducta, es considerada por la opinión más generalizada como un factor de perturbación de lo que se supone es y debe ser la ‘normalidad’” (pág. 10). Sin embargo, la intensa curiosidad (evocadora del despertar sexual) de Ricardo lo lleva a ignorar los consejos de la madre, asumiendo voluntariamente su condición de diverso con un protagonismo como sujeto social que debe decidir sobre sus deseos, mismos que tiene que corroborar ante la presencia de Teófilo. Como muestra de esta afirmación, se cita una de las varias escenas entre los jóvenes personajes que, aludiendo a los postulados de M. Green (1982-1983) sugiere una sensibilidad homoerótica atribuida a cierta literatura:

¿Y no tienes miedo?

–Y por qué me vuelves a preguntar. Ya te dije que no.

–No te enojas, Sacristán.

Los ojos del joven de la montaña se iluminan con la claridad de la ternura humana.

–Es que no sabes lo que estás diciendo.

–¡Cómo que no he de saberlo! Nada tiene de malo.

–Seguramente, pero no debías haber venido.

–¿Por qué no? Si somos amigos.

–Sacristán. Sacristancito. Qué has venido a quedarte conmigo, a dormir, aquí en el bosque.

Tú no sabes lo que estás haciendo.

[..] yo soy un perdido, un perdido. ¿Sabes lo qué es eso? (Escobar J. U., 2005, pág. 159).

Si F. Saxe (2020) afirma que hay contextos de mayor libertad que permiten recuperar ejercicios literarios “que tenían que ver con la expresión libre de formas no heteronormativas de construir la representación literaria; en otros momentos y contextos, más conservadores, aparecen esas representaciones que hay que revisar en clave torcida [...]”. Bajo esta perspectiva, el personaje de Teófilo configura entonces un marco ficcional en el que se representa la identidad homosexual de manera menos rígida y monolítica, donde se escucha

en Cerro Prieto junto a otros hombres de San Francisquito del Oro, lo cual coloca a ambos personajes en una posición de igualdad en su calidad de huérfanos.

una voz propia de quien se asume como diferente para ahondar en su conducta dentro de un entorno que lo rechaza. De ahí la insistencia del mocetón en preguntar a Ricardo si sabe lo que está haciendo, como una suerte de advertencia sobre la descalificación social hacia a los bandidos, aunada a esa otra que se ejerce sobre todo aquel que rompa las normas de comportamiento correspondientes a la sexualidad dominante. Por lo tanto, el asumirse como “perdido” o sujeto estigmatizado le otorga cierta libertad frente al sistema; a diferencia de Ricardo quien, al final, rechazando la invitación de Teófilo para dejar el pueblo y unirse a los revolucionarios, decide quedarse al cuidado de su madre y de su hermana.

En suma, dado que la novela no se publica en su contexto de creación, sería arriesgado asegurar que la figura del chihuahuense puede localizarse en el ámbito de aquellos escritores pretendientes que, aludiendo a P. Bourdieu (1995), buscan el reconocimiento de sus pares. De igual modo, sólo es posible hacer conjeturas y pensar que quizá, afectado por el contexto social que dicta las normas de lo escribible, el autor haya preferido proteger su trabajo para que fuera publicado en un escenario mejor y más abierto a su recepción. Lo anterior puede argumentar el cómo, de acuerdo con F. Saxe (2020), la narrativa, muchas veces, ha fungido como

un espacio de refugio, resistencia y rebelión: escritorxs, autorxs, creadorxs que han logrado construir figuraciones de las disidencias sexuales a veces en clave con costos políticos y vitales, pero que han logrado mantener (al margen, en tensión) las representaciones sexodisidentes en formas diversas.

En este tenor, lo que sí es un hecho es que, a partir de una nueva sensibilidad, J. U. Escobar (1937) conforma su representación de lo homoerótico como un ejercicio escritural más cercano a ciertas estrategias de resistencia contra las normas sexuales punitivas en pleno tránsito del porfiriato a la Revolución. Al mismo tiempo, describe una subcultura masculina local que rescata los rituales de contacto y socialización, las señales, gestos y el lenguaje fraternal de los varones, distantes de una cartografía de pasajes urbanos sexualizados que, dada su localización, se vuelven lugares sospechosos para los sistemas disciplinarios.

Además, se trata de un conjunto de valores, comportamientos, lenguajes y signos que los homosexuales sí convertirán en una cultura propia. Aunado a esto, el carácter disruptivo de la novela radica en la configuración de lo homoerótico mediante una clase social que hasta entonces había sido borrada, lo cual no es poca cosa, ya que esta vez no se trata de un grupo de seres “depravados” de clase alta obsesionados por los perfumes y los corsés, sino de un

par de jóvenes del pueblo, incluidas sus frustraciones, inquietudes y angustias, en una constante búsqueda de identidad.

Por lo tanto, si la historia termina en tragedia y el despertar sexual de ambos jóvenes se interrumpe para localizarse en una zona indefinida, puede interpretarse que es debido a los alcances de un dispositivo que al final todo lo vigila y ejerce poder a través de instancias de vigilancia, estatales en este caso, sobre sus cuerpos y sus acciones. A pesar de lo anterior, debe resaltarse que, el autor chihuahuense genera una sensación de posibilidad por medio de la supervivencia del protagonista, quien tendrá que decidir sobre esa exigencia de autoafirmación. Lo cual es importante y hasta necesario, ya que, en palabras de Sylvia Molloy (1999), se genera una recepción de tipo “simpática, cómplice, de lectores entendidos que practican una lectura ‘entre nos’ y se identifican con el desenlace patético” (citada en Faúndez V. & Villa Sánchez, 2019, pág. 107): “Sentado sobre una loza, contemplando el montón de arena y las flores de alfombrilla, estremecido por los sollozos, Ricardo dice quedamente, dulcemente, allá en el fondo de su corazón: *¡Monaguillo, mi amigo!*” (Escobar J. U., 2005, pág. 197).

II.4 La abyecta primera cartografía urbana del deseo homosexual

La moral cristiana, sustentada en la familia y en una concepción binaria que afirma tanto la correspondencia sexo/genérica del sujeto como la división entre lo sagrado y lo profano, excluye al homosexual debido al quiebre simbólico que supone afrontar y contradecir los mandatos divinos: continuar con la estirpe, ya por la vía sanguínea o la espiritual (Jambrina, 2000).

Si el nacionalismo cultural posrevolucionario con su teoría de las virtudes de la raza cede ante el rencor activo contra lo diverso, su orientación hacia el desarrollo y mantenimiento de una identidad colectiva se sirve de la literatura como dispositivo regulador. En consecuencia, como se ha mostrado, la práctica escritural no es ajena a este disciplinamiento de orden discursivo y hace eco de las restricciones políticas, culturales y hasta religiosas en el ámbito nacional. A manera de contexto, la relación entre la presencia de los sujetos en el espacio público y la configuración de la identidad colectiva es crucial para entender su historia, ya que quien habita la ciudad “proyecta en ella su memoria, sus afectos y desafectos, su visión del mundo teñida por su acervo cultural y el lugar que ocupa en la sociedad añadiendo significados que hacen del espacio urbano una fermentación inacabable de signos” (Guerra, 2014, pág. 13). De igual modo, este flujo de corporalidades

posteriores a la Revolución, poseedoras de una sexualidad y reguladas por las construcciones culturales acerca de lo masculino y lo femenino, establecen una relación dialógica con la ciudad revitalizada, por lo que es preciso destacar que, a diferencia de las feminidades sexodisidentes, a favor de la gradual visibilidad de los homosexuales varones de principios de siglo, la ciudad, en su carácter androcéntrico, favorece lo masculino. Así, la configuración de la identidad colectiva se da dentro de la urbe que, bajo el pacto implícito de la discreción, abre paso al establecimiento de intersticios y códigos secretos que permiten la presencia del deseo, “reterritorializando los espacios públicos para la sexualidad prohibida” (pág. 90).

A manera de muestra de semejante conquista simbólica y apropiación del territorio, las memorias de Salvador Novo fungen como testimonio valioso de aquellos espacios, todavía clandestinos, en la década de los años veinte: casas, departamentos de citas, e incluso bares con algún alcahuete que establecía los contactos para “la anónima cofradía” (Novo, 2017, pág. 163). Ahora bien, el que Novo recurra al término “cofradía” constata, al menos en la escritura, los primeros indicios de la configuración de una identidad de resistencia donde claramente existe ya una toma de conciencia acerca de la posición estigmatizada de los sujetos por la lógica de la dominación, lo cual exige ya “la creación de un ‘nosotros’ en oposición a un entorno fundamentalmente hostil” (Laguarda, 2010b, pág. 148). En consecuencia, el grupo responde a esta marginación sexual creando códigos de conducta, incluidos los del vestir, así como ciertas claves en el lenguaje que tienen un rol de valor identitario. Pero no sólo se trata del espacio privado, sino también de la calle: la Alameda Central, Madero, San Juan de Letrán..., donde la sensación de pertenecer al grupo provee un soporte para las prácticas hasta entonces sancionadas.

A partir de tales consideraciones, puede llevarse a cabo una aproximación a los límites y formas de la memoria y con ello examinar algunos de los modelos del discurso utilizados por los escritores, así como las referencias y el uso que se hace de autoridades anteriores con el propósito de validar sus obras. Para tal cometido, es importante no descartar la función de los prefacios, donde el sujeto enunciador muchas veces exhibe la forma en que se posiciona en relación con discursos anteriores. A este respecto, *Los mil y un pecados*, novela de E.

Delhumeau (1939)³⁴ no es propiamente un ejercicio narrativo total de temática homosexual; sin embargo, el autor reserva el capítulo XXIV para hablar de la homosexualidad tanto femenina como masculina. Por lo tanto, en lo que respecta al análisis de la obra, sólo se tomarán en cuenta aquellos episodios en los que se discuta la homosexualidad masculina. Así pues, la determinación de rescatar *Los mil y un pecados* es sustancial ya que, como bien advierte Carlos Monsiváis (2001), es de los pocos trabajos literarios que “traza uno de los escasos ‘retratos de época’ de los homosexuales” (pág. 325).

De acuerdo con Sergio Salazar Barrón (2016), “las relaciones humanas son experiencias inevitablemente espaciales” (pág. 100). Entonces, si la sexualidad entreteje la trama de la sociedad e impulsa su dinámica, también se verá condicionada por el uso del espacio. En tal sentido, el campo literario nacional ha creado una serie de representaciones del disenso sexual a partir de su inclusión en el espacio público, trazando una nueva cartografía de los territorios del afecto homosexual. Para tales efectos, la novela costumbrista, derivación del realismo literario, ha observado el tránsito de los sujetos por la ciudad como símbolo del aspecto cambiante de la sociedad en un determinado momento histórico: lugar en el que se mueven presencias, cuerpos y subjetividades que hacen posible su transcurrir bajo el bullicio urbano que genera un posible anonimato contra la hegemonía de la heterosexualidad obligatoria en el espacio social mexicano de la primera mitad del siglo XX y del cual la Ciudad de México se ha vuelto un punto importante de referencia.

Así, bajo tal modelo literario que pretende mostrar una de las tantas realidades de la sociedad, el prólogo de la presente obra de análisis exhibe ya el interés de E. Delhumeau (1939) por describir, bajo una taxonomía “objetiva”, los hábitos y actitudes de aquellos individuos que, en sus vidas cotidianas, se distancian ya del modelo predominante de ciudadano:

Un libro como este, destinado a contener en sus Capítulos el desfile de las costumbres modernas del mundo del pecado nos demuestra, desgraciadamente, que tienen sobrada razón los que niegan el progreso del mundo. Es cierto que hay puñados de personas de buena fé que

³⁴ No se encontraron datos sobre la fecha de nacimiento y muerte de Eduardo Delhumeau. Sin embargo, de acuerdo con Carlos Medina Caracheo (2010), fue abogado regidor y presidente municipal de Mixcoac, Distrito Federal; jefe del Departamento de Gobierno del Ayuntamiento de la Ciudad de México y diputado al Congreso de la Unión; además se desempeñó como redactor de diversos periódicos y revistas. Como escritor, fue autor de *Cuarenta noches con María Magdalena* (1937), *Vida y milagros de Carlos Balmori* (1938), *Los mil y un pecados* (1939) y *El año 3000 bis* (1945).

en la ciencia, en las artes, en la política, en el comercio o en más sencillas actividades, laboran con mente sana, pero forman una lamentable minoría. También es verdad que existen contados individuos que son ejemplos de abnegación y sacrificio; pero sus vidas constituyen pálidas y escasas luces que apenas rasgan las densas tinieblas de las muchedumbres indiferentes o perversas (pág. 4).

De acuerdo con el autor, su obra se construye mediante relatos actuales, verídicos y precisos, de la vida nocturna en la Ciudad de México, incluidas las costumbres de los cabarets, salones de baile, zonas rojas o de tolerancia y otros centros de vicio; así como de las actividades del hampa de esta gran Capital: “debiéndose recordar que el hampa está constituida por todos los que viven fuera de la ley y la moral, cualquiera que sea su lugar que ocupen en la escala de la sociedad” (pág. 4). Ahora bien, como ya se adelantó, la novela no se centra sólo en las costumbres de los homosexuales urbanitas, pero sí destaca su presencia como ejemplo de la carencia de toda moral y de la predilección por el pecado que encamina sus vidas a los límites de lo abyecto.

En tal sentido, la presencia paulatina del varón homosexual en el dominio de lo público provoca ya un pánico moral para la sociedad que, indignada por el peligro que representa, exige vigilarlo. A su vez, la circulación de estas subjetividades trae consigo otra serie de problemáticas dentro del espacio urbano en constante estado de cambio, dado que la ciudad simboliza el lugar por excelencia de la producción y el tránsito del orden social y político implementado por una estructura de poder. A este respecto, dice Lucía Guerra (2014):

Si la sexualidad/identidad lesbiana es lo oculto que se mantiene generalmente en espacios privados, el secreto de la homosexualidad masculina transita por las calles de la ciudad y establece una red de comunicaciones creando cartografías del Deseo que transgreden y contradicen los significados asignados a cada lugar por la nación heterosexual y una economía de consumo dirigida a la familia (pág. 227).

Cabe resaltar que, a diferencia de S. Novo (2017), quien inserta el deambular homosexual de manera regular en el retrato citadino al hacer mención de aquellos “quienes se entendían con una mirada” (pág. 161) en la avenida Madero, por la que entonces la gente caminaba lentamente todas las tardes, E. Delhumeau (1939), con el fin de escandalizar a los lectores, restringe su presencia a la noche, como evocación de lo obscuro y lo prohibido, dándole sólo cierta vigencia temporal y espacial en el transcurrir de la urbe. Sobre este asunto, José Escobar (2005) sostiene: “La ciudad es espacio en sus aspectos topográficos,

urbanísticos y monumentales, pero lo que le da vida es el tiempo que transcurre en ella” (pág. 112).

Por ende, lo que importa en esta nueva narrativa son las vivencias urbanas que marcan en sus contrastes la fisionomía moral de la ciudad. Lo cual corrobora que, aunque ya no se trate del espacio privado de la fiesta clandestina, sino del ámbito de lo público (el cabaret como *locus amenus* del exceso lícito de la heterosexualidad), se seguirá aplicando un dispositivo regulador por medio del “deber ser” ya implícito desde el título de la novela, cuyos intereses condicionarán la forma en la que se figura la identidad homosexual dentro de un espacio desacreditado por la censura religiosa. Como muestra de la postura autoral en contra de “las temibles aberraciones sexuales con todas sus espantosas consecuencias” (Delhumeau, 1939, pág. 4), se muestra a continuación el epígrafe del breve capítulo que versa sobre la representación de la homosexualidad:

CAPÍTULO XXIV

Aun sus mujeres mudaron el
natural uso en el uso que es
contra naturaleza, y del mis-
mo modo también los hombres,
dejando el uso natural de las mujeres,
se encendieron en sus concupiscencias
los unos con los otros, cometiendo cosas nefandas
hombres con hombres.

Romanos 1-26 y 27. (pág. 114).

El versículo bíblico citado pudiera remitir a que los productos culturales, en efecto, se inscriben en un proceso que los hará representar de distintas maneras las fuerzas ideológicas a las que son sometidos a lo largo de la historia. De tal modo, si el dispositivo de vigilancia es capaz de modificarse una y otra vez mediante distintas instituciones, la obra en cuestión recurre a un discurso que, en favor de la moralidad nacional, se acota en la disciplina religiosa. Por lo cual, de manera explícita, la homosexualidad se ve como pecado y, en consecuencia, como práctica sancionable que, bajo la mirada de la culpa judeo-cristiana, requiere ser vigilada/castigada.

Grosso modo, el capítulo consta de tres historias en dos cabarets (“El Retiro” y el “Molino Rojo”), en las que el hilo conductor es el debate sobre el disenso sexual tanto en las mujeres como en los hombres. Empero, la conversación que interesa a este estudio es la tercera, entre el licenciado Arcadillo Trujillo y el comerciante Agustín Ornelas:

–Acabo de regresar de nuestra tierra, –dice el letrado,– y vengo muy triste porque San Miguel de Allende se ha convertido en la Ciudad de los maricas, debido a que un escultor famoso, que es homosexual, ha establecido allá su residencia, llevándose consigo a muchos afeminados. La población se encuentra invadida por los “jotos” y nada menos el día que yo llegué a San Miguel estuve a punto de golpear a uno de ellos, en la plaza principal, pero un amigo me advirtió que no lo hiciera, porque el tal sujeto que provocó mi indignación es el cocinero del notable artista de quien he hablado y además Regidor del Ayuntamiento y hombre, –(lo de hombre es un decir)– de grandes influencias en la localidad (Delhumeau, 1939, pág. 117).

Es necesario subrayar que, tratándose del uso de autoridades anteriores, la representación del homosexual en la voz narrativa creada por E. Delhumeau (1939) es muy similar a la de E. Castrejón (1906): el varón homosexual como alguien que pertenece a una clase social acomodada en los albores del siglo XX (sofisticado, educado, artista, etc.), cuyo mal es resultado del ocio y la riqueza. No obstante, ya no se trata del ámbito de lo privado, sino de la erotización de la plaza principal de la ciudad: “espacio que se entretene en el devenir de la nación y a la vez, exhibe los cambios de una sub-cultura que pasa del ámbito de lo oculto y lo prohibido a una visibilidad legítima” (Guerra, 2014, pág. 233). Además, nótese los diferentes términos con los que al autor se refiere a aquellos individuos que en su práctica corporal transgreden los valores y modelos heteronormativos: “maricas, afeminados y jotos”. Mismos que, si se trata de escandalizar mediante el sensacionalismo moralista de la ficción, se describen como plaga social que invade la Ciudad de San Miguel, de manera que, lo mínimo que se puede hacer, como estrategia del pánico moral que defiende las buenas conciencias, es embestirlos verbalmente.

En tal caso, el éxodo hacia las grandes ciudades opera como única posibilidad de supervivencia, aunque sea sólo para quienes puedan. Se trata, pues, de escapar de los nuevos intentos de exhibición mediante el escarnio y la violencia física, de manera que, el lugar ideal y prometedor puede localizarse en los confines de la urbe cuyo cobijo, parafraseando a L. Guerra (2014), es factible debido al carácter permeable y poroso de la ciudad que admite la rearticulación de sus lugares públicos favoreciendo el anonimato. Sin embargo, atrás ha quedado la lógica del ocultamiento que dicta que “lo que no se nombra no existe” (Monsiváis, 2001, pág. 301); y aun en su carácter de sombras huidizas, el dispositivo de vigilancia del poder eclesiástico alcanza a los “pecadores” para colocarlos en la parte más baja de la escala social:

–¡Pobre San Miguel Allende! Pero aquí en la Capital las cosas también andan mal en esta materia –afirma Ornelas– los cines están llenos de maricones, particularmente el “San Juan

de Letrán”, el “Venecia” y el “Politeama”, sin que ni las empresas ni la policía puedan hacer nada por impedirlo. La alameda central continúa siendo el lugar favorito de centenares de afeminados y en las calles de Cuauhtemotcín hay varios edificios en que los mismos ocupan numerosas viviendas; se les puede ver de día y de noche cómo bajan y suben escaleras, cantoneándose y entonando canciones con voz de mujer, polveados y pintarrajeados. Y es curioso que ahora las pecadoras que por allí ambulan, fraternizan con ellos, siendo que antes, en otras épocas, los detestaban y hasta los agredían (Delhumeau, 1939, pág. 117).

Debe quedar claro que, si bien en ninguna época es fácil transgredir los preceptos, la identidad adscrita que le confiere al sujeto homosexual los derechos de los hombres le autoriza formar parte de un “Afuera en el cual zonas de la ciudad se convierten en espacios de exploración erótica” (Guerra, 2014, pág. 227). De ahí que el comerciante Agustín Ornelas logre identificar tres salas de cine, previo a la conformación de la Zona Rosa, como espacios que pueden sugerir el origen de una cartografía lascivo clandestina que Hugo Villalobos (2001) actualizará en *Jacinto de Jesús*, a propósito de la multiplicación de los espacios de sociabilidad homosexual en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XX.

Asimismo, es de suma importancia destacar que la “utilidad profiláctica” que E. Delhumeau (1939) atribuye a su novela a través de un tema costumbrista como lo es el transcurso de las horas en el espacio urbano, desarrolla una doble función, dado que fungió también como manual para quien, en su momento, deseó dejarse llevar por los sentidos y los deseos en una ciudad nocturna (homo) erotizada que acogía a todo aquel que quisiera descubrir sus intersticios. De tal modo que, para William Soja (1995): “el espacio, el contexto histórico y el ser social, lejos de ser elementos autónomos, son parte de una trama de interdependencias, articulaciones y desarticulaciones en constante movimiento” (citado en Guerra, 2014, pág. 250). *Los mil y un pecados*, entonces, podría formar parte de esa primigenia configuración cartográfica homosexual masculina en la novela mexicana del siglo XX: asunto que posteriormente adquirirá una posición central en las crónicas de S. Novo (1998) e incluso en la poesía, si se piensa en el poema de Efraín Huerta (1986) “Declaración de odio (1944, los hombres del alba)” que expresa:

Amplia y dolorosa ciudad donde caben los perros,
la miseria y los homosexuales,
[...] Te declaramos nuestro odio, magnífica ciudad.
A ti, [...] a tus desenfrenados maricones que devastan
las escuelas, la plaza Garibaldi,
la viva y venenosa calle de San Juan de Letrán (pág. 79).

En suma, dadas las características de la novela, la aproximación a esos personajes anónimos urbanos ha sido breve. Pero, algo ha quedado claro, y es que la mirada avizora del dispositivo de control religioso es contundente. Destacando la noche como hora predilecta del pecado y la depravación, E. Delhumeau (1939), en su carácter de vigía, condena al homosexual y se adjudica el papel de ese pastor al que el cristianismo exige que conozca y cuide a cada oveja mediante, en palabras de M. Foucault (1996), “un intercambio y una circulación compleja de pecados y méritos, esto es, un lazo moral y vital que los une infaliblemente (citado en Faúndez V. & Villa Sánchez, 2019, pág. 107).

Así, tratándose de la representación del sujeto homosexual, similar al plan escritural que describe el caso de los desafortunados asistentes al baile de la calle la Paz, *Los mil y un pecados* apunta al enjuiciamiento; esta vez desde la apropiación del espacio público de la metrópoli que se transforma de manera constante para dar cuenta de una serie de apetencias, placeres y presencias que provocan nuevas tensiones con el territorio nacional, dado que estas ya no desean ser anónimas o clandestinas, sino esbozar las primeras líneas de una cartografía propia del deseo transgresor.

Como conclusión, aun cuando las obras presentadas en este capítulo sugieren cierto carácter de pioneras en el tratamiento literario del sujeto homosexual, suelen ser rechazadas debido a su evidente homofobia, a su parca representación de la alteridad sexual o por su mero conservadurismo. No obstante, la importancia enunciativa de la homosexualidad desde el discurso literario, así sea mediante una postura descalificadora, otorga a los sujetos una agencia que cancela su ahistoricidad pautada por el dispositivo de control. De ahí que sus consecuencias sean semejantes a las del discurso médico que, a finales del siglo XIX, al pretender dictar que la homosexualidad era perversión o anomalía, la sustrae de la oscuridad, de lo indecible, para colocarla en el terreno de lo social, de lo que ya puede enunciarse. Por consiguiente, en el caso de esta triada de novelas acotada en los umbrales del siglo XX:

Ellas, en la medida en que presentan en primer plano al personaje homosexual, fundamentalmente oscurecido en la narrativa decimonónica, permiten, no obstante, apreciar las operaciones de deseo homoerótico que transgreden el encauzamiento deseante promovido por las sociedades normalizadoras (Faúndez V. & Villa Sánchez, 2019, pág. 98).

A la distancia, hoy puede darse cuenta de un acontecer literario heterogéneo revelador de las distintas tomas de posición que han asumido los escritores interesados en la representación de la homosexualidad como discurso literario, volviéndose las obras

documentos testimoniales de la persecución contra la alteridad sexual, pero también huellas de aquellos intentos primigenios que, al resistir a los dispositivos de control, anticipan la visibilidad de los sujetos sexodisidentes en textos posteriores.

Bajo tal panorama alentador, no puede ignorarse una problemática central por resolver en el caso de los tres textos analizados en esta sección. Es decir, más que hablar de una novelística pionera del actual campo literario sexodisidente, debe destacarse que, si bien se trata de productos propios del campo cultural, la recepción de las obras se da a través de una acción específica de rescate por parte de R. McKee Irwin (2013), A. Candia (2005) y C. Monsiváis (2001). Por supuesto, como se ha intentado dejar claro, no se trata de novelas escritas bajo cierta autonomía respecto al campo político, religioso o económico, mucho menos de textos que en su momento hayan sido validados por instituciones académicas. No son obras ancladas a un ambiente de profesionalización del escritor y quizá no hayan sido leídas como literatura en sí; pero sí son ejercicios que interesan a un campo protector ya conformado como lo es el de la crítica literaria, quien (re)activa su circulación. Así, las novelas crean distintas categorías de relación con el campo literario donde los lazos no actúan desde el nivel de la pertenencia, sino de la subordinación, creando grados de cercanía que delimitan ciertos confines. En consecuencia, desde un eje temático, se genera así una sensación de coherencia y ordenamiento en torno a algunas ficciones que originalmente no existían como grupo.

Desde esta perspectiva, los tres ejercicios escriturales analizados se vuelven hilos conductores de ese *continuum* discursivo de una tradición literaria nacional que hoy, lejos está de ser vista como literatura menor o panfletaria, de desaparecer de su contexto de creación bajo la interrupción de la (auto)censura o de esos juicios religiosos que descalifican al sujeto homosexual. Asimismo, la profesionalización del escritor que atestigua el nacimiento del campo literario nacional, así como de los críticos literarios, de la academia, de los premios y del gran mercado editorial, ha propiciado una autonomía estética que bien puede identificarse en esas otras propuestas en las que las obras aparecen ya como manifestaciones de “una reivindicación gozosa del sexo” (Laguarda, 2007, pág. 191).

Indudablemente, las luchas sociales en favor de una dignidad de las minorías sexuales han intentado combatir la homofobia, la censura y otras tantas infecciones cotidianas en las nuevas sociedades democráticas, y si a la globalización se le oponen la diversidad y las

adaptaciones locales, sobre este complejo y nuevo escenario político, la sociedad contemporánea plantea sus propias interrogantes, nuevas realidades muy distintas entre sí, donde la necesidad de reafirmar una identidad cada vez más personal reclama un espacio. La pregunta ahora obligada es: ¿cómo representan los inicios del siglo XXI el discurso homoerótico? ¿Bajo qué nuevas categorías se negocia la presencia de una subjetividad que sigue despertando el interés de los escritores? ¿Es posible hablar de la desaparición del dispositivo de vigilancia sobre la práctica textual de la literatura contemporánea?

Si algo reclama el nuevo siglo y sus literaturas, es un análisis respecto a su posición de frontera temporal, de bisagra, donde termina una esquina e inicia otra, trazando nuevos territorios que pueden erigirse como espacios de conflicto frente a las disidencias sexuales que construirán y actualizarán el conocimiento en el campo cultural. Después de todo, parafraseando a E. Faúndez V. y G. Villa Sánchez (2019), el entonces homosexual y ahora gay se encuentra oscilando entre una condición de docilidad (sujetado en una autorepresión) y una de insubordinación (que inicia con el despliegue de su deseo homoerótico), expresados ante ese atento ojo institucional eternamente abierto que todo lo ve.

Capítulo III

El nuevo siglo y el discurso nostálgico homosexual de *Jacinto de Jesús*

Los límites y formas de *apropiación* propuestas por M. Foucault (1991) guardan cierta correspondencia con lo que P. Bourdieu (1995) propone en la sección dedicada al campo literario. Asimismo, en el plano nacional, el surgimiento de una literatura menor³⁵ configura un canon que desde finales de los años setenta contempla un interés progresivo por este tipo de novelas; lo cual, para los fines de esta investigación, legitima el cuestionar qué individuos, grupos o clases, componen las categorías de escritores y lectores de estas obras. ¿Quién escribe?, ¿para qué?, ¿para quién? Así, sobre el particular y al igual que en otras latitudes latinoamericanas, dice Albino Chacón (2016):

Teníamos que llegar a las últimas décadas del siglo pasado para que, de alusiones que marginalizaban aún más todo lo que tuviera que ver con la sexualidad, se pasara a una nueva manera de comenzar a sacar del closet literario, ya no solo el tema de la homosexualidad, sino en general de la sexualidad misma (pág. 131).

Si los años ochenta en México dan cuenta del *boom* de la novela de temática homosexual³⁶, el cambio de siglo es un periodo en el que los autores se asumen portadores de un discurso que ya no necesita ser callado o disimulado, a diferencia de sus predecesores de la primera mitad del siglo anterior. Por consiguiente, respecto a las exigencias de un mercado editorial mucho más flexible, los productores suelen considerarse menos entregados a “la causa” y la división que es clara durante el siglo XX se diluye en un periodo en el que la relación entre escritores dominantes y pretendientes³⁷ se vuelve inestable.

³⁵ Para G. Deleuze y F. Guattari (1975): “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (pág. 28). Así, podrían también incluirse en esta categoría las propuestas estéticas de la literatura femenina o escrita por mujeres, la literatura lésbica, la regional o regionalista, entre muchas otras.

³⁶ Varios son los críticos que coinciden en que *El vampiro de la Colonia Roma* (1979) inaugura “la reflexión sobre la homosexualidad masculina en la novelística mexicana” (Cantorán, 2020); además de que “marca un hito en la cultura del país por su éxito editorial y por su temática homosexual, pues simboliza una primera apertura a esta minoría en la literatura de dicho país” (Strid, 2017, pág. 179). Sin embargo, L. M. Schneider (1997) asegura que existen obras anteriores a esta novela. Véanse Miguel Barbachano Ponce (1962), Paolo Po (1964), Alberto X. Teruel (1968), José Ceballos Maldonado (1969), Carlos Valdemar (1972), Genaro Sólis (1973), Alberto Dallal (1976), Raúl Rodríguez Cetina (1977). Asimismo, si bien L. Zapata ya había publicado *Hasta en las mejores familias* (1975) la obra no tuvo la aceptación inmediata que sí encontró *El vampiro de la colonia Roma* (1979).

³⁷ Como ya se señaló en el marco conceptual, dentro del campo literario, P. Bourdieu (1995) distingue dos categorías de escritores: los dominantes y los pretendientes, donde los primeros, a través de diversas estrategias

A su vez, como asunto literario, los personajes sexodisidentes de finales del siglo XX parecen ya estar conscientes de su alteridad o de su diferencia, de ahí que no se vean difuminados por otras figuras dentro de las historias. En otras palabras, se trata de sujetos que personifican el discurso con los atributos que se esperan de ellos, siempre supeditados a las formas en que el conocimiento sobre tales tópicos ha sido construido en ese momento (Hall, 1997). De tal forma que el valor enunciativo de la reciente publicación de ciertos textos plantea una relectura que deja claro cómo desde hace varias décadas (1980), el tema de la homosexualidad se manifiesta con los mecanismos propios de la literatura: creando protagonistas expresamente homosexuales que cuentan una historia. A este respecto, Alfredo Martínez Expósito (1997) afirma que “es precisamente en el personaje, más que en ningún otro aspecto del relato, donde se dirimen las tensiones ideológicas del género” (pág. 58).

Dicho lo anterior, puede reconocerse que la posición asumida por los distintos personajes en práctica textual literaria contemporánea es resultado de una serie de cambios sociales que, al menos de manera oficial, ha permitido la presencia de un mayor y plural número de discursos sobre la sexualidad y el género; aunque, cabe aclarar, esto no se debe a que “los heterosexuales hayan dejado atrás su habitual hostilidad mezclada con una curiosidad morbosa, sino porque los homosexuales ya no son tan misteriosos” (Zanotti, 2010, pág. 10). Sin embargo, a pesar de los cambios paulatinos suscitados en favor de lo que hoy se conoce como “identidad gay”, concepto asociado a los cambios notoriamente acelerados por los impactos de la globalización a partir de la década de los noventa³⁸, los actuales discursos que atañen al campo literario no siempre representarán semejante singularidad a través de sus protagonistas; antes bien, renunciarán a manifestar en sus historias experiencias que encajen con los sucesos de un siglo XXI que parece haber superado algunos prejuicios acerca de la alteridad sexual y desde donde emerge una voz inocua que se asume cada vez más gay y menos homosexual ante una sociedad de cambios tecnológicos y de consumo en la que además, de acuerdo con Paolo Zanotti (2010):

Hoy todo parece conducirnos a la normalización y a la asimilación, incluso en términos de conformidad de género. Los hombres y las mujeres homosexuales son considerados hombres

y tomas de posición tienden a definir el espacio y los modos de producción; mientras que los segundos se caracterizan por buscar el reconocimiento de sus “pares”, desdeñando las expectativas del mercado.

³⁸ Para profundizar al respecto, véanse los trabajos de Oscar Guash (2008) y Ernesto Meccia (2011).

y mujeres como los demás, exceptuando el hecho de que forman parejas entre ellos (pág. 249).

Entonces, si se asume que el ser humano acostumbra generar y construir su imaginario y las estructuras de orden a partir de los sistemas de control: ¿qué pasa con las líneas de fuga que evaden a esos órdenes disciplinarios? ¿Puede la literatura acoger estos discursos que intentan escapar de la mirada heteronormativa? El objetivo, pues, de este apartado es analizar los modos de construcción de los códigos culturales en la novela *Jacinto de Jesús*, de Hugo Villalobos (2001), para ver de qué manera el dispositivo de control sobre los cuerpos presente en las tres novelas analizadas en el capítulo anterior continúa generando un sinnúmero de fuerzas de poder sobre el sujeto sexo-disidente que se construye textualmente en los umbrales del presente siglo, esta vez desde un mercado editorial que adjudica al personaje principal una identidad gay que durante los años ochenta y los noventa superó al homosexual.

III.1 La antropología novelada de Hugo Villalobos

Hugo Villalobos (1955-2013) nació en la Ciudad de México³⁹, realizó sus estudios de licenciatura en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) y el posgrado en la Universidad Iberoamericana. En cuanto a sus temas de interés, llevó a cabo investigaciones sobre comunidades indígenas y sus actividades artesanales, así como de grupos marginados, sus resistencias y estrategias de sobrevivencia y sus identidades culturales. Adicionalmente, realizó investigaciones de antropología urbana en colonias periféricas de la Ciudad de México y etnografías en Tlaxcala, Estado de México y Michoacán, entre pueblos otomíes, mazahuas y purépechas. Fue autor del libro *El pan y los panaderos de San Juan Huactzinco* (1998), así como de diversos artículos de carácter histórico y antropológico, publicados en libros y revistas especializadas. Fue también productor y conductor de programas de radio y televisión para la Universidad Autónoma de Aguascalientes y catedrático en la ENAH, en la Universidad Autónoma del Estado de México y en la Universidad Iberoamericana.

³⁹ No se tiene certeza sobre este dato, ya que en un artículo del periódico *La Jornada de Oriente* del Estado de Tlaxcala, publicado el 10 de octubre de 2013, se menciona que “Villalobos Nájera nació en Aguascalientes, donde realizó sus estudios básicos y de educación media superior”. Por consiguiente, se tomará como lugar de nacimiento la Ciudad de México, sólo porque esta información aparece en la solapa de la obra consultada junto con una sinopsis sobre el autor.

Tratándose de su producción literaria, la novelística de H. Villalobos, publicada por la editorial Fontamara⁴⁰, aborda la homosexualidad desde diversas posturas: en *Jacinto de Jesús* (2001), obra de impronta antropológica, se advierte una firme relación entre el protagonista adolescente, de mirada profunda y triste, que se asume como portador de una expresión sexual distinta y el espacio donde lleva a cabo sus prácticas erótico-afectivas. Así, narrada en tercera persona, se sabe que desde que Jacinto tiene memoria, se asume como sujeto diferente, cuyo destino depende de la Cuerauáperi⁴¹, representante de la luna y concedora de la dualidad que existe entre la vida y la muerte. Desde las primeras líneas, la voz narrativa deja claro cómo el adolescente no parece satisfecho con su vida en un pueblo ubicado en el corazón de la meseta purépecha michoacana, de ahí la sensación constante de abandonar su lugar de origen.

Posterior a un encuentro homoerótico anónimo en el viejo cine del pueblo, el momento decisivo en la vida del protagonista se da cuando, a sus quince años, la visita de su primo Ángel, un preparatoriano de la ciudad de México –apenas tres años mayor que él– le provoca una serie de sensaciones eróticas hasta entonces desconocidas que desembocan en varios encuentros intensos y secretos: experiencia transitoria que lo incita a dejar el pueblo para reencontrarse un año después con Ángel.

Una vez tomada la decisión de abandonar Paracho, apoyándose en la memoria colectiva que congrega todo hecho histórico, el narrador describe la eterna búsqueda del primo por parte del protagonista, mediante el trazo de una cartografía lasciva-clandestina

⁴⁰ Respecto a la circulación de los productos culturales de temática homosexual/gay en el ámbito nacional, aunque Fontamara no es una editorial dedicada exclusivamente a la publicación de textos literarios que aborden la alteridad sexual desde distintas perspectivas, sí tiene en su catálogo una cantidad considerable de autores nacionales y traducciones de obras representativas de este tópico desde el punto de vista de los varones. Entre estos títulos destacan: *Piedra caliente* de Jorge Arturo Ojeda (1995), *Quizás no entendí* de Gerardo Guiza Lemus (1997), *Hombres amados* de Jorge Arturo Ojeda (2002), *Entre la resignación y el paraíso. Desnudos en la alberca* de Hugo Villalobos (2004), *De Balderas a Potrero* de Rogelio Ávalos Ortiz (2005), *¿Es más puro el amor homosexual? Un oscuro camino hacia el amor* de Juan Manuel Corrales (2006), *Diario de un chichifo ilustrado* de Hugo Villalobos (2006), *Cuentos gays I y II* de Jesús Meza León (2009, 2010), *Muchacho solo* de Jorge Arturo Ojeda (2013), *Historias de amor entre samuráis* de Ihara Saikaku (2014), *El personaje gay en la obra de Luis Zapata* de Oscar Eduardo Rodríguez (2006), *Imágenes gay en el cine mexicano. Tres décadas de joterío 1970-1999* de Bernard Schulz-Cruz, entre otros.

⁴¹ Esposa de Curicaueri, quien es a la vez padre y madre de todos los dioses terrestres de la cultura purépecha, también se le conoce como diosa femenina de la fertilidad.

basada en la ubicación y descripción de los cines de ambiente⁴² del entonces Distrito Federal entre la década de los setenta y los noventa. En otras palabras, la urbe funge como escenario donde Jacinto de Jesús dará rienda suelta a sus deseos, para después regresar a su pueblo y comprobar que ya no se reconoce en ese espacio.

Entre la resignación y el paraíso. Desnudos en la alberca (2004), segunda novela de H. Villalobos, reproduce la fórmula narrativa de apoyarse en un hecho histórico como el movimiento estudiantil de 1968 y otros tantos, para construir la verosimilitud del relato. En términos generales, las historias de esta segunda novela están acotadas por una década que va de 1968 a 1978, entre los gobiernos de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría. Aludiendo a la memoria colectiva por segunda vez, H. Villalobos (2004), de acuerdo con Luciano Hernán Martínez (2006), se aproxima a “los inicios del movimiento de liberación homosexual mexicano, cuya década fundante es la del setenta” (pág. 197). Es decir que, hay una intención de reconstruir y evaluar, desde la ficción, el nacimiento de un movimiento político que atañe a la disidencia sexual. Al igual que en su anterior trabajo narrativo, el autor destaca la presencia del tránsito de los excluidos por la estructura del poder, así como de la compleja relación entre la gran ciudad de México y el contexto provinciano que, a pesar de sus contrastes, “se abrazan por encima de toda distancia y diferencia” (citado en Villalobos, 2004). Respecto a los avatares de los personajes, en palabras de L. H. Martínez (2006):

La problemática homosexualidad y política amplía sus significados al ser resituada en nuevos contextos socioculturales [...] Las vidas de los protagonistas conforman un entramado argumental que permite narrar los hitos fundamentales de ese convulsionado periodo: el 2 de octubre del 68, los Juegos Olímpicos, el aniversario de la Revolución cubana, el Campeonato Mundial de Fútbol, el desarrollo del movimiento guerrillero, la aparición de Nancy Cárdenas (pionera del movimiento gay) en la televisión nacional, el movimiento estudiantil y las distintas vertientes de la izquierda política (pág. 197).

Por último, desde otra óptica, en *Diario de un chichifo ilustrado* (2007), el autor recurre a la figura de un arquetipo muy presente en la narrativa mexicana de tema homosexual: el prostituto⁴³ provinciano que descubre el carácter permeable de la ciudad y

⁴² Otro término comúnmente utilizado en México durante este periodo y semejante a la utilización de gay era “de ambiente”. Así, de acuerdo con Monsiváis (2001), “Es probable que este derivara del propio término gay (alegre, feliz), que denota la aptitud para la fiesta” (citado en Laguarda, 2010b, pág. 157).

⁴³ Aun cuando Adonis García (1979) es el chichifo más conocido en la narrativa nacional de tema homosexual, la alusión a la prostitución aparece en *El diario de José Toledo* (1964), *El desconocido* (1976), *Las púberes canéforas* (1983), entre otros trabajos. Asimismo, a pesar de que el término chichifo se ha asociado a esos hombres que tienen sexo con otros varones a cambio de dinero, Josué también satisface sexualmente a mujeres.

sus anónimos intersticios colmados de nuevas oportunidades. A manera de síntesis, Josué Verdía regresa a la Ciudad de México después de pasar algunos años en Dinamarca para darse cuenta que ya no ese ese chico de dieciséis años cuyos encantos seducían a hombres y mujeres. Así pues, a sus treinta y dos años, aun cuando se reencuentra con una urbe mucho más viva y abierta a expresiones que en algún momento se consideraron clandestinas, al grado de parecerle extraña: “[...] era un despertar a una realidad que ya no le confortaba y en la cual se sentía solo, como un extranjero en su propia tierra” (Villalobos, 2007, pág. 16).

Respecto a las vicisitudes del personaje, se dan mediante el transcurrir que va de la realidad a la fantasía onírica, semejante a un entramado de las experiencias eróticas de Josué y de su afición por la lectura, además del conocimiento que le comparte su amigo especial y viajero constante, Pancho Tzompa, con quien frecuentemente reflexiona acerca de la vida y de la muerte, así como de otros asuntos que interesan a todo ser humano. Por consiguiente, entre calles y casonas de la colonia Roma, la Condesa y Coyoacán, pertenecientes a los clientes de Josué, se mezclan linajes, relatos, costumbres y demás discursos anclados en la historia de civilizaciones antiguas, cuyos efectos aminoran la soledad constante a la cual se enfrenta el aún joven protagonista.

III.2 Una identidad problemática impuesta

A manera de preámbulo, y como paso inicial respecto al propósito de localizar la novela de H. Villalobos (2001) en el campo literario de estudio, es necesario reflexionar sobre cómo el siglo XXI aparenta tener más claros los conceptos que atañen a las expresiones o identidades sexuales que se configuran en momentos históricos muy diferentes. No obstante, como ya se adelantó, el uso indistinto de algunas categorías en la *praxis* social contemporánea trae a la superficie una serie de problemas teóricos sobre los cuales es necesario detenerse, más aún si se trata de aquellos que se originan en la práctica escritural, donde tales categorías suelen confundirse y usarse como equivalentes.

Como bien observa A. Martínez Expósito (1997), el personaje es uno de los constituyentes nucleares del relato literario: “En el relato realista (y casi toda nuestra literatura de tema homosexual tiene vocación realista) se tiende a una equiparación lo más obvia posible entre personaje literario y persona, ser humano” (pág. 62). A este respecto, es preciso reconocer el hecho de que, tratándose del tema homosexual, varias de las mejoras sociales deben a la ficción literaria gran parte del impulso imaginativo que ha hecho factible

la politización de las identidades sexo-genéricas. En consecuencia, la primera cuestión que quiere resaltar este análisis corresponde al uso de los vocablos homosexual y gay que, parecieran dar la impresión de términos genéricos para referirse a lo mismo, pero que al ser observados bajo una mirada especializada sugieren una serie de reflexiones teóricas sobre las que es conveniente ahondar. Como ejemplo, en la contracubierta de la novela se anuncia al lector lo siguiente:

A través de testimonios, hechos reales y personajes varios, se nos muestra cómo la comunidad *gay* subiste de manera clandestina y, ante la represión, crean mecanismos de resistencia y solidaridad. Así, buscando su propio espacio, estos personajes encuentran su *hábitat* en los cines de mala muerte. El protagonista, un *gay* de los 70's (cuando los espacios se limitaban a las fiestas o reuniones clandestinas y a la oscuridad de la noche) hace un recorrido por la Ciudad de México y su transformación, vive los acontecimientos del 68, el temblor del 85, etc. Llegando al final del siglo XX y con él el fin de Jacinto, quien sucumbe ante el destino, ese poder que se interioriza en él y hace que su vida se vuelva, en grandes periodos, oscura, simple y conformista (citado en Villalobos, 2001).

Ahora bien, la forma en la que el autor representa la subjetividad y el universo que el adolescente habita genera una serie de consideraciones conceptuales que convergen en una de las primeras interrogantes: ¿es Jacinto un personaje gay u homosexual? ¿Puede el personaje ocupar simultáneamente dos lugares? A manera de respuesta anticipada y bajo una lectura crítica acorde con los efectos de la politización de las identidades sexo-genéricas, Jacinto, instalado en sus prácticas, insinúa revelarse más como una personalidad homosexual. Es decir que, si bien David A. Rincón Pérez (2001) afirma que Jacinto es un *gay*⁴⁴ de los años setenta, tal declaración podría volverse problemática si se piensa que alude a “la adaptación local de una identidad transnacional” (Laguarda, 2007, pág. 174).

Sobre el particular, vale decir que uno de los primeros indicios de organización en pro de la identidad gay se da a partir de las revueltas de Stonewall⁴⁵ en Estados Unidos,

⁴⁴ Se mantiene la cursiva del original.

⁴⁵ Los disturbios de *Stonewall*, la noche del 28 de junio de 1969, representan un momento fundamental para los movimientos a favor de los derechos de los homosexuales de otras geografías. Estos eventos hacen referencia a una redada que se lleva a cabo en un bar frecuentado por homosexuales en el barrio del Greenwich Village de la ciudad de Nueva York. Si bien hay investigaciones que afirman que no fueron las primeras manifestaciones públicas del movimiento de sexualidades diversas, ni tampoco las primeras confrontaciones violentas entre el colectivo y la policía, su estatus fundacional se mantiene inalterado. De acuerdo con John D'Emilio y Susan Stryker (2005), lo que hizo que un evento como las revueltas de *Stonewall* se volviera tan emblemático reside en la repercusión que tuvo en sus participantes y las ideas políticas que allí se gestaron. Por ende, lo importante de los disturbios yace en el surgimiento de numerosos grupos de activistas en todo el territorio estadounidense posterior a la raza. Tal es este alcance que, un año después, la influencia de las organizaciones post-*Stonewall* llega a Europa.

evento que, entre muchos otros hechos, demuestra cómo a la par de la creación de espacios seguros, siempre en Estados Unidos, también surgen movimientos políticos e identitarios en favor del desarrollo de las expresiones distintas a la heterosexual, expandidas, posteriormente, por toda la diáspora bajo un modelo de consumo y de herencia eurocéntrica. Por consiguiente, lo gay sugiere posicionarse en el afuera⁴⁶ y se sirve de un momento de efervescencia política que activa la consciencia de aquellos individuos que participan en favor de la visibilidad e inclusión de los hasta entonces homosexuales que quieren alejarse de un sistema que los oprime y los anula.

En este sentido, es crucial evocar los límites y formas de *reactivación* que, como ya se mencionó, pueden aproximarse a los textos cuestionando qué discursos de épocas anteriores o de culturas extranjeras se retienen, qué otros se valoran, pero también qué otros intentan volver a construirse en nuevos territorios. Así, para los intereses de este estudio, es necesario focalizar las problemáticas asociadas a la influencia de discursos extranjeros sobre otras literaturas: tal es el caso de la elección entre los términos *homosexual* y *gay* para referirse a un personaje en narrativas fuera del espacio anglosajón. Por consiguiente, es momento de recuperar algunas interrogantes planteadas en el marco referencial: ¿corresponde este dilema terminológico a un asunto meramente cronológico y reivindicativo de la identidad? ¿Qué efectos tiene el término gay en la configuración de los personajes?, ¿define de manera *a priori* su color de piel, su clase?, ¿puede aplicarse a personajes racializados?⁴⁷ Si bien se mencionó anteriormente que la identidad gay responde a un proceso

⁴⁶ Se propone el uso del adverbio *afuera*, utilizado de manera coloquial en la diáspora latinoamericana, para referirse al espacio exterior (real o simbólico) conquistado de manera paulatina por la experiencia homosexual/gay. Es decir, como sitio de resistencia que inicialmente se opone al orden configurado por la heteronorma en el cuerpo social y su capacidad de ser sujeto de posibles interpretaciones. Por lo tanto, debe incluso entenderse el *afuera* como categoría que atañe a la posición (lugar) de enunciación de los contextos de producción de aquellos discursos que apuesten a la visibilidad de los sujetos marginados dentro del corpus de esta investigación.

⁴⁷ De manera suscita, el acto de racializar corresponde a aplicar una serie de discursos a través de desigualdades y diferencias sociales y culturales sobre los cuerpos de las personas. Más específicamente sobre su aspecto físico y donde tales diferencias, supuestamente naturales, son responsabilidad de las personas mismas. “En este sentido, la racialización de los cuerpos no sólo condiciona la forma en que se viven dos experiencias corporales diametralmente opuestas, sino más bien apunta a mostrar dos formas completamente distintas de experimentar y estar en el mundo” (Meriño Guzmán, 2018, pág. 125).

de transculturación⁴⁸, H. Villalobos (2006), por ejemplo, elige transcribir dicha expresión en cursiva. ¿Puede leerse esta decisión como un acto de resistencia local?

Así pues, con la mira de ahondar sobre el problema terminológico de las personas no heterosexuales en el plano extratextual, como bien señala Diego Falconí (2016), “se debe subrayar una paradoja que impide traducir ciertas categorías de supuesta liberación, que si bien consideran lo sexual, no llegan a abarcar lo geopolítico” (pág. 76). De esta suerte, en el contexto latinoamericano, de acuerdo con José Quiroga (2010):

La aparición del homosexual en el discurso [contemporáneo] surge con la revolución cubana y su intento por normativizar las grandes simpatías de toda una contra-cultura dentro y fuera de la isla, que en los años sesenta participaba del discurso de las juventudes rebeldes –discurso que a su vez posibilitaba el rechazo al matrimonio, el amor libre y la experimentación. El homosexual entra en conflicto porque extrema esos deseos, y porque su ejemplo es incómodo a la hora de sentar las bases de una nueva sociedad (citado en Falconí, 2016, pág. 77).

A partir de esta tajante desigualdad respecto a la historización del término gay, el teórico ecuatoriano propone ya desde su tesis doctoral el planteamiento de una revisión conceptual en la que afirma que para comprender las diferentes agentividades que el término entraña, es fundamental tener claro lo siguiente: “el gay capitalista anglo se contrapone al maricón latino de izquierdas, que tiene procesos de normalización muy distintos y tardíos” (Falconí Trávez, 2012, pág. 233). Acotando la cuestión dentro del territorio nacional, la década de 1970 atestigua una serie de transformaciones sustanciales en materia de sexualidad, resultado de la influencia de Estados Unidos y Europa. Como ya se hizo mención, a partir de los movimientos de liberación sexual se accionan nuevos espacios de tolerancia y, de alguna forma, las restricciones que pesaban sobre las prácticas homoeróticas en las sociedades occidentales se ven debilitadas.

Así, pese a que los homosexuales se mantienen en la marginalidad, se empieza a manifestar la conciencia de una nueva identidad politizada que apunta hacia la reivindicación

⁴⁸ El término transculturación fue acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz (1940) y alude a una perspectiva cultural que advierte sobre una serie de encuentros que son a su vez conflictivos y asimétricos, sobre todo para la cultura “receptora”. De acuerdo con Ortiz, la transculturación se da por medio de procesos migratorios, políticas de poder oficial o por la influencia de los medios de comunicación entre culturas. Por su parte Malinowski, quien apoya este neologismo propuesto, la define como “un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni si quiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente” (citado en Marrero León, 2013, pág. 107).

colectiva frente a la sociedad; además, se da el desplazamiento gradual de la palabra homosexual y la introducción del término gay. En el escenario mexicano, de acuerdo con Dennis Altman (2001), el protagonismo de la identidad gay “ocurrió en la segunda mitad de la década de los setenta. Es entonces cuando en la ciudad de México comenzó a utilizarse el término gay para nombrarse y nombrar a otros como parte de una colectividad” (citado en Laguarda, 2007, pág. 174). A pesar de esto, dicha expresión jamás aparece mencionada dentro de la novela como una suerte de autoafirmación por parte del protagonista. Antes bien, posterior al suicidio de Ricardo, el narrador señala lo siguiente:

Muchas preguntas pasaban por su mente ¿Así era la vida *gay*?, tenía que tener siempre fatales consecuencias? ¿Estaba viviendo en el pecado? Tal vez muchas “locas” y *travestis* no sabían que vivían en el pecado, eso les quitaba sus culpas y tal vez el propio pecado en que vivían. Pero quienes como él habían tenido una educación católica ya estaban enterados de su vida “contranatura” y por lo tanto no podían evadir el pecado mortal (Villalobos, 2001, pág. 129).

En consecuencia, Jacinto de Jesús no propone contruirse simbólicamente como gay porque de manera consciente asume una diferencia entre un “ellos” y un “yo”, percibiéndose a sí mismo como un joven pueblerino apegado a sus costumbres religiosas tradicionales que desembocan en el sentimiento de culpa. En efecto, tal extrañamiento lo posiciona en un tambaleante pedestal desde donde sentencia a quienes sí lograron incorporarse al grupo expuestos de manera constante a la fatalidad, a la soledad y al pecado. Dicho lo anterior, a pesar de sus intentos de hacer comunidad, el protagonista no cumple con las exigencias que tal acción requiere. Es decir que, incluso cuando parece haberse adaptado a ese nuevo mundo, al de la urbe, al grado de casi perder su acento provinciano y de que sus amigos lo llamen Jaky y no Jacinto, la posibilidad de integrarse al gueto, que exige en su manifestación simbólica una serie de comportamientos, le resulta ajena. Y es que, como afirma Oscar Guash (2008), “el gueto impone toda clase de límites a quienes lo pueblan. Son fronteras simbólicas, sociales y espaciales que cuentan con sus propias alambradas (sutiles, pero no por ello menos eficientes)” (pág. 29).

Asimismo, por lo que corresponde al cronotopo de acción, el deceso paulatino de los cines de ligue⁴⁹ merma en su deseo de interactuar con sus semejantes, de ahí que la astucia

⁴⁹ De acuerdo con C. Monsiváis (2003), ligue es otra expresión asociada a la posibilidad de un encuentro anónimo o pasajero delimitado por ciertos espacios de sociabilidad homosexual.

del personaje se apague gradualmente a lo largo de la obra. De igual modo, el espacio de iniciación (el cine Variedades) lo perseguirá para recordarle que fuera del territorio anónimo que circunda las salas en penumbra de los cines, “la orgía erótica interclasista prometida en el mito gay es un recurso que se agota con facilidad a la hora de organizar la vida cotidiana y afectiva” (pág. 31).

En contraste a lo que asevera D. A. Rincón Pérez (2001), la siguiente afirmación de Lucia Guerra (2014), con relación al propósito del autor de la novela, coloca a Jacinto en un espacio de tensiones opuesto al de la utópica identidad gay:

Su intención es delinear la trayectoria de un homosexual que, sin conciencia política alguna, identifica su sexualidad con el pecado y con los desvíos de los caminos regidos por el designio de la diosa Cuerauáperi quien impone el castigo de una muerte sin fin en las entrañas de la tierra (pág. 233).

A este respecto, es preciso resaltar que la falta de consciencia política, aunada a la sensación de ser portador del pecado, son dos términos incompatibles con la agenda de la identidad gay, en el sentido más parco posible: dado que, como se ha intentado dejar claro, lo gay quiere superar, al menos inicialmente, el sistema de control que por siglos se ejerció sobre los cuerpos. Así, las primeras experiencias eróticas del personaje principal de la novela transitan entre un conjunto de creencias y costumbres vigentes en el pueblo que se contraponen a esos impulsos que lo guían a salirse de lo establecido, pero que dada su juventud y desconocimiento, entre otros motivos, no logran converger en la acción de revelarse políticamente ante el modelo normalizador que dicta el deber ser de las prácticas sexuales; antes bien, el dispositivo de control religioso sobre el cuerpo se encuentra presente mediante las figuras de la Cuerauáperi (que vigila el sueño de los humanos), el personaje del bisabuelo Fermín, el padre Aurelio, etc., de modo que desde las primeras líneas del relato se advierte:

La Cuerauáperi había sentenciado que todo aquel que no se cubriera en su protectora luminosidad se perdería para siempre en la soledad de las tinieblas, ¡Era tan fácil asirse a ese manto protector!, sólo había que seguir fielmente su luz, y era tan difícil extraviarse entre las penumbras que casi todos decidían acogerse a ese su bienaventurado amparo (Villalobos, 2001, pág. 19).

Ciertamente, la idea de la familia nuclear representa una cruel sentencia impuesta en el adolescente: “No sabía lo que quería, pero creyó saber que ese destino era verdaderamente insoportable [...] Aborrecía la idea de ser igual a su padre” (pág. 24). Sin embargo, dada su situación como sujeto, no se espera que Jacinto haga de su vivencia un discurso en favor de

las libertades de los disidentes sexuales. Hasta este momento, se trata de un adolescente de quince años con deseos y afectos que se contraponen a ideas religiosas impuestas por las normas de comportamiento vinculadas a la vida monótona del pueblo, pero que no logran ir más allá del sentirse distinto.

De esta manera, si bien lo gay quiere asociar el placer entre varones a una experiencia sin culpa ni arrepentimientos, para Jacinto se relaciona con un cargo de consciencia y la transgresión. Basta mencionar que después de su primera experiencia anónima en el viejo cine del pueblo por varios días la comida le provoca náuseas y una sensación de vacío en el estómago: “venía a su mente aquel peculiar aroma del cine y sobre todo la borrosa imagen de aquel individuo que había irrumpido violentamente en sus sueños” (Villalobos, 2001, pág. 22). De ahí que L. Guerra (2014) observe:

La trama ubicada entre los años setenta y noventa se bifurca en dos líneas: la histórica que muestra los cambios experimentados por los homosexuales con un énfasis en los espacios urbanos y la trayectoria de Jacinto quien, después de pertenecer al ambiente homosexual durante la década de los setenta, se retrae en la agonía de tratar de reprimir su deseo para estar libre de pecado (pág. 233).

En tal caso, a manera de análisis retrospectivo, si la novela aspira a ser de carácter realista, Jacinto parece situarse más cerca del constante flujo entre una identidad homosexual y un periodo de cambio que atestigua cómo la necesidad de notoriedad y validación de los sujetos en la urbe va creando una suerte de “des-diferenciación”⁵⁰ en la segunda mitad de los años setenta. Sobre este punto, Ernesto Meccia (2011) manifiesta que se trata de un proceso de reducción generalizada en la percepción de las diferencias sociales de alto impacto en el imaginario de las relaciones sociales, cuyos alcances son resultado de la política de visibilización del periodo pre-gay;⁵¹ lo cual puede identificarse tanto en el capítulo 2, como en el capítulo 3 de la novela donde, previo al suicidio de Ricardo, el protagonista hace lo posible por evitar los cines a pesar de su fascinación: “En esa época Jacinto prefería los sitios abiertos y llenos de luz como los cafés donde podía chismorrear y después acudir a los reventones” (Villalobos, 2001, pág. 133).

⁵⁰ El término es de E. Meccia (2011).

⁵¹ Si bien el estudio E. Meccia (2011) se enfoca en la ciudad argentina de Buenos Aires, en palabras de su autor, también “aporta reflexiones tendientes a la comparación con otros grandes centros metropolitanos de la región latinoamericana” (pág. 132).

Asimismo, tratándose de su relación con la cartografía de la metrópoli, y posterior a la muerte de su amigo, la voz narrativa distingue una breve presencia de Jacinto en algunos espacios abiertos como lo son cafés, cantinas, etc., lugares que, no necesariamente gays todavía, empezaban ya a configurarse como los nuevos sitios que darán cuenta de las transformaciones de sociabilidad homosexual de la época:

El Internacional era un café de chinos ubicado en la calle de Rosales, muy cerca de Paseo de la Reforma casi frente a la glorieta del Caballito, ahí acostumbraban reunirse periodistas y reporteros, sobre todo del *Excelsior* y del *Novedades*, Jacinto conoció el restaurante recién que llegó a la ciudad de México, con alguna frecuencia tomaba café con pan dulce o refresco con una torta de milanesa antes de regresar a casa [...] Así, en pocos meses se convirtió en un antro disfrazado de café de chinos, donde se vendía todo tipo de licor a los clientes conocidos. También empezaron a acudir algunos *gays* conservadores, muchos de ellos burócratas casados que iban a ligarse a algún *chichifo* (pág. 147).

En este punto, es necesario mencionar uno de los mecanismos de desenclave espacial propuestos por E. Meccia (2011) que se verán manifestados a lo largo de la novela. Dicho de otra forma, se trata de los cambios representados por un aumento y consolidación de los establecimientos privados abiertos para varones gays, pero también aquellos que atañen a la diversificación de los lugares de encuentro. En consecuencia, esta pluralización geográfica característica de la gaycidad⁵² provoca un drástico descenso de los microcosmos clandestinos de ligue y, si se piensa en el periodo pre-gay, un descentramiento y la dispersión de los lugares de encuentro por toda la ciudad: “eran pocos los cines que aún quedaban, acaso algunos por el rumbo de Tacuba, el Centro y la Pensil, pero estos se hacían cada vez más peligrosos” (Villalobos, 2001, pág. 169). Jacinto, ciertamente, se ve afectado, más que beneficiado, por la proliferación de lugares de sociabilidad gay que admiten cierto orden sobre el espacio público de la urbe. Acerca de este tema, dice Carlos Monsiváis (2011) en el prólogo de la novela, refiriéndose a los encuentros clandestinos del personaje en las cada vez más extintas salas de cine:

Hoy esto comienza a volverse incomprensible, casi desaparecidos los espacios de sombras de *Jacinto de Jesús*, borrados por las minisalas que no admiten el viaje incesante de las butacas al baño, de la mano sobre la rodilla propia y la entrepierna ajena, de la luneta a la galería, del miedo a los “ganchos” y los policías a la reiteración de los movimientos corporales que provocaron el arresto, el chantaje, la extorsión (citado en Villalobos, 2001, pág. 15).

⁵² Este término lo propone E. Meccia (2011).

La afirmación del escritor y periodista, por tanto, propone analizar al personaje desde un tránsito complejo de cambios político-sociales y espaciales en los que la novela se enmarca. En este punto, debe destacarse que si bien la experiencia de los países centrales angloparlantes funge como paradigma que se buscó reproducir en el territorio nacional, lo que se provocó fue una vinculación de lo gay con lo homosexual, de tal forma que los dos términos, según R. Laguarda (2010b), se convirtieron en sinónimos. En ese marco, a diferencia de Estados Unidos, es común encontrar referencias históricas respecto a cómo las primeras políticas de visibilidad en México recurren al término homosexual para destacar el carácter contestatario del movimiento.⁵³ De hecho, el propio H. Villalobos (2004), en su segunda novela, bajo un paradigma estético ideológico similar al de *Jacinto de Jesús*, reconoce la conformación de la “Asociación Revolucionaria Homosexual” (pág. 153).

En consecuencia, tratándose del matiz local respecto a la problemática homosexualidad y política, el autor de la novela tiene noción de que en la historia nacional del movimiento a favor de lo que hoy se conoce como diversidad sexual, se destaca el carácter político del término. En efecto, algunos ejemplos fuera del ámbito ficcional se ven reflejados en el trabajo de R. González Villareal (2018) donde expone varios usos del vocablo, en los inicios del movimiento, del tipo:

Lesbianas y homosexuales, estamos en todas partes”, [...] Y así hasta que el ingenio y la garganta se agotaban, pero sólo para gritar consignas cotidianas: “eeeeeeerradicación de razias”, “ni enfermos, ni criminales, simplemente homosexuales” ...Creo que así fue en el inicio (pág. 21).

Por lo antes expuesto, se infiere que sobre el complejo escenario narrativo se desplazan dos formas de subjetividad homosexual: una politizada y una (aparentemente) despolitizada. En ese aspecto, es claro que Jacinto no logra desarrollar una postura que lo lleve a una toma de conciencia con el fin de “salir del clóset”⁵⁴ y sólo se mantiene dentro del

⁵³ Cabe destacar que, aunque entre 1970 y 1971 nace en Estados Unidos el Gay Liberation Front (Frente de Liberación gay), la Gay Activist Alliance (Alianza Activista Gay), así como el Frente de Liberación Gay inglés en Europa, en México el movimiento político no recurre al término gay para identificarse, sino al de homosexual. Sobre el particular, Roberto González Villareal (2018) afirma que, tratándose de los descentramientos de tipo nominativo, “[d]e la marcha del Orgullo Homosexual a la marcha de la Diversidad Sexual hay mucho que recorrer. No son nombres distintos de lo mismo; son realidades diferentes, conceptual, sociológica y políticamente distintas” (pág. 19).

⁵⁴ Comúnmente, se llama “salir del clóset” a este acto personal. No obstante, en el contexto latinoamericano se ha polemizado, dado que es una expresión que se traduce del “coming out”, cuyos alcances se dan dentro del

campo de las prácticas clandestinas asociadas a lo oculto y marginal, lo cual también resulta provocador y exitante porque se genera una nueva política del uso del cuerpo, no menos legítima si se percibe como una suerte de resistencia frente a las políticas de visibilidad que exigen un cierto grado de asimilación implícita en la autoafirmación de los sujetos.

Así, al incorporar diversas problemáticas en su narrativa, H. Villalobos (2001) va más allá de la mera representación de la historia del personaje sexodisidente para insertarlo “en campos de sentido mayores, tales como la dialéctica ciudad/interior, el catolicismo y la religiosidad indígena, y la interacción entre raza y clase socioeconómica” (Martínez, 2006, pág. 197). Sobre esto último, es preciso destacar una de las manifestaciones concretas de la identidad gay que empieza a configurarse en la década de los setenta: se trata de la exaltación del gueto, desde los espacios de ocio hasta los vecindarios de las grandes ciudades que se reconfiguran para ese individuo que “ya no vive en los bajos fondos sino que tiene a su disposición una red de locales y servicios oficialmente destinados para él” (Zanotti, 2010, pág. 235). Al respecto, afirma L. Guerra (2014) sobre el territorio nacional:

Si en la década de los sesenta predominaban los cines como espacio de encuentro, durante los setenta, la Zona Rosa prolifera en cafés y restaurantes frecuentados por lo que ahora constituye una red de homosexuales quienes, en busca de ligue, ponen de manifiesto un amplio *spectrum* de sexualidades (pág. 234).

Ahora bien, se sabe que la configuración del espacio colectivo también se ve permeada por la raza y la clase. Así, si se quiere imponer una identidad gay sobre Jacinto de Jesús, habría que entenderla como una particularidad que concierne a ciertos hombres de la clase media, lo que implica no sólo un determinado estatus socioeconómico, sino también uno sociocultural y hasta aquel que concierne a los rasgos físicos. De ahí que para C. Monsiváis (2002), y J. J. Blanco (1969), los homosexuales⁵⁵ de clase baja siempre enfrentan otro tipo de adversidades que al mercado de consumo no le importan, dada la incapacidad de sus bolsillos. Jacinto, aun cuando no se encuentra en una situación de pobreza extrema, sí

sistema anglosajón que revela una serie de condiciones dispares que contrastan con las geografías latinoamericanas.

⁵⁵ Se hace énfasis en el término homosexual y no gay, ya que como bien se afirma en *Ojos que da pánico soñar*, el primero queda fuera del espectro homologador capitalista: “esos homosexuales de barrio, jodidos por el desempleo, el subsalario y la desnutrición, la insalubridad, la brutal expoliación en que viven todos los que no pueden comprar garantía civil alguna; y que además son el blanco del rencor de su propia clase, que en ellos desfoga las agresiones que no pueden dirigir contra los verdaderos culpables de la miseria [...]” (Blanco, 1986, pág. 185).

está en desventaja respecto a sus “aliados”: intenta llegar a formar parte del gueto, pero jamás lo logra, convirtiéndose en un cuerpo aprisionado dentro de su habitación de la colonia Doctores.

Sobre este punto, no está de más mencionar que, si bien el narrador describe un espacio que sugiere cierta uniformidad representada por las fiestas “donde todo distingo social se desvanecía entre las cubas de Ron Potosí y las bocanadas de mariguana” (Villalobos, 2001, pág. 97), el personaje de Jacinto es colocado de manera constante sobre un terreno inestable donde tendrá que llevar a cabo una examinación introspectiva para preguntarse por su lugar como hombre homosexual, como migrante, como cuerpo moreno, etc. En relación con lo anterior, Roberto Meriño Guzmán (2018) destaca lo siguiente: “La racialización de los cuerpos cumple con una función ideológica alienante en las sociedades coloniales, ubica a los sujetos en los ojos de la civilización metropolitana, los traza y los contrapone unos con otros” (pág. 126). Bajo esta premisa, no debe ignorarse la disparidad que Jacinto tiene con Ricardo (descendiente de españoles) quien, a pesar de mostrar cierta atracción e interés hacia el protagonista, no escapa a los discursos sociales que validan ciertos cuerpos sobre otros:

[A]sí, algunas de las conversaciones de Ricardo le parecieron molestas e incluso hirientes, le hablaba repetidamente de su antigua pareja, un chico de origen irlandés, alto, fuerte, de ojos azules y en una ocasión le hizo saber que no entendía cómo estaba perdiendo el tiempo con un chico tan rupestre y campesino como él (Villalobos, 2001, pág. 99).

Si se toma, entonces, la novela como un valioso material etnoliterario que exhibe la compleja diversidad de los sujetos, con todas sus contradicciones, el aspecto “rupestre” no es sino esa piel morena que mancha el cuerpo de Jacinto, que evidencia el legado indio, que a su vez es la herencia mexicana, latinoamericana.⁵⁶ “Jacinto de Jesús nació en Paracho

⁵⁶ Sin la intención de ahondar en un asunto que requiere de un análisis propiamente enfocado desde los postulados propuestos por Ángel Rama (1982), las alusiones a ciertos elementos que revaloran la cultura purépecha (deidades, leyendas del pueblo, lugares, fiestas, vestimentas y alimentos), así como el cuerpo y la fisonomía del protagonista que transitan en el escenario citadino, acotan la novela urbana de H. Villalobos (2001) dentro de un ejercicio de transculturación narrativa donde el autor, a partir de la relación entre antropología y literatura, construye un eje narrativo generador de tensiones entre lo popular (tradicional) y lo moderno. En otras palabras, se toman asuntos considerados nativos como materia prima de discurso, para instalarlos dentro de una temática cosmopolita que los altera. Esta lectura, notoriamente, es posible debido a la obra ensayística de A. Rama acotada en el contexto latinoamericano a partir de los años setenta. *Grosso modo*, el teórico actualiza los axiomas propuestos por F. Ortiz (1940) para aplicarlos a la literatura, cuyos alcances aspiran hacer frente a esquemas que estudian las obras bajo disposiciones homogeneizantes y reduccionistas. De este modo, para Patricia D’Allemand (1996), la propuesta transculturadora del crítico uruguayo “rediseña el mapa cultural latinoamericano, enfatizando su multiplicidad y su densidad y propiciando un rescate para el *corpus* de las letras modernas continentales, de las literaturas articuladas a las culturas regionales y campesinas,

Michoacán, vivió en esa comunidad hasta que cumplió dieciséis años, un joven moreno de estatura regular, delgado, esbelto, introvertido y con una mirada profundamente triste” (pág. 21). Otro ejemplo de dicha disimilitud cultural y de clase donde Jacinto siempre será el “cuerpo manchado” se da cuando el personaje decide visitar a su amigo Ricardo sin avisar y se encuentra con la madre de este:

—¡Sabes, a mi me fascina Wagner, Rachmaninof, Verdi, pero sobre todo Liszt, me conmueve su profundo romanticismo!. Mi esposo fue un excelente pianista, pero Ricardo no sacó absolutamente nada de él, aunque no toca mal el piano, ¿y a ti quien te gusta? ¡...ah, se me olvidaba que a ustedes los jóvenes sólo les gusta el rock!, ¿verdad? —Esa autorespuesta le pareció a Jacinto más bien un respiro, ante ese interrogatorio, pues no sabía que contestarle (pág. 123).

El pasaje anterior deja claro cómo el autor de la novela desea representar en el texto una serie de cruces, de figuras, de signos, que atañen a la influencia de los valores y las costumbres de la ciudad donde, a diferencia de Paracho, el dinero y el capital cultural⁵⁷ juegan un papel fundamental en la vida de los sujetos, elaborando así una tesis de enfrentamiento entre el campo y la ciudad, tópico que puede encontrarse en distintas tradiciones literarias de temática homosexual en las que la urbe es representada “como un espacio de vicios y decadencia, frente al mundo natural y virtuoso del primero” (Chacón, 2016, pág. 134). De hecho, la novela de E. Delhumeau, *Los mil y un pecados* (1939), hace alusión a esa capital del país que se desmorona en sus valores debido a las costumbres de ciertos sujetos que se distancian ya del modelo predominante del buen ciudadano. Aunque, como ya se señaló, en el caso H. Villalobos (2001) el campo —a pesar de sus paisajes y evocaciones bucólicas—

hasta entonces escamotadas por los modelos críticos dominantes” (pág. 140). Se trata, pues, de arrojar luz —por medio de la práctica escritural narrativa— sobre las culturas regionales para revalorarlas y revelar su potencial contra-hegemónico, acción que las arranca de ese estado inmóvil, fosilizado, recinto de lo folclórico, en el que se les recluyera hasta entonces, para articularlas a la modernidad, dado que estas cuentan con un carácter específico. En este sentido, las narrativas transculturadoras se nutren de las culturas tradicionales para ofrecer vías alternativas que apuesten a la conservación de su particularidad, dado que, tratándose de las múltiples regiones asociadas al Tercer Mundo, ninguna taxonomía clasificatoria es suficiente “para disolver un componente irreductible que pertenece a los orígenes étnicos, a la lengua, a las tradiciones, a las circunstancias siempre propias y originales de su desenvolvimiento” (Rama, 2008, pág. 112).

⁵⁷ P. Bourdieu (1987) sostiene que el capital cultural puede tomar tres formas: bajo el estado incorporado, el estado objetivado y, finalmente, el estado institucionalizado. Respecto al estado objetivado, este concierne a objetos con propiedades que ejercen por su sola posesión un efecto educativo en los agentes. Este es el caso del “Piano de cola” título con el que H. Villalobos (2001) destaca la sección dedicada a la visita que hace Jacinto a la casa de Ricardo, cuya presencia como instrumento musical dispara una serie de discursos que se leen desde espacios dispares: el de Ricardo y su madre, y el del protagonista, un artesano fabricante de guitarras y juguetes que ahora es burócrata en un bufete de la Avenida Juárez.

siempre será un lugar problemático para el protagonista: “Amargo parecía ser el destino de Jacinto, la semilla amarga no desaparecía de su garganta, se encontraba latente, ingenuamente quiso deshacerla en repetidas ocasiones con un trago de charanda que su padre guardaba en uno de los cajones del taller” (pág. 29).

En el fondo, el tránsito fallido de Jacinto por la ciudad permite la siguiente interpretación: una pugna interna entre dos culturas que se entretajan reconociéndose como universos desiguales. Es decir, no se trata de un sincretismo simplificador, sino de la coexistencia de las alteridades plagadas de matices que enriquecen la experiencia de habitar el espacio. Muestra de esto es la sección que cierra la propuesta narrativa de H. Villalobos (2001) titulada “La última función”. En ella, el narrador enfatiza la atmósfera decadente y desesperanzadora de la no menos deplorable sala de cine, sitio emblemático de la urbe, donde sólo quedan unos cuantos visitantes merodeando entre sus pasajes apenas iluminados por las últimas líneas de los créditos. Del mismo modo, el exterior, abandonado por los transeúntes, le recuerda a Jacinto las veces que “pensó en huir de aquel teatro y encontrarse en los brazos de su madre, allá en su pueblo de Paracho para sentirse envuelto en las cobijas de lana” (pág. 208). El personaje principal cuenta entonces con cincuenta y dos años y lejos está de experimentar esos fugaces momentos en los que se sentía vivo bajo el amparo de la anonimidad.

Del mismo modo, la figura de la Cuerauáperi como símbolo de la culpa y el pecado relacionados con los desafíos directos a la moral y a las creencias inculcadas, advierte también de su relación con la cosmovisión purépecha que se resiste a desaparecer a lo largo de la trama, dada la relación inextricable entre la muerte y el sexo:

Siguió caminando pesadamente resignándose a ese funesto Destino, no había podido escapar a la Cuerauáperi y sus breves huidas sólo le trajeron tristeza y desesperanza. Finalmente con sus pies cansados llegó al barrio, Jacinto se miró como en una película cuando entraba por las calles del barrio y él era el protagonista principal, esos eran sus pensamientos conforme caminaba las últimas cuerdas, la cámara lo ubicaba desde una de las azoteas, frías y húmedas, parecía estar fuera de foco, pero poco a poco el camarógrafo lo captó, con su rostro acongojado, con su mirada extraviada, perdida en el tiempo (pág. 208).

En resumen, habría que cuestionar las consecuencias de la expresión gay en los márgenes de la subjetividad literaria y no verla como un término meramente inofensivo; sobre todo en América Latina, donde las identidades homosexual y gay abren paso a nuevas tensiones: lo que sin duda, de acuerdo con D. Eribon (2017), “explica que la literatura

contenga tantas enseñanzas, pues en ella pueden cruzarse discursos diferentes y hasta antagónicos (79). De igual forma, si la literatura es también discurso y como tal produce conocimiento, se basa en una serie de comportamientos, representaciones y prácticas seleccionadas que una mayoría asocia a un determinado grupo. De ahí que se deba estar atento a sus efectos, ya que la práctica textual literaria no es ajena a los prejuicios e ideas que han rodeado la sexualidad. Tratándose de las minorías sexuales, sin duda, su manifestación en las obras genera conocimiento, pero también lo dicta para que se repita. Esto legitima lo que M. Foucault (1975) sugiere al decir que los deseos no son entidades biológicas preexistentes, sino que se configuran en el curso de las prácticas históricamente determinadas.

La acción *a priori* de asumir que Jacinto es un personaje portador de una identidad gay anula, pues, toda posibilidad de revisión teórica mediante reflexiones en torno a las experiencias, deseos y afectos de esos sujetos que en su actuar cotidiano generan una serie de cruces entre alteridad sexual, clase y raza. Por tal motivo, las prácticas del protagonista sobrepasan la geografía esbozada por las zonas erógenas del cuerpo, develando que las pulsiones y el deseo no se negocian de la misma forma en el café de moda de la zona rosa, que en los sórdidos baños de alguna sala de cine de la periferia. Asimismo, el aplicar una lectura anticipada hacia Jacinto como personaje gay, que además se asigna desde el presente (los umbrales del nuevo siglo), apoya el ejercicio de categorías unificadoras que desdibujan dimensiones fundamentales para entender la presencia de ciertos grupos o sujetos que suelen quedar fuera de esa tradición homoerótica occidental plenamente tipificada por el capitalismo global. Por consiguiente, a partir de una valoración crítica de los personajes, es crucial diferenciar aquellas novelas que ponderan experiencias más bien homosexuales (o maricas) y que se distancian del carácter homogeneizante que tiene implícito la identidad gay. No es una tarea sencilla, ya que

los sujetos sexo-disidentes fueron (/son) forzados por sus propias sociedades y gobiernos incapaces de valorar la pluralidad del deseo a escindirse, buscando su latinoamericanidad marica en imaginarios del gay estadounidense, aunque reafirmando su particularidad cultural, lo cual implica adaptaciones identitarias, medidas por la desconfianza, que debían negociar clase, etnia y estatus colonial, de modo múltiple y complejo (Falconí, 2016, pág. 77).

De este modo, queda claro que la reactivación de los discursos atañe también a esos otros territorios donde se produce conocimiento cuyos alcances se cargan de nuevos significados. Por tanto, si se habla de una ordenación jerárquica que pudiera responder a la

pregunta: ¿cómo es Jacinto de Jesús comparado con otros homosexuales dentro de la novela?, no sería difícil identificar que es sobre él donde se aplican diversos juicios que destacan su color de piel morena, su estatura regular, su cuerpo delgado y su carácter introvertido, pero también su falta de cultura, su situación económica, su condición de migrante, etc., asuntos que entran en pugna con la política de la identidad gay que, de acuerdo con J. Quiroga (2000), pretende deslumbrar con sus “nociones angloestadounidenses, blancas, de clase media (y típicamente masculinas) sobre la sexualidad en un complejo cultural significativamente diferente” (citado en Foster, 2008, pág. 928).

Así, al hacer patentes estos matices y marcas sobre el cuerpo y el espacio que habita el personaje, H. Villalobos (2001) pretende destacar complejos lindes que se ven opacados por la acción de asumir que Jacinto es gay, rechazando así algunos mecanismos de universalización que, quizá como estrategia de venta del mercado editorial, requieren de un grupo de lectores cada vez más sistematizados en un campo literario particular, estrategia útil en la publicidad y muy presente en el cine *mainstream* del actual siglo. Sin embargo, es evidente que desde su presentación en Casa Lamm, en noviembre del 2001, se reconoció el hecho de que la novela captara ese ambiente clandestino en el que a los homosexuales “se les veía con desprecio y se les designaba peyorativamente como putos, maricones y se ejercía contra ellos la violencia y el rechazo” (Vargas, 2001). Por ello, al distinguir un espacio por el que no transita el protagonista, Luis Ignacio Otero destaca que al no existir “bares gays, el lugar de *ligue*, de la excitación y la erección era el cine, en cuyas salas oscuras se satisfacían los apetitos sexuales de forma rápida, violenta y clandestina” (citado en Vargas, 2001).

De igual manera, reseñas mucho más recientes reconocen a Jacinto de Jesús como un personaje mucho más complejo que, lejos de asumirse políticamente como gay, se ve afectado por ese carácter cautivador que la urbe ejerce sobre el entorno rural: “Ese primo proveniente de la capital, lleno de imágenes seductoras, de esa energía y modernidad, esa frescura que buscaba Jacinto fuera de sus tierras” (Stark, 2016); asunto que se discutirá en el próximo subapartado.

III.3 El exilio como poética de cierta literatura homosexual

El tópico del exilio y la migración ha estado presente de forma constante en la historia de la literatura: desde la mítica expulsión de la pareja fundadora de la humanidad a la constante movilidad en la era de la globalización. Igualmente, el éxodo de los personajes es

uno de los ejes desde los que la literatura que aspira a representar la alteridad sexual se aproxima a la configuración de sus protagonistas. Ahora bien, es importante destacar que los conceptos también se adaptan a otras realidades, de ahí que sea necesario el repensar el contexto actual de las minorías sexuales a partir del campo de los estudios literarios para cuestionar el cómo se construyen los discursos asociados a la alteridad sexual.

Manuel Guzmán (1997), por ejemplo, acuña el neologismo *sexile* para referirse al proceso vivencial de aquellas personas que, por su orientación sexual, se han visto en la necesidad de abandonar sus lugares de origen: “Un sexilio es un neologismo mío que se refiere al exilio de aquellos quienes han tenido que dejar sus naciones de origen a causa de su orientación sexual” (pág. 227).⁵⁸ A este tenor, M. Moreno Acosta (2013) retoma tal definición y “amplía el concepto de las ‘identidades distintas a la heterosexual’, dejando explicitado que se refiere a las distintas orientaciones sexuales y/o identidades de género que no se adaptan a la heteronormatividad” (citado en Zúñiga Rodríguez, 2020, pág. 10).

Como desplazamiento, cabe mencionar que el sexilio también opera como un éxodo de un pueblo a otro, de una región a otra o de un barrio a otro en las grandes ciudades. Así, el abandonar determinado territorio, algunas veces, tiene como simple objetivo el alejarse de la familia y de la comunidad con la intención de ir a un lugar donde el individuo no tiene historia. En otros casos, se trata de trasladarse a una localidad que tiene fama o reputación de ser más tolerante para con los homosexuales, o donde hay comunidades establecidas, protecciones legales, medicinas para el tratamiento del VIH, entre otras enfermedades. Y, aunque puede emigrarse por una infinidad de motivos, “[e]n el sexilio todas estas causas convergen para manifestarse en forma de estigmatización y ostracismo contra la disidencia sexual” (Galván Arbelo, 2020, pág. 4).

Dado que el sexilio no sólo es la huida y la exclusión, en contraste a los postulados previamente propuestos, Yolanda Martínez-San Miguel (2011) sugiere una segunda definición del término a partir de los comentarios de sus alumnos del curso *Queer Latin America*, en Estados Unidos, donde en la jerga de la generación de jóvenes estudiantes, el sexilio se entiende de la siguiente manera: “es el vocablo que se usa para referirse a alguien a quien se le ha ‘expulsado’ de una habitación compartida a fin de permitir que su compañero

⁵⁸ La traducción es mía.

de cuarto tenga relaciones sexuales allí” (pág. 16). De esta forma, la autora distingue dos acepciones del término: como tensión, expulsión (sexilio 1) y como renegociación de los espacios (sexilio 2).

Por otra parte, respecto a la práctica textual literaria que concierne a la alteridad sexual masculina y a su relación con el sexilio, sea este como desplazamiento o como negociación del espacio, se requiere de un análisis propio y extenso que inquiere sobre el tránsito de aquellos personajes que intentan establecerse en centros metropolitanos o cosmopolitas con la finalidad de colocarse en sitios que avalen sus necesidades. Dicho lo cual, y sólo como bosquejo introductorio, debe observarse que el tópico del sexilio tiende a manifestarse desde distintas posiciones. Por ejemplo, en el caso de la literatura sexílica caribeña, Y. Martínez-San Miguel (2011) destaca al puertorriqueño Luis Rafael Sánchez (1997), quien en su cuento breve titulado *¡Jum!* narra los avatares de un joven negro homosexual quien es expulsado del pueblo sólo porque le gusta vestirse con ropa de colores, usar ungüentos y maquillajes: “Así, callandito, calladandito, lloró. El hijo de Trinidad decidió irse del pueblo” (citado en Martínez-San Miguel, 2011, pág. 19). Sin embargo, el propósito de dejar su lugar de origen se ve interrumpido por una muchedumbre de pobladores que lo persigue hasta ocasionar que el protagonista, cuyo nombre nunca se sabe, se vea obligado a ahogarse al río, antes que seguir soportando insultos por su condición sexual. Por tanto, el sexilio aquí tiene la función de presentarse como un acto fallido, dado el acoso y el ambiente violento del pueblo que impide que el protagonista lleve a cabo su deseo de excluirse.

En contraste, la autobiografía de Reinaldo Arenas (1992) aborda el desplazamiento como posibilidad. Asimismo, el sexilio actúa desde lo político para vincularse a los discursos de la revolución sexual. Curiosamente, como bien observa Y. Martínez-San Miguel (2001), R. Arenas (1993) plantea la idea de que el silencio, dada la represión política en la isla, implicó un tránsito más o menos libre de esa población homosexual que convivió como parte integral de esa otra colectividad heterosexual; de ahí que la práctica cotidiana de la libertad sexual de los sujetos funcione como alternativa a la represión política. No obstante, esta libertad se ve coartada con la acción de “salir del closet” y admitir no sólo una identidad que, de otra forma sería fluida, sino un rol en la práctica sexual: “Al llegar me preguntaron si yo era homosexual y les dije que sí; me preguntaron entonces si era activo o pasivo, y tuve la precaución de decir que era pasivo. A un amigo mío que dijo ser activo le negaron la salida”

(Arenas, 1992, pág. 301). En este sentido, se trata de una doble expulsión, el salir del closet para así poder marcharse de la isla durante el éxodo de Mariel.⁵⁹

Este hecho, sin duda, puede asociarse a una forma en la que el sexilio se ve representado, desde la escritura autobiográfica, como posibilidad de supervivencia frente a discursos de odio y descalificación de la homosexualidad. En consecuencia, el acto “voluntario” de abandonar la isla funge también como una suerte de purga homofóbica, ya que en ese entonces Fidel Castro aseveraba que aquellos que deseaban irse eran parte de la escoria de la sociedad, aquellos sujetos que nunca serían productivos para los objetivos de la Revolución cubana. Entonces, tales afirmaciones evocan el mismo desprecio que desde el dispositivo de vigilancia sobre el cuerpo se ejerce respecto a esas improductivas nalgas del homosexual que, de acuerdo con D. Falconí (2016), sentado ve pasar la historia, sin poder ser parte de sus efectos.

En cuanto a la narrativa, ya acotada en el ámbito nacional, varios son los autores que recurren al personaje que deja el pueblo para ir en pos de las grandes ofertas que promete la urbe, entre estas el anonimato. Sobre este asunto, L. M. Schneider (1997) nombra la presencia del michoacano José Ceballos Maldonado (1969) quien en su novela *Después de todo* narra las experiencias del joven y brillante profesor Javier Lavalle, quien se traslada de Michoacán a Guanajuato, “hasta su forzoso retiro en el Distrito Federal” (Schneider, 1997, pág. 75). En tal sentido, al igual que el personaje de L. Rafael Sánchez (1997), los rumores esparcidos en el pueblo actúan como elemento clave dentro del relato para que Javi Lavalle tome la decisión de abandonar su cátedra en la universidad: “–Si yo fuera dueño de esa carta, la rompería delante de usted; pero apenas la leí me la arrancó de las manos el profesor Medina para llevársela al corresponsal de *El Sol de Guanajuato*” (Ceballos Maldonado, 1986, pág. 153).

Así pues, a partir de una carta escrita por parte del protagonista a Leonardo, uno de sus amantes, su condición sexual es revelada públicamente mediante una nota periodística en el diario del pueblo. De tal forma, al ser descubierto por el dispositivo de control que, en este caso, se erige mediante la figura del periodista que lo exhibe e intenta chantajear al asegurar que seguirá publicando notas hasta que el profesor se vaya de Guanajuato, Javier Lavalle

⁵⁹ Como desplazamiento, la crisis o éxodo de Mariel es considerado uno de los grandes movimientos migratorios del siglo XX cuyo destino fue, principalmente, Estados Unidos.

deja de ser ese varón discreto que puede ser joto, pero en silencio. Por ende, dentro de ese contexto provinciano de los años cuarenta y cincuenta, la huida a la urbe representa una solución al secreto develado:

- Lamento que no te vayas a México.
- No me gusta México. Se pierde uno entre los demás y eso no está bien.
- Pero si no hay cosa mejor, Leonardo. Pasar desapercibido, ¿te das cuenta?
- Quién sabe.
- Ve, Leonardo. Te lo ruego (Ceballos Maldonado, 1986, pág. 186).

Grosso modo, la exhibición pública fuerza al ulterior sexiliado a salir de sus confines locales. En otras palabras, el protagonista acepta borrarse de la historia local: acción que, aunque ocasiona una serie de pérdidas, va acompañada de ciertas ganancias para el ejercicio de la libertad sexual; en tal caso la movilidad y anonimidad.

Referente al escritor yucateco Raúl Rodríguez Cetina (1977), su novela *El desconocido* se aproxima al tópico del sexilio al describir los altibajos del joven Narveli, quien al ser rechazado por su familia y a falta de recursos económicos que le permitan tener acceso a necesidades tan básicas como el comer y el vestir, se ve obligado –por un instinto de supervivencia– a encontrar en la práctica del comercio sexual una salida a sus problemas económicos: “Terriblemente solo, el muchacho tiene que fabricar su vida a base de fraudes, robos y subterfugios para solucionar lo más elemental de su existencia o las mínimas aspiraciones de alcanzar un diploma en una academia comercial” (Schneider, 1997, pág. 79). Así, para Narveli, la idea de irse de casa se presenta al encontrarse inmerso en un ambiente de constante agresividad donde el alcoholismo del padre y la violencia verbal ejercida por su tía, hermana de su padre, preparan el terreno de la decisión: “En aquella dictadura del mutismo comenzó el insomnio que padezco hasta ahora [...] debía huir de esa casa antes de enloquecer, pero no tenía a dónde dirigirme” (Rodríguez Cetina, 2007, pág. 24).

Haciendo a un lado el complejo ambiente sobre el que transita el personaje principal, y sin la intención de plantear un aspecto reduccionista, una vez que Narveli conoce a Anlino, joven afeminado y de clase media, lo acerca al mundo de la prostitución como forma de vida. Por tanto, aunque el protagonista no disfruta del acto de prostituirse, una vez experimentado en el trabajo sexual en su ciudad de origen, Mérida, donde por las noches accede a un cierto número de clientes, sobre todo extranjeros; en algún momento de su vida, el protagonista tiene que desplazarse a la gran ciudad como posibilidad de mejorar su *modus vivendi* como chichifo: “Las ganancias y el descubrimiento a través de invitaciones elegantes no aplacan la

culpa, el remordimiento o la necesidad del anonimato, y un día viene la partida a la gran capital” (Schneider, 1997, pág. 79). Esto último quiere decir que, desde la vena literaria, el sexilio en la novela de R. Rodríguez Cetina (1977) ve a la ciudad como *locus* de mayores ofertas eróticas, como lugar de efervescencia en el que el anonimato va unido a una mejor situación económica: “El texto de Rodríguez Cetina es una prueba fehaciente de una sociedad plagada por la violencia y la pobreza. La inhabilidad de gran parte la población mexicana por encontrar un empleo que les permita subsistir adecuadamente” (Rocha Osornio, 2012, pág. 14). En tal caso, aunado a la posibilidad de ser anónimo, queda claro que el desplazamiento geográfico también actúa como oportunidad de mejora económica, a su vez que el cuerpo sexo disidente trae a la superficie cuestiones políticas que atañen a las crisis económicas de las naciones.

Por último, al igual que R. Rodríguez Cetina (1977), Luis Zapata (1979) recurre a la figura del chichifo para configurar a Adonis García, el pícaro protagonista abiertamente homosexual de *El vampiro de la colonia Roma*: sin duda, la obra con más aproximaciones críticas dado su contexto de publicación. De ahí que deba resaltarse el hecho de que Adonis García también decide dejar atrás su lugar de nacimiento, Matamoros, Tamaulipas, para llevar a cabo una serie de desplazamientos a León, Guanajuato, y finalmente a la capital mexicana; lo anterior con el fin de huir de un ambiente hostil una vez que se queda huérfano de padre y madre. Así, la primera cinta termina anunciando la decisión de dejar León:

[A]sí es que un buen día o un mal día quién sabe porque yo pienso que en ese momento cambió mi vida se dio un volteón mi destino le dije a un cuate que tenía y que estaba medio loco le dije “vámonos a México a ver si allá sí la hacemos” porque el cuate este creo que también tenía problemas o no sé pero le encantaba la aventura y el desmadre y él “sí sí vámonos a México al carajo con la provincia nos vamos al defe y allá a ver qué onda” (Zapata, 1996, pág. 33).

La búsqueda de aventuras representa, pues, el hilo conductor bajo el cual el sexilio se manifiesta como oportunidad frente a ese nuevo territorio por conquistar, dado que el protagonista ya superó al pueblo mediante su constante vagabundeo que lo hace conocer la localidad como la palma de su mano. En este sentido, para Estefanía Peña Steel (2015): “La novela de Zapata, de carácter autobiográfico, nos presenta el trayecto vital de un sujeto migrante que relata a un interlocutor directo las instancias y estancias vividas en el espacio de la homosexualidad marginal” (pág. 159).

Lo anterior, pues, sugiere entender el sexilio de Adonis García “como un proceso vital y no sólo como un traslado geográfico” (pág. 163). En otros términos, tal energía, elemento crucial que se aloja en la acción de desplazarse, se proyecta en la personalidad del protagonista quien, al transitar la ciudad con su forma de hablar, con sus costumbres y sus intenciones de negociar con el cuerpo, la reconfigura como espacio heterogéneo de múltiples manifestaciones, cuyas avenidas reconocen la presencia de sujetos marginales. De tal modo que, el deambular del sexiliado, en constante movimiento, sea necesario para vivir y sentir la ciudad, pues es el vagabundeo lo que revitaliza la urbe. Claro está, el perderse entre las calles se imbrica al acto de talonearlas, de poseerlas mediante los sentidos, que es también otra forma de conocer el espacio.

En resumen, el breve elenco de apenas unas cuantas obras que desde distintos géneros se aproximan al sexilio como poética de cierta literatura homosexual revela ya una variedad de formas de representar el desplazamiento de aquellos sujetos cuya sexualidad suele resultar problemática en sus entornos locales. Asimismo, en el sentido más laxo, puede adelantarse que, desde la práctica escritural, los orígenes de ese trasladarse geográficamente se ven atravesados por la raza, el entorno, la cultura, el deseo y el cuerpo, donde el sexiliado, desde su extranjería (local y sexual) establece nuevos discursos; entre ellos: el sexilio fallido en algunos contextos violentos, el sexilio como gesto político, el sexilio como oportunidad de ser anónimo, pero también como posibilidad de mejora económica y como viaje hacia una ciudad efervescente en sus calles cargadas de erotismo que incita a conocerla mediante el cuerpo y los sentidos.

III.3.1 El sexilio de Jacinto de Jesús.

Respecto a la práctica escritural, la novela de H. Villalobos (2001) forma parte de un corpus que representa la narrativa del sexilio en su modalidad más tradicional (tensión-expulsión). Es decir, se enfatiza la relación problemática que el protagonista tiene con el espacio, el pueblo, y su posterior desplazamiento a la urbe. De esta suerte, aunque para Jacinto –como ya se adelantó– la sensación más intensa de abandonar Paracho se da cuando a sus quince años la breve visita de su primo, un chico preparatoriano apenas tres años mayor que él, despierta una serie de sensaciones hasta entonces desconocidas que lo incitan a marcharse del pueblo para ir en su búsqueda a la ciudad de México, el conflicto polimorfo entre el personaje y su lugar de nacimiento se da a través de recursos como la sensación de

hastío, sosiego y no pertenencia a las que Jacinto se enfrenta constantemente, mismas que son manifestadas por la voz narrativa incluso previo a la visita del primo y desde las primeras descripciones de la topografía por la que transita el adolescente:

Así, en ocasiones salía al amanecer con el carretón hacia los aserraderos de los pueblos vecinos, donde conseguía los distintos tipos de madera para la fabricación de guitarras y juguetes, cruzaba por distintas congregaciones y rancherías, pueblos dispersos que por su aspecto parecían ser el mismo, pero en diferentes espacios y alturas de la sierra (Villalobos, 2001, pág. 21).

Sobre este tema, es de interés resaltar que, pese a que la fuerza que encierra el acto de expulsar al disidente sexual encuentra distintas formas de manifestarse, tratándose de la novela de estudio, tal impulso no se da mediante acciones violentas sobre el cuerpo físico del personaje, al grado de ponerlo en riesgo, sino más bien se actúa hacia el “adentro”, sobre su psique, lugar donde se acciona la influencia del dispositivo regulador, cuyos efectos provocarán una expulsión “voluntaria”. En este aspecto, Nerea Zúñiga Rodríguez (2020) afirma que, en el caso de los contextos rurales, debe tenerse en cuenta que “muchas veces esta emigración se trata más por ‘alejamiento del contexto familiar/social en que se ha desarrollado toda la vida’ que de la huida por ‘persecuciones criminales’” (pág. 12).

Claramente, el carácter reiterativo de los días, el lugar de trabajo y el paisaje, aunado a expresiones plácidas que actúan como símbolos que, bajo esa aparente serenidad aprisionan y ejercen control sobre el personaje, son señales de que en el entorno rural también existen opresiones que tienen una presencia más sutil, pero que de igual manera impiden al sujeto desarrollar una expresión plena de su sexualidad:

Pero ese era el Destino, así lo había dicho su bisabuelo –¡y nadie puede escapar a él!–. Ese presagio le deprimía, era como pensar en una infinidad de tardes todas iguales tras el mostrador de madera, con el piso de tierra y aserrín, siempre con el mismo paisaje, el de los tejados de madera llovidos, en su pueblo tan sereno, tan inmóvil y asfixiante, esos pensamientos le parecían insoportables, pero estaban ahí, escondidos en su mente y a cada momento emergían para recordárselo (Villalobos, 2001, pág. 23).

A diferencia de algunas experiencias literarias en las que el pueblo se construye como un territorio peligroso y hostil que hace imposible eludir las fuerzas represivas que se ejercen sobre la alteridad sexual de los protagonistas,⁶⁰ Paracho no representa un lugar tan desesperanzador, árido e inmóvil respecto de los deseos de Jacinto. Más bien, sugiere su

⁶⁰ Véanse Reinaldo Arenas (1992), José Donoso (1966), Luis Rafael Sánchez (1984).

propia cartografía homoerótica, donde además del cine Variedades, el panteón funge como zona de interacción entre algunos varones que deambulan en medio de las sombras:

[...] en ese sitio había experimentado situaciones ‘inesperadas’, supo de ese lugar por Lupillo, el hijo del sacristán quien lo llevó una noche después de salir de clases, era el sitio de reunión de unos pocos muchachos y adultos solitarios, algunos buscando las artes de dos prostitutas que solían deambular por las orillas (pág. 41).

No obstante, los márgenes del pueblo no pueden competir con la extensa oferta erótica que promete la metrópoli. De ahí que, la posibilidad del tránsito por la ciudad, fuera de los confines del pueblo, se articule a partir de la curiosidad del adolescente por encontrar a Ángel, su revoloteo sentimental, pero también por descubrir otros lugares y nuevas sensaciones. En este sentido, dice Monsiváis: “Villalobos elige el personaje típico clásico, el migrante, que deserta de la comunidad pequeña en pos de las libertades de la gran ciudad, donde hay empleo y estímulos diversos entre ellos el anonimato y el desfogue” (citado en Villalobos, 2001, pág. 14).

Por tanto, la experiencia de Jacinto de Jesús al deambular por la ciudad en calidad de sujeto sexiliado colma de nuevos sentidos al destino seleccionado, entre estos los que atañen a los estereotipos aplicados a los centros metropolitanos como zonas sexualmente vibrantes. Sin embargo, semejante a un flâneur⁶¹ contemporáneo, es innegable que la presencia del protagonista suprime toda intención de interpretar el espacio (la urbe) como una entidad

⁶¹ Aunque el flâneur puede interpretarse como figura histórica burguesa, ya sea como noble *dandy* que deambula en los espacios de ocio o como escritor –sobre todo periodista– que visita el espacio público de las grandes ciudades, interesa más a este estudio destacar la figura del “hombre en la multitud” como arquetipo literario de ese sujeto urbano que aparece en el París de la poesía de Charles Baudelaire hacia la segunda mitad del siglo XIX. A este respecto, Walter Benjamin (1982) en el *Libro de los pasajes* ahonda sobre el modelo que pone de relieve el poeta francés, tomado de una narración de Poe, para referirse a ese paseante solitario que deambula por el espacio citadino con la intención de caminar y recorrer sus calles sin un propósito que no sea el de abandonarse a la contemplación y los sentidos para observar la ciudad y sus transformaciones a través de la mirada. Así, es la metrópoli –símbolo de la modernidad– lugar productivo para el callejeo que se manifiesta en la práctica textual literaria, desde la poesía, la crónica y, por su puesto, la novela, donde se capta el caminar de quien se pierde en la muchedumbre para colmar el espacio de contrastes. Claro está, la presencia del flâneur en el entorno contemporáneo suele resultar excéntrica, ya que este debe abrirse paso entre los vistosos escaparetes de un capitalismo depredador que, hoy más que nunca, impide que el placer se encuentre en el simple acto de perderse al deambular por las calles e intersticios de la urbe; esto debido a que en las nuevas dinámicas ciudadinas la metrópoli más que escenario para caminar, se ha vuelto epicentro del consumo y de modificaciones arquitectónicas que alteran la relación de los sujetos con el espacio. Dicho esto, si bien la muerte del paseante suele asociarse al triunfo del capitalismo que ocasiona que el flâneur baudeleriano desaparezca “en los shoppings, suprimiendo la percepción espacio-temporal de la permanencia del lugar” (Pérez Díaz, 2018, pág. 179), no es posible ignorar su coexistencia bajo múltiples formas en un mundo globalizado que ocasiona nuevas relaciones y sensaciones entre los individuos y el espacio urbano.

escueta y simétrica. En tal sentido, Julio Ramos (1989) afirma que se trata “de un sujeto que al caminar la ciudad traza el itinerario –un discurso– en el discurrir del paseo. El paseo ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, junturas, puentes, entre espacios (y acontecimientos) desarticulados” (citado en Cuvardic García, 2009, pág. 22).

Asimismo, una vez instalado en esta topografía, Jacinto se vuelve parte de la representación colectiva del tránsito de los excluidos por la estructura del poder, cuya historia intenta (re)construirse en cada nueva experiencia. De esta suerte, la ciudad se vuelve el receptáculo destinatario de lo heterogéneo y dispar en un territorio nacional que aspira imponer la homogeneidad. Jacinto, pues, como sujeto recién llegado vagabundea por las calles sin objetivo alguno, abierto a todas las vicisitudes que, de manera gradual, le otorgarán la posibilidad de colocarse en una posición superior en cuanto a sus experiencias, como capital simbólico, distanciándose de los nuevos sexiliados, jerárquicamente inferiores: “El ambiente de la ciudad de México le había cautivado y estaba consciente de sus cambios, de un jovencito provinciano aprendiz de carpintero a un conquistador consumado de la Zona Rosa” (Villalobos, 2001, pág. 95).

A este respecto, debe resaltarse que la experiencia del protagonista, conseguida a través del cuerpo y los sentidos, se ve claramente beneficiada por la acción de pertenecer al *afuera*, dado que su condición de varón establece una relación dialógica con la ciudad revitalizada. Por tal motivo, no es insólito que, durante la década de los setenta, Jacinto sucumba ante los encantos de la urbe cuya porosidad le permite conocer los hoy extintos sanitarios del Sanborn’s de la calle Niza, donde se relaciona con algunos otros chicos que, de acuerdo con el narrador, ya se organizaban “a partir de identidades, apetencias y deseos comunes” (Villalobos, 2001, pág. 96). De ahí que, parafraseando a C. Monsiváis (2002), el provinciano se instala en cuartos y departamentos, se asoma a la capital por medio del ligue, y hace de su cuerpo el dispositivo del conocimiento: “Los saberes de la epidermis se transmiten a la sensibilidad y la imaginación, y si el saber es muy reiterativo también suele serlo la experiencia urbana” (pág. 112).

No obstante, cantidad no es sinónimo de trascendencia y la exclusión del sujeto, así como la de sus hábitos, sólo mudan de lugar. En consecuencia, la forma en la que Jacinto interactúa dentro del espacio ciudadano genera una tensión continua, a manera de

reminiscencias, con esa primera cartografía homoerótica rural representada por el cine y el panteón del pueblo, espacios anónimos que guardan cierta relación cercana con los nuevos.

Igualmente, la supuesta libertad que otorga el mapa variopinto de la alteridad sexual urbana, ligada al acto fallido de encontrar a Ángel, altera una sexualidad reticente y exuberante en el pueblo, en favor de una vida más segregada en la comunidad gay de la capital mexicana, donde además las experiencias del personaje, fuera de los sitios de ambiente clandestino, se superponen de manera apenas superficial sobre la ciudad, a diferencia de otras presencias politizadas ante las cuales el protagonista siempre se sentirá ajeno: “Todos sabían que Marco Tulio era uno de los principales activistas *gay* desde finales de los 60’s y se le reconocía porque había pintado en un barda de Insurgentes, cerca de la Glorieta, una leyenda ¡SOY DE AMBIENTE Y QUÉ!” (pág. 103).⁶²

De esta manera, tratándose del imaginario nacional, la presencia de Jacinto de Jesús representa la condición transitoria del sujeto sexiliado en la urbe: como aislamiento interior y como dislocación de una sexualidad u otredad que se ve afectada por el lugar de destino que exige un pago a cambio de sus beneficios:

Incluso con frecuencia perdía la noción del tiempo, sus recuerdos se fundían en un momento y en un espacio común casi indiferenciable: el cine, como un espacio de encuentro, un hábitat artificial que le era necesario para sobrevivir, ante el abandono de Ángel, la muerte de Ricardo, al fastidio del *bufete* y sobre todo a la fiscalización de la Cuerauáperi (pág. 163).

⁶² Caso contrario a Jacinto de Jesús es Gabriel, protagonista de *Semillas*, novela de Mario Golden (2018), quien afirma haberla escrito en San Francisco entre 1990 y 1991 con la intención de publicarla en México. En cuanto a este primer intento de publicación dice el autor: “Aunque entonces llevé copias de la primera versión a varias editoriales, nadie me dio respuesta y muy pronto entendí que no era su momento” (pág. 7). A grandes rasgos, la obra narra las vicisitudes de un joven migrante mexicano que llega a Estados Unidos –cuna del movimiento por los derechos de los homosexuales– a principios de la década de los ochenta para formarse política e intelectualmente en la izquierda por cuenta propia; lo cual le permite explotar su activismo conectando la lucha homosexual con la resistencia revolucionaria. Tiempo después, a su regreso a México en la década de los noventa, Gabriel terminará hermanándose con una huelga de sindicalistas que pondrá en peligro su vida al convertirlo en uno de los más militantes activistas. Así, capaz de distinguir desde su infancia las injusticias y desigualdades sociales, el protagonista se abrirá paso en un ambiente violento y desesperanzador. De acuerdo con Patricio Adrián Palma (2019), la obra de M. Golden (2018) es “un testimonio novelado de una persona que se convierte en activista, y que no sólo quiere transformar su realidad inmediata como gay, sino como persona afectada por el convulso neoliberalismo rampante, del cual si bien no puede teorizar, sí percibe sus efectos en el mundo laboral”.

III.3.2 El retorno problemático del sexiliado.

Dice el poeta: “¿Quién en ciudad troncó mi caserío? / ¿Qué se hicieron las chozas que hace algún tiempo abandoné?” (Barba Jacob, 1998, pág. 20). Si bien H. Villalobos (2001) apenas incluye una sección dedicada al regreso del personaje, viéndose tal retorno como un acto singularmente tímido dentro de la composición narrativa, la sutil presencia de la acción de volver a donde ya se estuvo, debe tomarse como un argumento que merece analizarse.

Sylvia Molloy (2015) se aproxima a las narrativas que abordan el tópico del viaje de regreso para ahondar sobre lo que denomina “la condición del retornante en el contexto de las migraciones culturales modernas” (pág. 21). Dicho artículo que parte desde la experiencia personal de la escritora, concluye con la siguiente interrogante: ¿quién dijo que el retorno iba a ser fácil?” (pág. 35). Bajo este supuesto, la experiencia del viaje de vuelta de Jacinto contribuye a la compleja historia de los desplazamientos que se configuran desde la práctica escritural y donde se pretende subrayar una “suerte de sacudida existencial, una disrupción de lo familiar que el retornante –literal y metafóricamente un *revenant*, un aparecido– opera ya con su retorno, ya con el mero hecho de pensar en su retorno” (Molloy, 2015, pág. 24).

De acuerdo con lo anterior, el deseo de regresar al pueblo se acentúa en el protagonista cuando tiene más de cincuenta años y numerosos acontecimientos han pasado en su vida de burócrata y habitante de la ciudad. Sin embargo, el recuerdo del Paracho atrás dejado se manifiesta de manera constante, como marca indeleble, entre las paredes del bufete de arquitectos donde trabaja, pero también en los cines que frecuenta: “recordaba a su madre con indiferencia, a su padre con desprecio y a sus hermanas con sus rostros ingenuos, sus caras limpias y sus vestidos de domingo” (Villalobos, 2001, pág. 184). Así, aunque la relación con el linaje alude a un alejamiento igualmente dislocado en la mente del personaje, el acto de recordar se torna conflictivo y acerca dos geografías (el lugar actual y el lugar añorado) elaborando nuevas sensaciones en el sujeto sexiliado: el hogar de las primeras experiencias ha quedado atrás, mas los años transcurren y se sigue pensando en él, se le extraña y se le construye de nuevo, dado que todo recuerdo es una relación con el presente. En tal sentido, todo desplazamiento revela que “el hogar no es el hogar hasta que se lo ha dejado atrás y se vuelve una construcción imaginada, ya sea como punto de referencia [...], ya como objeto de añoranza” (Molloy, 2015, pág. 26).

Del mismo modo, la sensación de hastío e insostenibilidad experimentadas por Jacinto al inicio de la novela, cuando el adolescente desea escapar del pueblo, se repite numerosos años después en el ámbito de la ciudad, al grado de que el bufete de arquitectos se vuelve “un espacio cada vez más tedioso e insoportable, sobre todo cuando varios de sus antiguos compañeros se fueron jubilando o muriendo” (Villalobos, 2001, pág. 185). Entonces, influenciado por sus pensamientos que actúan como presagios, el protagonista decide retornar a Paracho con el propósito de resolver esa angustia profunda que, como sujeto dislocado, lleva consigo desde aquella mañana cuando sigiloso cruzó la plaza, calles y establos del pueblo en dirección a la estación del ferrocarril que lo llevaría a la ciudad de México.

En relación al viaje de regreso, como alegoría del (re)encontrarse a sí mismo, el retornante planea cautelosamente semejante decisión: se compra ropa nueva y se corta el pelo con el propósito de reconocerse como un hijo pródigo que regresa, mas no derrotado del todo. En efecto, además de sus experiencias aprendidas en la ciudad que lo benefician en el plano de lo simbólico: “su cuenta de ahorro se había incrementado substancialmente a pesar de los desajustes económicos” (pág. 185). Aun así, el protagonista se enfrenta a un dilema: “No quería llegar a ningún lugar, quería que el autobús se volcara y todo muriera precisamente en ese momento, pero también deseó volver al tren que años atrás lo llevara de Uruapan a México en la búsqueda por Ángel” (pág. 186). En otras palabras, hay un anhelo de interrumpir el viaje de manera abrupta, como si el personaje se asumiera un traidor que no merece el reencuentro con el hogar abandonado, lo cual lo entristece; pero existe también el deseo de regresar al punto de partida del desplazamiento para reconocerse después de habitar como extranjero la ciudad, asumiendo que nada ha cambiado y quizá hasta revalorizando lo rural como ejercicio de esa “reinserción individual en una comunidad que nunca cambia” (Molloy, 2015, pág. 27).

El escenario que Jacinto encuentra al recorrer nuevamente las calles de Paracho se manifiesta, no obstante, desde una extrañeza que borra el carácter flojo y marchito asociado al espacio rural antes de su partida: “nunca pensó que el pueblo pudiera modificarse tanto en tan ‘poco tiempo’, escasas eran las fincas que seguían intactas, la modernidad casi borró aquellos sitios tan recorridos por él” (Villalobos, 2001, pág. 186). En contraste a esta modernidad que hace que lo familiar se vuelva ajeno para el retornante, colmando de una

inestabilidad el proceso de reconocimiento, entre más se acerca a las calles que lo llevan al hogar que ha dejado atrás hace más de treinta años, el personaje percibe todavía algunos vestigios del carácter estático del espacio evocado, lo cual es aprovechado por la epifanía de reconocimiento que crea el retornante a través de la memoria:

Después se encaminó hacia su casa, por el rumbo del panteón, por esa calle cuesta arriba las casas seguían siendo las mismas, viejas construcciones de adobe, con techos de madera de dos aguas, [...] la iglesia seguía intacta con sus torres y el campanario, continuó caminando pesadamente cuesta arriba cuando el sol empezaba a entibiar aquella mañana de abril (pág. 187).

Una vez situado en el hogar de la infancia, entre esas paredes iguales, pero notoriamente deterioradas, la hermana de Jacinto le comunica lo que el protagonista ya intuía: que sus padres han muerto ocho y cinco años atrás. De esta suerte, si la vuelta al hogar tiene la finalidad de “apaciguar a quien regresa queriendo creer que reconoce y es reconocido” (Molloy, 2015, pág. 30), tal acción se ve frustrada no sólo porque el protagonista, al inicio, no reconoce el espacio evocado que ante sus ojos se desvanece, sino también porque el deceso de los padres, en tanto historia familiar, impide que Jacinto sea reconocido incluso por la continuación de ese linaje:

Su hermana Genoveba abrió la puerta, era una mujer gorda con un delantal grasiento, sus cabellos recogidos con una pañoleta azul, Jacinto con dificultad la pudo reconocer, acaso por sus pequeños ojos negros y alegres, pero ella no, hasta que le dio más detalles (Villalobos, 2001, pág. 187).

Aunado a lo anterior, si la acción de reconocer-recordar tiene que comprobarse mediante la visita a los lugares de añoranza, tal acto se vuelve fallido cuando se revela al personaje principal que el cine Variedades ya no existe; lo cual quiere decir que, si bien el espacio homoerótico de iniciación ha sido derrumbado, al grado de que ya no es reconocible como alegoría de una vida sexual juzgada por el aparato de control en el contexto rural, al no haber posibilidad de reconocimiento en un “entorno a la vez viejo y nuevo” (Molloy, 2015, pág. 31); el protagonista no sólo se asume como sujeto doblemente inadaptado, sino que su presencia es expulsada, borrada del pueblo, rechazando así toda posibilidad de una negociación de retorno.

De esta manera, el sexilio, en tanto tensión-expulsión, cumple con el cometido de modificar la experiencia del personaje donde el desplazamiento traspasa los bordes físicos de la ciudad y el pueblo, el centro y la periferia, para llegar a otros más que están localizados en el plano de un ejercicio introspectivo personal. Además, respecto a esa adaptación

malograda, trátese ya del espacio ciudadano o del rural, la travesía es sólo una ilusión que evoca el hecho de escapar en pos de nuevas experiencias que otorguen mayores oportunidades de desarrollo y estímulos diversos, incluidos los eróticos. Por consiguiente, el protagonista termina en una suerte de suspensión que dicta: no hay futuro para los disidentes en el espacio hegemónico de lo normativo. Así, se comprueba que el lugar de nacimiento aparece como *locus* totalmente ajeno, y si sólo tiene un valor, este es como escala pasajera que precede el verdadero retorno a la ciudad de México, donde el sexiliado regresa derrotado porque el pueblo ha cambiado en su ausencia.

III.4 Cartografías de la ciudad oculta

El homosexual promiscuo es un revolucionario sexual. En cada momento de su existencia prohibida se enfrenta a leyes represivas, a «morales» represivas. Parques, callejones, túneles subterráneos, garajes, calles... son los campos de batalla (John Rechy (1977), citado en Espinoza, 2020, pág. 11).

Como bien ha observado L. Guerra (2014), “[l]a ciudad, por su carácter permeable y poroso, permite rearticulaciones de sus lugares públicos y facilita el anonimato” (pág. 227). Con referencia al caso de la capital mexicana, los espacios de sociabilidad homosexual continúan a media luz y en tensión durante la segunda mitad del siglo XX, así lo demuestran algunos estudios antropológicos en los que se afirma que “antes de que se abriera la posibilidad de reconocerse como gays, hacia la segunda mitad de la década de los setenta, no existían establecimientos dirigidos de forma específica y explícita hacia el público homosexual” (Laguarda, 2010a, pág. 155).

En palabras de Alex Espinoza (2020), “[c]uando tu identidad está prohibida, hay una necesidad más allá del deseo físico, una necesidad humana de ser quien eres realmente tan solo durante un momento” (pág. 23). En ese sentido, la acción inevitable de establecer conexiones que competen a la alteridad sexual tuvo que buscar otras formas de manifestarse y de instaurar sitios “seguros” que, de manera gradual, atestiguarán el tránsito de los varones homosexuales por el espacio público de la metrópoli, territorio donde las miradas lascivas se imponen como norma en la búsqueda del goce: “A veces *flâneurs* o bohemios, a veces obreros y criados, estos jóvenes se movían por toda la ciudad en una serie de redes superpuestas, a veces cruzando barreras de clase o entrando en espacios antes prohibidos” (pág. 57).

Con relación a lo anterior, debe recordarse cómo las memorias de Salvador Novo (1998)⁶³ fungen ya como valiosa testificación de aquellos espacios, todavía clandestinos, que establecía los contactos para la todavía anónima cofradía:

Descubierto el mundo soslayado de quienes se entendían con una mirada, yo encontraba aquellas miradas con sólo caminar por la calle: la Avenida Madero, por la que entonces la gente paseaba lentamente todas las tardes. Ahí, en guardia a la puerta de El Globo, estaba siempre, con su bastón, sus polainas, su chaleco de seda, la mirada vaga y alerta de su *prince-ness*, sus bigotes grises aderezados, el señor Aristi, a quien llamaban *la Nalga que Aprieta* (Novo, 2017, pág. 161).

La urbe, naturalmente, congrega en sus calles flujos de subjetividades que transitan suministrando de una energía a todo aquel que en su deambular, entre establecimientos aparentemente familiares y de buenas costumbres, se asume como habitante que forma parte del mapa visible de lo permitido. Pero, ¿qué hay de los burdeles, las cantinas, los cines, los parques, los baños públicos, los baldíos, los baños de vapor⁶⁴, etc., sitios donde a determinada hora “los cuerpos se sobreexponen a sus sentidos más finos para ahuyentar la modorra de la metrópoli y reavivar, eróticamente, pulsiones no heterosexuales que conviven en el desorden de una fiesta que acontece en tanto dura la ciudad” (Soliz Guzmán, 2018, pág. 8). ¿Son estos espacios contiguos periféricos que excluyen la presencia de los disidentes sexuales?, o bajo el anonimato y la oscuridad configuran una topografía propia que inyecta de nuevos saberes sensoriales al territorio nacional.

En cuanto a la perspectiva espacial de los intersticios orgiásticos que permiten la interacción anónima entre varones, las salas de cine han tenido una presencia frecuente en la geografía disidente de la diáspora; sitios que, por su puesto, han sido immortalizados por el relato interesado en representar la realidad de las minorías sexuales. De tal suerte, el estudio del espacio narrativo⁶⁵ y su importancia como elemento esencial en la práctica escritural abre

⁶³ Aunque las memorias de S. Novo se publican por primera vez en 1998, el autor inicia su escritura entre 1945-1946.

⁶⁴ Esta breve lista pertenece a lo que socialmente se conoce como la subcultura del *cruising*: concepto que compete a esos espacios públicos, semejantes a mundos secretos, que acompañados de cierto comportamiento y lenguaje codificado, abren paso a los encuentros sexuales anónimos y efímeros entre varones. De acuerdo con A. Espinoza (2020): “El historiador Timothy Blanning rastrea la definición de la palabra «*cruising*» en lo que respecta al acto de encuentros sexuales clandestinos en sitios públicos, hasta la comunidad gay. En resumen, dice, deriva del holandés «*kruisen*, que, simplificado, significa «cruzar» o «cruzarse». Pero «*kruisen*» también significa «alimentar» o «provocar el cruce de plantas y animales»” (pág. 17).

⁶⁵ Juan Ginés (2004) sostiene que el término *espacio* se presenta más sencillo de explicar que de definir puesto que es un concepto sobre el que cualquier hablante tiene, por lo menos, una idea instintiva de lo que significa.

una serie de cuestionamientos que superan por mucho la extensión del presente subapartado. Sin embargo, si se trata de partir de una definición que arroje luz sobre el espacio ficcional, se tomará en cuenta que Weisgerber (1978) ya se aproxima a una delimitación del concepto que, aunque breve y de carácter general, tiene la ventaja de ser concisa, clara y universal:

El espacio de la novela en el fondo no es más que un *conjunto de relaciones* dadas entre los lugares, el ambiente, el decorado de la acción y las personas que ésta presupone, a saber, la que narra los acontecimientos más la gente que toma parte en ellos (citado en Ginés, 2004, pág. 16).

Así pues, respecto a los intereses de este estudio, habría que señalar que la referencia a los cines, así como a otros sitios que corresponden a la erotización de los espacios públicos, incitan al investigador a analizar el espacio narrativo no sólo en su papel de ser el escenario geográfico donde tiene lugar la acción, sino fundamentalmente como propulsor del argumento (Zubiaurre, 2000).

Como muestra de algunas obras que han otorgado un protagonismo definitivo al espacio favorecedor de la sociabilidad homosexual nacional se encuentra la novela de Eduardo Delhumeau (1939) *Los mil y un pecados*, la cual fue objeto de análisis en el capítulo anterior. Básicamente, en algún momento de la historia, el comerciante Agustín Ornelas afirma que en la Capital del país los cines “están llenos de maricones, particularmente el ‘San Juan de Letrán’, el ‘Venecia’ y el ‘Politeama’, sin que ni las empresas ni la policía puedan hacer nada por impedirlo” (Delhumeau, 1939, pág. 117). A pesar de esta postura descalificadora, la importancia de la obra reside en que abre una brecha significativa al nombrar, quizá, los indicios de una cartografía provocadora que empieza a trazarse en la ciudad de México a lo largo del siglo XX, misma que vuelve a aparecer años después como escenario velado en *El diario de José Toledo*, de Miguel Barbachano Ponce (1964), donde el personaje principal a finales de los años cincuenta: “Recorre calles y lugares de una ciudad

De igual modo, respecto a la teoría literaria, el espacio involucra diversos caracteres genéricos, así como varios matices tipológicos o funcionales que, por su meticulosidad y complicación hacen que no sea tan fácil conseguir una definición utilitaria. No obstante, en la búsqueda por definir el espacio *narrativo* resulta indispensable incorporar dos factores inevitables, referidos a su concreción: “un presentador y un medio. De un lado, necesita ser percibido por el narrador o uno de los personajes que participe en la acción que se desarrolla en dicho espacio; de otro lado, el espacio necesita del sistema de la lengua, ya que la única forma que tiene el texto de conformar esos lugares pasa inevitable y únicamente por la palabra” (pág. 14). Lo antes mencionado quiere decir que, a diferencia de otras manifestaciones artísticas que pretenden la acción de narrar una historia, por ejemplo, el teatro y el cine, estos no necesitan hablar de sus espacios tanto como la narrativa, dado su carácter de artes denotativas que les permite mostrar directamente su contenido espacial.

vertiginosa y omnívora, cuyo ritmo marca la desesperación de un sentimiento que solamente en la sombra puede vestirse de sinceridad” (Schneider, 1997, pág. 73). Se trata, pues, de José Toledo, burócrata que se asume como enfermo del alma y el cual mantiene una relación bastante tormentosa con Wenceslao, a quien conoce en una sala de cine: “Bajé corriendo las escaleras; a las nueve, cansado de esperarte, fui caminando hasta el cine Olimpia, compré un boleto y entré en la sala; quería volver a ver el lugar exacto donde te conocí” (Barbachano Ponce, 1964, pág. 18).

Asimismo, cabe recalcar que, tanto E. Delhumeau (1939) como M. Barbachano Ponce (1964) difunden sus obras como textos testimoniales: sea como novela que aspira a dar cuenta de la conducta de esas “criaturas noctámbulas” que deambulan por la gran Capital a través de “relatos actuales, verídicos y precisos, de la vida nocturna en la Ciudad de México” (Delhumeau, 1939, pág. 4); sea mediante la composición textual del diario literario en el que el lector aparece como destinatario de un discurso intimista y donde el emisor de ese mensaje (el autor) recurre a una serie de estrategias narrativas para provocar un discurso realista: cualidad que se asocia al “uso ficcional del diario, un uso en el que el diarista es una persona ficticia” (Picard, 1981, pág. 119).

Esta breve mención de apenas dos novelas publicadas previo al *boom* de la narrativa de tema homosexual en el país, advierte cómo a medida que avanza el siglo XX, “la ciudad va aumentando su protagonismo (en detrimento del campo, principalmente) aunque, por otra parte, suele caracterizarse como espacio inhóspito, laberíntico y frustrante ante la limitada capacidad de actuación de sus protagonistas” (Juan Ginés, 2004, pág. 20). Igualmente, debe subrayarse la importancia de un nuevo contexto de producción escritural donde la narrativa formula el disenso sexual de los varones bajo una explicitud literaria y testimonial que ahora sustituye los espacios en blanco por una inteligibilidad que reclama su lugar como consecuencia de los cambios históricos.

Por lo tanto, como declara L. Guerra (2014), “se configuran, así, personajes que sacan de lo oculto la sexualidad prohibida tanto a nivel del cuerpo y el placer de un sujeto deseante como de los espacios por los cuales transita” (pág. 235). De esta forma, las cartografías de la ciudad oculta emergen para izar una bandera política que por mucho tiempo estuvo enterrada bajo la sombra de la identidad nacional, borrando los lugares de desfogue erótico que en la práctica textual literaria abren paso a nuevas sensaciones.

III.4.1 El espacio colectivo de los cines en Jacinto de Jesús.

Al igual que los autores anteriormente mencionados, H. Villalobos (2001) manifiesta presentar una novela basada en testimonios reales de algunos varones que, “por razones personales”, prefirieron mantenerse en el anonimato. Aunque, es fundamental destacar que a diferencia de E. Delhumeau (1939), el *afuera* urbano de *Jacinto de Jesús* capta lo que acontece en los espacios públicos que permiten la sociabilidad homosexual, lejos del propósito de la denuncia y del orden moral.⁶⁶

En el caso del protagonista, se sabe desde un principio que queda fascinado con su descubrimiento, el cine Variedades, donde las modestas butacas del local fungen como espectadoras de las caricias de ese hombre desconocido que abre el umbral del placer homoerótico en el adolescente: “Fue entonces cuando supo que en aquellos sitios oscuros y mágicos todo podía ocurrir, incluso sólo gastar el tiempo, pero aquella tarde fue tan especial que marcaría toda su vida” (Villalobos, 2001, pág. 19).

Al respecto, no está de más advertir que la primera experiencia de Jacinto en la sala de cine, en tanto lugar emblemático de iniciación, guarda cierta correspondencia con los códigos de actuación que se exigen a Ricardo al bajar a *La Fábula*, la mina en *Vereda del Norte*, en la que la regla principal, antes de arrojarse al universo de las sensaciones homoeróticas, es el requisito de la oscuridad, para posteriormente sumergirse en ella aguzando los sentidos y así acostumbrarse a su penumbra: “Era una atracción lóbrega. Los ojos se acostumbraban, poco a poco, a la oscuridad, y principiaban a columbrar borrosamente las siluetas fantásticas de los mineros” (Escobar, 2005, pág. 109). “Entró persuadiéndose de que nadie lo viera, pagó a la taquillera tímidamente su boleto, caminó lenta y sigilosamente para acostumbrar sus ojos a la oscuridad” (Villalobos, 2001, pág. 19).

Por supuesto, ambas experiencias se llevan a cabo en el terreno de la lobreguez, como alegoría del lugar que todo lo permite porque no puede juzgarse aquello que no se ve y donde se tiene que echar mano de los sentidos restantes para constatar la presencia de los otros. De

⁶⁶ Si bien el narrador menciona algunos lugares asociados a la práctica del *cruising*, como los principales sitios de ligue en Ciudad Universitaria: “algunos sanitarios públicos de la facultad de Derecho, los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras, los últimos pisos de Arquitectura y los sótanos de la Facultad de Medicina, las escalinatas de la Alberca Olímpica o los recovecos del Estadio de Fútbol (Villalobos, 2001, pág. 97); por rigor metodológico, sólo se ahondará en las salas de cine.

esta forma, las sensaciones con relación a los olores, las texturas, los sonidos, los cuerpos, etc., se maximizan en favor del deseo homoerótico: “Aquel lugar era grande y sórdido, hacía un calor húmedo y en un momento agobiante, el aroma a madera y a rancio se apreciaba sólo al principio, después era casi imperceptible” (Villalobos, 2001, pág. 19). Pero, mientras en *Vereda del Norte* esta apetencia se plantea como un acto no consumado, el personaje principal de la novela de H. Villalobos (2001) sí consigue tal osadía desde su primera visita al cine del pueblo:

El verterse le fue inevitablemente abundante, era como caer en un profundo abismo donde todo su cuerpo infantil se cimbraba estremeciéndose en unos breves pero intensos momentos, sintió desbaratarse en una infinidad de partículas líquidas, después volvió el escalofrío que lo hizo relajarse, entonces pudo regresar a aquel sitio donde se encontraba (Villalobos, 2001, pág. 20).

Ahora bien, una vez delimitada la geografía clandestina de la capital y por la cual deambula Jacinto, los nuevos cines se erigen semejantes a un territorio predispuesto debido al recuerdo de aquella primera experiencia en Paracho, su pueblo. De ahí que, durante los primeros días en la ciudad de México, “cuando la tristeza y la depresión lo asediaban se metía en los cines que se encontraba de regreso a la casa de huéspedes” (pág. 79). Sobre este particular, cabe recalcar que la forma en la que la voz narrativa describe el *locus* de la acción, se distancia de esa terna vergonzosa y nefanda que presenta E. Delhumeau (1939). En otras palabras, el narrador no transita el exterior de la urbe como simple observador que sanciona la presencia del sujeto disidente en los espacios de exploración erótica, sino que entra a la sala de cine y actúa como uno más de los participantes que, bajo la penumbra, tiene la tarea de describir la anatomía lasciva de ese sitio perteneciente al régimen heterosexual que ofrece una gran cantidad de promesas placenteras:

Las hileras de butacas estaban separadas del vestíbulo por una barda central con dos puertas laterales y dos pasillos en los extremos, cada uno con puertas cubiertas por gruesas cortinas oscuras que igualmente conducían a diferentes partes de la sala. Era en los pasillos laterales donde se observaba un mayor movimiento, sobre todo en el derecho que conducía a la dulcería y a los sanitarios (Villalobos, 2001, pág. 80).

Curiosamente, esta primera visita al cine Teresa resulta fallida para Jacinto, dado que una vez que lleva a cabo el recorrido obligado para familiarizarse con el lugar, selecciona un ángulo estratégico asumiendo que alguien se acercará pronto a él, empero tal cosa no ocurre sino hasta su segunda visita. En consecuencia, el personaje construye una relación conflictiva, pero placentera, con la sala de cine que no siempre se muestra esperanzadora ante

la espera de esos hombres “que se sumergen en lo cutre de un alojamiento donde lo último que preguntan es el nombre” (Soliz Guzmán, 2018, pág. 8). Por esta razón, al colmarse de incertidumbre, tal sentimiento reviste el espacio narrativo de una fuerza que instiga a Jacinto a desplazarse por las calles de la ciudad en busca del próximo encuentro, esbozando así una cartografía donde el cuerpo en continuo traslado, de un lugar a otro, no es otra cosa que el desasosiego, la angustia y el drama de la búsqueda constante de su igual: “En las próximas semanas, casi todas las tardes visitó algún cine, así dejó de vender los discos y se fue gastando lo que había ahorrado” (Villalobos, 2001, pág. 80).

En cuanto a los modelos espaciales sobre los que transita el protagonista, como ya se ha señalado –en contraste con el aislamiento tradicional de las mujeres– la alteridad sexual masculina se beneficia de la fluidez de transitar por las calles de la urbe, estableciendo así una red de vasos comunicantes a manera de mapa: “Días después en el Teresa tuvo varios encuentros casuales, semejantes a los que experimentara en Paracho y Veracruz (pág. 80). Sobre este asunto, María Teresa Zubiaurre (2000) declara: “Los personajes masculinos, puede aducirse, desde el principio son retratados ‘en movimiento’, de tal forma que lo que verdaderamente los define no es un entorno estático sino un continuo ir de un lugar a otro, un constante dinamismo” (pág. 31).

Bajo esta perspectiva, semejantes a intersticios por descubrir que operan mediante sus propias reglas, los cines producen un extraño encantamiento sobre el protagonista tanto en el territorio de lo imaginable, como en el de lo manifiesto. Esto es, no sólo por todas aquellas posibilidades eróticas que puedan verse reveladas en el interior, sino también por la imagen palpable de sus exteriores. De esta manera, el narrador sugiere una jerarquización de los espacios mediante el deambular de Jacinto, donde existen las salas de cine de primera como el Lido, el París o el Paseo, sitios en los que la entrada a jóvenes está estrictamente prohibida y la oferta metaerótica son películas de culto del cine francés. Aquí, sin embargo, el acto de ligar se torna un tanto difícil, “pues ahí acudían parejas recién casadas, cinéfilos o grupos de amigos heterosexuales” (Villalobos, 2001, pág. 82). Asimismo, están los cines de segunda categoría como el Teresa, lugar propicio para el ligue, “siendo la película principal la misma que exhibieran en el París o en el Paseo tres semanas atrás” (pág. 82).

Por último, el Monumental, el Edén, el Goya o el Odeón configuran las salas de tercera, “donde por 2 pesos se exhibían algunas películas de cine francés con alto contenido

erótico” (pág. 82). Como es de esperarse, esta última categoría es la que más se asemeja al emblemático cine Variedades, territorios sórdidos donde apenas existe el control y se hace presente una colectividad caracterizada por los curiosos muchachos deseosos de ver películas prohibidas que comparten el mismo espacio con cinéfilos, prostitutas y jóvenes ya iniciados en los placeres (homo)sexuales. Sin embargo, en contraste a esta patente pluralidad apenas mencionada, el interés por las películas exhibidas se ve rebasado, en algún momento, por el público que frecuenta esos espacios sombríos. De modo que, para Jacinto, los cines cercanos a la Merced son lugares propicios para encontrar hombres de la clase obrera, la gente más “extraña y sencilla”: “mecapaleros, choferes de trailers, trabajadores agrícolas que se encontraban en tránsito por la ciudad” (pág. 91); sujetos que también hacen del encuentro clandestino un espacio de exploración y conexión, cuyos deseos forman parte de la tensión generada por el sexo anónimo en los intersticios de la urbe.

Así, una vez más, la mirada atenta de ese ojo que todo lo ve se posa sobre la morfología del ardor homosexual que se encierra en los límites de la sala de cine donde, de acuerdo con Soliz Guzmán (2018): “esos hombres, en mancomunidad homosocial, comparten sus orines compitiendo por saber quién orina más lejos, quién ha tenido más sexo o quién es el más dotado, en tanto se sobreentienden a través de la mirada” (pág. 9). Por consiguiente, la voz narrativa palpa las características que distinguen a la sala de cine a través de la observación: “El Estadio era limpio en sus pasillos y sus baños, había muchos recovecos en donde se agrupaban los señores haciéndose mutuas señales, y en los sanitarios se formaban hileras en los mingitorios, exhibiendo sus atributos” (Villalobos, 2001, pág. 83). En este sentido, L. Guerra (2010) afirma lo siguiente:

La oscuridad y la pantalla crean la ilusión de estar solo contemplando la película. La oscuridad y esta ambivalencia de lo público/ colectivo /privado resulta el espacio propicio para establecer relaciones sexuales que, a su vez, constituyen lo privado (en medio de las butacas) y lo colectivo (encuentros en los baños donde la actividad sexual es también espectáculo para los otros) (pág. 48).

Empero, aun en los lugares que permiten desde los tímidos toqueteos de pierna hasta el acto sexual anónimo, la acción desobediente puede verse interrumpida de manera súbita por aquella presencia inoportuna de la luz que, como un flash, desestabiliza por un instante lo que acontece en el terreno de las sombras:

Lo mismo ocurría con las bolitas que se formaban en varios cines, sobre todo en el Teresa y el Cosmos, cuando la luz se encendía los grupos se dispersaban inmediatamente, la clandestinidad y la fascinación que provocaba la oscuridad acababan súbitamente (pág. 83).

Esta minuciosa cartografía⁶⁷, tanto de los espacios colectivos clandestinos frecuentados por los homosexuales, como de los códigos tácitos que exigen, en palabras de L. Guerra (2014), “resulta en la novela, el correlato objetivo de una sub-cultura que, desde los años setenta, pasa por cambios significativos” (pág. 233), tópico que, por razones de extensión, no se tocará de manera puntual.

Ya hacia el final de la novela, a manera de respuesta, el narrador sugiere exponer la atracción de Jacinto por la oscuridad. Así, textualmente, se fusiona el presente cada vez más conflictivo y desesperanzador, representado por la tediosa rutina, al pasado inocente y animado del protagonista:

El mundo de las sombras siempre le cautivó, incluso desde que era niño, antes de dormir, cuando aún no había electricidad en su pueblo, solía proyectar sombras en la pared, para ello utilizaba su mano y el quinqué de petróleo, entonces las sombras se agrandaban o achicaban según acercaba o distanciaba su mano de la luz y con ellas dormía (pág. 170).

Así, la sala de cine sustituye al universo imaginario infantil creado entre las sombras, mientras que el placer del acto sexual anónimo no es sino estrategia de supervivencia clandestina que cancela los discursos emancipados del *afuera* donde la experiencia, la cultura, la clase social, la raza y hasta los sentimientos y otros elementos significativos, posibilitan la idea del amor entre varones. En otros términos, son las sombras las que carecen de atributos específicos, dado su carácter opaco; por lo tanto, hay una sensación de colectividad que no se da en el exterior donde bajo la luz, como bien se observó, el personaje se siente solo y en desventaja respecto a otros cuerpos.

De igual forma, sobre esa impresión de intimidad creada en la soledad del espacio añorado, la casa de su niñez, la relación con las sombras en la sala de cine como refugio designado en la etapa adulta crea un segundo espacio simbólico donde la casa es sustituida por la ciudad y el cine se vuelve rincón íntimo. Bajo esta lectura, puede afirmarse lo siguiente: “Todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es

⁶⁷ El narrador de la novela hace mención de más de una treintena de cines, aunque no a todos los describe de forma detallada.

decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa” (Bachelard, 2000, pág. 129). La sala de cine, ciertamente, es el espacio onírico idóneo para los deseos de Jacinto, aunque, a diferencia de esas sombras que de niño proyectaba en la pared, ahora no sea capaz de controlar el desenlace de la historia imaginada y la mano que entonces podía crear imágenes fantásticas, apenas se mueve nerviosa en busca de un cómplice anónimo que lo arranque de su realidad: “La oscuridad lo atraía, lo provocaba atrapándolo en constante y excitante suspenso” (Villalobos, 2001, pág. 157).

En suma, este esbozo de cartografía erótica constata que es el deseo del encuentro sexual anónimo el que provoca una colectividad alternativa, tan valorada en el espacio exterior de la identidad gay. Así, como bien observa A. Espinoza (2020): “El verdadero *cruising* permite a la gente establecer las condiciones de su deseo y que todos salgan satisfechos. Está basado en la igualdad” (pág. 31). Se trata, pues, del placer de la sincronía masturbatoria donde no existen palabras, sino sujetos desnudos de toda retórica, pero capaces de hablar ese lenguaje palpable que se impregna en el cuerpo que desea el roce de otro(s) cuerpo(s) bajo la mirada protectora de lo incógnito. El protagonista, entonces, encarna su filme personal donde, de acuerdo con A. Espinoza (2020), se pasa de ser un simple observador, un mero intruso, a un participante de pleno derecho: “Éxtasis colectivo, labios y dientes de desconocidos que rozaban su cuello humedeciéndolo, dedos presurosos que desabrochaban su cinturón haciendo caer su pantalón, manos intrusas que acariciaban su muslo, piernas, y lamían su sexo (Villalobos, 2001, pág. 153).

A fin de cuentas, las salas de cine permiten un reconocimiento dentro de una fisonomía espacial siempre cambiante: Jacinto se revela en sitios que parecen estar destinados a “una economía de consumo dirigida a la familia” (Guerra, 2014, pág. 227); lugares que transforman sus entrañas arquitectónicas dependiendo de la hora del día y hasta aquellos que exhiben películas para adultos como la sala del Versalles y el Savoy, creando cierta imagen de tolerancia para la interacción homoerótica. Aunado a lo anterior, el deambular por calles oscuras en favor del placer corporal deja huellas, trazos de un mapa que cruza los bordes de la ciudad entre fronteras que atraviesan diferentes presencias, cuerpos y deseos, pero todos apuntando en la misma dirección: “La trama era la misma, el orgasmo recíproco, pero sin ningún tipo de roce, incluso a veces sin conocer el rostro de la contraparte,

pero el objeto del deseo de cualquier manera se cumplía, objeto que se fetichizaba, se sublimaba” (pág. 154).

Pese a lo anterior, lejos se está de enaltecer la erotización de los espacios públicos como sitios conquistados del *afuera*, ajenos al dispositivo de control. Antes bien, habría que observarlos como territorios movedizos en constante transformación donde a finales de los años setenta “en determinadas épocas, ciertas salas adquirirían fama como cines de ambiente” (Villalobos, 2001, pág. 151); lo cual implicaba cierta garantía para el ligue, pero también constantes redadas policiacas. Por ende, posterior al auge de estos espacios, su oferta erótica entra en decadencia y las luces de algunas de sus marquesinas se apagarán una a una, paulatinamente, anunciando al protagonista que la función ha terminado, que es hora de levantarse de la incómoda y rechinante butaca para regresar a la vecindad de la colonia Doctores y enfrentar el consumismo de los años noventa, así como las consecuencias de la irrupción del sida, con un cuerpo ya cansado y envejecido a causa del constante deambular por la ciudad que nunca fue la cornucopia creada por su imaginación, anunciada como sitio ideal por su primo Ángel, cuya presencia en la ciudad es nula. Por tal razón, y aludiendo a una de las tantas preguntas planteadas en el marco referencial de la presente investigación, la novela de H. Villalobos (2001) corrobora que sí es posible, e incluso necesario, importar al campo político problemas construidos desde el campo intelectual.

III.5 Los lectores implícitos de *Jacinto de Jesús*

Si bien hasta ahora el análisis literario se ha ubicado sobre el autor y el texto, es momento de llevar a cabo un nuevo desplazamiento, puesto que el ejercicio literario sobrepasa los márgenes que involucran al escritor y su obra para crear un triángulo de interrelaciones que atañe también al público receptor de ese mensaje. En otros términos, aludiendo a las posturas restrictivas que Voloshinov (1997) vinculó a la sociología del arte, es momento de exponer algunas de las interrogantes planteadas al inicio de este capítulo y orientarlas a la función social de la novela de estudio: ¿para quién escribe H. Villalobos?, ¿qué grupo de lectores tiene en mente?, ¿qué tipo de recepción obtuvo?, ¿puede hablarse, en términos de categorías, de una tipología del receptor inmediato de la obra? Si se pretende que el lector se reconozca en el protagonista, ¿de qué lector implícito se trata?

Estas consideraciones, claro está, se establecen sobre una red de enfoques teóricos propuestos por M. Foucault (1991) que pueden aplicarse a la supervivencia de las obras literarias, sus efectos e influencia como discursos. Así, los límites y formas de *conservación* plantean las interrogantes: ¿qué discursos se ponen en circulación y entre qué grupos? Es decir, qué narrativas se propagan dentro de una cultura particular y para qué. A su vez, los límites y formas de *memoria* instigan al investigador a examinar cuáles obras se consideran demasiado “extrañas” para que los lectores de un determinado grupo las asimile, y cuáles son aquellas en las que este grupo puede reconocerse a sí mismo. Por ello, sin pretender establecer relaciones de poder, los postulados foucaultianos pueden conectarse a las reflexiones que P. Bourdieu (1990) lleva a cabo en su análisis del campo literario ya que, si se trata de las obras, sus efectos estarán sujetos a una validación que puede dejarlas fuera de la institucionalidad de la literatura que, como bien señala el teórico desde distintos campos (incluidos los lectores), legitima obras y autores, colmándolos de un prestigio. Por lo tanto, dichas interpelaciones exigen, como ya se adelantó, un traslado en favor de localizar fuera del texto asuntos que atañen a su recepción, así como la función de los lectores y su importancia desde distintos postulados teóricos.

A modo de contexto, es crucial traer a colación que, aunque durante el siglo XX el estructuralismo literario tiene como objeto centrar la atención de la interpretación dentro del texto, disciplinas como la hermenéutica alemana –orientadas al proceso de lectura– desestabilizan tal protagonismo para teorizar sobre la forma en la que se reciben las obras. Así, de acuerdo con Iris M. Zavala (1996), “a partir de 1966 la estética de la recepción se transformó en una teoría de la comunicación literaria, definida en un proceso que implica siempre tres elementos: autor, obra y público” (pág. 177). En tal sentido, Hans Günther (1971) afirma que “la obra de arte se manifiesta como signo en su estructura interior, en su relación con la realidad y también en su relación con la sociedad, con su creador y sus receptores” (citado en Fokkema & Ibsch, 1981, pág. 174). Bajo esta premisa, debe destacarse que si bien se suele afirmar que la práctica textual literaria puede fungir como representación fiel de la realidad, es ante todo ficción:

Siguiendo en esto a Ingarden y a Mukarovsky, Iser considera que el rasgo distintivo de la literatura es la ausencia de una correlación exacta entre los fenómenos descritos en los textos

literarios y los objetos en el mundo de la «vida real» y, como resultado de esto, la imposibilidad de verificarlos (pág. 176).

Lo antes mencionado, sugiere que si la obra de arte se caracteriza por ser de índole “abierta”, el texto literario lo es también o, en palabras de Wolfgang Iser (1970), “los textos de ficción no son idénticos a las situaciones reales. No tienen una contrapartida exacta en la realidad” (citado en Fokkema & Ibsch, 1981, pág. 177). Sin embargo, es el carácter de apertura o indeterminación lo que potencializa su capacidad de conformar diferentes situaciones que son completadas por el receptor en cada lectura individual. Así, el teórico alemán asume que la *recepción* debe entenderse en un doble sentido: “el efecto producido por una obra de arte y el modo en que el público la recibe, ‘su respuesta’” (Zavala, 1996, pág. 178). Por consiguiente, la comunicación literaria entabla una relación dialógica donde tanto el receptor como el emisor se ven implicados de la misma forma. De manera similar, para Jan Mukarovsky (1974), el objeto estético se define por “las formas subjetivas de conciencia que los miembros de una determinada colectividad tienen en común en su respuesta al artefacto” (citado en Fokkema & Ibsch, 1981, pág. 178).

Ahora bien, con el objetivo de destacar la importancia del lector, a partir de un estudio sobre la novela *Die Blechtrommel (El tambor de hojalata)* de Günter Grass, Georg Just (1972) retoma el concepto de indeterminación de W. Iser (1970), no sin antes criticar que el autor localiza de manera exclusiva en el texto las condiciones de la recepción. De tal forma que, para G. Just (1972) el estudio de la forma en la que se reciben los textos debe tomar en cuenta lo siguiente:

«[L]as estrategias sólo se pueden entender con relación al horizonte de expectativas del lector determinado histórica y socialmente» (Just, 1972, pág. 16) Y en este método no cuentan las experiencias individuales, sino sólo «los valores que son comunes y específicos a cierto grupo social, los cuales permiten la construcción del horizonte de expectativas del lector» (1972, págs. 19-20) (citado en Fokkema & Ibsch, 1981, pág. 192).

Grosso modo, se atribuye a W. Iser (1970) el haber ignorado la concepción histórica del proceso de recepción, así como el desconocimiento de que la obra literaria no siempre produce de la misma manera la respuesta del lector. “Así pues, en la década de 1980, el ‘lector’ se convierte en reino y señor de los textos, en un repertorio inexhaustivo de tipos y formas y situaciones de lectura” (Zavala, 1996, pág. 179).

Como modelo hermenéutico, el término *lector implícito* es un concepto que, generalmente, se asocia a W. Iser (1974), autor de la obra que lleva por título *Der Implizite Leser*. Aunque, como bien observa José Ángel García Landa (2009-2010), se trata de una historia más antigua:

Mucho tiene que decir al respecto por ejemplo la *Rhetoric of Fiction* de Wayne Booth (1961), que además de teorizar como es bien sabido al autor implícito, también le busca un correlato implícito, aunque a éste lo llama ‘mock reader’ o ‘lector fingido’. Aquí sigue Booth a Walker Gibson, que escribió un artículo interesantísimo sobre esta cuestión, “Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers”, ya en 1950” (pág. 64).

De manera sucinta, ya que los límites de su definición suelen ser difusos, se trata de la función del lector o los lectores que están en la mente del autor, de forma consciente o no, y que lo condicionan a la hora de llevar a cabo su trabajo. Así, I. M. Zavala (1996) habla de “ese destinatario, co-partícipe u Otro que los escritores increpan, adulan y cortejan en sus textos y prólogos” (pág. 177). De igual modo, J. A. García Landa (2009-2010) afirma que para Walker Gibson (1950) el lector fingido no es sino la imagen del alocutor propuesta por la retórica del texto. Claramente, se trata de un “recurso retórico-persuasivo, una manera en la que el texto busca manipular a su lector y controlar sus actitudes” (pág. 64).

Este brevísimo preámbulo teórico permite adentrarse en la novela de H. Villalobos (2001), así como en su contexto de publicación y recepción, donde existe ya una serie de novelas que le preceden y que abordan el tema de la homosexualidad desde distintas posturas: algunas de ellas descalificadoras y otras que reivindican la presencia de la alteridad sexual en favor de un sujeto gay y hasta cuir. Bajo este contexto variopinto de producción discursiva, el análisis basado en la recepción tiene que descubrir

cómo la posición de una obra cambia con la aparición de nuevas obras, [pero] tiene además que explicar –y aquí debe hablar de otras disciplinas– por qué existen presuposiciones extraliterarias históricas y culturales que preparan el camino para una cierta comprensión de la obra y para su consideración” (Fokkema & Ibsch, 1981, pág. 181).

En este punto, como pudo observarse en el marco referencial, el avance hacia una sociedad más abierta a otras manifestaciones, modifica las formas de interacción erótico-afectivas de algunos varones que en algún momento se asumieron como homosexuales, pero que logran autoadscribirse a un nuevo escenario en favor de la identidad gay, cada vez menos anónima y, por ende, menos transgresora. Si a esto aunamos las nuevas políticas de

urbanización e higiene social y los efectos de la modernidad citadina, las antiguas posibilidades de interacción se ven afectadas, obligando a algunos sujetos a negociar su presencia en el espacio contemporáneo.

Ahora bien, para la crítica, la historia de una minoría unificada por la naturaleza del deseo comienza, necesariamente, por el ligue, sea este visible o discreto, ritual o improvisado. De este modo, C. Monsiváis (2002) otorga un lugar especial a la aparición de la novela de H. Villalobos (2001) en la escena mexicana, donde el autor

entrevista a buen número de informantes e integra sus relatos en una biografía básica que es individual y colectiva, es de un tiempo y una psicología de tribu, donde la experiencia de cada uno suele explicar la de todos y a la inversa. “Ni igual, ni semejante, ni distinto”, podría ser un lema que sitúe a cada uno de los personajes de este libro en relación con los demás (Monsiváis, 2002, pág. 112).

Dicho esto, si se aspira a completar esa relación tripartita entre el autor, texto y lector, deberá tomarse en cuenta la concepción histórica del proceso de recepción para así dar cuenta de esos lectores que en los umbrales del nuevo siglo leen la obra reconociendo ya el carácter de testimonio antropológico y literario que, de acuerdo con Ignacio Otero, advierte cómo en los años sesenta “en el cine ocurrían el ligue y la erección” (citado en Vargas, 2001); asunto que de igual forma realza C. Monsiváis (2001), al afirmar que la novela es también “un viaje por lo que se ha dado llamar la sordidez, aquello alejado de las luces de la respetabilidad” (citado en Villalobos, 2001, pág. 13).

En este sentido, L. I. Otero (2001) destaca la presencia de las salas de cine como lugar de acción dentro del relato ya que estos informan sobre “una época no tan lejana en donde los lugares de cine sustituyeron a los hoteles de paso y a los automóviles” (citado en Vargas, 2001). Por su parte, Eriko Stark (2016) declara que: “*Jacinto de Jesús* es una novela antropológica que no solo documenta décadas y lugares, sino también atrapa las emociones de nuestro México pasado”. Por lo tanto, H. Villalobos (2001) a través de una serie de representaciones con una gran carga testimonial, manifiesta la configuración de un lector implícito que pueda reconocer la colectividad de esa generación previa a la era tecnológica, ya sea como mero espectador o, en el mejor de los casos, como partícipe de esos elementos extraliterarios e históricos que resultan familiares al momento de describir a un grupo social específico.

De acuerdo con lo anterior, es claro que el personaje de Jacinto, ya a inicios del cambio de siglo, se manifestaba como una figura un tanto mítica y nostálgica para ciertos receptores inmediatos, incluida la crítica literaria, dentro de un contexto caracterizado por el arribo de la tecnología (videos, internet, telefonía móvil, etc.) que modifica las formas de interrelación erótica, pero también debido a los distintos modos por los que pasa la rearticulación del espacio en la urbe en tan poco tiempo. En tal sentido y a propósito del término nostalgia, enmarcado dentro de los procesos culturales que se asocian a la posmodernidad, el filósofo norteamericano Frederic Jameson (1995) recurre a la expresión ‘película nostálgica’ “(o lo que los franceses denominan «*la mode rétro*»)” (pág. 47) para teorizar sobre la presencia del pasado en varias corrientes artísticas contemporáneas. *Grosso modo*, F. Jameson (1995) instaaura el concepto de “pastiche” dentro de una teoría estética posmoderna para explicar la reutilización cíclica de algunos contenidos de momentos históricos previos. De este modo, el filósofo afirma lo siguiente:

La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del *estilo* personal, han engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar el *pastiche*. [...] El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla de una lengua muerta (págs. 41-43).

Bajo estos términos, con relación a la nostalgia, como deseo de retorno que evidencia la novela de análisis, la acción de recurrir al pastiche por parte de los escritores y demás agentes creativos, tendría que ver con una crisis de originalidad ocasionada por el colapso del individualismo o “la muerte del sujeto” –muy presente en la literatura moderna–, asunto que ha puesto de moda la teoría contemporánea, donde los individuos ya no portan un estilo personal, privado y único, semejante a las huellas dactilares. Por ende, ante la ausencia de una innovación estilística que caracterizó la ideología modernista, no queda sino imitar estilos muertos a través de la nostalgia, cuyas consecuencias no son sino “el intento desesperado de reapropiarse un pasado perdido” (pág.47). Lo cual, para el filósofo, significa que el arte y la estética han fracasado. H. Villalobos (2001), entonces, sugiere hallar en la recreación de la nostalgia de ese pasado inmediato y espléndido que mitifica los encuentros eróticos clandestinos, la solución al presente tecnológico y de consumo en el que no hay ni imaginarios ni referentes a los cuales recurrir para contar una historia.

En consecuencia, el antropólogo recurre a un buen número de informantes que dan cuenta de esa época a manera de síntesis de un siglo en el que la sordidez, de acuerdo con C. Monsiváis (2011), “es la propia de una etapa vigente pero ya incapaz de reproducirse a sí misma con el vigor antiguo” (citado en Villalobos, 2001, pág. 16).

Ahora bien, cabe señalar que este ejercicio de “película nostálgica” no es exclusivo de H. Villalobos, ya que durante los 23 años del presente siglo, varias son las novelas que miran al pasado creando una insensible colonización del presente por esta “nueva e hipnótica moda estética” que para F. Jameson (1995) sólo demuestra “a través de sus contradicciones internas, la totalidad de una situación en la que somos cada vez menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente” (pág. 52).⁶⁸

Por otro lado, si se confronta con algunas obras que le preceden, por ejemplo, *Utopía gay* de José Rafael Calva (1983)⁶⁹, se observará que, si el discurso social se inscribe inevitablemente en los textos literarios, la postura que adopta el escritor (H. Villalobos) frente a su objeto, se distancia de la doxa actual (lugares comunes, sistemas de creencias, etc.) de su contexto de publicación en el que las condiciones están dadas para representar otro tipo de historia que concierne a nuevas expresiones de la sexualidad, cuyos efectos suelen entablar relaciones de identificación entre algunos sujetos y grupos sociales. Sin embargo, dado su propósito documental y antropológico, el autor recurre al pasado para dar cuenta de esa

⁶⁸ Como ejemplo de algunas novelas interesadas en recurrir al pasado, posteriores a la publicación de *Jacinto de Jesús*, el escritor Fernando Zamora (2002, 2004) presenta sus novelas *Por debajo del agua*, que narra la historia de un amor clandestino entre Pablo Aguirre (quien con los años se vuelve General revolucionario del ejército de Álvaro Obregón) y Hugo Estrada (a quien le gusta vestirse de mujer). La trama, claramente, está ambientada en la etapa de la Revolución mexicana, donde la construcción del imaginario masculinista se perfila en diferentes formas estéticas. En cuanto a su segunda obra, *Triángulo de amor y muerte*, F. Zamora relata desde distintas versiones el asesinato de Antonio Riquelme, un profesor de música homosexual, durante el sexenio de Ernesto Zedillo (1994-2000); así como su relación con Cristóbal Egas, uno de sus alumnos, a quien conoce desde 1985, cuando este último tenía cinco años y quien tiene una relación con una mujer. Por su parte, Luis González de Alba (2003) publica la novela *El sol de la tarde*, donde a partir de su interés por la problemática histórica, da cuenta de la relación entre David Sánchez y Francisco Torres colocando la acción narrativa algunos años antes de la realización de los Juegos Olímpicos (1968), cuando David, quien también es llamado Esaú, llega a la ciudad de México para ser alojado por su tía con la intención de que este estudie piano.

⁶⁹ La novela de J. R. Calva (1983) es quizá el ejemplo del primer trabajo literario nacional que, a pesar de recurrir a la parodia, intenta representar positivamente a una pareja homosexual en el campo literario. A este respecto, Bladimir Ruiz (2006) declara que “en su parodia de la relación heterosexual cuestiona el carácter de la inevitabilidad y naturalidad de la heterosexualidad, cancelando así su estatus normativo y, además, propone una comunidad imaginada utópica (una nueva imagen de la familia) en donde prevalece la solidaridad, la comunicación y la aparente distribución democrática de posiciones y valores” (pág. 291).

generación de varones que en sus prácticas sociales tuvo que adaptarse a la era de la clandestinidad.

En definitiva, como bien afirma R. Laguarda (2007), “[e]xisten distintos públicos, con diferentes intereses. Esto lo saben bien los editores, los autores y los lectores” (pág. 188). Así, en contraste con otra obra como *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata (1979), cuyo contenido respecto del espacio narrativo recorrido por Adonis García, causó furor en el momento de aparecer en los estantes de las librerías debido a que las experiencias que expresa el protagonista corresponden “al momento de emergencia de las identidades gay en la ciudad de México, caracterizada por la fugacidad de las parejas sexuales” (Laguarda, 2007, pág. 182); *Jacinto de Jesús*, a partir de su contexto de publicación a inicios del actual siglo, donde lo clandestino cede su lugar de manera vertiginosa a los nuevos códigos de lo visible, exige una lectura en clave nostálgica. De otra forma, el lector corre el riesgo de asistir sólo a la evocación de una historia ya desconectada debido a la desaparición de los cines, como alegoría de un pasado que, de manera borrosa, sugiere una cartografía incompleta.

Hasta ahora, se ha puntualizado el hecho de que toda obra literaria presupone la existencia de un lector. Sin embargo, como ya advierte Harald Weinrich (1993): “Una obra literaria no presupone cualquier lector, y el hombre que sabe leer no leerá cualquier libro. Los autores –y naturalmente también los editores y los libros– saben muy bien esto; escriben para un determinado tipo de lector” (pág. 200). Dicho esto, debe observarse que el receptor implícito de *Jacinto de Jesús*, aparenta estar configurado como aquel sujeto que desea mirar atrás, hacia el pasado –porque parece que todo tiempo lejano fue mejor– ya sea como aliado contemporáneo de Jacinto o como simple curioso que llegó tarde al esplendor de esos espacios precarios en los que un sinnúmero de homosexuales encontró consuelo y una sensación de pertenencia y fraternidad (Espinoza, 2020).

En otras palabras, se apela a la intención de la obra como una suerte de reconocimiento a esa generación de varones disidentes que vivió los cambios políticos, sociales y tecnológicos, así como las transformaciones de los espacios de socialización en un contexto opresivo en el que, de acuerdo con E. Meccia (2011), no obstante, ejercitaron un compuesto de códigos relacionales que otorgaban una relativa “estabilidad” a sus vidas. Pero, ese contexto es hondamente sacudido por las transformaciones emancipatorias a las que, al

final, jamás se adaptaron, mitificando así, para los nuevos lectores, cierto tipo de prácticas clandestinas que en la novela se representan como vivas y colmadas de aventuras previo a la llegada del VIH-sida y de los ajustes espaciales de la ciudad.

Sin querer dar pie a una lectura de tipo reduccionista, H. Villalobos sugiere un lector mayormente cómplice. Es decir, no elige al público heterogéneo que se beneficia de los resultados de las luchas políticas del siglo XX como lector implícito de su novela; más bien, en términos de F. Jameson (1995), “[programa] al espectador para un modo de recepción «nostálgico»” (pág. 50). De esta manera, se enfoca en una minoría: en aquellos últimos homosexuales⁷⁰ que intentan sobrevivir en este novedoso entorno capitalista que todo lo engulle. Se trata, entonces, de un espectro de recepción doblemente restringido, donde además de las consideraciones de difusión meramente literarias, no pueden ignorarse las cuestiones de índole comercial. Por un lado se encuentra el grupo de lectores, quienes suelen ser identificados como aquellos receptores que no leen otro tipo de literatura, por lo que requieren cierto tipo de temas, de lugares comunes, etc., pero, por otro, dentro de ese mismo grupo, la novela parece dirigirse a un determinado número de homosexuales, contemporáneos al autor, que se reconoce en las prácticas clandestinas del protagonista; dado que como bien observa R. Laguarda (2007): “cualquier texto alude a significados compartidos por los lectores que se ven implicados en ellos” (pág. 177). En tal sentido, dice C. Monsiváis (2011): “si los cines son ya templos minúsculos del consumo, si el sida veda las prácticas más salvajes [...]” (citado en Villalobos, 2001, pág. 16); la relación, en cuanto que situaciones reconocibles entre algunos lectores y la obra se ve afectada por un distanciamiento a nivel de las experiencias de los lectores más jóvenes.

⁷⁰ E. Meccia (2011) recurre a la expresión “últimos homosexuales” para referirse a un determinado grupo de varones sexodisidentes y a la relación que como individuos desarrollan frente a su entorno social. Específicamente, se trata de aquellos homosexuales que después de enfrentar una serie de sucesos que los obligaba a vivir en el ostracismo, deben adaptarse a un cúmulo de cambios políticos sociales y jurídicos provocados por las transformaciones emancipatorias que se dieron en los últimos veinte años. En este aspecto, a manera de testimonio, las fuentes directas de su análisis se componen de un conjunto de hombres adultos y adultos mayores de Buenos Aires, quienes manifiestan cómo lograron llevar a cabo relaciones socio afectivas dentro de un contexto violento y opresivo que los obligaba a transitar en un ambiente secreto y clandestino. No obstante, a pesar de estas circunstancias desfavorecedoras para cualquier manifestación de la alteridad sexual, encontraron una manera de reafirmar ciertos códigos relacionales que les garantizaron una relativa estabilidad a sus vidas, asunto que se ve afectado por las nuevas formas de sociabilidad que hoy define la “cultura gay”.

Dicho esto, debe además tomarse en cuenta lo que G. Just (1972) adelantaba ya sobre la concreción histórica del proceso de recepción, donde “el texto no siempre produce de la misma manera la respuesta del lector” (citado en Fokkema & Ibsch, 1981, pág. 192). Por ejemplo, el ejercicio de una interpretación actual a 21 años de la publicación de la novela trae a la superficie un efecto de “película nostálgica” en una ciudad que se mueve de manera incesante y donde las aplicaciones en los dispositivos móviles electrónicos “han definido e influido en el comportamiento cultural del *cruising*, para hacerlo más rápido, menos aleatorio, más planificado y ejecutado con precisión” (Espinoza, 2020, pág. 24). En otros términos, se han superado muchas de las formas de ligue clandestino entre los varones dentro del espacio público. De esta forma, de acuerdo al modelo de clasificación propuesto por Brian Richardson (2007) los textos exhiben un sinnúmero de lectores implícitos que forman parte de la estructura textual:

El caso que concebimos como **estándar o no marcado** es aquél en el que el texto define una figura (una y no más) de receptor implícito –por medio de dos vías fundamentalmente:

- 1) La analogía con el autor implícito (siendo el lector implícito su contrapartida y correlato ideológico, mientras no se especifique lo contrario), y
- 2) la regulación de lo que se presupone como información conocida, o valoraciones generalmente aceptadas, y de lo que se presupone como conocimientos, o valoraciones, no compartidos (citado en García Landa, 2009-2010, pág. 65).

En este marco, el horizonte de expectativas del lector dependerá de sus experiencias individuales (emocionales, sociales, culturales y, por supuesto, también las que atañen a las sexualidades) que, indudablemente, ocasionarán que la información textual pueda leerse a partir de algo que se desconoce o de lo que resulte familiar para una suerte de receptor privilegiado. A propósito de esto último, dice J. A. García Landa (2009-2010):

Otro caso de doble receptor son los textos con un mensaje político, erótico, etc., oculto y secreto menos para quien disponga de determinadas claves de lectura. [...] Y los autores pertenecientes a minorías étnicas, culturales, sexuales, etc., a veces incluyen tanto una alocución más neutra dirigida al público mayoritario o “general”, como guiños o alusiones que sólo adquieren sentido para un receptor implícito que pertenezca a un círculo o grupo social más particular (pág. 66).

Sobre esto último, el receptor privilegiado de la novela, en cuanto que lector entrenado capaz de identificar de forma inmediata esos guiños o alusiones a los que recurre

H. Villalobos (2001), deberá (re)conocer la discrepancia entre aquellos chichifos⁷¹ y mayates⁷² que se mezclan en los lugares adecuados para el ligue con los “vagos, periodistas, actores, escritores y estudiantes, así como a “‘las vestidas’⁷³ que emulaban a Liza Minelli, Barbara Streisand o Irma Serrano” (pág. 96) y hasta la presencia de “una de ‘las locas’ de las Lomas refiriéndose a la Tongolele, un travesti de Iztapalapa” (pág. 97). Presencias que la identidad gay intentó cubrir bajo un paraguas, como término global, pero que en la novela se manifiestan como un conjunto variopinto que confluye en un mismo espacio: “Entre toda la ‘fauna’ sobresalían las locas más jodidas y extravagantes, las princesas refinadas de las Lomas del Pedregal y Polanco, los chichifos, los obvios, los rupestres, los mayates, los aliviandos, los azotados y los padrotes” (pág. 126).

Esta, claramente, no es una interpretación que se da de forma automática. Antes bien, se trata de lo que J. A. García Landa (2009-2010) denomina claves de doble lectura, cuyos alcances dependerán de una diálectica de la lectura que, de manera progresiva, va revelando claves que se colman de sentido conforme se conoce mejor la obra del autor. Lo mismo sucede para aquellos receptores que tengan cierto conocimiento respecto de su biografía, por lo que “la obra adquiere un sentido distinto” (pág. 66). En el caso de H. Villalobos, tanto sus novelas posteriores, como su historia de vida, hablan ya de un interés por ahondar sobre la realidad objetiva de ciertos grupos marginados, convirtiéndose en un elemento recurrente que resulta fundamental para un estudio analítico como el presente.

Entonces, siguiendo el método que el crítico español confiere en su artículo a la figura de Nabokov, H. Villalobos (2001) escribe a varios lectores implícitos: uno de carácter privado y otro público. Para el segundo, la novela habla de un migrante homosexual que tiene que dejar su pueblo en favor de nuevas aventuras, incluidas las eróticas, pero no evoca a H. Villalobos, como autor, y su experiencia como hombre homosexual que atestigua los cambios

⁷¹ “Los ‘chichifos’ son quienes viven a costa de un homosexual que les da dinero a cambio de favores sexuales o quienes se dedican a ‘talonear’, esto es, se prostituyen” (Laguarda, 2007, pág. 184).

⁷² “Mayate es quien se percibe a sí mismo como heterosexual, o como un ‘hombre verdadero’, pero que puede tener relaciones sexuales con una persona del mismo sexo en distintas circunstancias. Los mayates pueden involucrarse con su contraparte, las locas, en la reproducción de roles sexuales más tradicionales” (Laguarda, 2007, pág. 183).

⁷³ “Por otra parte aparecen los ‘travestis’ o ‘vestidas’ que son aquellos cuyo comportamiento sexual implica el uso de vestidos y accesorios femeninos. Se distinguen de las locas en cuanto a que intentan hacerse pasar por mujeres. En ciertos casos, actúan de esta forma en su vida diaria” (Laguarda, 2007, pág. 184).

políticos, sociales y espaciales que afectan al personaje y a su grupo de aliados marginales; asuntos que sí logra asociar el lector privado, presente de modo más tenue, quien incluso intentará buscar ciertos rasgos autobiográficos en la obra. “En efecto, muchos textos contienen (en grado variable) claves privadas o mensajes secretos, asociaciones particulares que sólo se activan para un lector implícito privilegiado –el autor propio–” (pág. 68). Por consiguiente, los posibles rasgos autobiográficos se encuentran en el “Yo colectivo” (dado que el autor afirma que la novela está basada en testimonios de otros varones) que se vuelve personal en H. Villalobos como etnógrafo urbano que tiene el potencial de mimetizarse con su objeto de estudio. De ahí que su propuesta narrativa admita dos tipos de lector implícito: uno generalista y otro que es admitido por el autor a un círculo más íntimo y especial:

Señala Brian Richardson (2007) que en los casos en que identifiquemos una diversidad de lectores, suele establecerse una jerarquía entre ellos: uno de los lectores debe comprender lo mismo que el otro, y además, *más cosas* que el otro no comprende (por ejemplo, el niño frente al adulto, o el lector ‘neutro’ heterosexual frente al lector homosexual ‘que entiende’ –que entiende lo que el otro, y más) (pág. 69).

En resumen, la respuesta lectora –entendida como núcleo de la recepción de las obras– debe colocarse sobre un territorio movedizo en el que cada época histórica erigirá su propia interacción comunicativa entre autor y lector. Además, habrá que tomar en cuenta que un modelo teórico como el propuesto, si bien ilustrativo, corre el riesgo de volverse reduccionista, invalidando la recepción de algunos lectores homosexuales que, aun en ese contexto de publicación, no se identificaron con el protagonista, ni con sus prácticas o los lugares que frecuenta. Esto acarrea otro tipo de problemáticas que ponen en duda ciertas formas y situaciones concretas de lectura, ya que los resultados de dicha operación dialógica serán distintos y quebradizos si se piensa que los receptores están constantemente condicionados por la clase social, la edad, los niveles educativos o profesionales, el género, entre otras tantas particularidades que, suscitarán una pluralidad de vínculos entre textos y lectores que, afortunadamente, ya han sido tomados en cuenta por el desarrollo reciente de teorías de lectura y de recepción.

Aunado a esto, no está de más subrayar que, aunque se sigue ponderando la idea de que para comprender una realidad, cualquiera que esta sea, debe ser mínima la distancia entre el sujeto y el objeto, habrá que sugerir otras posturas menos rígidas. ¿Es una solución factible acercarse a esas teorías literarias pertenecientes a la posmodernidad que destacan distintas

situaciones de lectura? Es decir, qué es “leer como mujer, como afroamericano o como marginal” (Zavala, 1996, pág. 184).

La novela de H. Villalobos (2001), después de su contexto de publicación, puede transformarse a nivel de experiencia lectora, o incluso modelo, para futuros “Jacintos” que se confieran el derecho de reconstruir esa topografía que se ve interrumpida por los cambios de finales del siglo XX que desestabilizan un acto tan espontáneo “que es cualquier cosa menos premeditado” (Espinoza, 2020, pág. 190). Después de todo, pese a que al inicio de esta sección se adelantó que la recepción de la obra puede verse afectada por el transcurso del tiempo, el carácter atemporal de la (re)apropiación del espacio público permite reconstruir sobre esos viejos trazos nuevos ejes direccionales, estimulando así a los nuevos lectores para que la obra evite caer en el olvido. Por lo tanto, el diseño de este trabajo también sugiere presentar una lectura que tenga el poder de influenciar y concretizar conscientemente la obra literaria, volviéndose guía de las lecturas de otros.

Para finalizar, a lo largo de este tercer capítulo se ha puesto de manifiesto que el tratamiento de algunos códigos culturales respecto a la homosexualidad en la novela *Jacinto de Jesús* se construye desde una serie de márgenes extratextuales, donde distintos referentes materiales, históricamente condicionados, se incorporan en el texto configurando constituyentes estables de representación realista a lo largo de la obra literaria: personajes, lugares y situaciones que aspiran a reproducir la realidad del sistema heteronormativo y su relación con la alteridad homosexual en el territorio nacional. Esta verdad, entonces, se formula mediante testimonios anónimos y hechos reales que, de acuerdo con el autor, pertenecen a un determinado grupo de sujetos.

Así, una vez comprobado que lo particular, lo que aparece representado en el relato existe fuera de él y es anterior respecto a él, se delimitaron cuatro espacios de reflexión a partir de lo que el hilo narrativo reveló: una ubicación problemática conceptual en la que la presencia y colocación de Jacinto, personaje principal, en cuanto que sujeto social que transita en un ámbito complejo y dispar, se distancia de la necesidad de organización, la visibilidad, la acción política y de un estilo de vida orientado a la cultura de consumo, características de la identidad gay. Dicha separación sirvió para generar una correspondencia dialógica entre los conceptos homosexual y gay, para así observar cómo ambos términos generan un flujo de distintas lecturas.

Asimismo, evocando la afirmación de A. Martínez Expósito (1997) sobre la vocación realista de la literatura de tema homosexual, el autor de la novela puso de relieve situaciones o experiencias de vida mediante distintas problemáticas sociales que involucran al protagonista, creando así un universo literario con un fuerte poder de verdad. Una de estas circunstancias fue el desplazamiento del pueblo a la ciudad por parte de Jacinto, acto que se asoció al concepto de sexilio como un modo de representar la realidad de algunos individuos que se ven en la necesidad de huir de sus lugares de origen para ir en busca de nuevas oportunidades en las grandes metrópolis que, en teoría, tienen el potencial de ofrecer mayor libertad y felicidad.

Sin embargo, como muestra del constante espacio conflictivo por el que transita el protagonista, se analizó el regreso del sexiliado, entendiéndolo como ese proceso complejo de (re)adaptación al espacio atrás dejado: mas no como sitio neutro que recibe a quien se ha ido, sino, en este caso, como contexto inicial donde el discurso católico tiene gran peso y por el cual han logrado institucionalizarse muchos de los discursos sobre la sexualidad que persiguen al personaje a lo largo de la novela. Así, Jacinto, aislado y excluido, se vuelve símbolo del destino reservado a todo aquel que se aleja de lo que es permitido.

Posteriormente, se destacó la representación del personaje homosexual a través de su tránsito por los lugares que frecuenta dentro del espacio narrativo. En otras palabras, la constitución mutua de sujeto y espacio. En este sentido, se arrojó luz sobre la presencia de los cines de ligue como estrategia de configuración de las zonas o ámbitos de acción en las que el protagonista, cuya sexualidad disidente funge como resistencia a las restricciones de los discursos heteronormativos, porta en su cuerpo las marcas de una transgresión intolerable para los poderes hegemónicos que procuran regular las alteridades, revelándose así como un personaje que, sin la necesidad de recurrir a la organización política, va en contra de los discursos que intentan ejercer control sobre los cuerpos. Por tanto, el deambular de Jacinto como subjetividad que fractura y desafía el orden en el espacio público, delineó los confines de una cartografía que cobra vida y se levanta dentro de la urbe mostrando otras formas de pertenencia y camaradería.

Por último, el análisis literario atañe también a las condiciones de producción de las obras. Esto es, a ese contexto histórico que dialoga con su capacidad para generar un

recurrente movimiento de efectos identificatorios que convergen en la relación entre el lector y los personajes; de ahí que se haya incluido un subapartado dedicado al estudio de los receptores implícitos de *Jacinto de Jesús*, quienes a su vez, a partir de su experiencia como sujetos, de su competencia analítica e interpretativa y de la relación de familiaridad o extrañamiento que construyan respecto a la realidad representada de la novela, se reconocerán en el protagonista o lo verán como una figura mitificada y lejana.

En este aspecto, se discutió sobre cómo es posible identificar un receptor “principal” o privilegiado de la obra que reconocerá en la narración un determinado conjunto de situaciones que posibilitan una constelación común de significados, asumidos como patrimonio digno de defenderse y preservarse porque estos conciernen a la noción de identidad de un determinado grupo de homosexuales: autoimagen singularizadora que se manifiesta desde la práctica textual literaria. Esto último, entonces, corroboró el potencial implícito que tiene la literatura de crear identidad a partir de un grupo de claves discursivas de identificación que resultan valiosas para los miembros de cierta comunidad. El autor, entonces, más que acercarse a ciertas prácticas estereotipadas y autorreconocibles para llevarlas al ejercicio textual, se da a la tarea de manifestar un acto genuino de problematización crítica de ese mundo homosexual, anterior a lo que hoy podría identificarse como la era de la gaycidad.

Capítulo IV

Esa literatura homoerótica que no sale del pueblo: Toda esa gran verdad

Si bien a lo largo del siglo XX el marcado giro urbano supera la resonancia de una literatura ubicada en el campo o el pueblo, el nuevo siglo atestigua la permanencia de algunos escritores que continúan preponderando el escenario rural como sitio de acción narrativa. En este marco, puede hablarse de un desajuste respecto al protagonismo de las historias ambientadas en la ciudad, que coloca al pueblo en el centro del escenario literario, creando así nuevas formas de apego a lo local. ¿Podrían, entonces, estos nuevos ejercicios textuales generar un retorno a ese momento donde, parafraseando a Altamirano y Sarlo (2001), el espacio semántico de la nacionalidad ya no se explica por oposición al universo rural sino, justamente, a partir de él? Aunado a esta interrogante, el hecho de actualizar el campo literario nacional incita a averiguar qué pasa con las historias de los que se quedan en sus lugares de origen; aún más si se trata de un discurso identitario que toma el espacio rural como ambientación narrativa para ahondar sobre asuntos que conciernen a la alteridad sexual.

Se ha observado que, al igual que otras realidades sociales, también la literatura ha logrado configurar la urbe como lugar que dota de un anonimato y libertad a ciertos grupos que desean expresarse fuera de sus contextos locales. Sin embargo, la ciudad no es el único espacio de acción política y la vida ya no es sólo lo que pasa en las grandes ciudades; por lo que es crucial considerar el potencial que adquiere el acto de narrar historias desde el pueblo, orientadas al desarrollo de una identidad individual, cualquiera que esta sea, dado que tal acción trastoca la identidad de la geografía nacional para elaborar discursos volcados hacia el interior de las voces narradoras y de los núcleos de su historia familiar.

De esta forma, acotando las reflexiones sobre una literatura que no sale del pueblo, habrá que prestar atención a cualquier práctica textual que reafirme la importancia del mundo rural, más allá de su factor exótico, para representarlo como un complejo espacio de tránsitos, de cuerpos, de deseos, etc. Esto incluye, por supuesto, la presencia de jóvenes autores que, contrario a lo que pueda pensarse, poseen un notable conocimiento de la vida en el campo y el pueblo. A este respecto, resulta interesante rescatar la afirmación de Sergio del Molino (2016), quien desde la geografía española habla de esos escritores en los que existe “la

necesidad de volver a las raíces míticas, a los orígenes familiares. No tanto para narrar el campo como para narrarse a sí mismos”.⁷⁴

Dicho lo anterior, y tomando como punto de inflexión teórica la novela *Toda esa gran verdad* del escritor chipileño Eduardo Montagner (2006), el presente capítulo aspira a mostrar cómo se configura la presencia de otros modelos de subjetividad homoerótica en el imaginario del pueblo y lo que significa ideológicamente hoy en día el interés por las sociedades rurales tradicionales, pero también importa entender cómo se sitúan los textos en relación al campo literario, es decir, con los nuevos realismos urbanos que negocian la representación de la disidencia sexual desde otros términos.

IV.1 El ejercicio escritural doblemente desestabilizador de Eduardo Montagner Anguiano

Dentro del actual panorama literario nacional, la figura de Eduardo Montagner Anguiano resulta peculiar y no menos importante: se trata de un *rara avis* que, desde un lugar periférico de producción de conocimiento intelectual, demarca para sí un territorio crítico y político sobre la superficie del campo cultural contemporáneo. Nace en Chipilo de Francisco Xavier Mina, estado de Puebla, un 12 de mayo de 1975. Narrador, lingüista y traductor, es licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica por la Universidad Autónoma de Puebla.

Pero, ¿de dónde viene Eduardo Montagner? Su linaje habrá que acotarlo dentro de ese éxodo de inmigrantes del norte de Italia que llega a México durante el gobierno de Porfirio Díaz. Desde esa historia familiar de desplazamientos, cuyos resultados perduran en la vida de los descendientes y a los que se suman nuevas tensiones, la infancia del escritor parece revestir al niño Eduardo de una naturaleza sensible en un universo campesino que, posteriormente, se cargará de significado al volverse territorio complejo e inestable para todo aquel que cargue con una doble (o triple) identidad, con una necesidad de pertenencia. De ahí que, marcado por esos tránsitos que lo colocan en una tercera generación, el autor afirme: “Lo más extraño que pudo pasarme fue nacer. No en sentido biológico, sino sociocultural,

⁷⁴ S. del Molino (2016) se refiere a esos escritores pertenecientes al neorruralismo como fenómeno literario en España. Sobre este asunto, algo que destaca G. Champeau (2019) y que resulta esencial para entender el lugar de la literatura neorrural es que después del esfuerzo de integración de la segunda generación de inmigrantes, “la tercera da la espalda a la ciudad y sale en busca de raíces, identidad y alternativa a la vida que ofrecen las grandes urbes en el mundo globalizado del capitalismo avanzado” (pág. 17).

lingüístico” (Montagner Anguiano, 2018, pág. 86). Por tanto, semejante a Pier Paolo Pasolini, quien se impone la tarea de revestir al friulano⁷⁵ de una corporeidad por medio de la escritura, la presencia de E. Montagner, así como de su defensa del chipileño, variante del véneto, remite a una reflexión obligatoria respecto a las lenguas minoritarias y su futuro.

Tratándose de su práctica escritural, se manifiesta tanto en español como en la variante chipileña del véneto, lengua de sus antepasados, para la que diseñó una grafía adaptándola a las circunstancias pedagógicas de sus hablantes. De este modo, parte de su obra literaria, en contraste con todo intento de homologación cultural en el país, funge como manifiesto político-lingüístico que se revela ante el sistema normativo del nuevo siglo. No obstante, debe esclarecerse que, en contraste con ese Pasolini que abraza el friulano, la lengua de su madre, desde su infancia para después llevar a cabo una empresa política con el fin de restituir a una lengua, hasta aquel momento oral, la dignidad y la necesidad de la lengua escrita, E. Montagner construye una relación mucho más problemática con la realidad de su espacio geográfico: “Pronto tomé una fatal decisión, siendo todavía un bebé: no hablar la lengua de mi padre, que era también la de mi pueblo natal. Ese silencio véneto-chipileño se prolongó durante 25 años” (pág. 86).

Así, desde ese ostracismo autoimpuesto, el universo creativo del escritor se impulsa sobre un trampolín y salta hacia el vacío que no es sino el ejercicio de la escritura, a su vez que este ejercicio teje la red sobre la que caerá su cuerpo para describir las formas y los objetos de sus angustias, de sus deseos. Empero, acotado en un territorio donde es inevitable sentirse siempre distinto, E. Montagner es doblemente político y desestabilizador al tener la particularidad de habitar otros cuerpos y ser también un Jean Genet. Dicho en otros términos, el escritor decide provocar a la sociedad biempensante del actual siglo al explorar el reverso de la belleza: acto que funge como contestación a la estética homoerótica ciudadina dominante del siglo XX. En consecuencia, vuelve al personaje principal de su novela, un joven de una comunidad rural, un delincuente que interrumpe los flujos deseosos de la subjetividad homosexual en el campo literario nacional. Se trata, pues, del ladrón de unas botas de hule que anhela para sí su mercancía perversa, un héroe autodestructivo. Así, el autor convierte lo

⁷⁵ El friulano es una lengua minoritaria, variante lingüística del italiano, localizada en la región de Friul-Venecia Julia.

más sórdido de un establo de aire irrespirable en una especie de poesía frente a un lector que asiste a un ejercicio narrativo que refleja no sólo posiciones, sino estrategias para resistir y construir relaciones distintas de representación y supervivencia entre sectores sociales periféricos.

En cuanto a su formación literaria, E. Montagner ha tomado algunos talleres con reconocidos autores mexicanos, entre los que destacan: Víctor Hugo Rascón Banda, Ricardo Chávez Castañeda y Daniel Sada. Ha sido publicado en medios impresos y virtuales tanto poblamos como italianos, entre los que destacan: *La Jornada de Oriente*, *Intolerancia Diario*, *Periódico Síntesis*, *II Tornado*, *Raixe Venete*, el boletín cultural *Al Nostro*, *Orbitat*, Regione Veneto, Biblioteca Bovolone y Sito Veneto. Fue becario del FONCA–Conaculta en el año 2000 y 2005 y forma parte del consejo editorial del suplemento poblano *Fronda*. Obtuvo el tercer lugar en la novena edición del Concorso Letterario Internazionale in Lingua Veneta Mario Donadoni, Sezione Estero, realizado en Bolovone, Verona en el año 2005 y el segundo en la décima edición en 2006. Su texto “Chipilo: etnia, lengua, cultura e ideología véneta en México” se incluye en *Etnografía del estado de Puebla*, ENAH/Secretaría de Cultura, 2003. Su obra ha sido antologada en la revista *Cultura de Veracruz* (2001), en la *Antología de narradores en Puebla* (2003) y en el libro *Veneti nel mondo* (2005 y 2006). Respecto a su notable interés filológico, escribió *Parlar par véneto, viver a Mésico* (2005). En el año 2008, colaboró con el cineasta Jaime Humberto Hermosillo en la escritura de *Fetiché*, guion basado en la novela *Toda esa gran verdad*.

Por último, como traductor ha trabajado algunos textos del japonés y del italiano. Así, de la mano de Giampiero Bucci, publicó para la editorial Vaso Roto *El (necesario) mentir. Prosa selecta* (2011), una antología de entrevistas, artículos y ensayos del autor véneta Andrea Zanzotto, considerado el poeta italiano más importante de la segunda mitad del siglo XX. Su producción literaria publicada de manera cronológica se encuentra conformada por el siguiente corpus: *En la postura de mi muerte* (1998): relatos, *Toda esa gran verdad* (2006), novela. *Al prim* (2006): novela originalmente escrita en véneta chipileño, *Grandes Hits vol. I: nueva generación de narradores mexicanos* (2008), *La muerte es un sueño: 15 narradores de Puebla* (2009), *Ancora fon ora* (2010), *Piezas cambiantes: escritores en Puebla frente al siglo XXI*, *Palabras mayores: nueva narrativa mexicana* (2015).

IV.2 El juego autoficcional en *Toda esa gran verdad*

Sin duda, los relatos autoficcionales tienen en común su naturaleza contradictoria (y en ello reside gran parte de su atractivo), pues suelen leerse como híbridos que tienden a borrar las diferencias entre los géneros (autobiografía, diario, ficción) y plantear una imaginaria identificación entre el autor real y su presencia textual (Amar Sánchez, 2022).

Uno de los argumentos propuestos por E. Mendicuti (2007), sostiene que como todo corpus que aspira a ser definido, “la literatura gay ofrece algunos rasgos que se pueden considerar decisivos a la hora de la identificación” (pág. 84). A propósito de este aspecto, A. Martínez Expósito (1998) sostiene que uno de estos rasgos atañe al “[p]redominio de la primera persona como fórmula idónea para el testimonio, la confesión y la introspección” (citado en Mendicuti, 2007, pág. 85). Bajo este supuesto, es necesario establecer un nuevo enfoque teórico para analizar el quehacer literario de E. Montagner (2006), tomando como punto de partida la relación entre el protagonista (narrador de la novela) y el autor; dado que con frecuencia, el uso de la primera persona –en cuanto estrategia narrativa– se ha asociado a la escritura autobiográfica.

A manera de preámbulo, aludiendo a los límites y formas de *memoria*, los avatares del protagonista de la novela de E. Montagner (2006), *Toda esa gran verdad*, resultan pertinentes para entender cómo por medio del ejercicio introspectivo, acción que implica el exhibir el cuerpo, las confesiones por parte de los varones sexodisidentes sugieren adscribirse a una tradición testimonial de “relatos de invertidos” que nace en Europa a mediados del siglo XIX para estudiar la psique y el cuerpo de los homosexuales. Y es que, aunque hasta el siglo XVIII el sodomita se distinguía claramente como un tipo especial de persona, este se definía por la naturaleza de su acto, más que por el carácter de su personalidad. En tal sentido, Alan Bray (1982) sostiene que referirse a una persona del Renacimiento en términos de si es o no homosexual resulta un anacronismo “terriblemente engañoso”; no así el periodo que se extiende entre Wilde y Proust, ya que este fue generosamente fértil en intentos por nombrar, explicar y definir esta nueva especie de criatura: “la persona homosexual –un proyecto tan urgente que en su furor por la distinción incluso generó una nueva categoría, la de la persona heterosexual” (citado en Kosofsky Sedgwick, 1998, pág. 110).

A pesar de estas afirmaciones, es imprescindible subrayar que las experiencias descritas bajo una fórmula testimonial en las literaturas que rescatan la presencia de la alteridad sexual, ya no están supeditadas a posturas de índole psiquiátrico o jurídico que las

constricción a una lectura aplicada a los tratados de medicina o criminología que las revestía de trastorno o delito, como fue el caso de los primeros relatos europeos; sino, desde la práctica textual, abren paso a nuevas formas de sacar a la luz el deseo y el placer.

En tal caso, *Toda esa gran verdad* traslada el tópico del deseo homoerótico para colocarlo en el grado más bajo del sistema de valores –porque existe semejante nivel– visibilizando expresiones alternativas poco convencionales. Similar a la propuesta de H. Villalobos (2001), la obra de E. Montagner (2006) sugiere colocarse dentro de un corpus que delinea la novela de aprendizaje o iniciación⁷⁶ homoerótica, dado que también aquí se advierte una firme relación entre el protagonista que se asume como portador de una identidad sexual distinta y el espacio descubierto donde llevará a cabo sus prácticas y deseos erótico-afectivos.

De manera concisa, *Toda esa gran verdad* narra las experiencias de un adolescente quien, durante el segundo semestre de preparatoria, descubrirá cómo uno de los establos del pueblo tiene el potencial de llegar a ser más que forraje y boñigas, así que lo carga de significado al desarrollar, de manera furtiva, una práctica sancionada socialmente: la veneración excesiva de las botas negras de hule que pertenecen al novio de su prima. Narrada en primera persona, la historia insinúa desarrollarse a finales del siglo XX.

En este contexto espacio-temporal, Carlo, quien vive con su madre, conoce inequívocamente el mayor de sus deseos, aunque al inicio sea incapaz de nombrarlo. Tratándose de su mundo interior, el protagonista y narrador se confiesa de manera categórica ante su lector desde las primeras líneas del relato: “Para ese entonces él ya estaba enclavado con rotunda firmeza en mis fantasías. Desde que ambos cursábamos la secundaria en diferentes escuelas [...]” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 11).

⁷⁶ Existe ya el término acuñado “novela de iniciación”, de formación o aprendizaje, para referirse a esa literatura que retrata el inicio espiritual, emocional o físico del personaje principal en un nuevo plano y donde, muchas veces, se hace un recorrido por su infancia hasta llegar a la transición a la vida adulta. Como género literario, la novela de aprendizaje nace en el siglo XIX: es el filólogo alemán Johann Karl Simon Morgenstern quien acuña la expresión *Bildungsroman* para referirse a esa narrativa de formación que se interesa por representar la evolución, el desarrollo físico, moral y psicológico de los protagonistas. En el caso de la presente investigación, es necesario destacar que existe también una forma de aprendizaje cuyos límites se colocan sobre ese despertar sexual en el que los protagonistas al exponer sus deseos, sus afectos, generan nuevas experiencias que los llevan a un territorio complejo donde confluyen aprendizaje, introspección, evolución, etc., así como la pregunta existencial ¿quién soy?, cuya respuesta genera un conflicto entre el protagonista y la sociedad.

En contraste con un personaje homosexual como Jacinto de Jesús, cuyos apetitos corporales se ven saciados en el espacio público (las salas de cine), la presencia del deseo en Carlo se da puertas adentro: sea su habitación, que se convierte en una máquina de producción erótica donde el joven da rienda suelta a sus fantasías con Paolo, o el establo, lugar idóneo y territorio privado por conquistar para la examinación de ese impulso hasta ahora impronunciado. De esta forma, E. Montagner (2006) sacude esos elementos de la vida rural presentes en algunas obras literarias que perciben al campo mexicano de principios del siglo XX como territorio rudimentario y violento. De hecho, Carlo no tiene intenciones verdaderas de dejar el pueblo y hasta mira con desdén ciertas costumbres cosmopolitas: “La verdad, sólo de niño pude convivir con ese urbano mundo sin vacas en el que erróneamente creí ver mi auténtico ambiente” (pág. 90). Curiosamente, como se verá en la novela, ese desprecio por la urbe no le impide hacerse de un capital simbólico que lo instala en el centro de la cultura contemporánea como si fuera el residente del vecindario de moda de alguna gran ciudad.

Por otro lado, si se trata de ese proceso por el que pasan los sujetos que se asumen portadores de una identidad sexual no hegemónica y el acto, sea voluntario o no, de compartir esa identidad abiertamente con otras personas, el protagonista parece afirmar a su lector que en la periferia dicha tarea no es problema para una personalidad desafiante que se regodea en su necesidad de ser distinta. Belmondo, pueblo granjero, en consecuencia, se ve inyectado por una serie de acontecimientos que desde las primeras páginas de la obra describen a un adolescente solitario consiente de que su deseo es peligroso y que, aunque su relación con Paolo no es más que un acto destinado a fracasar, está dispuesto a correr ese riesgo: asunto que se acrecentará cuando aparezca Oliver, fetichista experimentado de gustos refinados que fungirá como figura mentora para Carlo, quien se dejará guiar por los caminos de la transgresión para, al final, llevar a cabo su cometido mediante un ritual performativo. Tal acción, sin lugar a dudas, representa “un momento crucial, un punto de no retorno en la literatura sobre el tema” (Olachea, 2012, pág. 23). De esta suerte, a lo largo de la composición narrativa, E. Montagner (2006) crea una tensión en la que no hay lugar para el apacible y taciturno transcurrir provinciano.

Aunado a lo anterior, la figura paterna como símbolo de la virilidad que identifica a una de las novelas mexicanas más representativas de esa ruralidad posrevolucionaria, en la

que el protagonista va en busca del padre (*Pedro Páramo*), es cortada de tajo en el proyecto narrativo del autor chipileño, ya que el progenitor de Carlo se ve opacado por la figura femenina de la madre, quien al ver que la familia enfrenta algunos problemas económicos, toma las riendas de un negocio que proveerá cierta estabilidad en el hogar, ocasionando que el padre de Carlo se sienta inútil, enferme y muera. De este modo, el protagonista se libera de toda esa autoridad que encierra una figura superior masculina, para enfrentarse solo con sus propias fantasías. Por tanto, en palabras de Daniel Sada (2006): “Eduardo Montagner revela un sugestivo paisaje interior. La introspección aflora hasta dar plenitud a las catarsis y las vicisitudes de lo que significa descubrir una genuina identidad homosexual” (citado en Montagner Anguiano, 2006).

Respecto a la configuración de un nuevo paradigma teórico, habrá que definir algunos postulados en torno a la categoría crítica que Ana María Amar Sánchez (2022) denomina, según sea el enfoque dado por los críticos, “autoficción, pacto de lectura, pacto ambiguo, simulacro autobiográfico, ficción de autor”; cuyo auge, “tiene que ver con el fuerte interés por las formas de representación de los sujetos en la literatura que adquieren en las últimas generaciones un particular protagonismo” (pág. 25).

De este modo, el punto de partida examinador se posicionará sobre una primera aproximación al espacio autoficcional desde los postulados propuestos por Philippe Lejeune (1994)⁷⁷, quien declara su interés por definir a esos textos que vacilan entre dos mundos: el de la autobiografía⁷⁸ y el de la novela. Es decir, dado que el teórico francés reconoce la complejidad de otros modelos existentes que suelen cumplir con algunas categorías asociadas a los textos autobiográficos, alude a un elenco de obras que no entran en su paradigma propuesto, pero que tampoco pueden ser excluidas, dado su carácter cercano con la autobiografía; de ahí que las defina como géneros vecinos de esta. Por ejemplo: las memorias, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario íntimo, el autorretrato o ensayo.

⁷⁷ La versión original, en francés, se publica en 1975.

⁷⁸ P. Lejeune (1994) define la autobiografía de la siguiente manera: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (pág. 50).

En cualquier caso, hay una condición que se exige a toda práctica escritural que aspire a manifestarse como autobiografía: “Para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*” (pág. 52). Dicho de otra manera, no debe generarse ningún tipo de “confusión” o duda respecto a cómo el receptor recibe ese discurso en el que “la identidad es inmediata, y es percibida y aceptada instantáneamente por el destinatario como un *hecho*” (pág. 57). En tal sentido, como se verá a partir de este momento, la autoficción⁷⁹ no es autobiografía. Esto lo toma en cuenta P. Lejeune (1994), quien afirma que tratándose del caso de la narración “en primera persona” y de cómo la identidad del autor y del personaje narrador se manifiesta en el texto, habría que oponer la autobiografía a la novela:

En el caso de un nombre ficticio (es decir, diferente al del autor) dado a un personaje que cuenta su vida, puede ser que el lector tenga razones para pensar que la historia del personaje coincide con la del autor, sea por comparación con otros textos, o fundándose en informaciones externas o incluso en el proceso de lectura de una narración que no nos parece ficticia (pág. 63).

A grandes rasgos, lo que se quiere dejar claro es que, aun cuando sobren las razones para asumir que las historias coinciden, es claro que un texto de este tipo no entra en semejante categoría intimista, dado que no se cumple con el principio de esa *identidad asumida* en cuanto a la enunciación; por tanto, se trata de un sujeto en evidente vaivén entre lo ficcional y lo referencial a causa de los datos que el lector posee del autor. En otras palabras, se genera “un sujeto ‘bisagra’ oscilando entre ‘lo exterior y lo interior’ del texto” (Amar Sánchez, 2022, pág. 29). Entonces, a partir de esas sincronías entre autor, narrador y personaje, que se erigen sólo mediante el proceso de lectura y de un acervo de información extratextual respecto a la vida del autor, algunos otros críticos continúan destacando la importancia de los receptores implícitos o “privilegiados” que, capaces de compartir la intimidad del autor, logran exhibir aquellos rasgos autobiográficos contenidos en ciertas prácticas literarias:

Es decir, una narrativa en la que es imposible evadir las alusiones, las referencias constantes al autor/a del texto por medio de informaciones que citan, ya sea de modo explícito o no, episodios y datos de su vida que el lector más o menos informado conoce (Amar Sánchez, 2022, pág. 24).

⁷⁹ El término autoficción es acuñado por el crítico literario y novelista francés Serge Doubrovsky (1977) para referirse a su novela *Fils*.

En tal sentido, el papel del lector (en cuanto que receptor privilegiado) fue vital para P. Lejeune (1994) quien, aunque se interesó mayormente por el estudio de la autobiografía, no descartó otras variadas manifestaciones de lo que actualmente se reconoce como autoficción:

Esos textos entran, por tanto, en la categoría de “novela autobiográfica”: llamaré así a todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el personaje, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o al menos, no afirmarla (Lejeune, 1994, pág. 63).

Sostener que un personaje es igual al autor, o que se parece a este último, supone ya un paralelismo entre la figura humana delineada por el relato y lo que se sabe sobre la vida del autor. Por consiguiente, el receptor de la autoficción debe ser capaz de reconocer tales similitudes a partir de lo que lee y de esa información respecto del autor que le servirá para configurar las asociaciones íntimas. Así, en palabras de Manuel Alberca (2007), una de las características distintivas de la llamada autoficción tiene que ver con lo que se denomina un “pacto ambiguo” que se da entre el autor y el lector: “Es decir, se trata de una suerte de vacilación entre el ‘pacto autobiográfico’, del que hablaba Lejeune, y un ‘pacto ficcional’, que anuncia el carácter imaginario de lo que el texto narra” (citado en Reisz, 2016, pág. 82). Ahora bien, de acuerdo con el crítico literario español, para que se pueda hablar de un relato ambiguo, o se le pueda percibir como tal, es preciso que en él, amén de un paratexto ambiguo, se refieran:

a) unos hechos o elementos claramente autobiográficos, b) otros ficticios, que, mezclados o superpuestos a los primeros, el lector puede reconocer como imposibles de atribuir al autor, y c) una tercera clase de hechos que podrían ser y no ser autobiográficos, y su atribución es prácticamente insoluble para el lector (citado en Reisz, 2016, pág. 83).

Se trata, por tanto, de lo que P. Lejeune (1994) identifica como *gradaciones* en las que el “parecido” que se infiere por parte del lector, suele ir desde un impreciso “aire de familia” entre el personaje y el autor, hasta llegar a la creación de un efecto de casi-transparencia que lleva a la conclusión de que se trata del autor “clavado”. Después de todo, de manera intencional –semejante a un juego– el autor de la autoficción recurre a ciertos pasajes que por momentos parecen revelarse como autobiográficos ante los ojos de ese lector entrenado, pero que por otros dan la impresión de distorsionarse detrás de un cristal que se empaña, haciendo imposible dilucidar dónde termina lo real para dar paso a lo ficcional. De ahí que, si se tratara de aludir a conceptos del tipo “opacidad y transparencia”, el lector será

ese instrumento fundamental para llevar a cabo la tarea de limpiar el cristal y dejar que la vida del autor se revele, creando un efecto de transparencia donde lo extratextual (real) coincide con lo textual (ficcional).

La transparencia, entonces, ocurre sólo cuando esa historia se lee como texto autobiográfico. No obstante, se trata de un efecto de transparencia ilusorio que surge en la mente del lector, donde este debe manipular lo que a menudo parece ser opaco y no quiere ser revelado. De tal manera que, para A. M. Amar Sánchez (2022), los textos autoficcionales siempre estarán sujetos a “la ‘evaluación’ del lector, a su libertad interpretativa para aumentar o minimizar la distancia entre autor y el narrador” (pág. 29). En este sentido, nuevamente, se trata de dos categorías de lectores:

[L]a de los “extraños” (o desinformados), que a falta de datos biográficos extratextuales ven a los personajes como seres imaginarios, y la de aquellos otros que, por disponer de información extraliteraria, no se pueden sustraer al impulso de pensar un vínculo real del autor o la autora con ellos (Reisz, 2016, pág. 87).

A este respecto, en contraste con esos receptores “extraños” se encontrarán algunos otros quienes se posicionan en un espacio más cercano al autor y para quienes, de manera continua, el texto parecerá solicitar la revelación de esa intermitente presencia autobiográfica: “una irónica intromisión del autor en su propia creación, comparable a las fugaces apariciones de Hitchcock en sus películas” (Reisz, 2016, pág. 90).

En suma, si el territorio de la autobiografía es problemático, el análisis de los relatos autoficcionales presenta sus propios desafíos. Pese a esto, las aportaciones teóricas existentes sobre el tema son bastante amplias. Por consiguiente, el presente subapartado sólo intenta destacar la inscripción de un destinatario más o menos enterado de las circunstancias externas de la vida del autor, sin el cual ese ‘yo’ íntimo no puede manifestarse. Es decir que, se requiere de la asistencia del lector privilegiado, o, para S. Reisz (2016) “lector implícito o “lector ideal”, como herramienta imprescindible a la hora de delimitar las fronteras de esos márgenes opacos entre lo real y lo textual, para ahondar sobre la relación dialógica entre lo vivido y lo narrado, dando así lugar a un sinnúmero de lecturas que, mediante la especulación, buscarán decodificar los distintos mensajes encriptados que revelarán los intereses, las preocupaciones o los sentimientos de un autor real cuya identidad textual no lleva su nombre, pero que tampoco rechaza el reconocimiento de una figura analógica. De esta forma, el lector implícito de los relatos autobiográficos, firma un pacto revelador entre persona real y

personaje, con el propósito de reconocer elementos efectivamente autobiográficos allí donde están mezclados con personas o sucesos imaginarios.

Una vez delimitado el alcance del marco teórico propuesto, puede aproximarse al ejercicio escritural de E. Montagner (2006), no sin antes señalar que las unidades de análisis seleccionadas para este subapartado no pretenden explicar todos aquellos casos observables dentro del auge autoficcional que vive la novelística en este momento. Así, tratándose del espacio de acción, la configuración ficcional de *Toda esta gran verdad* implica una estrategia en la que ciertamente, al enmarcar la historia del protagonista en un ambiente agropecuario que resulta significativo para el medio rural que le es familiar, el autor –por un lado– recurre a su realidad; lo cual sugiere una lectura autobiográfica a través de una suerte de reconocimiento a su linaje italoamericano, además de la alusión a la memoria individual y colectiva, como historia familiar. Pero, por otro, existe también un mecanismo de ocultación que rompe con la *identidad asumida*, en cuanto a la enunciación que se le exige a toda autobiografía, e incluso a la misma narrativa autoficcional más tradicional, donde en palabras de M. Alberca (2007), se trata de “una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (pág. 158). En tal sentido, como bien observa Rubén Olachea: “*Toda esa gran verdad* es muy hábil en su concepción italoamericana: el pueblo se llama Belmondo, Carlo y Paolo no son Carlos ni Pablo” (pág. 53).

En tal caso, el ambiente granjero como espacio literario erige un puente que conecta Chipilo y su notoria producción de lácteos con el espacio real evocado de la infancia del autor, ya que ambos dibujan escenarios similares que aluden converger en una fundición, pero que no se enuncia como tal. Es decir, parafraseando a Lejeune (1974), no existe un contrato de identidad que sea sellado por el nombre propio que, en este caso, incluye también el del lugar de nacimiento del autor: Chipilo. Sin embargo, a partir de elementos que logran yuxtaponerse en el ángulo de lo ficcional y lo real, sí se crea un escenario que anuncia cierta carga autobiográfica. A este respecto, Marta Piña Zentella (2012) afirma:

En *Toda esa gran verdad* Belmondo es un modelo a escala de Chipilo y a través de la descripción del medio social y laboral que arma con bases reales, Montagner inserta aspectos de su vida como la imposición de dedicarse al trabajo ganadero [...] (pág. 68).

Aunado a esto, Carlo tampoco es Eduardo; por tanto, como bien se adelantó, no hay una misma identidad nominal. Dicho de otro modo, se prescinde del requisito de la

coincidencia de nombres entre narrador y autor para sustituirlo por datos personales y una geografía que le es próxima a este último, creando un efecto que, por momentos, intensifica la presencia de la voz autoral.

Ahora bien, tal efecto de indeterminación no es fortuito. De hecho, como se intentará aclarar, a partir de esa cuota de ambigüedad, la narración tiene el potencial de crear una impresión autobiográfica. Sobre el particular, A. M. Amar Sánchez (2022) asegura lo siguiente: “Los relatos [autoficcionales] apuestan a ese efecto de ‘confusión’ y vacilan entre lo textual y lo referencial; los datos que el lector posee de los autores funcionan como un guiño, generan un efecto de ‘simulacro autobiográfico’” (pág. 29). Por esta razón, se tomará “Nacer chipileño”, artículo escrito por E. Montagner (2018), a manera de paratexto, a fin de observar que este funge como lectura complementaria que no hace sino robustecer las intenciones del lector implícito y develar una serie de asunciones sobre el juego autoficcional de la novela. De tal forma, ese receptor colmado de información extratextual, capaz de compartir la intimidad del autor, se transforma para exhibir su vida. Claro está, no se trata de cualquier lector, sino de una figura que se vuelve “una suerte de fantasma de receptor cercano al autor, que no necesita de notas aclaratorias para identificar alusiones autobiográficas en lo narrado” (Reisz, 2016, pág. 88).

En efecto, previo a esa destreza desarrollada por parte del receptor privilegiado, cuyos resultados revelarán algunas estrategias narrativas del autor, se encuentra la tarea de una lectura analítica, comparable a la acción de pulir esa superficie que expone ciertos grados de opacidad. De tal suerte, como segunda aproximación y de acuerdo a la perspectiva temporal en la que se posiciona el narrador, habrá que arrojar luz sobre un elemento que actúa como lugar de conflicto con filosas aristas dentro del hilo narrativo, mismo que M. Piña Zentella (2012) vincula a la vida del autor: la turbulenta relación que Carlo, a través de la memoria – como proceso de recapitulación– manifiesta haber tenido con su padre:

Recordé las muchas veces que había odiado un quehacer como ése y me reí de la paradoja que suponía el que ahora volviera a lo mismo pero bajo las peticiones de un hombre que no era mi padre. El fluir del tiempo había revestido de un nuevo significado tan mínima labor: lo que antes era sólo molesta obligación, ahora se me presentaba como una acción erótica, un puente que tendía para no perder de vista las huellas de Paolo (Montagner Anguiano, 2006, pág. 54).

Como conflicto profundo, a lo largo de la novela, la figura paterna guarda un vínculo bastante cercano con el rechazo hacia las actividades cotidianas que el protagonista lleva a

cabo en el pueblo: “La muerte de don Álvaro me había llevado a reflexionar sobre mi propio padre. Por varios años, primero con odio y después resignado, cumplí torpemente con las actividades del establo” (pág. 153). Así, a diferencia de la autobiografía, donde el sujeto autobiografiado necesita de un pasado que sirva como documento vivo para comprobar su presente, la obra de E. Montagner (2006) evidencia, primeramente, los hechos que corresponden al imaginario ficcional construido por el autor que, posteriormente, el lector implícito asociará a la vida de este mediante la lectura del paratexto, a manera de artículo autobiográfico publicado 12 años después que la novela. Dicho texto, pareciera dar respuesta, o bien información adicional, a lo plasmado primeramente por Carlo:

La sorpresa fue cuando mi padre, sin importar si hablaba o no aquella lengua, me obligó a trabajar en el establo. A partir de ese momento dividí mi mundo en dos: el paterno era brutal, abundante en astillas, alambres, forraje, estiércol, sudor y posibles heridas. Carecía de música. El materno en cambio era huida, refugio al que yo entraba a cada oportunidad; ahí mientras mi madre tejía, podía ensimismarme en un aspecto fascinante de sus telenovelas: la música incidental, sobre todo la rara, usada para villanas y suspensos, que seguía resonando en mis oídos cuando los gritos paternos me hacían salir de nuevo a trabajar (Montagner Anguiano, 2018, pág. 86).

Las referencias, pues, sugieren pertenecer a una misma voz que, a través de una lengua bífida, desdobra dos presencias, dos modos de recortar lo existente, la experiencia, las formas de la afectividad, del dolor y del razonamiento. En consecuencia, el universo del protagonista y del autor, cuya historia es colocada en un lugar similar de acción, coincide en ambos espacios: el textual y el referencial. Entonces, lo que puede pasar inadvertido para ese lector superficial, se convierte en lectura intensa y rigurosa que desentraña toda ambigüedad y crea un efecto de yuxtaposición y de transparencia, donde el eje del relato es la perpetua figura del padre como herencia de una actividad que hunde sus raíces en un espacio problemático tanto para el personaje, como para el autor.

De igual forma, tratándose de ese mundo materno tan importante, así como de su asociación a las telenovelas y la música incidental que fungen como refugio para el autor, hay un sitio en el que confluye lo referencial con lo textual, ya que este universo aparece semejante a un guiño al inicio de la novela en una escena en la que en casa de la tía de Carlo, esta confiesa que a Lorena le gusta Paolo:

“–Se llama, ¿cómo, hija? ¿Pablo?”

Lorena hizo un esfuerzo por aparentar interés en lo que transmitía la televisión. Se escuchaba una música de suspenso en la telenovela. Mis ojos la claveteaban y ella, sin saberlo, como que lo sabía” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 17).

Desde otro ángulo, por medio de un constante vaivén que atraviesa ambos espacios (ficcional y referencial), puede reconocerse cierto grado de semejanza entre la identidad resbaladiza de Carlo y la personalidad indeterminada del autor que, colocadas sobre un plano discursivo, exhiben una evidente desigualdad desde la que ambas experiencias construyen una consciencia en la que predomina su agencia como sujetos fronterizos: “Fui un niño atormentado y ambiguo: yo no era chipileño, pues no hablaba su lengua, era mestizo y no me interesaba el mundo agropecuario al que ellos parecían destinados por una voluntad inmemorial” (Montagner Anguiano, 2018, pág. 86). Tal afirmación puede leerse en clave analógica cuando Carlo describe su situación incierta de sujeto diferente e incómodo para el dispositivo regulador que cuestiona otras formas de afectividad y sexualidad. En consecuencia, el protagonista es consciente de que al rechazar su gusto por las mujeres, cancela todo contrato con una serie de exigencias que intentan borrar la complejidad de la sexualidad humana:

¿La realidad? Gris muchacho frente a cientos de chicas gritonas, en perpetua petición de cantidad y calidad. No, no podía, no lo lograría. Mi propio camino, el que me había forjado, solicitaba de mí ser una presencia escrutadora, incisiva, pero invisible (Montagner Anguiano, 2006, pág. 25).

Aplicando una lectura autoficcional, debe destacarse que, E. Montagner (2006) va más lejos en *Toda esa gran verdad* y utiliza el recurso del personaje híbrido, con sus “ambiguas búsquedas de siempre” (pág. 98); para proyectar también su experiencia como sujeto mestizo, lingüística y socioculturalmente hablando. De tal modo, sobre esta encrucijada identitaria, se construye un nuevo efecto de transparencia entre la figura del personaje principal (el disidente sexual) y la del escritor (el mestizo). En este aspecto, sin querer ahondar sobre un asunto que requiere de un análisis mucho más extenso, resulta oportuno evocar el espacio problemático del mestizo que Gloria Anzaldúa (2016)⁸⁰ propone

⁸⁰ Respecto a los términos *frontera* y *mestizo*, la figura de Gloria Anzaldúa, como pionera de la corriente cuir, es importante para entender cómo los movimientos feministas y lesbianos que no se reconocen en el feminismo blanco y de clase media comienzan a cuestionar su posición como mujeres negras, chicanas, latinas, dentro de estos espacios políticos heterocentros. Así, desde el campo literario, uno de los primeros trabajos de la escritora, poeta y activista chicana que se asocian a la categoría de lo cuir es “La prieta”, ensayo autobiográfico escrito entre 1979-1981 y posteriormente en *Borderlands* (1987), donde G. Anzaldúa asume que como mujer lesbiana no tiene rostro, dado que su propia gente la niega, y que es lo queer lo que habita en ella, haciéndola partícipe sobre todas las razas. Tal sensación de colectividad se reafirma al entender que para la autora son los grupos queer, la gente que no pertenece a ningún sitio –ni al mundo dominante, ni completamente a su propia cultura– quienes reciben una serie de opresiones que los obliga a construirse una identidad propia. De esta

en el prefacio a la primera edición de su obra *Borderlands. La frontera*, en la que a partir de su contexto geográfico (Texas, Estados Unidos), ahonda en esos otros confines, tanto físicos como simbólicos, para expandirlos hasta lograr que estos toquen otros sitios:

Los territorios fronterizos psicológicos, sexuales y espirituales no son específicos del suroeste. De hecho, las tierras fronterizas están presentes de forma física siempre que dos o más culturas se rozan, cuando gentes de distintas razas ocupan el mismo territorio, cuando la clase baja, media, alta e infra se tocan, cuando el espacio entre dos personas se encoge con la intimidad compartida (pág. 35).

Dicho esto, es sobre los márgenes del sistema establecido donde las fronteras funcionan como espacios de tránsito, convivencia y creación de identidades en las que se aloja una agencia que se encarna ya en el cuerpo de algunos sujetos que se reconocen como mestizos, como alternos, cuya voz intenta hablar para comunicar su complejo acontecer. En este caso, se trata de dos elementos que impactan tanto la identidad del protagonista como la del autor, quien reconoce ese territorio problemático por el que transita: “Todo comenzó con ese conflicto lingüístico causado en gran medida por mi mestizaje. Habría sido mucho más fácil ser un mexicano no monolingüe en castellano como hay tantos o un *chipileño intiero* (no mestizo) y no un *medo chipileño* (mestizo)” (Montagner Anguiano, 2018, pág. 88). Mientras tanto Carlo, mediante el ejercicio introspectivo, sugiere de igual forma reflexionar sobre qué tan fácil habría sido construirse como “simple” varón homosexual, “definido”. Sin embargo, el hecho de pensar en el origen de esa veneración, más que por Paolo, por aquel objeto inanimado que lo atormenta, y que, como puntualmente observa R. Olachea (2012), “va más allá de la obtención del placer, del orgasmo mental y físico” (pág. 50); implica para sí un autorreconocimiento que cataliza el poder que se aloja en una subjetividad construida en los márgenes de un territorio concerniente a las expresiones de la sexualidad:

Sin entender por qué, cuando se me reveló todo esto ya no me reí. No me era dado saber, en esos días, por qué me gustaba imaginarlo y verlo así. Como sea, ahora comprendo que en tales encuentros se gestó todo (Montagner Anguiano, 2006, pág. 13).

El espacio liminal sobre el que G. Anzaldúa (2016) se posiciona para describir su condición de mujer mestiza y disidente funciona, pues, para llevar a cabo una yuxtaposición

forma, como posibles escenarios mediante los cuales pueden explorarse fenómenos humanos, para Carmen Zavilde Rodríguez (2018): “El concepto que Gloria Anzaldúa establece acerca de la mestiza en su obra principal (*Borderlands / La frontera: The New Mestiza*) se basa en la existencia de lugares liminales y de márgenes desde los que se construye la identidad del «otro»” (pág. 251).

entre personaje y autor–autor personaje. De esta manera, en cuanto al proceso de conciliación de esas rupturas identitarias, la experiencia personal del escritor chipileño, quien en el plano lingüístico tiene que defenderse de sus propios coterráneos, asume esa agencia que lo obliga a tomar una posición que desestabiliza y resignifica el *statu quo*:

Mis compañeros de clase pensaron que tampoco la entendía y comentaban cosas sobre mí creyendo no ser escuchados, pues una de las funciones de esa lengua fue, por muchos años, justo ésta: defenderse del forastero, del ajeno a *nosotros*. Pero yo era un “nosotros”. Un nosotros sofocado (Montagner Anguiano, 2018, pág. 86).

Asimismo, Carlo es también un mestizo colocado en un espacio fronterizo, en cuanto que sus prácticas erótico-afectivas son cuestionadas por un modelo de sexualidad genitalizado que lo obliga a buscar su propio camino como sujeto que rechaza y es rechazado por su estirpe: un grupo estigmatizado como es el de los homosexuales, pero que a su vez es el de los medio chipileños que, de acuerdo con E. Montagner (2016), cargan con una marca social similar a la de los indígenas: “un estigma que a veces se atenúa, pero otras se agrava, por atrevernos a ser tan italindios, tan chipilindios, pero blancos” (pág. 90).

Por tanto, tal atrevimiento dentro de este territorio fronterizo de constantes flujos, se expande hasta abrazar lo lingüístico y lo sexual, lo real y lo ficcional: “Me di cuenta de que en su percepción yo era un ser sin derecho a las manifestaciones sexuales. Pero comprendí que parte de la culpa era mía, ya que en las trincheras siempre me sentía mejor” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 37). La trinchera, entonces, se manifiesta como espacio de agencia, a su vez que se mimetiza con ese territorio fronterizo, semejante a un lugar vago e indefinido del que habla G. Anzaldúa (2016), “creado por ese residuo emocional de una linde contra natura” (pág. 42). Esto, desde luego, incluye tanto al autor, quien experimenta su inestabilidad identitaria, como al protagonista de la novela, cuyas vicisitudes también transitan en márgenes complejos que circundan la sexualidad, pero que al fusionarse como lugares de una identidad siempre en cuestión articulan nuevas lecturas. De ahí que, la autora chicana afirme: “Ahí viven los *atravesados*: los bizcos, los perversos, *los queer*, los problemáticos, los chuchos callejeros, los mulatos, los de raza mezclada, los medio muertos; en resumen, quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines de lo «normal»” (Anzaldúa, 2016, pág. 42).

De esta suerte, el simulacro o juego autoficcional cumple su cometido de encontrar esas claves que se revelan de manera sutil, en algunas partes, al colocar un texto sobre otro y

arrojar luz sobre estos para observar dónde coinciden, dónde se alejan, siempre dentro del mismo plano movedizo que impide “conocer la verdad de los hechos, de definir la identidad y el pasado de los individuos, de fijar a los sujetos de una vez y para siempre” (Amar Sánchez, 2022, pág. 33) Así, a partir del término “mestizo” se exhibe un entramado que evoca acontecimientos que, si bien pertenecen a categorías distintas, sugieren espacios de diálogo y convergencia. Como muestra, Y. Martínez–San Miguel (2011) se refiere a Manuel Ramos Otero –escritor abiertamente homosexual y figura fundamental de la tradición literaria puertorriqueña– para quien “«mestizaje» significa literalmente la yuxtaposición de elementos raciales y culturales [...], así como la exploración de otras formas de deseo homoerótico” (pág. 23). Después de todo, lo que A. M. Amar Sánchez (2022) identifica como esa “*borradura* del nombre en beneficio de otras huellas de lo real” (pág. 37), advierte un territorio mucho más complejo e inasible que la simple correspondencia nominal.

Por último, habrá que considerar la relación entre escritura e imagen para observar que, si bien a lo largo de la novela, como recurso literario, el uso de un lenguaje descriptivo concierne a precisar la apariencia de los personajes, destacando –sobre todo– las características de las ropas y el calzado de Paolo, este lenguaje tiene el propósito de crear una representación vívida y realista de la psique del narrador; pero hasta ahora suprime toda asociación autobiográfica con el autor. En el caso de *Toda esa gran verdad*, no hay duda de que, en cuanto a su composición, se presenta como una novela. Por tanto, como en toda ficción, se otorga una libertad al lector para imaginar como verosímil lo que ahí se cuenta. Bajo esta perspectiva, el lector implícito, en su afán de encontrar esas marcas del yo autoral, podrá reconocer como real aquello que en los planos ficcional y referencial logre generar una relación de reciprocidad.

En este aspecto, la fotografía juega dos papeles determinantes: como dispositivo visual capaz de proveer información, pero también como lenguaje revelador, propio del discurso testimonial,⁸¹ que puede alterar los distintos equilibrios entre el universo literario y

⁸¹ De acuerdo con Cleopatra Barrios (2014), las reflexiones generadas desde distintas posiciones interdisciplinarias han llegado a la conclusión de que “la fotografía posee al menos dos caras: la de testimonio/documento, cuando existe una representación más fidedigna de la realidad o bien, y la artificio/creación, cuando existe mayor manipulación de lo real en la instancia de producción” (pág. 441).

el extratextual, sobre todo tratándose de una literatura que, de acuerdo con la teórica argentina anteriormente citada, “apuesta a un perpetuo y equívoco juego con lo real” (pág. 26).

Siguiendo esta premisa, debe resaltarse el impacto que toda imagen genera en la mente de los individuos y “la gran influencia que puede ejercer el sujeto retratado sobre la escena fotografiada” (Barrios, 2014, pág. 443). Es decir, si hasta ahora se ha hablado de un juego de identidades propias del yo fragmentado en la autoficción, la fotografía –en contraste con la presencia textual difusa– aloja un cuerpo que muestra características específicas. Además de que, en cierto sentido, todo cuerpo en una fotografía se encuentra performando por medio de una actitud, un sitio y una vestimenta determinada. De tal modo que, pensando en “cómo los cuerpos son reinterpretados, imaginados e inventados por la mirada y la experiencia del otro, parece difícil que puedan existir cuerpos ‘neutros’” (Enguix, 2013, pág. 79).

Respecto a la utilidad que puede suponer una fotografía, la imagen es también una herramienta discursiva sobre la cual puede aparecer y desaparecer el autor. Ya P. Lejeune (1994) adelantó que para que una obra sea considerada autobiográfica, se requiere de una declaración expresa por parte del autor, donde este se identifique con el protagonista. Desde este punto de vista, para esos lectores conscientes del deseo focalizado de Carlo hacia las negras y altas botas de hule de Paolo, el hecho de que E. Montagner aparezca “travestido” de Carlo, quien a su vez pareciera haber cumplido su fantasía más deseada y oscura al vestirse con la ropa y el calzado de trabajo de Paolo, altera una vez más dicho contacto entre ficción y realidad; a su vez que el dispositivo visual, dado el carácter sujetador que conlleva el acto fotográfico concreto, funge como documento que otorga credibilidad a la historia, aportando cierta calidad realista, pero también la colma de un carácter autobiográfico, porque provoca que la identidad del autor se refuerce dentro del terreno de lo textual. De tal forma, como estrategia del llamado juego autoficcional, E. Montagner confunde, de manera magistral, a ese lector para acorralarlo y carcajearse de él.



Roland Barthes (1989) afirma que “la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad” (pág. 40). Bajo este supuesto, sin descartar el carácter ambivalente que se aloja en toda imagen fotográfica, C. Barrios (2014) evoca aquella cita del filósofo francés que expresa que, en el momento en el que los sujetos se sienten observados por el objetivo se constituyen en el acto de posar, “fabrican instantáneamente otro cuerpo, se transforman por adelantado en imagen y agrega: ‘dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o la mortifica, según su capricho’” (pág. 443). De tal modo, a partir de estas disertaciones, se propone la pregunta: ¿qué tanto de real y qué tanto de construido hay en una imagen? En tal sentido, podría plantearse la siguiente interrogante: ¿qué tanto de real y qué tanto de construido se aloja en la pose y el atuendo del autor?

Ciertamente, la imagen seleccionada se aproxima a la línea de vida de E. Montagner, evocando un momento cotidiano y familiar que, a modo de información visual, tiene el

⁸² Junto con una entrevista hecha por escrito, esta imagen pertenece a una serie de fotografías que fue proporcionada por el autor y no aparece como parte de la novela en ninguna de sus tres ediciones.

potencial de ser percibido por el lector implícito como material verificable: semejante a esa pieza que embona sobre la superficie de un rompecabezas. No obstante, para llevar a cabo tal acción, el lector es persuadido por el autor: dado que el espacio donde se retrata para dar cuenta de sí mismo no es la mesa de trabajo del escritor, sino el de la acción narrativa, el establo. Asimismo, la posición que adquiere el cuerpo, la incorporación de las ropas de trabajo y, sobre todo, de las botas de hule (objeto simbólico vital en la novela), colman la fotografía de una materialidad como evidencia, huella o documento. En consecuencia, la imagen del escritor resulta verídica para el lector crédulo: lo confunde sí, pero también lo orienta.

Ahora bien, a manera de paratexto producido, el lector implícito pensará que dicha imagen pudo estar concebida previamente, para sugerir ciertas similitudes con el protagonista de la novela, aunque tampoco se aleja de la realidad, en cuanto experiencia de vida, por parte del escritor. Dicho de otro modo, en el caso de Carlo el término travestirse, en su connotación de disfrazarse, alude a habitar el cuerpo del otro –aunque sea por un instante– ese otro que le es ajeno por oposición. Sin embargo, no se trata de un universo desconocido. Antes bien, el lector se enterará de que en algún momento de su vida tales prendas y calzado le llegaron a producir un total rechazo: “pero casi habría preferido verme en la obligación de hacer cualquier cosa, de realizar la actividad más ruda a los nueve años, antes de tener que disfrazarme de aquello que me producía terror” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 286).

De modo similar, el lugar sobre el que el autor chipileño se posiciona a nivel de lo performativo mediante el acto de uniformar el cuerpo y posar para ese “‘tercer ojo’ al que el fotografiado devuelve la mirada” (Barrios, 2014, pág. 446); le resulta familiar en todo momento, lo conoce de manera apropiada, porque atañe también a su memoria y a su identidad, de ahí que su disposición actitudinal–emotiva representada tanto por su pose, como por su vestuario, tengan un efecto autobiográfico para el lector implícito. Esto es, hay una agencia en la imagen de identidad que se activa en el acto fotográfico que re-significa ese escenario rural como linaje paterno, como historia familiar, donde la ganadería y la producción de lácteos se vuelven vía de subsistencia sobre el entorno inestable que suscita todo desplazamiento, cuestión que durante mucho tiempo ocasionó un mutismo en el escritor, al grado de parecerle un territorio extraño, pero que siempre estuvo ahí: “Tardé mucho en descubrir la ficción y la música del mundo paterno-comunitario, pues su secreto estaba

incrustado bajo la más aparente realidad” (Montagner Anguiano, 2018, pág. 91). Por tanto, el simulacro autoficcional se vuelve aún más intenso, dado que a partir de la información que se extrae a través del escenario, la indumentaria y el calzado que porta el escritor en la imagen –en función de sus deseos y expectativas– estará condicionada por el valor y significado que adquieren dentro de la novela. Esto es, la fotografía, como huella visual de la memoria, se imbrica con un elemento clave dentro de la composición narrativa cuyo contacto “establece así una suerte de diálogo en el que la imagen ‘contamina’ de ‘verdad’ el texto” (Amar Sánchez, 2022, pág. 39).



⁸³ La imagen pertenece a la tercera edición (2022) de *Toda esa gran verdad* y fue proporcionada por el autor.

Aludiendo a Bauman y Briggs (1990), debe entenderse que el significado y la interpretación de la imagen están condicionados por su *performance*, “siendo la contextualización el proceso mediante el cual el *performer* incluye sus marcas para que las imágenes que surgen tengan un determinado sentido para el público en el incesante devenir comunicativo” (citado en Barrios, 2014, pág. 446). Así, en el caso de la segunda fotografía, la imagen del cuerpo masculino calzando las botas de hule, que tiene un lugar central en la cubierta de la primera y segunda edición de la obra, cede su lugar a una fotografía del cuerpo fragmentado del autor en la que se conserva la misma camiseta de la primera foto, hecha a imagen y semejanza de la iconografía del vaquero chipileño; validándose así, sutilmente, su ejercicio escritural como obra autoficcional.

En este sentido, la imagen actúa, de igual forma, “como documento y evidencia histórica que funciona en determinados contextos a modo de ‘prueba’ de lo acontecido” (Barrios, 2014, pág. 442). Curiosamente, en sustitución del calzado, la escenografía de la segunda imagen (los restos de paja, el tono ocre del suelo, el enrejado herrumbroso) persuade, visualmente, al lector de entrar en ese mundo rural dentro del cual la disposición del cuerpo masculino⁸⁴, sobre todo en el caso de Paolo, sugiere distintas interpretaciones. En este punto, no está de más destacar que la pose adquirida por el autor en ambas imágenes muestra esas piernas abiertas, desafiantes, que describen al antagonista: “Deslizaba mi mirada cada que podía hacia su pantalón, me gustaba ver sus piernas largas y demasiado abiertas al estar sentado” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 42). En consecuencia, el carácter fragmentado de la imagen sugiere cuatro posibilidades que anudan lo ficticio con lo testimonial, o cuatro cuerpos desafiantes: el de Paolo, el de Carlo, o incluso el de Oliver, y el del autor, todos contagiados de ese escenario masculinizante que catalizan las ropas, el calzado y la postura corporal como una forma de actuar en el mundo rural representado.

Así, para C. Barrios (2014): “Esta performatividad es posible básicamente, porque las fotografías recurren a la reiteración de un conjunto de normas iconográficas que alojadas y permanentemente actualizadas en la memoria colectiva y por ende fácilmente reconocibles por parte del espectador” (pág. 454). En este caso, aunado al aspecto performativo, es

⁸⁴ Se ahondará en este tópico en el siguiente subapartado reservado a la representación de la masculinidad en la novela.

evidente que la foto pone sobre la superficie esa genealogía personal del autor, creando así un fuerte vínculo con el texto.

En suma, con el fin de reconstruir partes de ese andamiaje que circunda la obra de estudio, debe destacarse que el efecto autoficcional que insinúa E. Montagner (2006) está basado en distintas estrategias que, como ya se demostró, ensamblan lo textual y lo referencial: entre estas la incorporación de un narrador que, si bien impide que el contrato de identidad sea sellado, sugiere la experiencia personal de un “yo” dispuesto a revelar distintas referencias al autor. Por otro lado, respecto al espacio literario de acción, similar en sus prácticas, usos y costumbres al espacio evocado por el autor (Chipilo), Belmondo plantea un juego de equilibrios entre texto y referencia que establece una genealogía que converge en un nuevo territorio de reflexión donde se pone de relieve la presencia de la figura paterna y la relación inicial, tanto del protagonista como del escritor, en torno al establo como imposición de una labor que resulta problemática para ambos.

Asimismo, en cuanto que sujetos fronterizos, se distingue un vínculo semejante entre Carlo –quien se asume como un varón que, en sus prácticas, se distanciará de una sexualidad genitalizada– y la figura del autor, dada su condición cultural de mestizo, a quien su propio grupo lo colocará fuera de ese lugar central reservado al chipileño *intero*. Finalmente, a partir de elementos cruciales que dentro de la composición narrativa describen el efecto que la indumentaria de Paolo tiene sobre el protagonista, se apuesta al poder evocador de las imágenes que producen un fuerte efecto biográfico para llegar a configurar lo que A. M. Amar Sánchez (2022) define como “autobiografía documental” (pág. 24). De este modo, si el juego autoficcional permite a todo autor crear un espacio ideal donde pueda mostrarse y esconderse, la encomienda del lector implícito será reconocer esas huellas del yo autoral que este último deja en su desplazamiento lúdico, quizá con el objetivo de ser encontrado.

IV.3 Habitar el espacio desde la política cuir de la desorientación

Si la orientación es una cuestión de cómo habitamos el espacio, entonces la orientación sexual también podrá ser una cuestión de residencia; de cómo habitamos los espacios, así como «con quién» o «con qué» habitamos los espacios (Ahmed, 2019).

Tratándose de la reflexión sobre la facultad de entrar y salir de ciertos territorios, sean estos familiares o extraños, tangibles o simbólicos, la novela de E. Montagner (2006) constata que los cuerpos son marcados por el género y sexualizados en función de cómo estos se disponen en el espacio. Para esto, el autor recurre a una serie de cruces espaciales a través de

Carlo, Lorena y Paolo, quienes concertarán su presencia en la compleja relación que establecen al transitar por distintos modos de habitar el espacio vivido, en los que su corporalidad adquiere sentido, o no, a través de los lugares y los objetos que los circundan.

A manera de marco conceptual, las reflexiones de la académica Sara Ahmed (2019) resultan útiles al momento de aproximarse a lo que, de manera concisa, se entiende por fenomenología: el estudio de las apariencias y del cómo los individuos interactúan con las cosas en el mundo, una vez que estas entran en contacto con los seres humanos a través de sus sentidos, de su capacidad de palparlas, de verlas, de percibir las. Se trata, pues, del estudio de las interacciones entre los sujetos y los objetos y de su inmediatez: cómo se reflexiona sobre las cosas y cómo estas se cargan de significado ante los seres humanos. Así, la fenomenología se vuelve una empresa que da cuenta de las experiencias por las que los individuos pasan a lo largo de su vida.

Ahora bien, la propuesta teórica de S. Ahmed (2019) se localiza en esa potencialidad subversiva del orden sexual que se aloja en la teoría cuir. En otras palabras, en ese campo donde lo cuir ya no se asocia al insulto que se usó para referirse a los homosexuales en su sentido de raros o torcidos, sino a un momento de resignificación. Hoy puede hablarse de lo cuir como una forma de pensar el sujeto político de esas sexualidades alejadas de la norma que confronta las expresiones sexuales normalizadas, así como al sujeto gay blanco y de clase media que excluye a otras identidades. “La política queer tiene que ver con la libertad de la disconformidad, en la incapturabilidad, mientras la homosexualidad puede buscar seguir ciertos parámetros de la cultura heteronormativa” (Bietti, 2013).

Por tanto, lo cuir está en perpetua discordancia con lo que se asume como norma, sea esta la heterosexualidad dominante o la identidad gay/lesbiana. De este modo, de acuerdo con Héctor Domínguez Ruvalcaba (2016), “el campo de los estudios queer es específico, pues se enfoca en las implicaciones culturales de la sexualidad y el cuerpo, pero a la vez es muy amplio, ya que interviene en y afecta los procesos culturales en general” (pág. 17). De manera que, la teoría cuir es útil para comprender expresiones culturales y políticas que conciben el cuerpo más allá de la sexualidad y el género.

Una vez delimitado este primer esquema de análisis, interesa al presente subapartado examinar algunos postulados conceptuales presentes en la fenomenología queer⁸⁵ propuesta por S. Ahmed (2019), como un sistema que se aproxima al sentimiento de desorientación respecto a la heterosexualidad normativa. Se insistirá, pues, sobre esta sensación como extravío, en su relación con la orientación, así como con el espacio, para entenderla como “[u]n enfoque que explora las posibilidades de pensar las nuevas alternativas que el desvío de la heteronormatividad abre al sufrimiento simplemente por sentir diferente” (Bietti, 2013).

Como punto de partida, en su introducción, la teórica británica-australiana inicia el debate con la siguiente interrogante: ¿Qué significa estar orientado? *Grosso modo*, se trata de esa sensación de estar colocado en un lugar familiar, que otorga cierta seguridad a los sujetos. Lo anterior expone ya el potencial que brindan ciertos fenómenos al tener la capacidad de generar una respuesta:

Si sabemos dónde estamos cuando vamos hacia aquí o hacia allá, entonces estamos orientados. Tenemos nuestras referencias. Sabemos qué hacer para llegar a este lugar o a aquel. Estar orientado también supone dirigirse a ciertos objetos, aquellos que nos ayudan a encontrar nuestro camino. Estos son los objetos que reconocemos, de modo que cuando estamos ante ellos sabemos en qué dirección vamos. Pueden ser puntos de referencia u otros signos familiares que nos dan nuestros puntos de anclaje (pág. 11).

Así pues, aunque para la autora la idea de orientación atañe a la forma en la que se articulan la corporalidad, lo espacial y lo social, no niega la posibilidad de que se pueda aprender de otros trabajos que provengan de otros puntos de partida. Bajo esta premisa, lo que sí resulta fundamental será destacar el que las orientaciones que se tienden hacia los otros dan forma a los contornos del espacio impactando las relaciones de proximidad y la distancia entre los cuerpos:

Esta espacialidad no significa meramente que todo objeto, incluyendo el cuerpo, posee un lugar. La espacialidad que define a lo vivido no se define por su localización, sino por la posibilidad de acción; es decir, el cuerpo propio, así como la intercorporeidad, se despliega bajo la paradoja de ser condicionado y a la vez condicionante: nuestro comportamiento se va estilizando por el hábito y las relaciones con los otros, formando un modo de ligarse al mundo (Lucero, 2016, pág. 173).

Por otro lado, si la orientación alude a ese mandato heteronormativo social y familiar, la fenomenología torcida propone distintas alternativas, como líneas de fuga, que apuntan a

⁸⁵ La traducción al español mantiene la escritura en inglés del término destacado.

nuevas posibilidades de acción. En este tenor, habrá que entender el concepto de desorientación como esos momentos *cuirs* que, más que aludir al desorden o al desvío, sugieren a una superación cuando, dentro de esa experiencia, los cuerpos eligen llevar a cabo estrategias de reorientación: “Pero si nos mantenemos en esos momentos podemos lograr una reorientación diferente respecto a ellos; tales momentos pueden ser una fuente de vitalidad, y también de vértigo. Incluso podemos encontrar placer y excitación en el horror” (Ahmed, 2019, pág. 17).

La *Fenomenología queer*, entonces, advierte que la noción de orientación concede repensar la fenomenalidad del espacio “como el espacio que depende de la vivencia corporal” (pág. 19). Asimismo, la orientación aloja un elemento que S. Ahmed (2015) desarrolla en su obra previa titulada *La política cultural de las emociones*, y se define como el espacio esterilizado o zona de confort: “La normatividad es cómoda para quienes pueden habitarla. La palabra ‘confort’ sugiere bienestar y satisfacción, pero también comodidad y soltura” (pág. 226). Bajo esta perspectiva, la heterosexualidad opera como una forma de confort público, ya que permite que los cuerpos se extiendan a espacios que ya adquirieron su forma. Aunado a esto, el confort, dice S. Ahmed (2015), es algo difícil de ver cuando se vive, dado que la comodidad implica perderse en el ambiente propio, dentro del cual “es difícil distinguir donde termina nuestro cuerpo y empieza el mundo” (pág. 227). En contraste, y desde su experiencia de vida *cuir*, la teórica reconoce que ir a casa o volver al lugar donde fue criada tiene cierto efecto desorientador: “Como analizo en el capítulo 2, «el hogar familiar» parece tan lleno de huellas de intimidad heterosexual que es difícil ocupar mi lugar sin sentir esas huellas como puntos de presión” (Ahmed, 2019, pág. 26).

Se trata, entonces, de formas distintas y personales de habitar el espacio desde una experiencia que comprende sensaciones táctiles. De este modo, si la heterosexualidad asumida como única expresión válida en la diáspora cultural no resulta un espacio de reflexión para quienes se asumen como heterosexuales, la filósofa recurre a la fenomenología para concebir la orientación espacial como alegoría de la orientación sexual. Es decir, cómo los cuerpos llegan a moverse en sus espacios sociales y qué direcciones toman para aproximarse y alejarse de otros cuerpos y objetos.

A partir de los términos orientación–desorientación y zonas de confort, se efectuará un anclaje con las experiencias de los personajes mencionados al inicio de esta sección. Así,

como punto de arranque, habrá que acentuar el temperamento del protagonista: joven preparatoriano solitario quien, en su “calidad de salitre de las paredes de la escuela” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 11) es incitado por sus deseos para desplazarse hacia un territorio problemático, dado que, a diferencia de Lorena y Paolo, quienes se trasladan dentro de los límites de una identidad heterosexual, Carlo, más bien, expresa una presencia cuir. De algún modo, desde las primeras líneas del relato, el protagonista debe negociar su subjetividad dentro de un espacio que lo excluye de manera constante. En tal sentido, como ya se adelantó, S. Ahmed (2015) se interesa por aquellos lugares que están diseñados para que el tránsito de algunos individuos se realice de manera sencilla mientras que, para otros, dicha acción resultará incierta y conflictiva:

Noté que no llevaba el uniforme, aunque sí traía mochila. Tres o cuatro compañeros estaban en círculo platicando con él. Hablaban en voz alta y manoteaban. Uno de ellos relataba cómo alguien había arrancado un coche haciendo todo tipo de desastres por las calles; los demás, incluido él, reían e intervenían festejando ocurrencias propias y ajenas (Montagner Anguiano, 2006, pág. 13).

La descripción de Paolo, a través de la palabra de Carlo, hace referencia a esos varones que habitan lugares que “se viven como espacios cómodos en tanto permiten que los cuerpos encajen; [porque] la forma de esos cuerpos ya ha dejado una impresión en las superficies del espacio social” (Ahmed, 2015, pág. 228). Lo anterior, atañe a esa sensación de estar orientado que ya da forma a los cuerpos, creando a su vez, el campo de acción. En tal sentido, la académica localiza el confort en ese

encuentro entre los cuerpos más que en una experiencia individual, basado en la promesa de compartir o de sentir de igual modo. Del lado opuesto, donde se gesta lo *queer*, la atención se vuelve de la profundidad del sentimiento de indiferencia compartido, a la soledad de la vivencia clausurada en el propio cuerpo (Bietti, 2013).

En ese marco, la reacción de Carlo al notar la presencia de Paolo en el salón de clases alude a una vivencia que se desvincula de ese ambiente de comodidad y bienestar apenas descrito:

Como era de esperarse, entre ellos y yo no hubo ningún saludo. Esas conversaciones me parecían muy vacías y me horadaban, pero eran secretamente necesarias para mi equilibrio personal. Entré al salón y le pregunté a Carmina, una de mis compañeras, por qué se encontraba ese muchacho ahí (pág. 13).

El hecho de que el protagonista no concrete ningún tipo de interacción con el grupo, y que además distinga entre un ellos y un Yo, plantea un efecto desorientador ante esos códigos de camaradería masculina dentro del terreno de lo social que, para el personaje,

representan una extensión de esas huellas de intimidad heterosexual mencionadas por la autora. En este aspecto, cabe resaltar que la presencia de la figura femenina, en contraste con lo que sugieren algunos teóricos presentados en el marco conceptual de esta investigación, traza su presencia, aunque menor, como factor favorecedor para los objetivos íntimos de Carlo.

Asimismo, aunque el protagonista logrará entablar una relación con Paolo, la intermediaria inicial de esta acción será Lorena, su prima, que entra a estudiar el último año de preparatoria en Belmondo y quien se convierte en la novia del “vaquero”: “Al día siguiente, por la mañana, Lorena me dio la gran noticia. —Anoche salimos al baile que hubo en el centro. ¡Allí me pidió que fuera su novia...! (pág. 19). Desde este momento, Carlo estará muy cerca del cruce de una serie de sensaciones que, semejantes a puntos de presión, se ejercerán sobre sí desde la corporalidad de Lorena y Paolo, cuyo campo de acción corresponde al espacio y los objetos de la orientación, de la heteronormatividad, que no es otra cosa que la zona de tranquilidad donde el cuerpo no percibe sino su propia experiencia. Esta proximidad, notoriamente, genera en el protagonista percepciones desagradables, sobre todo porque, de manera constante, Lorena actúa como si deseara sustraerlo de ese lugar donde se fragmenta la lógica repetitiva de la heteronormatividad:

Carlo, ¿por qué no estuviste tú también? Creí que irías con alguien. Una cosa es que te guste o no bailar, y otra muy diferente es aprovechar esas circunstancias para relacionarte con la gente y, no sé, tal vez conseguir pareja como yo.
—No me interesa tener pareja —le dije con el tono de quien se defiende de una agresión (pág. 19).

Habitar el espacio ordenado de la orientación, exhorta a quien lo transita a llevar a cabo una operación que, bajo un dejo de ingenuidad, parece validar su evidente autorreferencia. Esta estrategia de desgaste, dice Federico U. Bietti (2013), “empuja a los márgenes a quienes sienten de otro modo, de tanto insistir nos agota las ganas de aclarar”. Por consiguiente, la operación de la orientación tiene un efecto sobre los cuerpos. Así, a pesar de esa tensión/desorientación que el espacio no familiar genera para Carlo, el extravío se ve superado por sus deseos que lo obligan a permanecer, a orientarse, y generar una suerte de pacto personal en el plano de lo tangible y lo cotidiano, donde de manera tácita se separa voluntariamente como un gesto de no traspasar la zona de confort en la cual se desplazan Lorena y Paolo:

Desde ese día y hasta que terminamos los estudios de preparatoria, salíamos de la escuela los tres y, llegado el momento en que Paolo debía separarse de nosotros para tomar el camino de su casa, me ponía a esperar a unos cuantos metros para que ellos se despidieran (pág. 19).

Carlo, entonces, deberá encontrar sus propios mecanismos estratégicos para hacer uso de esa habitación inclinada a 45 grados, donde

el cuerpo propio comienza su percepción desorientado, es decir, su estilo no encaja con el estilo de la habitación. Pero la continuidad temporal de la percepción en dicha habitación permite que el cuerpo se reorienta, se adecúa a ese espacio para habitarlo (Lucero, 2016, pág. 175)

En una dirección similar, el personaje redescubre un ambiente que, aunque conflictivo, tiene el potencial de orientarlo: “Me alegraba morbosamente que Paolo le dedicara tiempo a mi prima sólo cuando las vacas se lo permitían” (pág. 20). En un sentido espacial, existen entornos meramente masculinos –construidos culturalmente– donde a los ojos de Carlo, la zona de comodidad se manifiesta sobre el dominio de la experiencia homosocial: “Finalmente entendí que ella buscaba mi intervención para que sirviera de puente entre esos dos seres que estaban acostumbrados a paisajes tan dispares” (pág. 26). Se trata, pues, de mediar entre esos panoramas en los que, bajo la experiencia del confort

el cuerpo se pierde, el paisaje lo abraza, los cuerpos se apropian de espacios de los cuales ya habían tomado su forma. Dentro de la matriz heterosexual, las zonas de confort son espacios heterosexualizados, donde no nos percatamos de la heterosexualidad, por supuesta, por evidente (Bietti, 2013).

Esto último reafirma lo que S. Ahmed (2019) menciona al decir que, “[p]or tanto, la orientación se convierte no sólo en una cuestión de cómo «encontramos nuestro camino», sino de cómo llegamos a «sentirnos en casa»” (pág. 20). Ahora bien, la sensación de serenidad que hasta ahora genera la ocupación del espacio propio entre los primos, se verá alterada por esos momentos en los que Lorena, por el hecho de ser mujer, quiebra ese escenario ideal para los propósitos del protagonista. Muestra de lo anterior es el momento repentino en el que la joven decide ir a visitar a Paolo, quien se encuentra trabajando en el establo, y persuade a Carlo para que la acompañe:

Y percibí ese olor: el que dejan las vacas a todo lo que hay cerca de ellas; creo que Lorena lo captó durante un instante, aunque de manera evasiva, sesgada: su perfume se encargó de exorcizar esa realidad. Era la primera vez que yo estaba tan próximo a las botas de ese muchacho. De alguna manera se truncaba el milagro al haber entre ambos una mujer (Montagner Anguiano, 2006, pág. 28).

De esta forma, los primos se colocan dentro y fuera de un espacio particular para producir vínculos con Paolo y resolver así sus intereses y deseos propios; lo cual, para la fenomenología, implica una forma de experiencia vivida de habitar un cuerpo: “En la experiencia de mi cuerpo tengo experiencia somática, lo vivencio como superficie de sensación y campo de la experiencia, siento su dolor y su gozo, su placer, etc.” (Bietti, 2013).

Ahora bien, el hecho de que E. Montagner (2006) no recurra a la figura del disidente sexual que debe abandonar su lugar de origen, no exime la realidad de un tópico como es el del sexilio en su modalidad de expulsión, aunque sus efectos aparezcan de forma más sutil dentro de la composición narrativa. Sobre este asunto, S. Ahmed (2019) afirma que el acto de emigrar “puede describirse como un proceso de desorientación y de reorientación: los cuerpos «se van» y también «llegan», vuelven a habitar unos espacios” (pág. 23). Sin embargo, no es necesario realizar un desplazamiento, abandonar un lugar, para desorientar y orientar las cosas: “los hogares también pueden ser lugares «vertiginosos» donde las cosas no siempre se mantienen en su lugar, y las casas también se pueden mover, como nosotros lo hacemos” (pág. 23). R. Olachea (2012), por ejemplo, reconoce en Carlo a ese personaje que “se enfrenta a un mundo mayormente heterosexual para negociar gustos y afinidades, sintiéndose estúpidamente minoría” (pág. 47). En ese marco, la experiencia del protagonista, como presencia fuera de lugar, alude a una desorientación del sentido del hogar que para S. Ahmed (2019) implica una orientación migratoria. “Esta orientación podría describirse como la experiencia vivida de enfrentar al menos dos direcciones: hacia un hogar que se ha perdido, y hacia un lugar que aún no es un hogar” (Ahmed, 2019, pág. 25).

En contraste, si la zona de confort alude al espacio de la tranquilidad, de la falta de preocupación, de comunidad y de bienestar, Paolo habita este territorio y lo vive mediante sus experiencias como sujeto no marcado “a causa de la repetición de comportamientos corporales que tienen continuidad en el tiempo” (Lucero, 2016, pág. 175); mientras que Carlo, tiene que orientarse, configurándose de forma distinta como presencia volátil en “una habitación desconocida y oscura”. A pesar de esto, semejante a ese acto de extender la mano para sentir una pared⁸⁶, Carlo logra andar lentamente, hasta llegar a la puerta, y entonces sabe

⁸⁶ S. Ahmed (2019) recurre a esta imagen de Martin Heidegger que aparece en *Ser y tiempo*, quien retoma el ejemplo de Kant, para ejemplificar cómo el ser humano consigue orientarse en situaciones concretas. Dicha

qué hacer y hacia dónde moverse. “De esta forma la diferenciación entre lo extraño y lo familiar no se mantiene. Incluso en un entorno extraño o desconocido podemos orientarnos, por nuestra familiaridad con las formas sociales” (Ahmed, 2019, pág. 20):

Ni ese ni varios de los siguientes días se molestó en dirigirme la palabra. Estaba bastante ocupado con sus amigos y ellos con él. Justo cuando daba por terminado mi martirio dubitativo de minutos u horas y me decidía por fin a hablarle, brotaba algún compañero y sencillamente le decía cualquier cosa, sacándome de inmediato de la jugada (Montagner Anguiano, 2006, pág. 14).

Sobre este espacio heterosexualizado en el que la mayoría de los cuerpos se despliegan de forma lineal en el mundo, Carlo percibe sus modos “torcidos” de sentir y experimentar el propio cuerpo:

Debo decir que para mí existía en algún lugar la energía de mi relación con Paolo: lo percibía con mucha nitidez en ese momento. [...] Estaba dispuesto a sostener que, aunque fuera a través de huecos y ausencias, tal relación existía; tantas cosas porque llorar y gozar, pero en el fondo, la disolución (pág. 31).

Siguiendo a F. U. Bietti (2013), la presencia de los sujetos cuir se ilumina con su emerger, distinguiéndose en el fondo de la normalidad:

En ese destacarse se produce la incomodidad, porque se destacan por extraños, por ajenos, por diferentes. La incomodidad es un sentimiento de desorientación, sentirse fuera de sitio, desubicado, que no somos de este tiempo y este lugar, que no podemos descomponernos entre los presentes.

Entonces, dado que los deseos del joven protagonista causan que deba abjurar de su posición como sujeto no marcado dentro del pueblo, tal acto debe asumirse como audaz, donde desde el silencio y el ostracismo se tienen que generar mecanismos de supervivencia que colman al protagonista de una presencia bastante compleja, al grado de sugerir cierta orientación, pero desde el plano de la fantasía:

Cada vez me volvía más serio, ya que me encontraba dolido ante mi indecisión y, además, una fantasía candente me revoloteaba a los cuatro vientos: imaginaba que había ido sólo a buscar la compañía de Paolo, que me hablaba de esto y lo otro mientras trabajaba; que discutíamos cosas de hombres; que si de necesidades fisiológicas se trataba, las satisfacería sin importarle mi presencia; que después de las labores, como la plática se desarrollaba tan viento en popa, me decía que debía bañarse pero, a fin de no romper el hilo, me daba tácito permiso de entrar (Montagner Anguiano, 2006, pág. 34).

alegoría consiste en caminar con los ojos vendados en una habitación que resulta familiar, en contraste con una que no lo es.

Ciertamente, Carlo y Lorena develan sus respectivas orientaciones apoyados sobre un plano dividido en el que hay “una línea horizontal que direcciona el comportamiento entre hombres y mujeres” (Lucero, 2016, pág. 176); pero, este plano también está subdividido entre hombres de distintas categorías. En tal sentido, es crucial destacar la existencia de una legitimidad que converge en un complejo entramado de múltiples códigos calificados en positivo cuyos alcances atraviesan los sistemas de cuerpo–género y sexualidad, y donde, ciertamente, no todos los hombres pueden participar de sus beneficios. Bajo esta premisa, desde su alusión a los músicos Ennio Morricone y Michael Nyman, hasta a obras literarias como *Crimen y castigo*, *Confesiones de una máscara*, *Actos impuros*, entre tantas otras además de los gustos sofisticados de su aliado Oliver, fetichista experimentado, el universo intelectual de Carlo se sitúa en la esfera de la alta cultura, otorgándole así un lugar privilegiado respecto a Paolo y a su prima Lorena, quien para el protagonista: “como buena mujer, aprovechaba su condición para exagerar y caer simpática a dos hombres que no veían todos los días excentricidades importadas de la ciudad en medio de boñiga y mugidos” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 32).

Pese a esto, ese mismo capital cultural, su atracción sexual hacia otro hombre, así como su fijación por un objeto inanimado (las botas de hule de Paolo), colocan al personaje principal sobre un campo singular, y por tanto periférico, que lo invalida como cuerpo productivo socialmente inteligible para el sistema que dicta el deber ser de los varones, provocando así una tensión ante la presencia femenina y frívola de Lorena, quien tiene ventaja sobre Carlo en el espacio lineal de la orientación, ya que Paolo es heterosexual:

Eran besos inconcebibles para mí: se trataba del mundo al que no tenía derecho a entrar. Lorena mataba al Paolo que arreaba vacas o las inyectaba provocando el nacimiento de uno nuevo que cerraba los ojos y se despatarraba mientras se dejaba atacar por una hembra ardorosa (pág. 45).

En efecto, “[l]a norma se desdibuja en el sujeto que no la puede realizar, y duele, pesa” (Bietti, 2013). Asimismo, los cruces de los primos no son sino sobre territorios que alojan la construcción social de lo considerado masculino y femenino, porque son los espacios de la orientación, de las líneas rectas. Mauricio List Reyes (2011), por ejemplo, subraya que, aunque la novela desestabiliza los atavismos y clichés en torno a la sexualidad y “hay un interesante acercamiento a construcciones alternativas del deseo, el punto de partida sigue siendo el vinculado a los modelos normativos de la sexualidad y el género”

(pág. 80). Se trata, entonces, de lo que Raewyn Connell (2003) destaca como esa idea común que “supone que ser un hombre o una mujer significa poner a funcionar una serie *general* de expectativas asignadas a cada sexo; esto es, poner a funcionar el ‘rol sexual’” (pág. 41).

En consecuencia, a partir de tales expectativas previamente asignadas, las corporalidades de los primos transitan sin problema hasta llegar a pulsar ciertos límites que, en el caso de Carlo, le permiten fantasear acerca de sus deseos. De este modo, sólo de vez en cuando, dichas fronteras pueden cruzarse. Como muestra de lo anterior, se resalta una escena en la que Carlo, posterior a la muerte del padre de Paolo, se encuentra a solas con su verdugo con la intención de ayudarlo a estudiar para un examen. Entonces, semejante a una señal del universo que apuesta a su buena suerte, amén de que el primo de Lorena –de manera deliberada– llega un par de horas antes al lugar pactado para el estudio, este encuentra a un Paolo que se dispone a orinar con la vista fija en el suelo. Obviamente, en silencio, Carlo se abandona por unos segundos a la contemplación de aquel miembro que ya arrojaba su líquido amarilloso sobre la tierra, pero es descubierto:

Al verme Paolo, ya de perfil y sacudiendo su pene (por eso los varones, sin excepción, somos maltrechos y desgraciados: por sacudirnos así la verga), me dijo a modo de justificación: —¡Ah! Eres tú... Pensé que era una mujer... (pág. 158).

El segmento anterior sugiere por un instante que Paolo acepta la presencia de Carlo como válida dentro de ese ambiente masculino que permite que dos hombres puedan orinar juntos y hasta competir para ver quién logra descargar más lejos su respectiva micción. Empero, los verdaderos deseos del protagonista, que en el plano de la fantasía se ven cumplidos, son bruscamente interrumpidos al ser confundido con una mujer que, dentro de los códigos sociales de conducta, tiene prohibido ver el miembro viril de un varón en tales circunstancias. En otras palabras, Carlo provoca una sensación de desconcierto en Paolo, como presencia incómoda. A este respecto, dice F. U. Bietti (2013): “Queer es el sentimiento de extrañeza, de lejanía en la presencia. No podemos habitar esos espacios, no somos admitidos en igual medida que los cuerpos que en ellos se pierden y funden”.

A su vez, el abrupto ocultamiento del pene de Paolo sugiere una interpretación del descubrimiento de la condición homosexual de Carlo en un espacio dominado por esa

masculinidad⁸⁷ que se construye mediante el sexismo y la homofobia. Por lo tanto, Paolo debe proteger el establo, junto con todos aquellos objetos familiares que involucran su trabajo desempeñado, dado que también funcionan “como signos de orientación” (Ahmed, 2019, pág. 49). Sobre este asunto, M. List Reyes (2011) menciona que “[s]e trata de objetos de uso común utilizados en las actividades cotidianas en las que Carlo no participa, de las que se halla excluido y que operan como metáfora de la distinción hetero/homosexual” (pág. 81).

Por lo tanto, quien destapa la presencia del disidente sexual niega a la vista esa zona erógena del cuerpo porque, socialmente, se considera que su exhibición ante la mirada fulminante de un homosexual daña inmediatamente la masculinidad, semejante a un botón de autodestrucción. A propósito de esto, S. Ahmed (2019) asegura que las emociones moldean lo que hacen los cuerpos: “La atribución de sentimientos hacia un objeto (tengo miedo porque eres temible) aleja al sujeto del objeto, creando una distancia a través del registro de proximidad como una amenaza” (pág. 13). En este sentido, Paolo se niega a sentir el vértigo y la incomodidad que sugieren las líneas torcidas de esos momentos de desorientación que, si bien desestabilizan, tienen el potencial de generar una orientación distinta hacia el placer.

Bajo esta hipótesis, es Paolo, pues, quien rechaza en todo momento la posibilidad de acercarse a Carlo, porque tal acto le exigiría *encuirarse* (volverse raro y desorientarse), dejando fuera cada uno de esos juicios de valor ejercidos sobre quien en su cuerpo muestra las marcas de la alteridad sexual, pero también cuestionar las políticas del cuerpo, incluidos aquellos juicios aplicados sobre quien desde esa zona de comodidad simplemente se comporta como varón heterosexual: “si penetro tengo poder; si soy penetrado, lo pierdo” (Olachea, 2012, pág. 23).

⁸⁷ Para O. Guash (2007): “Hay que entender la masculinidad como el resultado de las estructuras de género (tanto sociales como simbólicas) que organizan la identidad y los roles de los varones, al margen de que cumplan o no los modelos de género socialmente previstos para ellos”. Asimismo, “[l]a cuestión de la masculinidad es una realidad social que sólo existe donde la reivindicación política denuncia los efectos de la discriminación de género. El concepto *masculinidad* es un producto occidental que está en proceso de elaboración teórica, política social, y no puede extrapolarse sin más a todas partes. Sin embargo, en el marco de la aldea global, la problematización de la masculinidad se ha exportado mediante la formación política y la consiguiente occidentalización de las élites de todo el orbe. La masculinidad es un concepto sociológico de tipo instrumental que tiene su origen en el feminismo y el movimiento gay, y que sirve para reflexionar sobre el género en tanto que elemento de estructura social” (págs. 87-88).

Si bien, hasta este momento, Paolo se ha colocado en el espacio seguro de la orientación, habrá circunstancias en las que pareciera enrarecerse para colocarse sobre un flujo de prácticas y de experiencias que van más allá de su orientación sexual, ya que no exigen una identidad fija como tal, sino el ejercer una política de la desviación que posibilita llegar a nuevos lugares. Sobre este punto, la presencia de Lorena es notable porque funge como generadora de esos momentos *cuir* que, de manera sutil, hacen que Paolo se desvíe de esas líneas convencionales trazadas por la orientación:

Quando mi prima se convirtió en su novia, él soportaba mi presencia sin mayores problemas, pero a fin de cuentas sólo se trataba de tolerancia. Seguía sintiéndome fuera del lugar entre ellos; nada me costaba tanto como actuar con naturalidad ante la pareja. Sin embargo, intuía un espacio en esa relación, un hueco para mí. Lo veía en la serenidad de Lorena y en las miradas efímeras que me dedicaba Paolo (Montagner Anguiano, 2006, pág. 20).

Lo anterior sugiere ya un transitar con fluidez para buscar y explorar nuevas formas de vinculación social, sexual y afectiva menos orientadas. En consecuencia, cuando Lorena todavía desconoce los verdaderos propósitos de su primo para con su novio, se convierte en su aliada y provoca que Paolo advierta sentimientos de desorientación, lo cual es posible porque lo *cuir*, más que una identidad constante, apunta a un momento en la vida de los sujetos:

Tiempo después me enteraría de que Lorena insistió a Paolo sobre aquello de comprarme un regalo de cumpleaños. Él, desacostumbrado a esas cursilerías, no sabía nada del asunto. Callaba, ¿qué puedo regalarle?, se preguntaría. Lorena lo tenía todo resuelto: un libro (Montagner Anguiano, 2006, pág. 142).

Si el acto de regalar simboliza un afecto, una emoción, el silencio del joven ranchero manifiesta “cómo la sexualidad implica formas de habitar y ser habitados por el espacio” (Ahmed, 2019, pág. 98). Es decir, si lo normativo puede considerarse un efecto de la repetición de acciones corporales a lo largo de la historia, estos efectos condicionarán la forma en la que los cuerpos se acerquen a ciertos objetos, pero también ocasionarán el deshabitarse a otros: lo cual resulta incómodo para la experiencia de quien al desorientarse debe apuntar la mirada hacia esos objetos no familiares: “El fracaso del funcionamiento de algo es una cuestión de *orientación fallida*: una herramienta es utilizada por un cuerpo para el que no estaba destinada, o un cuerpo utiliza una herramienta que no amplía su capacidad de acción” (pág. 78).

De manera gradual, la novela construye una compleja relación afectiva destacando algunas prácticas que, socialmente, son invisibilizadas. Así pues, la condición transitoria de

quien habita un espacio no impide, sobre todo cuando se trata del mismo objeto de deseo, que haya momentos en los que, sobre el territorio de la normalidad, se haga uso del espacio de manera simultánea sin alterar la quietud que se genera en esos cuerpos que pueden habitarlo: “Lorena estaba recostada sobre su novio, quien la abrazaba. Yo, a un lado, curiosamente sereno, recordando lo de la tarde anterior, cosa que me traía momentáneos chispazos de apasionamiento” (pág. 160).

En otro orden de eventos, posterior al descubrimiento de una carta en el cuarto de Carlo, Lorena se entera de que su primo se siente atraído por su ahora exnovio⁸⁸. Curiosamente, la joven no muestra un sentimiento de rechazo o enojo ante la revelación: “— Quisiera estar en tu lugar, prima. Te envidio. —¡Ay, Carlo! No sabes lo que dices. Si tan sólo supieras un poco más cómo es la vida, no hablarías así...” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 227). Meses después, Carlo siente la necesidad de encontrarse con Paolo y con el pretexto de saber cómo está después de la ruptura con Lorena, se aparece en el establo para encontrarlo trabajando. Así, en contraste con la escena del cumpleaños, esta vez Paolo experimenta una desorientación más consciente ante la presencia del sujeto cuir:

Quando se irguió por completo descubrí desarmado que sus ojos se estaban humedeciendo. —¡Llora! —le dije—. ¡Llora, amigo! ¡No se puede estar siempre fingiendo que no pasa nada! Sollozó. Mis palabras le abrían un universo emotivo del que yo mismo desconfié en un momento dado, tras haberle segregado con voz conmovida mi consejo. [...] ¿Cómo habría logrado mantenerme ajeno ante ese portento masculino que por fin se derrumbaba? (Montagner Anguiano, 2006, pág. 231).

El desvío que se aloja en la experiencia cuir, de acuerdo con F. U. Bietti (2013, no sugiere destrucción o “negación absoluta, como un fundamentalismo de la ruptura con lo estatuido, sino en un sentido productivo. Porque sentirse descolocado, implica una toma de conciencia de la propia experiencia”.

Carlo, entonces, se convierte en el mejor amigo de Paolo. No obstante, la zona de confort heterosexual es un territorio siempre amenazado que exige se le defiendan de esos cuerpos que pretenden destruirlo. De ahí que Paolo, días después, reaccione de forma distinta

⁸⁸ Algunos meses previos a este momento, Lorena confiesa a Carlo que está embarazada de Paolo, a lo que el primo responde de forma colérica, dado que se siente excluido de la relación que los tres mantenían. Posterior a este suceso, Carlo se va de Belmondo por un par de meses, ya que en un acto de venganza confiesa el secreto de Lorena, ocasionando un conflicto familiar al grado de que Paolo lo enfrenta en la calle llamándolo “puto chismoso”.

al sentirse nuevamente desorientado: esta vez porque sorprende a su aliado, Carlo, en plena masturbación–adoración de sus botas de hule⁸⁹: “Su boca transmitía blasfemias, ofensas que mis oídos escuchaban desde el dolor, desde el convencimiento de que él tenía toda la razón. —¡Puto! ¡Puto pervertido! ¡Hijo de puta!” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 239).

Sobre este asunto, Dice S. Ahmed (2015):

La violencia en contra de otros es tal vez una de las maneras en las que queda fijada o sellada la identidad del otro; el otro se ve forzado a encarnar una identidad particular por y para el perpetrador del crimen, y esa fuerza involucra daños o heridas (pág. 96).

Después de la brutal golpiza, la amistad se termina, “mas no la devoción del homo por el hetero. La paz se restablece poco a poco, pero nada vuelve a ser lo mismo. [...] Las últimas palabras que Carlo dirige a un titubeante Paolo son: “Eres mejor amigo de lo que pensé” (Olachea, 2012, pág. 48). Una vez más, conmovida por los sucesos, Lorena se volverá una figura mediadora entre Carlo y Paolo: “¿Sabes qué? Lo oí muy inquieto cuando me preguntaba por ti. A lo mejor le gustó en el fondo encontrarte haciendo eso” (pág. 245).

En suma, los cruces espaciales llevados a cabo por los tres personajes cumplen con el cometido de inestabilizar las líneas de los cuerpos y el deseo. Asimismo, los axiomas de la (des)orientación traspasan los espacios de lo tangible para llegar a otros más que están localizados en la esfera de la experiencia personal de ese joven Carlo que aloja ya en su cuerpo las marcas del rechazo del dispositivo heterosexual que no acepta lo diferente, así como de Paolo, quien descubre que la desorientación es el espacio de la acción, donde los cuerpos se perciben de forma distinta, donde los sentidos se desbordan; pero también de la experiencia del desvío de Lorena, quien aprovecha su influencia sobre Paolo para configurar sobre éste otras formas de relaciones afectivas donde los intereses personales se desdibujan en favor de lo colectivo: “Paolo abrazó a Lorena en plan –según– de amigos y yo, tras ellos, pude contemplar otra vez ese equilibrio masculino–femenino de antaño” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 293).

Ahora bien, respecto a estos modos alternativos de crear universos dentro de las denominadas culturas cuir, habrá que dejar claro que, de acuerdo con S. Ahmed (2019):

[e]s importante que no idealicemos los mundos queer o que simplemente los localicemos en un espacio alternativo. Después de todo, si los espacios que ocupamos son efímeros, si nos

⁸⁹ El tema del fetiche, así como su relevancia en la literatura homosexual en México se tratará más adelante.

siguen cuando vamos y venimos, entonces esto es un signo de que la heterosexualidad determina los contornos de los espacios habitables o vivibles, y también de la promesa queer (Ahmed, 2019, pág. 151).

Tratándose de la sugestiva experiencia del protagonista de *Toda esa gran verdad*, en el nivel de las vicisitudes, se interpretó que se le expulsa tanto del territorio reservado sólo a ciertos varones similares a Paolo, como de ese otro mundo femenino en el que Lorena transita sin ningún problema, aludiendo así a la experiencia cuir y a su “imposibilidad de apropiación de los espacios de confort” (Bietti, 2013). Aunado a lo anterior, si bien la cercanía con Paolo logra que el personaje llegue a considerarse como un ser privilegiado, es la acción de autodescubrirse como fetichista la que lo obliga a realizar un aislamiento interior (in-xilio)⁹⁰ que, en palabras de D. Sada (2006), lo expulsará “no del paraíso, sino de Dios”. Sin embargo, este espacio, similar al clóset como lugar de la negación del deseo no heterosexual, Para S. Ahmed (2006) tiene el potencial de volverse un dispositivo de orientación como punto de partida “para que las personas de orientación queer pueden disfrutar de la misma, para hacerse espacio, o incluso para torcer el propio closet” (citada en Lucero, 2016, pág. 178).

Así, desde una posición excéntrica hacia lo cuir, la novela “podría ser base para una teoría del sujeto que se define como un sistema de interacciones «con», y no «en contra», de otros sujetos” (Martínez–San Miguel, 2011, pág. 28). Por esta razón, es fundamental reconocer que, con su propuesta narrativa, E. Montagner (2006) altera los límites del imaginario a través de esa relación polimorfa que, por momentos, sugiere al lector que aun dentro de las zonas de confort hay posibilidades para desorientarse en favor de otros vínculos afectivos.

IV.4 Cuerpo y masculinidad en el contexto ficcional de Belmondo

Hablar de masculinidad implica enfrentar un término que ya se considera vulnerable por la gran variabilidad que representa, porque esa variabilidad obliga a adaptar cambios conceptuales con demasiada frecuencia, y esos cambios están ligados íntimamente a una época y a contextos determinados (Piña Zentella, 2012).

Dado que los productos culturales funcionan como cajas de resonancia que amplifican o modulan los valores dominantes en un contexto social determinado, el estudio de la literatura y la representación de las masculinidades en relación con el género, la sexualidad y el cuerpo

⁹⁰ El término lo propone Y. Martínez–San Miguel (2011) como una forma de aislarse interiormente.

resultan un campo fértil de investigación. A fin de cuentas, los sujetos gay –afirma Elsa Muñiz (2009)– “constituyen su identidad a partir de un cuerpo sexuado que los dota, automáticamente, de una identidad de género, donde el mandato del sexo, naturalizado desde el discurso cultural, hace impensable la existencia de un sujeto fuera del marco binario heterosexual” (citada en List Reyes, 2009, pág. 11). Dicho esto, y como una forma de subrayar otras expresiones distantes a ese paradigma hegemónico que circula alrededor del concepto de hombre blanco, heterosexual y jefe de familia, el actual subapartado pretende aproximarse al tópico de la masculinidad, tomando como base su representación en la novela *Toda esa gran verdad*. En este sentido, como bien advierte Martín H. González Romero (2015), antes de cualquier aproximación metodológica, debe reconocerse “la función que ha tenido la tradición literaria en las prácticas relacionales de género; es decir, en la forma en que interactúan social y culturalmente los sujetos sexuados” (pág. 158).

Con el propósito de ir de lo general a lo particular, es congruente asumir que, al pertenecer a un ámbito interdisciplinario, los Estudios de Género, y más específicamente los que atañen a las masculinidades, se han aplicado de manera frecuente a un conjunto de obras literarias localizadas en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX: épocas donde la construcción del sujeto nacional articula discursos anclados en una serie de creencias que parecen estar en un campo de constante (re)configuración. Si bien estas investigaciones han resultado interesantes, los umbrales del siglo XXI, lejos de “los períodos más convulsos e inestables para la conformación de México como un Estado independiente” (pág. 157), sugieren un espacio más o menos consolidado respecto a las formas en la que los varones son representados en la narrativa. No obstante, no puede decirse que se ha superado lo que Rodrigo Parrini Roses (2015) ha identificado como “la violencia que las instituciones sociales ejercen sobre cualquier sujeto o práctica que no se ajuste a sus mandatos” (citado en Núñez Noriega, 2015, pág. 15). Por consiguiente, es crucial preguntarse cómo se actualizan dichas representaciones desde esa literatura que sugiere una preocupación sobre su papel en la constitución del orden de género y si estas crean vínculos con el territorio de las coordenadas socio–históricas de las naciones.

Retomando, pues, los postulados base propuestos por P. Bourdieu (1995) en su teoría de los campos, habrá que localizar la masculinidad (en sus distintas manifestaciones) sobre lo que en esta sección se identificará como el poder de la representación en el “campo

sexual”⁹¹, es decir, los discursos que conforman y legitiman identidades dentro de un contexto social en el que se llevan a cabo las prácticas sexuales en general. Lo anterior quiere decir que es factible hablar de campo sexual o campo sexo genérico, dado que tanto la sexualidad como el género no son ajenos a esa pugna que actúa semejante a una serie de fuerzas que se ejerce sobre ellos. En otras palabras, se trata de una relación de fuerza que actúa sobre el sexo y el género en su dimensión social y donde existen representaciones dominantes que pretenden ser las legítimas, las verdaderas, las normales, las naturales, que se adjudican la verdad bajo argumentos religiosos o científicos, creando así una doxa o versiones hegemónicas sobre el género, el deseo, la identidad y el cuerpo.

Sobre este asunto, como bien observa G. Núñez Noriega (2015), la representación atañe a ese papel de las valoraciones y conceptualizaciones que se comparten de la realidad en la disposición de las posibilidades de acción de todos como individuos, así como de las posibilidades y tipos de experiencia emocional, cognitiva y corporal, a lo largo de la vida de los sujetos: “El poder de la representación vive entre nosotros, organiza nuestras prácticas más insignificantes, orienta nuestros deseos, habita nuestra intimidad, construye fobias y furias, manías e histerias, posibilidades de gozo, de placer, nuestro sentido de bienestar y hasta nuestras pesadillas” (pág. 31).

Con relación a un nuevo andamiaje conceptual que apoye el análisis de ese espacio de representación donde la masculinidad actúa como un mecanismo de validación, habrá que destacar que si bien no hay una respuesta única que conteste a la pregunta: ¿qué es ser un hombre?, sí se puede partir de una premisa en la que, de acuerdo con Beatriz Ranea Triviño (2021), “[h]ablar de masculinidad es hablar de *género*, pues *ser hombre* no es la expresión espontánea del cuerpo asignado como masculino, sino que se aprende a ser hombre mediante el proceso de socialización” (pág. 16); de tal forma que la encarnación de los mandatos y pruebas de masculinidad deberán estar constantemente vigilados porque cualquier tipo de fisura respecto a su demostración por parte de los varones puede influir de manera desfavorable sobre la proyección de esa hombría que es recibida por el resto de sus pares y, por consiguiente, ocasionar que se pierda su estatus beneficioso.

⁹¹ El término lo acuña Guillermo Núñez Noriega (2015), quien lo adapta a partir del concepto de campo social de P. Bourdieu, para llevar a cabo un estudio etnográfico (en la primera mitad de la década de los noventa) que problematiza las distintas expresiones homoeróticas en el contexto sonorenses.

Como antecedente a las actuales aproximaciones teóricas que aspiran a alejarse de cualquier esencialismo en torno a la construcción social de los individuos, será preciso destacar los trabajos de RW Connell (1995) como una de las fuentes pioneras de los estudios acerca de las masculinidades. En tal sentido, debe advertirse que, de acuerdo con la socióloga australiana, habrá que eliminar de su propuesta teórica una aplicación “como modelo fijo y transhistórico. Este uso traiciona la historicidad del género e ignora la gran evidencia del cambio en las definiciones sociales de la masculinidad” (Connell & Messerschmidt, 2021, pág. 41). Dicho esto, y con el propósito de generar un diálogo entre distintos modelos teóricos, se pretenden subrayar los alcances de una serie de axiomas que se aproximan a lo que históricamente ha significado el ser hombre a partir de un conjunto de elementos de índole moral, legitimados socialmente y continuamente construidos y negociados en contextos geopolíticos y temporales concretos.

RW Connell (1995) reconoce ya la existencia de varias formas de representación de masculinidad, posicionando de manera jerárquica aquella que identifica como dominante o hegemónica⁹², la cual se define como “la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres” (pág. 39). Pero también, parafraseando a B. Ranea Triviño (2021), habrá que ampliar este sometimiento a otras identidades de género que se perciben como “femeninas” en una sociedad concreta.

A grandes rasgos, RW Connell (1995) desarrolla su propuesta teórica para reconocer que la especulación sobre lo que es masculino y femenino resultó fundamental para la

⁹² RW Connell parte del término hegemonía cultural acuñado por Gramsci como una noción metodológica. Si bien la expresión, al igual que otros conceptos vinculados a las ciencias sociales, ha resultado problemática y se le ha sometido a una constante revisión, no puede ignorarse su aspecto fundamental que, en palabras de RW Connell y James Messerschmidt (2005), “sigue siendo la combinación de la pluralidad de las masculinidades y la jerarquía de las masculinidades” (pág. 47). Dicho esto, y para los fines de esta sección, debe reconocerse que, como bien destacan Matías de Stéfano Barbero y Santiago Morcillo: “Sin embargo, en numerosas ocasiones (acaso la mayoría), la masculinidad hegemónica funciona como un sinónimo modernizado del antiguo ‘machismo’. La idea de un conjunto de relaciones complejas, dinámicas y marcadas por sus contextos culturales e históricos, se desvanece frente al estereotipo como referencia más rápida y accesible”. (pág. 32). Sobre el particular, admitiendo que el uso excesivo del concepto corre el riesgo de volverlo reificante o esencialista, habrá que tomar esto como no como un elemento desfavorecedor, sino, para el caso de la literatura, como una aproximación que puede resultar ilustrativa y funcional en el plano de la representación respecto a las relaciones entre los personajes varones de la novela en cuestión.

sociobiología, disciplina que durante los años setenta cobra fuerza con el objeto de explicar evolutivamente la sociedad humana y donde pareciera que el cuerpo se vuelve una entidad discursiva en sí misma dentro del imaginario colectivo. En otras palabras, se toma al cuerpo como receptáculo donde se significan y obtienen sentidos concretos –la forma aprobada de ser un varón o una mujer adulta en una determinada sociedad– que determinarán ciertas posturas, características físicas, sensaciones, placeres y deseos. De esta manera, en el prefacio a la traducción al español de *Masculinities*, la autora hace énfasis en que en la actualidad se destacan socialmente un sinnúmero de cuestiones respecto a la naturaleza de la masculinidad, así como a las identidades, las prácticas y el comportamiento de los hombres en relación con el género. Este último término, sin embargo, debe comprenderse como una extensión de esas creencias cuyos efectos son parte estratégica de la ideología moderna que asume el cuerpo como “una máquina natural que produce la diferencia debida al género” (Connell R. , 2003, pág. 74). A este respecto, B. Ranea Triviño (2021) afirma que el género, además de convertirse en una estructura normativa que busca disciplinar los cuerpos; “no sólo estructura la sociedad a nivel colectivo, sino que se constituye como uno de los ejes vertebradores de la psique y la identidad de los sujetos” (pág. 18).

En cuanto a las reflexiones tempranas de RW Connell (1995), se reconocerá que recaen en el interés por observar cómo los conocimientos sobre el género están basados en el sentido común que asume que “los hombres y las mujeres actúan de forma distinta” (pág. 16). De este modo, en su capítulo 2, dedicado a los cuerpos de los varones, se cuestiona la idea de que “los hombres no pueden cambiar; así que intentar que cambien es inútil y muchas veces peligroso” (pág. 73). Además, la socióloga menciona que –socialmente– se asume que la verdadera masculinidad emerge en el cuerpo de los hombres (a partir de la metáfora del cuerpo como una máquina). Por lo tanto, se espera que los varones funcionen u operen de cierta forma, aceptando así que los hombres son más agresivos por naturaleza que las mujeres y que, a causa de esa agresividad, no se ocupen del cuidado infantil, entre tantas otras actividades: lo cual quiere decir que el cuerpo se vuelve un dispositivo fundamental para la conformación de ciertas conductas que los individuos aprenderán socialmente en el transcurso de la vida. En esta misma línea, dice B. Ranea Triviño (2021):

El niño ha de aprender que *no es una niña*, debiendo asimilar que los comportamientos y actitudes entre ellos son diferentes a los de ellas. Por tanto, para identificarse con el grupo y

ser reconocido como uno más, ha de rechazar todo aquello vinculado a la feminidad (pág. 36).

En efecto, esta última afirmación hace referencia a un temor constante de encarnar lo femenino, constituyendo así que los mandatos de masculinidad se construyan a través del rechazo a cubrir una posición inferior donde se ubica la feminidad. De este modo, la identidad masculina se construye sustancialmente mediante de un desprecio a todo aquello que comprenda la feminidad y a esos valores que la configuran por medio de estereotipos. Desde este punto de vista, “la masculinidad dominante es el resultado de una estrategia social mediante la cual ciertos varones se reconocen y respetan entre sí” (Guash, 2007, pág. 87).

Tales asuntos resultan problemáticos para RW Connell (1995) y fungen como supuesto para teorizar sobre cómo expresiones del tipo “hombres de verdad” u “hombres por naturaleza” aluden a una serie de discursos e ideologías reforzadores de estereotipos que tienen el poder de transformarse en normas, cuyo saber, como se ha mencionado anteriormente, proviene de la opinión (lo externo, los otros). En ese marco, la autora insiste en teorizar sobre la relación existente entre el cuerpo y el proceso social, dado que “la superficie sobre la cual se inscriben los significados culturales no es completamente lisa ni se mantiene fija” (pág. 81). Ahora bien, si la masculinidad hegemónica concierne a todos esos discursos entendidos como prácticas que conforman y legitiman identidades positivas dentro del campo sexo genérico en el que se desenvuelven los varones, existen también aquellas otras que ocupan un lugar periférico al generar relaciones de subordinación y dominación entre grupos de hombres. Esta relación en su carácter dicotómico es importante, dado que lo hegemónico y lo subordinado crean un vínculo en el que se constituyen de manera mutua: “Ambas se requieren en este sistema interdependiente porque, para poder definirse como un varón logrado, es necesario contrastarse contra quien no lo es” (Fuller, 2012, pág. 118).

Así pues, será

fundamental conectar la masculinidad hegemónica con la heteronormatividad porque en este ser y representarse hombre existe una estrecha relación entre la heterosexualidad y la identidad de género masculina. La actividad sexual es primordial en el proceso de confirmación de la masculinidad, es decir, el despliegue de masculinidad tanto para sí como frente al grupo de iguales masculinos (Ranea Triviño, 2021, pág. 42).

Aunque, cabe mencionar, no sólo se trata de la actividad sexual, sino de adoptar posiciones específicas sobre las que el cuerpo, aludiendo a la metáfora de esa máquina que

funciona y opera, es el espacio “desde el que se materializa la fuerza sexual, y el cuerpo hegemónico se convierte en fortaleza y barrera impenetrable” (pág. 43). Por ello, todo cuerpo penetrable es catalogado como pasivo: este será el caso de las mujeres y de los homosexuales, donde estos últimos experimentan una dominación por parte de los hombres legitimados por la hegemonía cultural que los coloca en la parte más inferior de una jerarquía de género entre varones.

Asimismo, si la heterosexualidad se aloja en la base de las relaciones tanto de las mujeres como de los hombres, de acuerdo con B. Ranea Triviño (2021), habrá que arrojar luz sobre lo fundamental que resulta la homosociabilidad “en esta masculinidad que es exaltada como modelo normativo pero, a su vez, en la que el hombre ha de demostrar permanentemente que no es homosexual y que no desea tener relaciones sexuales con hombres” (pág. 45). Ahora bien, aun cuando la aprobación femenina es crucial al momento de querer demostrar la virilidad de un varón, “son sus pares quienes, en última instancia consagran su masculinidad porque solo los iguales pueden asumir esa tarea” (Fuller, 2012, pág. 119). Sobre el particular, O. Guash (2007) sostiene que se trata de una masculinidad que

es una forma de complicidad entre varones basada en la exteriorización ritual y verbal del sexismo, de la misoginia y la homofobia. Este pacto entre varones tiene tal resonancia social que, incluso afecta a los que no lo suscriben y lo rechazan (pág. 87).

Bajo este convenio de organización, “[c]uanto más nos acercamos a los ideales, mayor valor social tienen nuestros cuerpos” (Enguix, 2013, pág. 63). Pero, claro está, no se trata de cuerpos vacíos, sino de depósitos vivos sobre los que se vierte una serie de discursos que incorporan otras categorías sociales como la clase, la edad, la orientación sexual, la ocupación, el grupo étnico, que implican formas complejas de relación entre los sujetos. Dichas narrativas causan que el concepto de masculinidad se vuelva un campo itinerante sometido a persistentes procedimientos de definición. Sin embargo, hay una constante, y esta es que, de acuerdo con N. Fuller (2012): “Toda versión de la masculinidad que no corresponda a la dominante, sería equivalente a una manera precaria de ser varón, que ocupa una posición subordinada frente a quienes ostentan la calidad de hombres plenos” (Fuller, 2012, pág. 118). En ese marco, aun aquellos varones que son colocados en un territorio de subordinación, tienden a repetir los discursos que se impregnan socialmente como mantras en la mente y el cuerpo de los sujetos, dado que el hecho de nacer con unas características

corporales determinadas, implica someterse a una ortopedia, “a un proceso de hacerse hombre” (pág. 119).

O. Guash (2007), por ejemplo, reconoce el hecho de que al existir una masculinidad de tipo hegemónico (localizada en la estructura social, en la familia, en la escuela y los medios de comunicación) permite que existan otras expresiones que, si bien tienen un estatus de “masculinidades devaluadas, de menor rango, con poco o nulo prestigio social” (pág. 89); no tienen por qué volverse alternativas al modelo hegemónico. Sin embargo, el antropólogo reconoce que esta no es una labor sencilla:

La masculinidad es un todo que engloba tanto las normas de género como sus desviaciones. La masculinidad incluye también a quienes vulneran las normas de género (sean homosexuales o gays). Al fin y al cabo lo que los psiquiatras llaman homosexualidad masculina es una más de las múltiples formas de ser varón previstas por nuestra sociedad (pág. 87).

Esta última mención sugiere un acercamiento a lo que RW Connell (1995) observa en esos primeros trabajos académicos, donde afirma que las masculinidades son tanto colectivas como individuales y que de manera frecuente están divididas y suelen ser contradictorias a lo largo del tiempo. Por otra parte, N. Fuller (2012) menciona lo siguiente:

Aunque existan varones que critican la masculinidad hegemónica o son conscientes de que no la pueden encarnar en sus vidas, no les es fácil enfrentarla porque, así como representa una carga, también les otorga prestigio y les permite gozar de mejores posiciones en relación con las mujeres y con otros hombres inferiores en la jerarquía de posiciones masculinas (pág. 119).

Esos hombres “compondrían lo que Connell denomina *masculinidades cómplices*, es decir, aquellas que no cumplen con el modelo normativo de la masculinidad hegemónica, aunque se benefician de la plusvalía de género” (Ranea Triviño, 2021, pág. 29).

Sin el propósito de volverlo un concepto esencialista, ahondar sobre las distintas representaciones de la masculinidad posibilita el análisis de la sociedad a partir de la perspectiva de las relaciones de fuerza que provoca y de las distinciones sociales que se construyen “cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y excluir la competencia” (Bourdieu, 1990, pág. 109).

En suma, la masculinidad hegemónica es un concepto que, a lo largo de su obra, la misma RW Connell ha modificado de manera sustantiva para reconocer que existen masculinidades múltiples. Asimismo, N. Fuller (2012) menciona que, de manera frecuente,

varones pertenecientes a grupos étnicos o clases subordinadas claman ser “más fuertes o más sexuados que los sectores dominantes a quienes califican de débiles o afeminados. Ello muestra que la masculinidad es también un campo móvil, sometido a un proceso continuo de redefinición y crítica” (Fuller, 2012, pág. 120). Estas contradicciones, entendidas como puntos de fuga, cuestionan al sentido común de aceptar algo como un hecho de la realidad social que no permite ningún tipo de réplica. Hasta aquí, no hay duda de que la masculinidad, entendida no como un conjunto de atributos, sino como un patrón de prácticas y un discurso social, se vehicula corporalmente en un contexto cultural en el que el sistema cuerpo–género es indisociable de la sexualidad: “Cuerpo género y sexualidad se construyen y se refuerzan mutuamente” (Enguix, 2013, pág. 62).

Por tanto, si los teóricos hasta ahora mencionados destacan el cuerpo de los varones como uno de los principales dispositivos del orden social –a propósito del tópico de la reificación– habría que tomar en cuenta que un paradigma tradicional como el de la masculinidad hegemónica pretende evitar una visión esencialista del deseo masculino. De igual modo, aunque (debido a la extensión) se ha presentado un esquema que apunta a una pugna entre dos espacios más o menos estáticos que atañen al género, será oportuno analizar el asunto desde posiciones más complejas y dinámicas en las que intervienen vectores de opresión como la sexualidad, la clase, la edad, la raza, entre muchas otras. Ejemplo de este ejercicio ético es RW Connell (2005), quien regresa a su propuesta para actualizarla, pensando en un paradigma más complejo de la jerarquía de género, resaltando la agencia de las mujeres, desplazándose a nuevas geografías (masculinidades locales), descubriendo nuevos efectos, donde incluso, desde la posición de mandato, se pueden identificar acciones en favor de posturas más abiertas.

Una vez delimitados los nuevos márgenes teóricos sobre los que se asentará este subapartado de la investigación, es momento de presentar el análisis de las formas en las que *Toda esa gran verdad* presenta la masculinidad. Para llevar a cabo tal cometido, es necesario partir de un ejercicio mayormente contrastivo entre la masculinidad de tipo subordinada y aquella hegemónica, representada por ese muchacho belmondense que, en el espacio abierto y ante los ojos del protagonista, es digno de la descripción de una figura casi animalesca: “Me seguía enloqueciendo: ahí estaba su rostro incomprensible, sus masculinos brazos llenos

de un vello inquietante y negro en dosis perfecta, veía sus nalgas entrar a la farmacia, caminaba con esa hombría que le torcía ligeramente el andar” (pág. 12).

Ciertamente, la descripción de Paolo a través de la mirada de Carlo, alude a lo que RW Connell (1995) reconoce, al menos en la cultura occidental, como esa imposibilidad de escapar del cuerpo: “El género masculino es (entre otras cosas) una forma de sentir en la piel, ciertas formas y tensiones musculares, ciertas posturas y formas de moverse, ciertas posibilidades en el sexo” (pág. 83). De manera similar, B. Enguix (2013) destaca los músculos, el vello corporal y facial como elementos que intervienen “en la construcción cultural de ‘estilos’ paradigmáticos relacionados con los cuerpos (masculinos)” (pág. 67).

En este sentido, dado que la masculinidad es una idea, un producto histórico, uno de los principales factores a considerar será el que concierne a “las relaciones de poder que permiten subordinar a quienes no se ajustan al modelo [...]” (Guash, 2007, pág. 88). El ideal de la masculinidad, en consecuencia, afecta a las corporalidades. En otras palabras, a las distintas formas en las que el cuerpo se vuelve un discurso vivo para representar a los sujetos.⁹³ Ya M. Piña Zentella (2012) en su ensayo dedicado a la representación de la masculinidad en *Fruta verde y Toda esa gran verdad*, distingue la figura del antagonista de la siguiente forma:

El portador del objeto fetichista es Paolo, compañero preparatoriano, que despliega virilidad a cada paso que da con las enormes y groseras botas. Se mueve con hombría, tiene brazos masculinos y piernas fuertes, es delgado, mide uno ochenta, pero sobre todo, realiza los trabajos de hombre que su medio social le exige (pág. 69).

Cierto es que, bajo un sistema de creencias culturales que valida algunos varones sobre otros, Paolo, en el orden simbólico, pone en marcha un estatus adquirido que constata esos discursos dominantes transmisores del deber ser: lo que es bueno, ordenado o recomendable. Así, desde una postura meramente cuantitativa, en contraste con esa imagen calificada en positivo por el sistema del campo sexo genérico de los varones, cabe resaltar

⁹³ Ana Martínez Barreiro (2004) distingue cuerpo de corporalidad afirmando que, generalmente, se define al cuerpo como algo objetivo, concreto, que puede medirse con límites precisos. Sin embargo, lo que se denomina “esquema corporal” es la idea que se tiene del mismo, por ende es algo que puede volverse subjetivo y ser sujeto de posibles modificaciones. “La corporalidad se construye en un instrumento de expresión de nuestra propia personalidad, también nos sirve para tomar contacto con el exterior, comparándonos con otros cuerpos y objetos, por lo que se puede hablar dentro del esquema corporal, del cuerpo objeto, es decir, de la representación aislada que hacemos de nuestro cuerpo en sí mismo, y del cuerpo vivido, que refiere a una forma en que nuestra corporalidad se manifiesta en nuestras relaciones humanas y en la socialización” (135).

que la mención de la corporalidad de Carlo aparece muy poco, y si se manifiesta se le coloca en la zona de la masculinidad subordinada⁹⁴: “Paolo, sobrepasando el metro ochenta de estatura, delgado aunque no enclenque, me parecía un físico difícil de igualar. Sobre todo porque, al ser yo de mucho menor estatura, estaba en una innata imposibilidad de alcanzarlo” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 48). Si Paolo, entonces, define cómo deben ser los varones, “Carlo representa la imposibilidad de cumplir con la carga de la hegemonía ideológica, mientras las botas y quien las usa ejercen una hombría destellante” (Piña Zentella, 2012, pág. 68).

Asimismo, si se reconoce que la actividad física se ha convertido en uno de los principales medidores de la masculinidad dentro de la cultura de masas, al grado de que RW Connell (1995) afirme que el deporte otorga “un escaparte continuo de cuerpos de hombres en movimiento mediante reglas elaboradas y cuidadosamente revisadas que hacen que dichos cuerpos compitan entre sí” (pág. 85); el protagonista de la novela objeto de manera tajante tal exigencia que, intrínsecamente, como modelo de socialización, se ha colocado sobre las identidades masculinas para influir directamente en la autoimagen de los cuerpos: “Odiaba esa clase porque ponía de manifiesto cada una de mis limitaciones corporales, mi falta de agilidad. Y, encima, ahora tendría que darle molestas y falsas explicaciones a mi prima” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 73).

Sin duda, las afirmaciones de Carlo sugieren exhibir ese cuerpo que se autoinvalida al alojar en su materialidad parte de lo que la masculinidad hegemónica ha llegado a considerar “inadecuado, desordenado o abominable” (Guash, 2007, pág. 89). Por tanto, el personaje suspende los ideales que la sociedad exige a través de ciertas prácticas y desempeños corporales para, posteriormente, volverlos referentes y aplicarlos a otros cuerpos. En este sentido, RW Connell (1995) afirma que “[l]os cuerpos no pueden comprenderse como medios neutros de la práctica social. Su misma materialidad es importante. Harán ciertas cosas y otras no” (pág. 91).

De igual forma, debe resaltarse que la discordancia entre estas dos corporalidades (hegemónica-heterosexual y subordinada-homosexual) reside en el uso que se hace de estas,

⁹⁴ Se utiliza el término propuesto por RW Connell (2003), aunque O. Guash (2007) también habla de masculinidades *devaluadas*, “de menor rango, con poco o nulo prestigio social” (pág. 89).

el simbolismo de sus prácticas, en la forma y los espacios por los que se desplazan, en cómo se mueven y cómo se relacionan con ciertos objetos y con los otros, difuminando así las posiciones rígidas de estratificación social que frecuentemente aparecían en la novelística del siglo XIX y principios del XX, donde se hacía mofa del homosexual perteneciente a las clases privilegiadas. Sobre este asunto, como bien señala R. Olachea (2012), “Paolo no es un peón, es hijo del dueño de la granja” (pág. 54). Dicho de otra forma, si se quiere destacar una posición de desigualdad económica entre Paolo y Carlo, este segundo se ve en desventaja, ya que Paolo es un acaudalado del pueblo, mas no inútil y corrompido: E. Montagner (2006), entonces, vuelca ese discurso nacionalista ya caduco respecto a la alteridad sexual y su asociación a las clases altas.

Conjuntamente, no puede ignorarse el complejo y movedido entramado por el que transitan ambos sujetos: de ahí que sea, pues, arriesgado asumir que Paolo, estandarte del grupo dominante, no problematice ciertos discursos aprendidos que, en la novela, se manifiestan semejantes a una historia de crisis que muestran esos cuerpos sometidos a presiones extremas. Después de todo, RW Connell (2005) reconoce que la mayor parte de los enfoques de la masculinidad hegemónica implican acciones que se consideran “positivas”. Por ejemplo “llevar el salario a casa, sostener una relación sexual y ser padre. De hecho, es difícil ver cómo el concepto de hegemonía podría ser relevante si las únicas características del grupo dominante fueran la violencia, la agresión y el egoísmo” (pág. 43):

Paolo profesa una hombría noble, protege y convive con su novia y con su madre, el joven ganadero se angustia al pensar que puede parecerse a su padre quien representó la masculinidad hegemónica agresiva y transgresora en la familia. Paolo llora cuando termina con Lorena y llora cuando calcula que debe abandonar a su madre (Piña Zentella, 2012, pág. 69).

En este sentido, no se trata ya de posiciones fijas, sino de distintas formas de negociar la corporalidad dentro de los límites que cada varón se permite. En el caso de Carlo, se sabe que su historia familiar queda marcada por la pérdida del establo: evento clave que provocará la muerte del padre. Así, pasa de transitar sobre un espacio simbólicamente masculino a otro como lo es el de la papelería, donde su cuerpo, así como la fuerte relación con su madre, resultan “extraños” y socialmente ininteligibles para los ideales del pueblo: “Carlo desde pequeño se constituye en un *transgresor*: ya no podrá crecer, como el resto de los chicos de su edad, participando de las actividades varoniles” (List Reyes, 2011, pág. 91).

Sin embargo, si la política sexual jerarquiza conductas sexuales y eróticas, quien hasta ahora parece colocarse en el lugar de los cuerpos subordinados por la masculinidad hegemónica tiene el potencial de realizar una serie de desplazamientos desde los que ejercerá un poder hasta ahora no utilizado. Sobre este punto, llama la atención el vínculo que Carlo tiene con otros varones, entre ellos Antonio: “sujeto introvertido, huraño, antisocial, que no soporta ser expuesto como homosexual ni rechazado por quien ha sido su amor platónico” (List Reyes, 2011, pág. 82):

—Tú eres puto —dijo señalándome demencialmente—. Y estás enamorado de Paolo.
 Me petrifiqué. No podía hacer nada más. [...]
 —¡El puto lo serás tú, con lo que me dijiste ayer!
 —Nadie lo vio —me dijo muy seguro de sí.
 —¡Pero yo te grabé!
 Fue una ocurrencia súbita y en extremo efectiva, un puñetazo verbal (Montagner Anguiano, 2006, pág. 61).

Pero también está Leonel, personaje secundario que permite al protagonista activar ese botón que corresponde al plano de la competencia que, si bien queda interrumpido en lo tangencial, la actividad física, se acciona en el plano de lo simbólico. De este modo Carlo, quien por lo regular se asume como un varón, anulado por el sistema de validación, que no genera sino torpes manifestaciones que no logran traspasar las fronteras de lo subordinado, se traslada gracias a Leonel, quien al ser un cuerpo doblemente marcado (homosexual y afeminado), como si fuera un resorte, lo impulsa para otorgarle la posibilidad de acceder a una categoría superior, dado que aquí sí puede compararse con su igual: “Leonel ha sido una de las personas más singulares que he conocido, lástima que con el paso del tiempo terminara convirtiéndose tan solo en una loca portentosa y abigarrada” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 93).

A este respecto, es importante resaltar la función implícita en los cuerpos de los varones (en general) que los obliga a actuar como dispositivos de vigilancia, ocasionando que el grupo de pares sancione las actitudes y conductas consideradas poco viriles que ponen en duda la masculinidad del otro, lo cual repercute hasta en las relaciones de los homosexuales para con sus iguales “Gracias al *marica* (Guash 1991) los varones heterosexuales estigmatizan a los homosexuales y gays. De igual modo, mediante la *loca*, ciertos homosexuales que se autodefinen como masculinos estigmatizan a los que (según ellos) no lo son lo suficiente” (Guash, 2007, pág. 91). En tal sentido, aunque Carlo asegura

que no suelen atraerle “los afeminados” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 187), lleva al extremo tales aprendizajes y si el ser masculino, como bien lo adelantó RW Connell (1995), atañe también a ciertas posibilidades en el sexo, el protagonista negocia la manera en la que desea usar su cuerpo con otros varones. Es decir, bajo un patrón de sexualidad falocéntrica, “el sexo se vive como una experiencia penetradora, y el pene erecto aparece como el símbolo de esa potencia para invadir otros cuerpos-territorio” (Ranea Triviño, 2021, pág. 42):

Contrariamente a lo sucedido con Oliver Ackland, con Leonel fungí como activo. Era la primera vez que probaba algo así. Y debo reconocer que lo disfruté. Entregarme a ese tipo de nuevas sensaciones, de nuevas identidades, me trajo un saludable alejamiento de todo el asunto Paolo-Lorena. Aunque tengo que mencionar que, durante aquel acto, evoqué varias veces al novio de mi prima: imaginaba que yo era Paolo y que Leonel era yo. Y aún encontré el resquicio oportuno para elucubrar a un Paolo que yo sodomizaba (Montagner Anguiano, 2006, pág. 189).

Carlo, sujeto receptor de ese aparato discursivo descalificador, entra en pugna en la acción de autoconfigurarse como cuerpo masculino socialmente inteligible y válido para los estándares de Belmondo: “Empecé a fumar tras ver que Paolo y otros como él lo hacían” (pág. 124). Esto confirma que los valores de la masculinidad hegemónica (agresividad sexual, independencia, conocimiento, arrojo, etc.) permean en los discursos de otras masculinidades de tipo subordinado, donde se crean nuevas jerarquías (muchas veces cómplices) que van a producir sus propios sistemas de fuerza para ejercerse sobre otras corporalidades. En consecuencia, el protagonista adopta un rol sexual “activo” con Leonel porque dicha posición le confiere hacer uso de esa masculinidad hegemónica tan anhelada y, con ella, el poder de dominar: “Me acarició la cabeza y me volvió a besar. Sus labios eran suaves, breves, incapaces de hacerse notar en su materialización” (pág. 95). Mientras que, al dejarse seducir por alguien mayor que él (Oliver), con quien actúa como pasivo, se asume como un ser vulnerable y en pleno deseo de liberación: “desde algún silencio me llegaba la noticia de que yo buscaba deshacer imágenes, traicionar atmósferas, feminizar en mí (de una vez por todas) masculinidades jamás alcanzadas” (pág. 102).

Por último, emulando el análisis llevado a cabo por M. H. González Romero (2015) acerca de la descripción de los personajes masculinos y su vestimenta como forma de revelar el “miedo al afeminamiento y a la pérdida de las reglas de propiedad” (pág. 164); puede advertirse una intención desestabilizadora en el personaje de Oliver Ackland: dado que permite ver cómo su forma de vestir genera una tensión entre ese espacio rural tradicional,

supeditado a una serie de normas de masculinidad dominante, entre las que se encuentra el trabajo duro en los establos, y la imagen del artista cosmopolita que se entrega al ocio. Al respecto, si la acción de usar determinadas prendas en el campo social funge como herramienta disciplinaria, quien opte por cuestionar dicho modelo activa de inmediato las alertas que se colocarán sobre ese sujeto amenazador que atenta contra los usos y costumbres del pueblo.

Ahora bien, John Carl Flügel (2015) afirma que “[e]n lo que respecta al sentido de la vista, el hombre civilizado tiene pocas oportunidades de observar directamente los cuerpos de sus congéneres. Aparte del rostro y de las manos” (pág. 7). De modo que, lo que realmente se percibe y ante lo cual se reacciona no son los cuerpos, sino la vestimenta de quienes nos rodean: “Como Oliver no bajaba, me acerqué y vi que me abría la portezuela. Venía vestido con su característica y muy personal elegancia. Su ropa debía de ser muy fina” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 254). De inicio, las prendas de Oliver resultan problemáticas porque la elegancia y sofisticación no se asumen como características positivas que puedan asociarse al cuerpo de los varones de Belmondo. Antes bien, el pueblo y sus tradiciones evocan un discurso que evidencia que “[l]a función cultural de la ideología masculina es motivar a los hombres para que trabajen” (Connell R., 2003, pág. 56). Asimismo, B. Enguix (2013) afirma que “la masculinidad, los cuerpos masculinos y el modo en que los cubrimos y mostramos son construcciones sociohistóricas que transmiten información sobre el sujeto” (pág. 67). Esto lo reafirma Paolo (arquetipo de la idea de virilidad), quien desde esa voz colectiva y opresora del patriarcado, como si advirtiera una suerte de hedor nauseabundo que amenaza mezclarse en el aire para corromper las convicciones de los varones, interpela a Carlo sobre las intenciones de Oliver en el pueblo:

—¿Quién era? —Paolo sonreía: me lo decía su voz. Me sentí ultrajado anticipadamente por una circunstancia imprevista y hasta cierto punto ajena.

—Uno que quería conocer Belmondo —dije con atolondrada naturalidad.

—Un pintor puto —preguntó en forma de afirmación.

Hasta aquí pude llegar.

—¡No sé si puto o no! Sólo quería conocer Belmondo. ¡Carajo! ¡Aquí no se puede dar un paso sin que cien ojos salten preguntando a dónde vas! (pág. 114).

En esta misma línea, ahora ante su madre, quien cuestiona la influencia de ese muchacho “raro” sobre su hijo delante de los padres de Lorena y de ésta, Carlo debe proteger la estadía de Oliver Ackland en el pueblo: “—Es que, si no ves hombres llenos de mierda de

vaca, ya son putos” (pág. 115). Respecto a esas prácticas que construyen la masculinidad, RW Connell (1995) destaca lo siguiente: “Existen cuerpos grandes y pequeños; cuerpos siempre manchados con grasa y tierra, cuerpos jorobados por haber estado muchas horas frente a un escritorio y otros cuerpos con manos inmaculadas y bien cuidadas” (pág. 89). Oliver corresponde, entonces, a esta última categoría, dado que a través de sus expresiones vestimentarias afirma esos signos corporales asociados al lujo, al ocio y a la distinción.⁹⁵

Por consiguiente, la permanencia incómoda del forastero crea una disputa entre los miembros de una comunidad rural tradicional y aquel otro proveniente de un contexto urbano. Así, tanto Paolo como la madre de Carlo, encarnan el poder del dispositivo de control que se ejerce sobre esos cuerpos que, sin invitación alguna, exigen un reconocimiento en el ámbito social de la comunidad local. Sin embargo, “en el relato se muestra que esos elementos contrastantes no necesariamente marcan de forma definitiva la manera de asumir una sexualidad y un género en términos normativos” (List Reyes, 2011, pág. 91). Es decir que, tratándose del poder de representación de la masculinidad, esta rechaza la inclusión de categorías convencionalmente establecidas. Bajo tal supuesto, el acto que exhorta hacia una reflexión sobre la indumentaria y su relación con los roles de género y el cuerpo es el que R. Olachea (2012) localiza sobre “el pasaje transgresor en el establo, escena *queer* por excelencia [...]” (pág. 48).

⁹⁵ La relación problemática que entabla Oliver con el entorno rural de Belmondo es similar a lo que J. C. Flügel (2015) define en 1930 como la “gran renuncia” masculina, algo que trae consigo la Revolución francesa y, ya en siglo XIX, la Revolución Industrial. Pero, ¿a qué renuncia el hombre decimonónico? De manera sucinta, con el triunfo del capitalismo en Europa, la burguesía desplaza a la aristocracia como clase dominante. En consecuencia, este suceso sociopolítico provoca también una transformación en la forma de vestir masculina, donde hasta entonces las leyes suntuarias dictaban la moda en función del estrato social al que se perteneciera, con colores y prendas específicamente reservadas para la aristocracia. A partir de este nuevo momento, se implanta un *ethos* burgués que aspira a la sobriedad como una forma de estandarizar al hombre ya sin pelucas, maquillaje, grandes sombreros, adornos, etc., propios del siglo XVII y XVIII. Así, el hombre del XIX prescinde de la ornamentación del cuerpo, de la coquetería en favor de lo utilitario, de ser objeto de deseo y de belleza, asunto que se deja a las mujeres quienes pasarán a ser el escaparte de la bonanza económica de la familia y del éxito del marido, mientras el hombre asume el papel serio de la pareja y se viste sin ningún tipo de accesorio, ya que se entiende que no son necesarios para el trabajo. Oliver Ackland, por lo tanto, al igual que el dandi, los pollos y los lagartijos que aparecen en la narrativa del siglo XIX y principios del XX, representa el precio que, socialmente, se paga al llevar a cabo semejante transgresión. Asimismo, Oliver pertenece a esa categoría de personaje homosexual que para M. Green (1982-1983) representa el estilo de vida burgués asociado a esos varones con una personalidad extravagante, incluido su gusto refinado por el vestir y su actitud un tanto rebelde que busca incomodar al sistema.

A manera de contexto, Oliver persuade a Carlo de entrar clandestinamente al establo en medio de la noche y de esta forma llevar a cabo la mayor de las fantasías fetichistas del protagonista: vestir las botas y las ropas de trabajo de Paolo. Así, mientras Carlo empieza a despojarse de sus ropas para llevar a cabo su cometido, su mentor decide involucrarse: “Oliver, para mi sorpresa, también empezó a desnudarse. Ponía su ropa limpia sobre dos costales de pasta y estuve tentado a informarle que se le impregnaría el olor, pero no me dio tiempo” (pág. 262).

Carlo advierte por un instante que el establo (símbolo del trabajo masculino del pueblo) es capaz de corromper a quien, convencido de pertenecer al grupo de los subordinados, cometa la osadía de traspasar los límites entre aquello que le es y no permitido, lo cual incluye la indumentaria. De ahí que las ropas de Carlo, en cuanto que sujeto irresoluto y en plena formación fetichista, queden suspendidas en un espacio de no agencia para la escena: “Yo con la ropa maravillosa de Oliver encima; él con la de Paolo. La mía en cambio, estaba en el suelo” [...] “Yo, vestido de Ackland, me sentía inopinadamente ajeno a ese lugar” (pág. 262). Esto parece agradarle a Oliver, quien mediante el acto de travestirse, semejante a Leonel, otorga a Carlo la oportunidad de colocarse en un nuevo espacio que lo resignifica al asumirse como alguien distinto, de ser otro, como corporalidad transgresora doblemente marcada: “La noche parecía tan lenta allá arriba. Su ropa costosa se estaba perjudicando, pero tal desgracia parecía no importarle en lo más mínimo” (pág. 263).

Conjuntamente, el acto de vestir las ropas del otro enciende una mecha que atañe a la corporalización de la masculinidad en las prácticas homoeróticas. Carlo y Oliver, como historias de vida, se conceden ir más allá de los límites establecidos por su campo sexo-genérico, amplían el espectro de las posibilidades en el sexo y toman posiciones en las que ambos logran desajustar el orden respecto a lo que su corporalidad significa para ellos y para los otros: “Al final como si todavía le quedaran fuerzas a mi extenuación salvaje, me sodomizó primero y luego yo a él” (pág. 263). Carlo, entonces, cumple su fantasía de ser penetrado no por Paolo como cuerpo, sino por lo que significa el ser Paolo: su corporalidad, sus ropas y lo que estas representan en el imaginario de Belmondo. Pero también Paolo es penetrado (figuradamente) por Oliver, o más bien por quien viste sus ropas: Carlo; lo cual crea una potente imagen en la que, en el plano de lo simbólico, se distiende esa rígida cuerda que en sus extremos se afianza al deber ser y a lo que se resiste a ser: la masculinidad

hegemónica cede, entonces, por un instante ante los deseos de la masculinidad subordinada y ese pánico al afeminamiento y a la pérdida de las reglas de propiedad se ve superado; lo cual incita a comprender los cuerpos y la sexualidad en términos de un análisis social e histórico alejado de una mirada universalista.

De esta suerte, si “[l]a explicación de la masculinidad natural construida por la sociobiología es ficticia casi totalmente” (Connell R. , 2003, pág. 75), al inscribir en el texto los distintos vínculos entre sujetos varones dentro del entorno rural, E. Montagner (2006) hace evidente los complejos y contradictorios efectos discursivos que la masculinidad encarna en las distintas formas de negociar el cuerpo y la corporalidad, incluidas sus tradicionales posiciones de poder, sus violencias; pero también los interroga a través de sus líneas de fuga, generando procesos de invención. Carlo y Oliver, por ejemplo, a través del acto de vestir las ropas del otro y asumirse como sujetos distintos, para después penetrarse recíprocamente, rompen con el monopolio tradicionalmente acordado a ciertas zonas del cuerpo de los varones, logrando así nuevas relaciones entre masculinidad, cuerpo y placer.

IV.5 Narrar lo perverso como acto de resistencia

¿Qué haríamos sin Sade, Mishima, Jean Genet, Pasolini, Hitchcock, y otros tantos, que nos legaron las obras más refinadas que quepa imaginar? ¿Qué haríamos si ya no nos fuese posible designar como chivos expiatorios –es decir, perversos– a aquellos que aceptan traducir mediante sus extraños actos las tendencias inconfesables que nos habitan y nos reprimimos? (Roudinesco, 2009).

Con certeza, uno de los ejes sobre los que se desplaza la propuesta narrativa de E. Montagner (2006) instiga al investigador a observar cómo, desde la ficción literaria, se problematiza una personalidad fetichista. Es decir, la manera en cómo se cuenta lo perverso, entendiéndolo someramente, como aquello que se aleja de lo que culturalmente ha llegado a ser considerado un asunto reglamentario. Al final, como se menciona al inicio de este capítulo, el escritor chipileño –semejante a J. Genet– desestabiliza el campo literario sexodisidente nacional. Pero también, “deshace esos vínculos naturales [...] e inventa otra filiación y, de paso, otro amor marica” (Preciado, 2019, pág. 57).

En la introducción a su obra que se interesa por estudiar la historia de los perversos, Élisabeth Roudinesco (2009) señala que, aunque las perversiones sexuales se han tratado en numerosos trabajos, llámense diccionarios eruditos de sexología, de pornografía o erotismo, hasta ahora no existe historia alguna acerca de esos sujetos que suelen representar lo abyecto.

Bajo esta perspectiva, en cuanto denominación, estructura y vocablo, la perversión sólo ha sido examinada desde el psicoanálisis:

Inspirándose en Georges Bataille, Michel Foucault había proyectado incluir en su *Historia de la sexualidad* un capítulo dedicado al mundo de los perversos, es decir, a aquellos a quienes las sociedades humanas, preocupadas por desmarcarse de una parte maldita de sí mismas, han designado como tales. En simetría inversa con las vidas ejemplares de los hombres ilustres, decía en sustancia, las de los perversos son innombrables: infames, minúsculas, anónimas, miserables (pág. 9).

Sobre este asunto, respecto a la ausencia de biografías, y desde su experiencia, Daniel Gerber (2015) manifiesta que sólo en pocas ocasiones ha llegado al consultorio un sujeto del que pueda afirmar, de manera categórica, su inserción en la estructura perversa. Al ser esto algo frecuente en el entorno clínico, dice D. Gerber, los psicoanalistas suelen tomar como demostración que tal ausencia confirma que “un «verdadero» perverso rara vez formula una demanda de análisis” (citado en Pacheco García, 2015, pág. 13). En este sentido, con el fin de completar dicho vacío, el más frecuente acceso que se tiene a un comportamiento, como lo es el de la perversión, se encuentra localizado en algunos textos literarios⁹⁶, así como en la cinematografía. De ahí que el psicoanalista plantee una pregunta que resulta oportuna para el segmento preliminar de este subapartado: “¿Cuál es la validez de tomar un texto literario en el campo psicoanalítico?” La interrogante, sin duda, es apropiada; sobre todo porque el mismo Freud “afirmó que los poetas y escritores se adelantaron a él en el descubrimiento del inconsciente, aunque –no tenían necesidad de hacerlo– nunca elaboraron teóricamente este concepto” (pág. 18).

Así, ese discurso, interpretado en términos foucaultianos como un conjunto de aserciones que permiten a un lenguaje hablar –un modo de representar el conocimiento– cede su agencia al ejercicio literario, provocando que el saber médico y sus conocimientos sobre la conducta sexual se vea rebasado por la experiencia de los escritores (por lo subjetivo), como si estos se anticiparan a la teoría. Siendo así, la literatura testifica que tiene la posibilidad de generar conocimiento en otras disciplinas que se verán beneficiadas de esa

⁹⁶ “En la literatura, Sade, Masoch, Gide, Genet y Mishima son los «cinco escritores de la perversión», quienes han ofrecido al psicoanálisis la posibilidad de acercarse a este tema. Gracias a su singular escritura y a sus historias se les conoce como los «cinco escritores malditos»; en su decir se halla el mal, tras pronunciar un saber prohibido hay un goce maldito. [...] Aquel quinteto de la perversión señala con sus escritos lo que otros asumen como un discurso maldito, al transgredir el «bien decir» y el «bien actuar» evidencia esa peculiar maldad, ese saber velado, ese discurso ilícito” (Pacheco García, 2015, pág. 53).

producción discursiva interesada en representar, entre muchos otros temas, la relación de algunas personas con ciertos objetos que, aunque atañen a todo lo que no es sexo, sí cuentan con un gran potencial de evocarlo.

La presente sección pretende, pues, aproximarse a *Toda esa gran verdad* para llevar a cabo algunas puntualizaciones sobre asuntos que desde la práctica textual flanquean lo indecible de la sensualidad, las prácticas del deseo, el saber, el erotismo, la sexualidad y, por su puesto, el goce de los cuerpos. Después de todo, la novela resulta provocadora “debido a que plantea un aspecto hasta ahora no trabajado en la llamada *literatura de temática gay* en México” (List Reyes, 2011, pág. 79). Referente a esto, si bien no se busca colocar al protagonista sobre el diván del psicoanalista y generarle una historia clínica, sino sacarlo de la patología para ubicarlo en un espacio de acción y agencia literaria que constantemente desafía el orden lógico de las cosas; habrá que partir de dos conceptos núcleo que servirán como puntos de acción: lo perverso, la perversión o la perversidad y el fetichismo (este último enmarcado en el campo del psicoanálisis y, de manera concreta, en la esfera de las perversiones sexuales).⁹⁷

Aunque actualmente la ciencia ha reemplazado a los discursos religiosos que han intentado dictar el deber ser de los sujetos, la perversión continúa ponderando la idea de ser algo negativo y hasta vergonzoso. Sin embargo, como advierte E. Roudinesco (2009), esta también “implica creatividad, superación, grandeza. En este sentido puede entenderse como acceso a la libertad más elevada, puesto que autoriza a quien la encarna a ser simultáneamente verdugo y víctima, amo y esclavo, bárbaro y civilizado” (pág. 13). De esta manera, pese a

⁹⁷ De acuerdo a E. Roudinesco (2009), el adjetivo “perverso” “se halla atestiguado en 1190 y deriva de *perversitas* y de *perversus*, participio pasado de *pervertere*: volver del revés, volcar, invertir, pero también erosionar, desordenar, cometer extravagancias” (pág. 11). Por otra parte, para Hans Hiram Pacheco García (2015), su etimología, aunada a su representación como desvío, se vincula a un sentido malévolo dentro del ámbito moralista y religioso en donde (al igual que en el terreno de la sexualidad) se crearán una serie de mecanismos que delimitarán las fronteras de lo permisible, con el fin de que estas no se traspasen: basta recordar cómo el discurso médico del siglo XIX con su descripción de las perversiones sexuales, su obsesión por el niño masturbador, el homosexual y la mujer histérica, crea una serie de dispositivos de control sobre los cuerpos. En otro orden de ideas y respecto a las características diagnósticas del trastorno de fetichismo –como extensión de la sexualidad perversa– de manera puntual, el DSM 5 propone dos criterios: “implica un uso repetitivo y persistente a la dependencia de objetos inanimados, o un gran interés específico por ciertas partes del cuerpo (típicamente no genitales) como elementos primarios asociados a la excitación sexual (Criterio A). [...] debe incluir malestar personal clínicamente significativo o deterioro de roles psicosociales” (Criterio B) (Pacheco García, 2015, pág. 89).

que socialmente se niegue o se silencie su estancia en lo humano, debe partirse de una idea que enaltezca el hecho de que la perversión resulta deseable para algunos individuos, dado que también se vuelve una realidad humana:

Y precisamente porque la perversión resulta deseable, al igual que el crimen, el incesto y la desmesura, hubo que designarla no sólo como una transgresión o una anomalía, sino también como un discurso nocturno donde se enunciaría siempre el odio a uno mismo y la fascinación por la muerte, la gran maldición del goce ilimitado (pág. 15).

Bajo esta perspectiva, tratándose de asuntos que conciernen a lo prohibido y a la transgresión en la literatura, uno de sus referentes fundamentales se acotará en la obra del francés Georges Bataille (1997), para quien el erotismo se vuelve la experiencia del desbordamiento de los sentidos y del goce desmesurado. El autor, entonces, parte de una definición elemental en la que afirma que al parecer solamente los seres humanos han hecho de su actividad sexual un ejercicio erótico, “donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado a la reproducción y del cuidado que dar a los hijos” (Bataille, 1997, pág. 8). Así, aunque el filósofo reconoce que existe una autonomía del goce erótico en relación con la reproducción considerada como fin, “no por ello es menos cierto que el sentido fundamental de la reproducción es el erotismo” (pág. 9).

El erotismo de Bataille se define, pues, “en relación a la ley, instituida para reprimir la violencia de los impulsos irracionales, que constituye el mundo del trabajo y de la razón” (Tornos Urzainki, 2010, pág. 197). De este modo, los alcances del pensamiento batailleano arrojan luz sobre esas expresiones que escapan a la ortodoxia para refutar los fundamentos de la sociedad que reprimen el deseo, sobre todo porque el autor reconoce en la experiencia erótica un movimiento en el que el individuo se abandona al deseo, donde el placer y la repugnancia, el goce y el dolor son ya inseparables.

En tal sentido, Bataille es provocador porque coloca sobre los sujetos la elección de escapar de las dimensiones racionales que lo aprisionan mediante una serie de experiencias profundas, íntimas y reveladoras. De manera similar, lo sagrado como categoría que alude a la experiencia interior es vital para el autor, dado que se manifiesta como ese instante donde el ser humano logra desprenderse de su coraza para salir del estado de aislamiento. Sin embargo, se trata de una vivencia que, semejante a la experiencia erótica, sobre pasa todo límite y provoca una sensación ambigua, entre fascinación y pánico:

Así, el erotismo en Bataille se constituiría en una cuestión de orden filosófico, pues intrínsecamente en la experiencia erótica se juega una peculiar experiencia del y con el ser, una experiencia en la cual los seres humanos, en este caso los amantes no buscan obtener algo, sino perderlo todo, en primer lugar, su propia persona (Hermosilla Ordenes, 2008, pág. 7).

La perversión –entendida como transgresión– resulta inherente a la propia experiencia erótica en la que se ven involucrados la razón y los sentidos. Claro está, para el filósofo, se trata de la perversión como una manifestación válida y positiva de la experiencia humana, donde el que transgrede se aleja de una naturaleza estática y dada para ubicarse sobre una superficie en la que pueden manifestarse los estados de la emoción más intensos en la vida de todo sujeto:

La actualidad de Georges Bataille radica en esta búsqueda del ser humano por los caminos del Mal, es decir, por la ruta de la absoluta soberanía y rebasando todos los interdictos –no únicamente formales y materiales– sino también de aquellos interdictos que limitan y someten el acto de pensar a una sola ruta, aquella de la ortodoxia, segura y cómoda pero esterilizante y esclerótica, por ende, poco estimulante e imposibilitada de generar nuevos saberes (Larios Medina, 2016, pág. 24).

Esta forma de concebir el deseo y la transgresión, dice Maider Tornos Urzainki (2010), empuja a la sociedad a extenderse más allá de sí misma, “para descubrirse en aquello que excluye; aquello que no ha quedado integrado en el sistema (lo reprimido por la forma social) se convierte, ahora, en el lugar de resistencia desde el cual volver a pensar” (pág. 196).

Ahora bien, si transgredir es rebelarse al signo histórico del sometimiento, para Francisco Javier Larios Medina (2016), por ejemplo, el lenguaje emana con el propósito de ser un medio de comunicación. Empero, socialmente, se ha transformado en una herramienta de control que sofoca y “culturaliza” toda marca de rebeldía de los instintos vitales. Por consiguiente, el lenguaje contrario a su objetivo de unir, separa; en lugar de liberar, esclaviza. Es aquí donde el sentido latente de los cuerpos va en búsqueda de esos medios, distintos a la palabra, para mostrarse desde las catacumbas del inconsciente, ahí donde fue remitido por las buenas conciencias y los vigías de lo políticamente correcto. La escritura emerge, entonces, como posibilidad de todas las comunicaciones no verbales: la telepatía, el sexo, la risa, etc., mediante las cuales el otro pasa a ser nosotros mismos, suprimiendo las separaciones que el yo y el lenguaje verbal crearon:

A este tipo de escritura es a la que nos remite Bataille cuando se posiciona en contra de un lenguaje manipulador y represivo. Contra el orden y la búsqueda de un sentido, él propone y

antepone el desorden y el no-sentido. A partir de ello, la literatura deja de ser un juego recreativo o un ingenioso trabajo de la imaginación y se convierte en un ejercicio reivindicativo de los cuerpos y en auténtico instrumento de liberación (Larios Medina, 2016, pág. 30).

A partir de estos principios que no dejan de ser generales, es posible llevar a cabo un análisis en torno a esa relación peculiar que Carlo tendrá con las botas de hule de Paolo. Sobre todo porque desde una mirada batailleana todo aquello que es objeto de una prohibición es sagrado:

La prohibición, designando negativamente la cosa sagrada, no tiene solamente el poder de producirnos –en el plano de la religión– un sentimiento de pavor y de temblor. En última instancia, este sentimiento se transforma en devoción; se convierte en adoración (Bataille, 1997, pág. 49).

Por tanto, adentrarse a la novela resaltando la capacidad transgresora del deseo, es revelar su potencial respecto a la conformación de una literatura como práctica liberadora que se impone al terror de infringir la norma, liberando así al esclavo de la prohibición.

La obra, desde sus primeras páginas, sugiere ya la manifestación de un deseo subversivo por parte del protagonista, aun en esos momentos iniciales en los que su relación con el objeto se manifiesta semejante a un deseo perverso todavía no reconocible como tal. No obstante, bajo la imposibilidad de nombrar aquello que se ansía, existe la necesidad de comunicarlo “a veces por medio de la sublimación, como una confesión o un discurso dirigido a un testigo” (Pacheco García, 2015, pág. 41):

El caso es que me dedicaba, tras esos segundos, a fantasear en cómo, apenas llegado a su casa, se apresuraría a quitarse el uniforme de la escuela para ponerse la ropa que usaba en el establo.

Pero no tardé en descubrir que no se trataba precisamente de la ropa (Montagner Anguiano, 2006, pág. 12).

Tomando como hilo conductor la relación entre cuerpo y erotismo, a través de su revelación, Carlo reclama un lugar que lo coloque en el centro del goce erótico; pero, bajo la realidad mediocre del discurso social, aquello que se oculta no deber ser nombrado. De este modo, el protagonista sólo es contemplado como un cuerpo extraño que expresa una excesiva adoración hacia un objeto inanimado. Sobre todo porque, acotado en una sociedad en la que la sexualidad está firmemente genitalizada bajo el poder de la ley como norma social, el personaje simboliza la parte maldita del ser humano.

A pesar de esto, la apetencia de ese objeto no se presenta inmóvil ante los ojos de Carlo, sino colmada de pulsiones y de significado. Por tanto, abre paso al “deseo del erotismo

[que] nace con el impulso contradictorio miedo/fascinación que siente el hombre de superar el límite; en ese paso intermedio que comunica la prohibición y la transgresión” (Tornos Urzainki, 2010, pág. 198). Para G. Bataille (1997), la presencia del lazo erótico angustia, por lo que quien la experimenta se resiste a explorar los límites de su significado; pero si llega, será como experiencia íntima:

Pero faltaba algo. ¿Qué demonios era? La respuesta me llegó desde muy adentro, de tan adentro que no quise explorar su significación: él, a pesar de ir vestido con la ropa del establo, no llevaba sus enormes y groseras botas de hule. En cambio, unos zapatos mineros ocupaban su lugar (Montagner Anguiano, 2006, pág. 12).

En efecto, si la lascivia emerge mediante la mirada, no hay retraimiento en el protagonista ante el objeto de su deseo, y aunque todavía no logra identificar clínicamente su actuar como joven fetichista, reconoce que la ausencia de esas botas de hule que protegen los pies de Paolo tiene el impacto de un *switch* que apaga una serie de sensaciones corporales placenteras, provocando un efecto de vacío sobre sí: “Ese día no quedé excitado al verlo. Más bien me sentía decepcionado de él” (pág. 13). Sin lugar a dudas, “Carlo vive enamorado de Paolo calzando las botas de hule, pues sin esa condición el hombre que le atrae es uno más de los chicos guapos que ha encontrado” (List Reyes, 2011, pág. 84).

Otro aspecto a considerar es el hecho de que el personaje no cede ante sus deseos y se da a la tarea de averiguar más sobre ese calzado que, como todo fetiche, debe cumplir una serie de condiciones para quien lo observa. Es decir, para Carlo no se trata de cualquier categoría de calzado, sino de las negras y altas botas de hule que Paolo usa en el establo para la fajina. Entonces, si bien sabe que (aún) no puede poseer ese objeto preciado que desencadena sobre sí una pulsión singular, el personaje admite que debe elaborar otras formas de acercamiento y materializarlo por otros medios. Por esta razón, aunque él ya conoce la respuesta, se atreve a escribirle una nota a Paolo para preguntar por *aquello* y así abrir una suerte de canal de comunicación con las botas:

“¿Usas botas de hule para trabajar entre las vacas?”, “Sí”, “¿Cómo son?”, “Negras y altas...” La información obtenida, en cuanto a fondo no revelaba gran cosa, pero necesitaba que él lo dijera o, como fue el caso, que lo escribiera. Ese intrascendente papel adquirió ante mis ojos la categoría de una plegaría. Fue el único recadito que salvé de la destrucción. Estando en casa lo tomaba, lo abría, llegaba con excitación al clímax de sus respuestas, a la torpeza de sus rasgos gráficos, a las encantadoras faltas de ortografía. Lo olía (pág. 16).

Decidido a continuar con sus propósitos, y dominado por ese desbordamiento de los sentidos que converge en su fijación por unas botas de hule, Carlo actúa de forma impulsiva.

Sumergido en la experiencia violenta del sexo, sus acciones se contraponen a todo proceder habitual. A este respecto, G. Bataille (1997) reconoce en Sade un aislamiento moral que significa la abolición de los frenos: “Quien admite el valor del otro se limita necesariamente. El respeto por el otro le obnubila y le impide comprender el alcance de la única aspiración no subordinada al deseo de incrementar recursos morales o materiales” (pág. 128). Es decir que, existe la necesidad del mal para acceder al otro.

En consecuencia, a pesar de la admiración que puede llegar a sentir por Paolo, Carlo se comporta como un hombre que necesita comunicarse, pero no se trata de una comunicación inofensiva: “La comunicación está siempre asegurada por el crimen y la violencia; no se puede llevar a cabo sin herir al ‘otro’” (Tornos Urzainki, 2010, pág. 206):

Un día en la escuela, Paolo se sonó y fui a recoger el papel por él usado: lo guardé entre mis cosas. Lo sé, soy extravagante. Pero poseer esa intimidad, esa inconfesable intimidad suya, inmencionable realidad suya, significaba para mí dominar cierta porción de él, apoderarme de cierto control sobre su esencia y sus actos (Montagner Anguiano, 2006, pág. 89).

En otro orden de ideas, a propósito de una ruta de saber no convencional, de manera gradual, el protagonista llegará a ese momento clave de autoconocimiento con la ayuda de Oliver Ackland, docto fetichista que, en el plano textual, cual figura receptora de esos discursos dirigidos a un testigo, lo confrontará con sus impulsos más profundos. Aquí, es de interés señalar que, tratándose de los discursos normativos, estos no son exclusivos de la heterosexualidad, de ahí que el ejercicio fetichista también produzca los propios: “Oliver es el encargado de proveerlos a través de diversos medios que van de la música a la literatura, indicando a Carlo cómo se expresa el deseo desde el fetichismo (List Reyes, 2011, pág. 85).

Lo anterior, entonces, plantea la idea de que la presencia de Oliver va más allá de la de simple testigo. Es decir, no sólo se conforma con escuchar, sino que también actúa a manera de confesor amoral, otorgando cierto tipo de consuelo a Carlo, quien en su afán de (re)conocerse necesita recurrir a la presencia de su verdadero linaje: sus semejantes. De tal suerte que, desde el plano ficcional, se legitima la importancia de la misma práctica textual literaria, donde esta funge como espacio receptor y portador de identidad, sobre todo tratándose de un caso en el que hay la necesidad de afirmar una identidad urgente, en proceso de construcción y visibilización: “*Confesiones de una máscara* –novela que leí tiempo después por culpa de Oliver– se convertiría en uno de mis libros de cabecera porque era un

proporcionador de imágenes tragicoeróticas insuperables: Mishima sí me entendía o yo a él” (pág. 41). A propósito de esta obra literaria, Hans Hiram Pacheco García (2015) dice:

La valentía de Yukio Mishima al lanzar al mundo *Confesiones de una máscara* queda de manifiesto en cada una de sus páginas; no sólo se describe el descubrimiento homosexual del protagonista, sino que, además, éste nos narra con lujo de detalles las fantasías sádicas que llenan su cabeza adolescente, su irreprimible atracción por la sangre y la muerte, su fetichismo sin límites (...) (pág. 256).

Carlo, entonces, al buscar relacionarse de manera intencional con la obra de Y. Mishima (1949), recurre a una forma de afianzarse a ese universo que existe mediante la acción de enunciar a los otros que le precedieron, a sus semejantes. Sin embargo, el protagonista lleva más allá este acto y arroja sus ánimos fetichistas en Kochan⁹⁸, personaje principal de la novela del escritor japonés:

Sé que si el protagonista de *Confesiones de una máscara*, de Yukio Mishima, hubiera vivido en Belmondo y no en Japón, se habría sentido atraído por el mismo tipo de personas que yo; por jóvenes que parecen limitar su léxico para defender su masculinidad ante cualquier ataque de refinamiento (Montagner Anguiano, 2006, pág. 47).

Por consiguiente, si el aforismo griego “Conócete a ti mismo” sugiere que la principal necesidad del hombre para acceder a la sabiduría es través del autoconocimiento, Carlo, con la ayuda de Oliver, traza un camino en el que el conocimiento de sí mismo, como operación introspectiva, se entreteje con el impulso de infringir, de ahí que a mayor autoconocimiento, mayor sea el deseo de transgresión; acto que, para entonces, ya no puede traicionarse: “Fue durante una de mis reflexiones cuando por fin le quité la máscara a la estrujante verdad: mi motor era el fetichismo, ese fetichismo” (pág. 119). Haciendo a un lado el constituyente patológico que suele personificar el fetichista, el protagonista actúa más como ese sujeto

⁹⁸ Kochan, al igual que Carlo, representa a ese personaje adolescente que se descubre como fetichista. En el caso de la novela de Y. Mishima (1942), el protagonista se ve seducido por la abundancia de vello en las axilas de Omi, fetiche que el discurso médico ha identificado como maschalagnia: “Tan pronto como le vi mi corazón comenzó a latir clamorosamente dentro de mi pecho. Se había quitado la camisa, con lo que su pecho quedaba solamente cubierto con una camiseta deslumbrantemente blanca y sin mangas. Su piel contrastaba con la blancura de la camiseta, que parecía estar excesivamente limpia [...] Todos los muchachos que hubieran examinado su propio corazón habrían descubierto que la admiración que les embargaba no nacía solamente de la hazaña de fortaleza física llevada a cabo por Omi. Era la admiración hacia la juventud, hacia la fuerza, hacia la supremacía. Y era, asimismo, pasmo hacia la abundancia de vello que los brazos alzados de Omi habían revelado allí en los sobacos” (págs. 69-70).

erótico que para G. Bataille “es alguien que se deja fascinar como un niño por el juego, y por un juego prohibido”.⁹⁹

Evocando uno de los principales axiomas foucaultianos propuestos en el marco teórico de la presente investigación, este último testimonio de Carlo comprueba la hipótesis respecto a cómo lo que trajo en consecuencia el discurso médico sobre las sexualidades, además de la facultad de vigilar o regular, fue el poder nombrar finalmente “algo”, de asociarlo a un determinado contexto o grupo social, donde claramente está implícita o en potencia la capacidad de reconocerse en el otro, de configurar una identidad familiar a partir de formas afines de afecto atravesadas por la sexualidad: una sexualidad ya no nefanda o abyecta, sino anómala, y por lo tanto regulada desde el discurso médico: “Con dolor comprendí que estaba condenado a obtener plena satisfacción sexual sólo en la medida en que el fetiche estuviera presente durante mis contactos: justo como le había pasado a Alan el de *Equus* con los caballos” (Montagner Anguiano, 2006, pág. 201).

“En este sentido es muy importante el efecto que tiene nombrar las prácticas sexuales de acuerdo a una terminología que no sólo describe, sino que además dota de contenido simbólico y las ubica en el contexto de lo abyecto” (List Reyes, 2011, pág. 82). Bajo esta premisa, el personaje debe sublevarse como perverso a través de la transgresión, la cual se coloca fuera del orden del mundo, de lo racional, donde existe una serie de supuestos saberes que le dan sentido a la realidad, pero que niegan esas experiencias límite propuestas por G. Bataille (1997). Así, Verónica Watt (2011) expresa:

El mismo acto de fetichizar hace que el sujeto ingrese a un círculo de atribuciones de las que después le es difícil desvincularse; el objeto ya se encuentra impregnado de ellas. Resulta trabajoso intentar regresar a ese momento inaugural en el que los elementos que se aprecian eran simplemente cosas: cuando la medallita era solo un colgante y no un amuleto, un calzón era solo una prenda de ropa o un nombre parecía algo estrictamente nominal (pág. 1).

El protagonista, pues, se arroja a ese momento previo donde las botas de goma carecen del poder que ahora ejercen sobre él, mas no como una forma de mirar a su pasado de manera nostálgica. En otras palabras, bajo una postura analítica batailleana, la experiencia interior de transgredir el límite, haciendo del objeto fetiche algo distinto a los fines a los que

⁹⁹ G. Bataille habla de esto, a propósito de su libro *La literatura y el mal*, en una entrevista otorgada a Pierre Dumayet para la televisión francesa en 1958.

la realidad adscribe su utilidad, obliga a Carlo a cuestionarse sus propios confines como ser humano, a desafiar esas cosas que su ser pensaba que era, a pensar en cómo lo que le fue permitido determinó un actuar siempre contenido. Si para G. Bataille (1997) “el erotismo es un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente” (pág. 22), la experiencia erótica es el desborde de los sentidos que hace que el ser humano mire hacia atrás para ver cómo se deja un vacío:

Pocos días después de lo de Ackland tuve un pensamiento incontrolable: ¿dónde habían quedado las botas de hule que usaba a los doce años? ¿Qué había sido de ellas? Luego sobrevino una fuerte necesidad de verlas, de tocarlas, de exhumar esos días en los que había sido tan profundamente infeliz (Montagner Anguiano, 2006, pág. 120).

En este marco, la experiencia de Oliver Ackland como fetichista le otorga al protagonista la oportunidad de cuestionarse a sí mismo, de manera consciente, sus bordes, sus límites como sujeto en el escenario de lo socialmente aceptado:

—¿Qué te gusta de él, además de su cuerpo y su forma de ser? [...]

—Eres igual a mí. No te conformas con ser joto, sino que todavía quieres ir más allá. A pesar de tus esfuerzos por ocultarlo, algún día alguien te descubrirá y entonces serás un paria en tu propia tierra. [...] Torpe, ¿no ves que no se puede llegar impune a tanta perversión? [...]

No sabes en lo que te estás metiendo, amigo. Crees que has encontrado una solución a tus problemas de conducta, pero puedes llegar a descubrirte solo y repudiado. Sabrás con dolor también, que amarás sólo en función de eso o de su evocación (págs. 104-107).

Sobre este espacio turbulento, el protagonista, a través de la memoria, regresa al momento que actúa como punto de no retorno, en el que descubre esa primera pulsión que su futuro objeto fetiche provoca sobre su cuerpo casi infantil. Se trata del recuerdo de un hombre que, junto con su hijo (mucho mayor que Carlo), llega a su casa para saludar a su padre. En algún momento, mientras los hombres mayores beben y el hijo se integra para acompañarlos, las botas de hule este último deben quedarse fuera de la casa, en el patio del establo, ya que están repletas de suciedad. Carlo confiesa que, aunque en ese instante las percibe “horribles, enormes, insultantes”; también las advierte “bellas, altas y concretas”, por lo que, de manera inmediata, se siente atraído a estas:

Luego allá adentró dijeron algo y el muchacho soltó la risa –brotada desde un vello púbico que yo no sabía que en él existía pero que sí intuía– y en el desgajamiento de esa risa pública tuve mi primer arrebató sexual con consecuencias: me llevé la bota hasta la nariz, loco, y sentí de plano el estiércol adhiriéndoseme como si siempre hubiera anhelado carcomerme las fosas. Tuve un golpe de lucidez y no sólo las retiré, sino que las solté (pág. 129).

Aunque la experiencia humana impulsa el horror a toda sexualidad “natural” el filósofo francés vincula ese mismo horror al valor de la atracción del erotismo. “El éxtasis

erótico de Bataille limita con el horror más extremo” (Tornos Urzainki, 2010, pág. 205). Carlo, entonces, proyectando en la materialidad de las botas la sensación propia de la experiencia erótica (el horror y la fascinación) experimenta el terror que otorga el desbordamiento de los sentidos que convergen en el placer de su acto fetichista. “Asco y horror que se traslada al acto sexual, a la carne voluptuosa y obscena y sucia, que desfallece en el paroxismo del placer” (Hermosilla Ordenes, 2008, pág. 26).

Se dice que el fetiche radica, en un inicio, en “la fijación de la pulsión en un objeto parcial, que por lo general se centra en ver y oler” (Pacheco García, 2015, pág. 286). Así, este evento se vuelve elemental para ilustrar el momento determinante en relación con el fetiche en el que, al igual que Kochan en Y. Mishima (1942), Carlo alcanza una excitación sexual a través del contemplar, del sentir y del oler: en este caso, una de las botas. A este respecto, de acuerdo con Malcolm de Chazal, la voluptuosidad es la encrucijada universal de los sentidos: “la voluptuosidad es por esa razón incluso la mayor fuente de conocimiento y el más vasto campo de estudios de los mecanismos profundos del ser humano” (citado en Hermosilla Ordenes, 2008, pág. 4).

Al igual que los jóvenes personajes de G. Bataille en su *Historia del ojo*, con el fin de alcanzar un conocimiento más profundo de sí mismos, el joven fetichista de un pueblo granjero renuncia a las regulaciones de la sociedad tradicional para ingresar a una forma de placer maldito que apunta a una dirección distinta a la de la sexualidad monótona y descontaminada:

Mi erección pugnaba por encontrar su libertad. Bajé el cierre de mi pantalón y la dejé salir. Me invadió una oleada de pasión, tomé en un gesto frenético el bulto de la ropa de Paolo y, mezclado con ella, boca arriba, mordiendo el borde superior de una de las botas y con la otra estrechada contra mi pecho, me masturbé por primera vez dueño absoluto de mi miembro. La lamparilla cayó al suelo y alumbró hacia cualquier dirección. No creo haber tardado ni siquiera un minuto en alcanzar el orgasmo (Montagner Anguiano, 2006, pág. 221).

Carlo elabora para sí el acto erótico que, a diferencia de la actividad sexual simple, está en una constante búsqueda de objetos y situaciones que incrementen el placer supremo, de manera que el desborde de los sentidos se aproxime a una experiencia mística que busca la comunicación con Dios. Empero, la experiencia interior en Bataille “se enmarca en un mundo que ya no tiene Dios; [...] y, por lo tanto, sin referente externo sobre el que sustentar el sentido de la experiencia, al hombre sólo le queda replegarse sobre la interioridad de su propio ser (Tornos Urzainki, 2010, pág. 200):

Caminé por corraletas, me acosté sobre la alfalfa que sería el alimento de las vacas en pocas horas. Subí al tractor, oriné bajando el cierre de su pantalón. Retorcí mi cuerpo cuanto quise en un oasis nocturno de aventura emocionante, solitaria y absoluta: todo para desmitificar el cuerpo de Paolo a través del mío. ¡Era feliz, imposiblemente más feliz! Terminé por masturbarme otra vez, pero ahora de pie, entre los ruidos de las vacas, ante las cuatrocientas mil imágenes que guardaba de Paolo en mi galería mental, y prolongué la dicha hasta que no pude más (Montagner Anguiano, 2006, pág. 223).

Si bien el protagonista de *Toda esa gran verdad* se ha moldeado como el héroe maldito en espera del goce desmedido, habrá que ubicarlo en el terreno de la transgresión y la perversidad que lo enfrenta por su condición peculiar de ser en el mundo. Al conocerse a sí mismo por medio de la experiencia erótica, Carlo revela que fue dueño de esas botas de hule desde el mismo día en que nació en Belmondo, donde el trabajar y el proveer son actividades vinculadas a la idea popular del deber ser de los varones: “ahora me obligaban a *ser hombre*, a *vestirme de hombre* o, más propiamente, a *calzar de hombre*: un hombre asumido a la edad de nueve años” (pág. 286). Por consiguiente, en la etapa adulta, el protagonista intenta resarcir esa ruptura reorientándola hacia la adoración excesiva del objeto fetiche: “Esas botas que mi padre me obligó a calzar a los nueve años eran sin lugar a dudas las mismas que buscaba por la noche en el establo dormido de Paolo: las mismas pero agigantadas, reales, palpantes” (pág. 287).

Dice G. Bataille (2001) en su breve ensayo “La voluntad de lo imposible”:

La noche estrellada es la mesa de juego donde se juega el ser: arrojado a través de ese campo de posibilidades efímeras, caigo de lo alto, desamparado, como un insecto dado vuelta. No hay razón para considerar que la situación me sea mala: me gusta, me enerva y excita (pág. 21).

Ese insecto acérrimo es Carlo, quien en su forma especial de amar se otorga un sinnúmero de posibilidades del goce de los sentidos en un pueblo alejado de las novedades de la metrópoli. Las consecuencias poco importan ya:

Llego otra vez hasta ellas. Las veo y retenerme no es posible. Bordeo sus contornos con pasión pagana del amante medieval. Sé que huelen y por eso las venero. Imploro su nivel. Accedo durante su descenso. Soy un insecto más, un monstruo capaz de destruirse a sí mismo infinitas veces, como la Hidra de Lerna (Montagner Anguiano, 2006, pág. 227).

En suma, si M. Foucault (1976) revela cómo (en occidente) el desarrollo de una *scientia sexualis* no sólo tiende a definir y clasificar, sino que también regula la sexualidad de los cuerpos a través de diversas *tecnologías*, el ejercicio narrativo propuesto por E. Montagner (2006) constata que existen líneas de fuga que fragmentan los mandatos de la sexualidad a través de prácticas, de deseos y de vivencias múltiples que otorgan la posibilidad

de indagar en lo más profundo del ser para producir conocimiento. Dicho de otro modo, los avatares de Carlo involucran la manifestación de experiencias interiores que convergen en momentos que pueden identificarse como fases de confesión, de descubrimiento, de enunciación y de goce al asumirse como fetichista dentro de un escenario rural donde el protagonista llega a (re)conocerse, no sin antes enfrentarse a una serie de fuerzas que intentarán normalizar su actuar como sujeto.

De este modo, subrayando la innovación que supone el abordar en el discurso literario nacional varias ramificaciones fetichistas que se desenmascaran con gran intensidad en la novela, el escritor toma aquello que ha intentado silenciarse para convertirlo en materia prima discursiva y lo ubica en el terreno periférico del pueblo, suscitando así formas distintas de expresar el deseo de una minoría sexual y geográfica. En tal sentido, como iniciadora de la representación del fetichismo de objeto en el campo literario mexicano, la obra de E. Montagner (2006) se colma de un carácter renovador. Por consiguiente, narrar lo perverso funge como acto de resistencia; sobre todo porque “[s]iguiendo a Gayle Rubin (1993) diríamos que el fetichismo se encuentra en la parte más baja del sistema de valores de la sexualidad junto con el resto de los despreciados, o como diría Judith Butler con los cuerpos abyectos” (citada en List Reyes, 2011, pág. 83).

Asimismo, habrá que observar que, aun cuando se intentó suspender del análisis el carácter patológico de las prácticas del personaje, aplicando un modelo teórico más enfocado en la experiencia interior y del placer, no puede excluirse el sentido de perversión que se halla en el comportamiento del protagonista. Hacia el final de su obra, E. Roudinesco (2009) propone reconsiderar esos sistemas que idealizan la desviación, permitiendo pensar tanto las antiguas perversiones denominadas sexuales, como a la misma estructura perversa, semejantes a expresiones de una nueva norma. En específico, la autora se refiere a la teoría cuir, porque la considera “un proyecto que persigue abolir la idea de que la perversión pueda ser necesaria para la civilización” (pág. 241). De esta forma, argumenta que si cada individuo es libre de adquirir en todo momento la posición de uno u otro sexo, sus ropas, sus conductas, sus fantasías y sus delirios, las prácticas sexuales consideradas transgresoras, entre estas el fetichismo, “no serían sino el equivalente de las normas dictadas por la sociedad llamada heterosexual” (pág. 241).

Esto tiene sentido, si se piensa que ahí, donde la literatura ha construido sociedades imaginarias en las que la violencia, el incesto, el fetichismo, la sodomía, entre tantas otras prácticas, adquieren una agencia porque se revelan ante la norma, “la *queer theory* transforma la sexualidad humana en una erótica domesticada de la que se ha evacuado toda referencia al amor y al odio” (pág. 242). Bajo esta premisa, resulta válido preguntarse lo siguiente: ¿Es, acaso, el escritor el mayor de los perversos?

En relación con lo antes expuesto, el presente capítulo ha mostrado un segundo ejercicio narrativo perteneciente al campo literario nacional circunscrito en los umbrales del nuevo siglo. Esta vez, se trató de una novela en la que sobresale el escenario rural como elemento clave de acción: territorio en el que, usualmente, la figura del disidente sexual suele verse opacada por la metrópoli como única geografía de acción política. En cuanto a su estructura, el apartado se organizó a través de una serie de interrelaciones del tipo: personaje-autor, personaje-espacio, personaje-otros personajes y, finalmente, personaje-objeto.

En la primera sección, con base en la fisura vida/texto, se recalcaron algunas características del relato autoficcional como tipo discursivo: espacio donde se producen configuraciones que ensamblan lo textual y lo referencial. Dicho esto, se observó que, a partir de cierta información extratextual, la novela de E. Montagner (2006) puede leerse en clave autobiográfica. En otros términos, apelando a la figura del lector implícito, se develó que existen conexiones entre las dificultosas experiencias narradas por el protagonista y las del propio autor de la obra. Estas similitudes traspasan el agitado territorio agropecuario de acción, la configuración de una identidad distinta (ligada a la ruptura del mandato familiar), la identificación como sujetos fronterizos (sexual y lingüísticamente hablando), pero también la representación visual que el autor chipileño hace de sí mismo. Por consiguiente, si el escritor se coloca como vaivén, en tanto que presencia que juega a estar dentro y fuera del texto, tal efecto autoficcional otorga un valor a la obra como documento que, al guardar cierta relación con la tradición testimonial, manifiesta nuevos discursos, presencias, tensiones y deseos hasta ahora no tratados en la narrativa mexicana.

Posteriormente, con la finalidad de ahondar sobre los términos (des)orientación y zonas de confort, de la académica S. Ahmed, se estableció cómo, a partir de la presencia del cuerpo y el espacio en la relación entre Carlo, Lorena y Paolo, esta responde a una serie de desplazamientos espacio-simbólicos sobre los que se incrusta la experiencia de los personajes

mencionados. En este sentido, las vicisitudes del protagonista constataron que el sistema cuerpo-género y sexualidad construye sitios, tanto simbólicos como reales, que no pueden contener lo complejo de su corporalidad, más cuir que homosexual: por lo que Carlo se asume, de manera persistente y desde su alteridad, como sujeto incapaz de producir un discurso propio. A diferencia de Paolo quien, desde su zona de confort, la mayor parte de las veces, simplemente se comporta como varón heterosexual. La experiencia espacial emprendida por Carlo se da a través de una serie de juicios aplicados donde es expulsado tanto de un territorio familiar masculino, como de aquel otro que le resulta opuesto al ser meramente femenino.

Por lo tanto, sobre esta perspectiva de suspensión, se reveló que el protagonista se niega a sí mismo el derecho de entrada al espacio reservado para su prima, asumiendo así que no es posible llegar a modificar ciertos lugares donde sus deseos siempre se verán como perversos: deseo heteronormativo vs deseo homoerótico. Sin embargo, semejante a un intermediario, fue Lorena la encargada de abrir nuevas posibilidades de goce respecto a una relación afectiva en favor de lo colectivo, donde el deseo homoerótico de Carlo ya no actúe como condición transitoria. Lo anterior sugirió una propuesta distinta, orientada al acto de habitar lugares que no excluyan la posibilidad de desorientarse.

Por otra parte, en cuanto a los procesos de socialización que Carlo plantea con su interactuar, frente a otros personajes varones, se destacó que partiendo del supuesto de que “la verdadera masculinidad emerge en el cuerpo de los hombres”, ambos términos fungen como categorías de análisis sobre las que se proyecta una serie de expectativas sociales que conciernen a lo que se espera del actuar de los varones. De este modo, se señaló que la masculinidad hegemónica atañe a una serie de creencias culturales, reconocidas como atributos no cuestionables, que operan dentro del campo sexo-genérico de los varones, provocando relaciones de subordinación.

Asimismo, se corroboró cómo fuera de esa relación más o menos estática que el protagonista mantiene con Paolo, personajes como Oliver Ackland, Antonio y Leonel permiten que el cuerpo de Carlo sea capaz de realizar varios desplazamientos que lo ubicarán más allá de su posición subordinada. En tal sentido, su interactuar con otros varones homosexuales quienes para el instrumento de validación tienen una relevancia inferior al cuerpo de Paolo, le otorga cierto carácter de igualdad desde el que tiene el potencial de ejercer

un poder recién adquirido sobre aquellos otros cuerpos que se encuentran en la escala más baja por manifestar marcas de afeminamiento, poca fuerza física, no ser valientes y no alojar intenciones de competencia. En consecuencia, se dio por sentado que los atributos calificados en positivo adjudicados a la heterosexualidad, traspasan el discurso de la alteridad sexual para seguir esparciendo la intención normalizadora de aquellas costumbres consideradas propias de los “verdaderos” varones. De ahí que, aun cuando se destacaron las nuevas posibilidades de deseos, de goce y representación que origina la acción de desplazamiento en un personaje como Carlo, debe reconocerse que su acto de interactuar entre “iguales”, en un plano permanente, no logró generar modelos alternativos de conducta, dado que estos se construyen con los mismos instrumentos simbólicos que utiliza la masculinidad hegemónica como herramienta de anulación.

Por último, dado que es un componente neurálgico en la estructura narrativa, se realizó una aproximación a las que se consideraron las dimensiones más significativas de la presencia de un objeto en particular (las botas de hule) y su profundo vínculo con el protagonista de la novela: relación sujeto–objeto. Una vez desplegado un basamento teórico acotado sobre algunos postulados propuestos por G. Bataille (1997), a manera de momentos clave que atañen a la experiencia erótica, se destacaron tópicos como la imposibilidad de enunciar lo perverso, el descubrimiento del placer asociado a un objeto como meta del deseo sexual, la importancia de la literatura como creadora de una identidad emergente y el fetiche como campo de experimentación que induce al desbordamiento de los sentidos, del placer y del autoconocimiento. En tal sentido, se anunció cómo este marco de intensidades que recorre la experiencia del ser fetichista en un escenario rural se vuelve un acto de resistencia, dado que planeta otras maneras de narrar esas expresiones alejadas de la sexualidad tradicional sobre una geografía periférica.

Así, tratándose de la recreación literaria, al narrar lo perverso a través de distintas manifestaciones fetichistas, se propuso que E. Montagner (2006) innova el campo cultural a nuevas vías de investigación, como el estudio del fetichismo y de los escenarios perversos, desde la literatura. Por consiguiente, su obra se ha vuelto ya un texto imprescindible para futuras elucubraciones teóricas interesadas en el tópico fetichista.

Conclusiones

A lo largo de la investigación se urdieron distintos argumentos –a manera de líneas de confluencia– desde los cuales el estudio de la producción literaria nacional propuso que las obras analizadas, entendidas como productos discursivos de la historia oficial, han creado una historiografía propia respecto a la representación de la alteridad sexual basada en experiencias que aspiran a comprenderse como reales o testimoniales. Es decir, aunque se trató de ficciones, pudo observarse que las novelas tienen la particularidad de haber recurrido a la mímesis literaria, interpretándola como un ejercicio de imitación de la realidad cuyo foco fue la representación de hechos que atañen a experiencias colectivas de un determinado grupo de individuos, incluidos sus temores, sus deseos, sus modos de hablar, sus gestos, sus prácticas, los espacios que frecuentan y hasta su forma de vestir.

En tal sentido, las obras constataron lo que ya adelantaba A. Martínez Expósito (1997) respecto a cómo la literatura de tema homosexual contiene una gran vocación realista. Sin embargo, se trata de una realidad construida sobre los márgenes de ese lugar de enunciación que se interpreta y se recrea a través de las distintas tomas de posición por parte de los autores. Ahora bien, el reflexionar sobre quién escribe y los lugares de enunciación de los textos resultó determinante, dado que la historia oficial tiende a generalizar un acontecimiento sin prestar atención a las particularidades de otras regiones, y por lo tanto de otros individuos, sobre todo en el caso de esas primeras propuestas textuales que atañen a la homosexualidad.

Asimismo, se planteó cómo hay momentos donde aquello que permanece fuera de la ley, en este caso el ejercicio de una sexualidad alejada de la norma cultural, sólo puede enunciarse a través de la ficcionalización característica de la literatura. Respecto al último punto, y con la finalidad de formular nuevas líneas de investigación, el objetivo principal del presente estudio incumbió respecto a la fascinación hacia lo abyecto en la novelística mexicana mediante la representación de algunos códigos culturales vinculados al personaje homosexual. Al fin y al cabo, la abyección vista a través de la literatura posibilita cuestionar “una cierta idea de la pureza, de lo bello, de lo limpio, de lo correcto, de la norma, de la ley” (Castellano, 2015, pág. 78).

En tal sentido, bajo la premisa de que la presencia extratextual del sujeto sexodisidente transforma otros espacios discursivos, se partió de la revisión de tres obras (*Los cuarenta y uno: novela crítico social*, *Vereda del Norte* y *Los mil y un pecados*)

pertenecientes a la producción literaria nacional de la primera mitad del siglo XX, para después profundizar respecto a dos novelas acotadas en los umbrales del nuevo siglo: período caracterizado por un mercado editorial ofrecedor de un gran número de ficciones donde se destaca la presencia de un personaje que por mucho tiempo careció de una voz propia, de una agencia, viéndose obligado a convertirse en un cuerpo sin rostro. En relación a lo anterior, se trató de una agencia que compete la capacidad de predicción y control que los individuos tienen sobre sus elecciones, decisiones y acciones de las cuales son responsables al momento de configurar formas alternas del ejercicio de su sexualidad.

Así, como primeros aportes generales, a partir del análisis del *continuum* narrativo, se expuso cómo también la literatura tiende a configurar nuevos sistemas y formas de reorganizar a los sujetos. Es decir, bastaron dos ficciones para interpretar al renovado campo literario como un territorio mucho más abierto a expresiones variopintas en relación con la sexualidad y donde la importancia de las dos novelas ubicadas a inicios del siglo XXI es crucial para entender cómo la literatura tiende puentes interdisciplinarios con otras áreas de estudio interesadas en analizar el tránsito de algunos sujetos. Dicho esto, no es fortuito que las obras hayan tratado temas como la migración a las grandes ciudades, la identidad, la clandestinidad de la experiencia homosexual, el descubrimiento de un gusto particular por un objeto, la masculinidad, la violencia en los entornos rurales, entre tantos otros temas, cuyos aportes proponen una visión mucho más compleja de la sexualidad y, sin duda, menos vergonzosa. Es decir, se trató de experiencias que atañen al sexilio de quien se va y encuentra la fugaz satisfacción sexual sobre una urbe erotizada por los cambios sociales; pero también de la acción individual de autorreconocimiento llevada a cabo por quien elige permanecer en su lugar de origen para, de manera paulatina, despojarse de esa idea de enfermedad que durante mucho tiempo aquejó a algunos varones.

En consecuencia, nada de frívolo o vacío hay en la historia de un personaje principal el cual se autodefine como fetichista, porque tal enunciación, desde el campo literario, genera vías necesarias de representación frente a un sistema que constantemente invalida todo aquello que intenta salirse de los hábitos y las normas de la vida social. De ahí que la novela sugiera una elevación en el nivel intelectual-espiritual de quien, aferrándose a la libertad del deseo personal, se reconoce ante el mundo como cuerpo incómodo.

De igual modo, la investigación arrojó que a pesar de ser textos cuyos autores escasamente han suscitado el interés de la crítica literaria, como es el caso de otros escritores, se trata de obras que han sido leídas: operación esencial y beneficiosa para quien las escribe. H. Villalobos, por ejemplo, aunque tiene bajo su autoría tres novelas a inicios del siglo XXI, no forma parte del canon literario sexodisidente, además de no ser un autor que hasta ahora pueda localizarse entre el corpus crítico de estudio de la novela homosexual contemporánea en estos primeros veinte años. No obstante, si bien puede cuestionarse el valor literario de *Jacinto de Jesús*, la obra ha sido analizada por la crítica chilena L. Guerra (2014), quien se aproxima a la novela latinoamericana para referirse al espacio urbano como *locus* que, aunque intenta proteger el orden social de los sujetos, también permite la generación de hendiduras fuera de la ley. Así, la obra de H. Villalobos (2001) configura reflexiones concernientes a lo heterogéneo y lo dispar. Además, la novela cuenta con un prólogo de C. Monsiváis, lo cual le otorga cierto prestigio dentro del campo. En contraste, ya en 2014, para algunos expertos en literatura mexicana, con tan solo una novela en español, E. Montagner había logrado posicionarse como uno de los veinte autores mexicanos –con menos de cuarenta años– más sobresalientes en el plano de la ficción. Esto último identificaba al escritor chipileño como una de las nuevas voces de las letras nacionales.

Amén de lo anterior, es fundamental destacar que, en cuanto a su contexto de enunciación, las novelas *Jacinto de Jesús* y *Toda esa gran verdad* son trabajos de dos figuras autorales alejadas de la norma heterosexual, cuyas propuestas textuales se inscriben en torno a una temática difícilmente separable de la identidad afectiva y sexual de sus creadores. De tal forma, H. Villalobos (2001) se aproximó a la configuración de una etnoliteratura que aspira a captar fielmente la realidad, para narrar los avatares de uno de los tantos jóvenes migrantes nacionales quien, entre otras cosas, se dedica a deambular por los cines de la ciudad de México en busca de encuentros sexuales anónimos.

Asimismo, E. Montagner (2006) apeló a un *bildungsroman* homoerótico a partir de su experiencia, como forma de conocimiento –dentro del ambiente rural chipileño– cuyos saberes respecto al espacio de acción representado producen tal verosimilitud que, por momentos, la novela sugirió aproximarse a lo autobiográfico. Por tanto, puede sostenerse que aun los contextos, las posturas, las experiencias de vida y las prácticas más diversas, e incluso antagónicas, tienden a encontrarse de manera transversal.

En otro orden de ideas, en cuanto a esos hallazgos más puntuales, si uno de los objetivos del estudio residió en ahondar sobre la intervención de la literatura en la construcción social de ciertos sujetos, su historia, su representación, las características, los modelos y los deseos de lo que se ha asumido como homosexual, el resultado de la serie de cruces que confluyen y se bifurcan entre los dos textos pertenecientes al actual siglo trazó una serie de ejes temáticos propuestos que involucraron a los autores, las obras, el espacio de acción, los personajes, los lectores, entre otros más. De manera implícita, estas vetas montaron caminos de entrada para analizar, explicar, comprender e interpretar la visión contemporánea sobre la literatura como práctica discursiva y cultural, conduciendo a replantear esa fuerte relación entre las personas y los personajes. En tal caso, como resultado del análisis, otro de los puntos a subrayar será el que atañe a uno de los tópicos más significativos en ambas obras: la ruptura de los mandatos familiares, entendidos como aquellos discursos que forman un complejo sistema de normas heteropatriarcales, pero que los protagonistas, a lo largo de la trama, cuestionan con sus elecciones.

Jacinto, por ejemplo, se resiste a ser igual que su padre –un buen artesano dedicado a la fabricación de guitarras y juguetes de madera– por lo que deja el pueblo en aras de encontrar mejores oportunidades de vida, incluidas las sexuales, en la gran ciudad. Sin embargo, semejante decisión implica desdeñar las ideas inculcadas por su bisabuelo Fermín, un viejo curandero retirado, sobre cómo el destino de los hombres está más que definido. De esta forma, con su desplazamiento, el personaje desafía las predicciones impuestas, dando paso a los efectos persistentes de esos discursos normativos que lo siguen durante el transcurso de su vida, al grado de tener que regresar al pueblo –muchos años después– con el objetivo de poner punto final a lo inconcluso.

De manera similar, un joven excéntrico como Carlo produce una ruptura con la historia familiar al rechazar las afanosas labores en el establo, con el fin de consagrarse a la cultivación de un acervo literario y musical lejanos del uso de herramientas y el uniforme de trabajo asociados a los varones del pueblo. Por tanto, desde un desplazamiento simbólico, una vez distante del mundo inculcado por su padre, el protagonista regresa a confrontarse con ese espacio conflictivo a través de la atracción por las botas de hule de Paolo, cuya corporalidad y prácticas representan el ambiente que Carlo desprecia en el transcurso de su infancia. De lo anterior, y conforme a los postulados propuestos por M. Muñoz (1996), se

infirió lo siguiente: bajo un rubro relativo a las características pertinentes a esa literatura “menor” que empieza a configurarse de manera puntual en el país en la década de los ochenta, tanto Jacinto como Carlo expanden al contexto contemporáneo un rasgo común identificado en algunas obras anteriores: a grandes rasgos, ambas novelas esbozan una misma línea de sentido al transmitir un tratamiento literario concreto donde, a nivel temático, la función del personaje sexodisidente consiste en llevar a cabo un ajuste de cuentas con su entorno y consigo mismo, proceder que, de manera regular, culmina en fracaso. No obstante, previo a la presencia de la frustración, existe la posibilidad del goce y el placer que otorga la propia experiencia de la búsqueda.

Confiriendo, pues, una mirada analítica al espacio de acción, se identificó en los personajes principales de ambas novelas una franca predilección por algunos entornos que podrían catalogarse como sórdidos. En otros términos, lugares que por sus características permiten un uso secreto y distinto que los vuelve territorios apartados de los alcances de la respetabilidad o lo socialmente permisible. En este sentido, la sala de cine y el establo fungen como zonas problemáticas generadoras de angustia y desazón, mezcladas con las confusas gratificaciones de la adrenalina provocada por el impulso del deseo erótico sexual. En consecuencia, trátase de la anónima sala de cine o el cuarto de los trebejos anexo al establo, lo sórdido del espacio adquiere un valor simbólico para ambos personajes: la imposibilidad de una forma de vida aprobada socialmente, la recompensa –o el premio de consolación– por recurrir a determinadas prácticas abyectas. A partir de lo anterior, ¿puede asumirse que las experiencias de los dos jóvenes reproducen el discurso generalizante respecto a las prácticas ilícitas de quienes, en el plano extratextual, se asumen como cuerpos marcados? Ciertamente, el utilizar la “habitación” del pánico como posibilidad de experimentar otra lógica de comportamiento, al igual que el deseo, exige transitarla mediante una agencia del cuerpo y los sentidos.

En medio de la confluencia temática relacionada a la transgresión de las normas morales y sexuales, y la ruptura de los mandatos familiares, a manera de contraste, se observó cómo el cuerpo de Jacinto siente, desea y vibra con la proximidad de los otros (cuerpos) en la sala de cine, donde el encuentro sexual se explicita de forma anónima, cruda y hasta mecánica; mientras que Carlo usa el establo con el propósito de encontrarse a solas con su objeto fetiche, las botas de hule del novio de su prima, y revelar una sexualidad menos

convencional. Desde esta perspectiva, las obras de estudio representaron el deseo (asociado al tópico de la sexualidad) de forma distinta. En el caso de *Jacinto de Jesús*, hay un narrador omnisciente –quien no es un personaje del relato– que da cuenta de esa primera visita al cine Variedades, donde el joven Jacinto (guiado por la curiosidad) descubre el universo sensorial que la lóbreguez del lugar concede a algunos de sus asistentes en Paracho. Para entonces, el protagonista sabe que todo es posible si su cuerpo asume la posición correcta sobre la rechinante butaca: semiacostado y con las piernas abiertas. Así, la primera experiencia sexual del adolescente comienza con el roce azaroso de una mano extraña sobre su rodilla. En ese momento, Jacinto finge no darse cuenta de lo que sucede, permitiendo a la mano desconocida hacer su trabajo: descubrir con suavidad el sexo oculto dentro del pantalón.

En consecuencia, el placer obtenido a través del contacto casual con un extraño sugiere, pues, un abandonar la cotidianidad por un instante para colocarse sobre un espacio donde el deseo converge en sentir la proximidad de la carne, de otro u otros cuerpos desconocidos. De ahí que esa primera vivencia sea evocada por el protagonista con su deambular en cada nuevo cine descubierto dentro de la cartografía clandestina de la urbe. Sin embargo, sea el Teresa, el Monumental, el Edén o el Goya, ya no sólo se trata de erotizar los alrededores que delimitan la sala de cine, sino de los pasillos y todo recoveco proporcionador de cualquier oportunidad a esas “bolitas” de varones que, en la urgencia del sexo, agrupados exhiben bajo la luz una genitalidad despierta, en sincronía con los estímulos físicos de quien también participa en la búsqueda exclusiva del goce transitorio de los cuerpos deseantes.

Por otra parte, respecto a *Toda esa gran verdad*, las vivencias de Carlo están contadas a través de un narrador en primera persona, quien además es el protagonista de la historia. En tal sentido, cabe destacar lo siguiente: aunque el personaje no se identifique como un fetichista puro que responda sólo a la pulsión sexual provocada por el objeto en cuestión, y se permita tener sexo con otros homosexuales y hasta con una mujer, habrá que tomar esos eventos como meras estrategias necesarias para su posterior autorreconocimiento, lejano a una identidad sexual sistemática. En otras palabras, su viaje introspectivo lo impulsa a transitar sobre una serie de vericuetos que le revelarán un deseo verdadero por ciertos objetos cotidianos. Así, a diferencia de un personaje como Jacinto, Carlo prescinde del artificioso *close up* pornográfico para alimentar su imaginario sexual mediante los estímulos provocados por las ropas y el calzado de trabajo del joven Paolo. Desde este punto de vista,

el deseo se desvía de la localizable genitalidad de los cuerpos para aproximarse al cambiante espectro de la corporalidad, mucho más mudable como acto social. Por tanto, para el protagonista, la ropa y el calzado –envoltorio del cuerpo– disponen del potencial de generar sensaciones placenteras sin que la proximidad del otro, o los otros, sea requerida. Es, pues, la predilección del personaje por un objeto inanimado el componente que condujo a la integración analítica de un tópico poco convencional en la literatura, pero que mereció ser tomado en cuenta como una más de las formas de expresión del deseo. Por ello, como se ha insistido a lo largo del análisis de la obra, la novela sugirió una orientación más hacia el intrincado proceso de búsqueda y descubrimiento de una erótica del deseo, que al desahogo fisiológico permitido por la inmediatez del encuentro sexual entre dos (o más) cuerpos.

Sin embargo, por encima de tales oposiciones, deberá reconocerse cómo al examinar las prácticas de los respectivos protagonistas en el espacio de acción, ambas novelas vuelven a proponer un punto de convergencia: la presencia discursiva de aquellos sujetos quienes eligen responder a los embates del dispositivo de control sobre los cuerpos a través de ejercicios no regulatorios. Así, de manera similar, Jacinto y Carlo configuraron formas alternas de un ejercer su sexualidad por conducto del ritual llevado a cabo en la sala de cine o el establo, espacios que se materializaron de forma distinta, pero igual, ante el deseo desafiante de quien los habitó por un momento.

Aquí, habrá que destacar una segunda disparidad entre el uso del cuerpo como conductor de la experiencia de lo público y de lo privado. En el caso de las andanzas de Jacinto de Jesús, como ya observó L. Guerra (2014), se alude a la ilusión de lo individual, de un permanecer solo observando la pantalla que proyecta la película, pese al resto de butacas ocupadas por desconocidos. De la misma manera, dado que el destello de la pantalla crea el efecto de una película simultánea para quien observa la acción que acontece en los pasillos de la sala de cine, Jacinto se posiciona más sobre la experiencia de lo público, del performance orgiástico de lo colectivo. El cuerpo de Carlo, por el contrario, establece una relación privada con el establo, aunque no menos compleja. Después de todo, sus deseos más intensos se desvían de una sexualidad genitalizada que busca el placer en la proximidad de otros cuerpos para colocarse en torno a las fronteras de la experiencia erótica solitaria que exige un cuerpo atento, expectante y alerta dentro del espacio de acción. Por ese motivo, la consumación del acto transgresor implica el actuar del cuerpo en una suerte de ritual donde

al vestir las ropas del otro (incluido el calzado), se descubre la vitalidad de la imaginación en una aventura que ante los ojos del protagonista se describe como solitaria y absoluta.

Pese a lo anterior, en líneas generales, puede interpretarse que, desde territorios opuestos, ambas novelas intentaron representar el goce de los cuerpos y el placer del acto erótico y sexual clandestino como una extensión de la relación que la sociedad establece con el cuerpo de los individuos como objeto de producción y deseo.

Por otro lado, prosiguiendo con el plano de la agencia, se determinó a lo largo del estudio que la identidad compromete a la conciencia y a la aceptación de aspectos relacionados con el sentir, el desear, el pensar y el actuar de las personas. A tal efecto, el requerimiento de una autoafirmación en *Jacinto de Jesús* se vio diluido al efectuarse un desplazamiento como estrategia que permitió al protagonista habitar un nuevo espacio, pero sin llevar consigo una historia. Semejante elección, sin duda, sugiere ya el sucumbir ante la aplicación del poder heterogeneizante que se ejerce sobre el adolescente. Por tanto, el ostracismo de Jacinto, así como su deambular por la urbe, produce el efecto de una segunda situación de invisibilidad –como un sujeto negado– dado que, al margen de su trabajo en el despacho de arquitectos, se resiste a existir fuera de la clandestinidad de la sala de cine. Al respecto, deben destacarse los efectos del aislamiento dentro de la trama no sólo como un factor que tiende a victimizar al personaje, pues el anonimato también genera cierta comodidad y atenúa toda intención de autorreconocimiento ante los demás. Entonces, el protagonista se regodea en la discreción de algunos intersticios de la urbe por así convenirle a sus intereses, sobre todo porque no tiene que reproducir otras formas de relacionarse distintas a aquellas aprendidas en el pueblo, cuyos bordes configuran sus propias microcartografías secretas.

En efecto, el personaje apenas y hace vida social fuera de la lúgubre sala de cine. Por ello su actuar no le exige el dejarse ver junto a otros varones en espacios cada vez más expuestos en las aceras de la ciudad. En otras palabras, Jacinto no logra asimilar que el comportamiento sexual no atañe a una cuestión exclusiva en torno al sexo. Antes bien, la identidad sexual genera conexiones con otros aspectos no sexuales en los que las personas se colocan social y culturalmente. Aunado a lo anterior, al final de la novela se le describe avejentado y solo frente a la pantalla de cine, pensando una vez más en Paracho y en Ángel,

lo cual plantea la aceptación de su destino: no haber podido escapar del ojo castigador de la Cuerauáperi frente a un ficticio anonimato urbano.

Mientras tanto, un personaje como Carlo planteó una aproximación al tópico de la figura del “armario” cuyo carácter ambivalente, de acuerdo con E. Kosofsky Sedgwick (1998), se encuentra entre lo público y lo privado. Bajo esta perspectiva, si bien el protagonista –al enterarse de la relación entre Lorena y Paolo– contempla la posibilidad de huir de Belmondo, opta por su permanencia en el pueblo. Como resultado de tal elección, Carlo pasa por un extenso entramado de experiencias cuyas repercusiones provocan múltiples cambios en el nivel personal y social de su vida. Así, la obra va del relato de la relación problemática de un joven al identificarse como “diferente”, a un momento decisivo de autorreconocimiento. Claro está, el tránsito no se da de forma lineal, sino más bien pasa por coyunturas que incluyen la presencia de Antonio, compañero de escuela y también homosexual, quien descubre la atracción de Carlo por Paolo. A partir de este momento, el protagonista deja de ser un individuo silencioso para colocarse en un contexto violento, simbólicamente hablando, donde es obligado a aceptar la frase: “Tú eres puto”. Al verse expuesto ante su igual, el adolescente debe asumir una postura que lo obliga a examinar otras líneas de acción. La primera, por su puesto, es la negación ante quien lo descubre. Sin embargo, reconoce en Antonio a alguien similar, quien en el fondo experimenta el mismo miedo, de ahí que ambos logren establecer un acuerdo de “no agresión”. Finalmente, para fortuna de Carlo, la muerte de Antonio en un accidente automovilístico trae consigo una suerte de alivio momentáneo.

Así pues, bajo una lógica heterosexual, un personaje secundario como Leonel, quien ante los ojos de Carlo no es más que un homosexual afeminado, le otorga cierto valor calificado en positivo frente a un mundo que tiende a categorizar a los individuos. Es decir, el protagonista construye su identidad a partir de las interacciones sociales que tiene con los otros. Entonces, a diferencia de Leonel (quien no puede pasar inadvertido), su actuar en el pueblo lo regresa al armario, no sólo como lugar simbólico que segrega, sino como un espacio generador de comodidad. No obstante, su situación de sujeto silencioso vuelve a cambiar cuando Oliver Ackland llega al pueblo y Carlo se reconoce en él, haciéndolo su oído confesor de las más profundas fantasías. Para entonces su deseo de transgredir se manifiesta de manera

cada vez más intensa, amén de la constante presión a la que es sometido por parte de Oliver, cuyo objetivo es persuadirlo para llevar a cabo su acto de afirmación como fetichista.

Ese canal de comunicación, que incluye también la interacción sexual entre ambos personajes, genera un espacio problemático donde el protagonista es forzado, por segunda vez, a confesar su condición de disidente. Como resultado de ese ejercicio introspectivo, donde también la literatura sirve de referente, Carlo llega a enunciar su condición de fetichista frente al sistema regulatorio del pueblo, pero no sólo se conforma con dejarse ver junto a Oliver ante la mirada censora de su madre y de Paolo, sino que va más allá y confiesa a su madre que se siente atraído por Paolo; es más, la reta a ver cómo hace todo lo posible para que éste deje a Lorena. De tal forma, al autodenominarse como fetichista, el personaje constituye su acto de afirmación, a manera de punto de no retorno, donde su familia, Oliver y el mismo Paolo terminan involucrados.

Ahora bien, con el propósito de generar nuevas zonas de concurrencia y divergencia, las dos obras de estudio plantearon experiencias semejantes donde sus respectivos protagonistas transitan por territorios discrepantes respecto a la construcción de una política sexual de los individuos. En el caso de *Jacinto de Jesús*, se alude a un varón homosexual sin conciencia política que se desplaza entre una autoafirmación implícita en la práctica clandestina del *cruising*, pero sin agencia en el terreno de la sociabilidad y de la autoafirmación. Dicho de otro modo, la política sexual no se manifiesta en los márgenes de un reconocimiento personal, sino a través del ejercicio reiterante de esas prácticas que, de acuerdo con E. Soliz Guzmán (2018), reinventan la oscuridad desde la estridencia de un placer desobediente.

Carlo, por el contrario, configura diversos mecanismos que desembocan en su autoafirmación sobre el plano de lo colectivo, aunque el atributo de su sexualidad como práctica escapa de los modelos más habituales y lo ubica en la esfera de lo indeseable. De ahí que, para M. List Reyes (2011), se le permita existir, toda vez que mantenga reprimido su deseo. Esto es, su presencia será válida sólo en el terreno de lo armonioso: el silencio. Por lo tanto, sobre dos perspectivas a primera vista dispares, si el deseo determina la forma de relacionarse con el otro, ambos personajes configuran experiencias radicales de vida: Jacinto –a pesar de atestiguar los cambios en favor de una identidad gay– quebranta las alianzas de la tolerancia sexual en pro de una economía personal e inmediata del deseo clandestino sin

establecer vínculo alguno con los otros. De igual modo, Carlo, ejecutante de una homosexualidad carente de un gusto por la localizable genitalidad del otro, genera una serie de reflexiones que desestabilizan el campo sexo-genérico porque ya no sólo se trata de rebelarse ante una política que dictamina con quién ejercer la sexualidad, sino también contra el aparato dictaminador del cómo practicarla. Así, en su rebelión, el joven provinciano crea un tipo de relación hasta ahora impensable: sujeto-objeto.

Desde otro enfoque, dentro de las prácticas de significación, la pericia se vuelve un elemento que impacta el proceder de las personas. En consecuencia, los avatares de los protagonistas (Jacinto y Carlo) simbolizaron un par de subjetividades en una constante búsqueda fuera del mundo heterosexual. Sobre el particular, es fundamental precisar el caso de un personaje como Jacinto, a quien previo su deambular por los cines de ligue en la ciudad de México, sus contados encuentros clandestinos en el pueblo le otorgan cierta experiencia en cuanto al reconocimiento de las miradas y las señales de otros varones que asisten a algunos sitios con la intención de tener sexo anónimo. Así, además del ya mencionado cine Variedades y el cementerio de Paracho, el protagonista logra reconocer otros lugares de interacción como es el malecón en el puerto de Veracruz. En otras palabras, Jacinto cuenta ya con una noción de los códigos culturales de esa minoría a la que pertenece: lo cual, posteriormente, le permitirá actuar en determinados sitios de la urbe, puesto que se trata de la réplica de los mismos símbolos –como formas de expresión– que delimitan cierto estilo de vida de una comunidad en específico. Así, Jacinto experimenta dentro de la sala de cine una sensación de colectividad.

Carlo, en cambio, ignora cómo nombrar su deseo, al grado de no ser capaz de enunciarlo, sino es con la ayuda de un personaje como Oliver Ackland, quien actúa como mentor durante el proceso de autorreconocimiento. Previo a la llegada de su maestro, el adolescente se acepta como una presencia invisible, ensimismado en sus pensamientos y fantasías fetichistas. Y si, posteriormente, por momentos puede reconocerse en alguien más, será sólo mediante el material que su único aliado le proporciona: obras literarias que abordan el tópico del fetiche, así como algunas películas con escenas de actores calzando las botas de hule que tanto le atraen. Además, Oliver le proporciona una lista de términos para referirse a los amantes de las botas, así como al calzado en sus diferentes variaciones y hasta una clave para saludar a algún otro adorador de las botas de hule en alguna sala de chat. Por tanto,

semejante a un recién llegado, Carlo debe recurrir a un acervo de conocimiento referencial alejado del plano de la experiencia propia y más próximo a la representación del objeto sagrado (el fetiche) en la literatura y el cine: un universo ajeno al que se acerca de manera tambaleante, pero convencido de su realidad y existencia en alguna parte.

En resumen, lo expuesto en el presente estudio provoca una grieta que incita a abrir un resquicio respecto al tópico de la disidencia sexual concerniente a los varones, fuera de su tratamiento estático en la producción cultural. Así, con el propósito de alterar la actual oferta informativa sobre el tema de estudio, explorar la alteridad sexual desde el campo literario nacional exhortó a la configuración de un marco teórico donde los hallazgos arriba mencionados hicieron visible el hecho de que los textos cumplen con una función social determinada si se les observa como discursos, porque son un evento lingüístico, que se producen dentro de un contexto geográfico e histórico específico. Ahora bien, aquí debe reconocerse el carácter cambiante de la herramienta analítica planteada al inicio de la investigación y aquello que a lo largo del proyecto fue transformándose. Por ejemplo, la idea original proponía la inclusión de un corpus de análisis mucho más extenso y totalizador – alusivo al siglo XX– que, desde luego, restaba notoriedad y amplitud de estudio al par de novelas propuestas. Asimismo, el intento de configurar una red de referentes histórico-contextuales sobre los distintos momentos de transición por los que ha pasado el sujeto sexodisidente, socialmente hablando, demostró que tal propósito excedía los asuntos abordados en las obras de análisis.

Por otro lado, y no menos importante, debe también admitirse el osado afán inicial de recurrir a interpretaciones psiquiátricas o psicoanalíticas para aplicarlas a un personaje como Carlo en *Toda esa gran verdad*. Sin embargo, prescindiendo de la viabilidad de análisis desde una óptica médica, se optó por trasladarlo al plano de los estudios literarios y del personaje que, en su búsqueda de autoconocimiento, se vuelve un cuerpo constantemente sacudido por la experiencia erótica. En ese marco, la contribución de G. Bataille (1997) permitió observar al protagonista semejante a ese libertino presto a narrar sus deseos y sus fantasías, mas no ante la mirada castigadora de quien escucha, sino desde un espacio de reflexión donde el placer cruzó las fronteras de la sexualidad espontánea, de lo dictado, para recurrir a la vasta imaginación como receptáculo que envuelve la esencia del deseo erótico. Por ende, si bien los argumentos críticos se vieron encendidos por las antorchas de una aproximación al acto

de relatar lo perverso, siempre fue desde una posición de resistencia e interpretándolo como categoría positiva.

De igual forma, dado el acotamiento que cualquier abordaje teórico exige, es prudente mencionar algunos aspectos que por razones de extensión no fueron profundizados en la investigación: tan solo, la novela de H. Villalobos (2001) sugiere un análisis concreto sobre la compleja relación entre la gran ciudad de México y el contexto provinciano de Paracho (Michoacán), la presencia de la cosmogonía purépecha dentro de la modernidad representada por la urbe, el campo de tensiones generado a partir del uso de categorías problemáticas como indígena, homosexual y migrante, aplicadas a un solo personaje, entre otros más. Con respecto a E. Montagner (2006), su obra en español plantea distintas formas y situaciones de lectura, entre estas se encuentra la localización de una cosmovisión italomestiza regional que alude a la conformación de un texto personal, pero colectivo a la vez, asunto que requiere de un marco teórico específico que lo coloque sobre un plano de autor “mestizo”, de una escritura que se desdobra y coexiste entre dos culturas. Por consiguiente, sería excesivo atribuir al presente estudio un valor de texto concluido; antes bien, se espera que otros autores puedan continuar con la tarea.

Bastante se ha avanzado y no está de más declarar que el siglo XX, temáticamente hablando, fue decisivo para que la manifestación de una identidad erótico-afectiva no impuesta, obtuviera por fin un interés definitivo como asunto literario: hay, con certeza, una voz propiamente homosexual que ya se atreve a verbalizar su nombre. Desde este punto de vista, dentro del entorno vigente, debe reconocerse el giro asimilatorio hacia una colectividad más abierta a otras manifestaciones expresivas, sobre todo porque –para los intereses de la investigación– dicha apertura, aludiendo a M. Foucault (1976), forma parte de los alcances de un astuto proyecto disciplinario disfrazado de inclusión. Sobre tal escenario cultural, algunas de las prácticas usuales asociadas a las minorías sexuales hoy se leen como meros ejercicios cada vez menos transgresores, lo cual merma el carácter subversivo localizado en lo prohibido, lo clandestino, lo anónimo y lo solitario.

Bajo esta perspectiva, a diferencia de esas primeras obras, las dos novelas analizadas de manera más puntual proponen que la ficción se ha vuelto un territorio ad hoc para alojar la presencia de ciertos sujetos textuales distantes ya de la mofa o la maledicencia, y más próximos a la configuración de una serie de acciones políticas en favor de la supervivencia

de los individuos quienes mediante su cualidad de raros o marcados, continúan haciendo frente a los regímenes hegemónicos de lo normativo. De ahí que la práctica textual pase de ser un modo de reproducción discursiva de las formas más hostiles de observar a los “otros”, a quien es distinto, para volverse un verdadero campo de batalla y de acción política que tiene el potencial de resignificar los imaginarios, sugiriendo formas alternativas de vida. Por tanto, el valor de los textos sobrepasa los bordes estéticos del campo literario para llegar a plantear una nueva política sexual donde los sujetos se resisten a abandonar esos códigos culturales que aún sobreviven y cuyas historias, de manera intencional, siguen manifestándose orgullosamente como experiencias literarias escindidas.

Curiosamente, ante la efervescencia de la respetabilidad y la inclusión democrática, pocos son los personajes que en la literatura de temática homosexual anhelan convertirse en “buenos” ciudadanos, aun cuando se lo cuestionen de manera constante. Con base en lo anterior, para las ideologías culturales preponderantes, semejante subversión los coloca sobre una zona de lo políticamente peligroso. He aquí el poder que el acto de enrarecerse confiere al asumirse como cuerpo despreciable frente a un sistema que engulle todo obstáculo adversario a sus intereses de elaborar sociedades cada vez más homogéneas. Así, al recuperar y reconocer esas rebeldías, la literatura –más específicamente la ficción– y la política sexual erigen puentes de cruce que invitan a proponer diversos desplazamientos críticos a partir de los discursos, las tensiones, los deseos, las fantasías, las prácticas y el cuerpo de quien no desea asimilarse. Por consiguiente, con el respaldo de otras disciplinas cuyos intereses incluyen a las distintas problemáticas sociales y culturales, el análisis literario alcanza el potencial de convertirse en una herramienta de crítica ideológica.

En contraste con el corpus crítico literario acotado en los márgenes del siglo anterior, las dos primeras décadas del siglo XXI constatan un área de estudio en pleno proceso de conformación. Por tanto, el panorama es alentador si se observa cómo la presente tesis pone de manifiesto apenas un acercamiento a dos primeras novelas donde el pródigo tema de la homofilia da cuenta del constante interés, en la producción cultural, por continuar generando nuevos mecanismos discursivos que coloquen en el mapa la permanencia del fenómeno homosexual y de otras formas de sexualidad alternativa. Sin duda, el impacto del análisis implementado no podría ser otro, sino uno semejante a un tejido que muestra un sinnúmero de matices y texturas, cuyos efectos se tornan fascinantes para el investigador.

Dicho de otro modo, bajo la luz de las distintas teorías humanísticas, el entorno de observación que construyen ambas obras no pudo haber sido menos descriptivo y provocador. Urge, entonces, proponer nuevas formas de revisar los discursos mediante trabajos originales que obliguen a un ejercicio mucho más reflexivo y multidisciplinario del análisis de la literatura. En este sentido, una de las metas específicas al momento de plantear un proyecto de investigación como el presente, fue la de actualizar los estudios del campo literario nacional y lograr que los hallazgos de estas nuevas revelaciones se vuelvan puntos de anclaje para futuras producciones académicas: de ahí que se espere que la oferta de información dada a partir de este trabajo, funja como material de referencia. Por ello, esta tesis pretende también contribuir –de manera inicial– a un debate que promete ser fructuoso en su andar. Sea, pues, el presente estudio una lectura desde la mirada del acto reivindicativo de la vasta y desobediente sexualidad humana frente a los dispositivos de control. Sea, pues, la ficción el espacio de contienda que permita arrojar vistazos históricos a una memoria que ya no desea ser borrada.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. (2019). *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. Bellaterra.
- Ahmed, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma De México.
- Alberca, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Alfaro Gómez, Cecilia. (2009). De machos, héroes, afeminados y otros tanto mexicanos. Estudio historiográfico sobre las masculinidades en los siglos XIX y XX. *Graffylia*, (10), 133-144.
- Amar Sánchez, Ana María. (Enero-junio de 2022). Autoficción y política. Estrategias para pensar lo real en la narrativa del siglo XXI. *Visitas al Patio*, 16(1), 23-43.
- Amícola, José. (2006). Hell has no limits: de José Donoso a Manuel Puig. En D. Ingenschay (ed.), *Desde aceras opuestas. Literatura / cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Iberoamericana.
- Anzaldúa, Gloria. (2016). *Borderlands. La frontera*. Capitán Swing.
- Arenas, Reinaldo. (1992). *Antes que anochezca*. Tusquets.
- Bachelard, Gaston. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Barba Jacob, Porfirio. (1998). *Poesía completa*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Barbachano Ponce, Miguel. (1964). *El diario de José Toledo*. Miguel Barbachano Ponce.
- Barrios, Cleopatra. (2014). Performatividad y representación fotográfica. Dimensiones para reflexionar sobre la producción de sentido a través de las imágenes. *Antíteses*, 7(13), 440-466.
- Barthes, Roland. (1989). *La cámara lúcida*. Paidós.

- Bataille, Georges. (1997). *El erotismo*. Tusquets.
- Bataille, Georges. (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo editora.
- Bietti, Federico U. (2013). La ética del desvío, la fenomenología queer de Sara Ahmed hacia una política de la desorientación. *X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires: <http://www.academica.org/000-038/546>.
- Blanco, José Joaquín. (1986). *Función de media noche*. Era.
- Bloom, Harold. (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. (1987). Los tres estados del capital cultural. *Sociológica*, 2(5), 11-17.
- Bourdieu, Pierre. (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo.
- Briseño Senosiain, Lilian. (2005). La moral en acción. Teoría y práctica durante el porfiriato. *Historia mexicana*(51), 419-460.
- Cabrera López, Patricia. (2006). *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987*. UNAM; Plaza y Valdés.
- Capistrán, Miguel. (2018). Un día como hoy hace más de ciento. En M. K. Schuessler, & M. Capistrán (coord.), *México se escribe con J: Una historia de la cultura gay* (págs. 41-52). Penguin Random House.
- Carballeda, Alfredo Juan Manuel. (Junio de 2011). Naturalismo, realismo literario y la explicación de los fenómenos sociales. *Margen*(61), 1-10.

- Castellano, Cristina. (2015). Poéticas feministas de la abyección en la literatura. *Tramas/Maepova*(3), 77-86.
- Castrejón, Eduardo A. (2013). *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ceballos Maldonado, José. (1986). *Después de todo*. Premiá.
- Chacón, Albino. (2016) Representaciones y elaboraciones de la homosexualidad en la literatura costarricense. *Ístmica*(19), 131-141.
- Champeau, Geneviève. (2019). La novela neorrural española actual. *HispanismeS, Revue de la Société des Hispanistes Français*(11), 16-34.
- Chaves, José Ricardo. (2018). Afeminados, hombrecitos y lagartijos. Narrativa mexicana del siglo XIX. En M. K. Schuessler, & M. Capistrán (coord), *México se escribe con J. Una historia de la cultura gay* (55-79). Penguin Random House.
- Connell, Raewyn. (1995). La organización social de la masculinidad. En T. Valdés, & J. Olavarria (ed.), *Masculinidad/es: poder y crisis* (págs. 31-48). Ediciones de las mujeres.
- Connell, Raewyn. (2003). *Masculinidades*. UNAM/PUEG.
- Connell, Raewyn, & Messerschmidt, James W. (2021). Masculinidad hegemónica. Repensando el concepto. *RELIES*(6), 32-62.
- Cuéllar, José Tomás de. (1977). *Ensalada de pollos y Baile cochino*. Porrúa.
- Cuvaradic García, Dorde. (2009). La reflexión sobre el *flâneur* y la *flanier*e en los escritores modernistas latinoamericanos. *Kañina*, 33(1), 21-35.
- D'Allemand, Patricia. (1996). Ángel Rama: el discurso de la transculturación. *Voz y escritura*, 2(06-07), 140-167.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Era.

- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Delhumeau, Eduardo. (1939). *Los mil y un pecados*. Omega.
- D'Emilio, John. (Abril-Mayo 2006). Capitalismo e identidad gay. *Nuevo Topo*(2), 51-74.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. (2019). *Latinoamérica queer. Cuerpo y política queer en América Latina*. Ariel.
- Enguix, Begonya. (2013) Cuerpos desbordados. La construcción corporal de la masculinidad. *Argos*(59), 61-86.
- Eribon, Didier. (2017). *Teorías de la literatura. Sistema del género y veredictos sexuales*. Waldhuter.
- Escobar, José. (2005). Un tema costumbrista: las horas de la ciudad. *Anales de Literatura Española*(18), 109-128.
- Escobar, José Urbano. (2005). *El Evangelio de Judas de Keryoth, Vereda del Norte (Dos novelas inéditas de 1937)*. Fondo Municipal Editorial Revolvente.
- Espinoza, Alex. (2020). *Cruising. Historia íntima de un pasatiempo radical*. Dos Bigotes.
- Falconí Trávez, Diego. (2012). De las cenizas al texto: transgresiones identitarias gays, lesbianas y queer en el ordenamiento literario andino contemporáneo. (*Tesis doctoral*). Universidad Autónoma de Barcelona.
- Falconí, Diego. (2016). *De las cenizas al texto: literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Faúndez, V. Edson, & Villa Sánchez, Geraldine. (2019). Cinco representaciones del sujeto homosexual en la narrativa hispanoamericana (1895-1938). *Universum*, 34(1), 95-118.
- Fokkema, D. W., & Ibsch, Elrud. (1981). *Teorías de la literatura del siglo XX*. Cátedra.

- Foster, David William. (Octubre-Diciembre de 2008). El estudio de los temas gay en América Latina desde 1980. *Iberoamericana*, 225, 923-941.
- Foucault, Michel. (1980). *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Pantheon Books.
- Foucault, Michel. (1991). Politics and the Study of Discourse. En C. G. Graham Brurchel (ed.), *The Foucault Effect* (págs. 53-72). The University of Chicago Press.
- Foucault, Michel. (2002a). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Foucault, Michel. (2002b). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Foucault, Michel. (2005). *El orden del discurso*. Tusquets.
- Foucault, Michel. (2009). *Historia de la sexualidad. I La voluntad del saber*. Siglo XXI.
- Fuller, Norma. (2012). Repensando el machismo latinoamericano. *Masculinities and Social Change*, 1(2), 114-133.
- Galván Arbelo, Paula Candelaria. (2020). Historias de vida trans desde el sexilio: Sexile/Sexilio, de Jaime Cortéz. (Trabajo de fin de máster). Universidad de La Laguna.
- García Landa, José Ángel. (2009-2010). Múltiples lectores implícitos. *Cuadernos de Investigación Filológica*(35-36), 63-75.
- Gayatri Chakravorty, Spivak. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?*. El Cuenco de Plata.
- Golden, Mario. (2018). *Semillas*. Letrablanca.
- González Romero, Martín H. (Enero de 2015). Literatura y masculinidad en la primera modernidad mexicana: apuntes de investigación en torno a tres novelas del México independiente. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*(1), 157-169.
- González Villareal, Roberto. (2018). *Foucault no fue a los Baños Ecuador. Crítica del movimiento LGBTTTI*. Terracota.

- Green, Martin. (1982-1983). Homosexuality In Literature. *Salmagundi*(58/59), 393-405.
- Guash, Oscar. (2007). ¿Por qué los varones son discriminados por serlo? Masculinidades, heroísmos y discriminaciones de género. En F. Rodríguez González (ed.), *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol. 1. Perspectivas gays* (págs. 87-103). Laertes.
- Guash, Oscar. (2008). Homosexualidad, masculinidades e identidad gay en la tardomodernidad: el caso español. *Mientras tanto*(107), 27-47.
- Guerra, Lucia. (2010). Tramas del poder en las interrelaciones de género y espacio. En A. Salome, L. Amaro, & P. Ángela (ed.), *Caminos y desvíos: lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina* (págs. 37-52). Cuarto Propio.
- Guerra, Lucia. (2014). *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Cuarto Propio.
- Guzmán, Manuel. (1997). "Pa' La Escuelita con Mucho Cuida'o y por la Orillita": A Journey through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation. En F. Negrón-Muntaner , & R. Grosfoguel (ed.), *Puerto Rican Jam. Rethinking colonialism and nationalism* (págs. 209-228). University of Minnesota Press.
- Hall, Stuart. (1997). *El trabajo de la representación*. Sage Publications.
- Hermosilla Ordenes, Estefanía. (2008). La sacralidad y perversión del erotismo en Georges Bataille. (*Informe de seminario*). Universidad de Chile.
- Huerta, Efraín. (1986). *Poesía 1935-1968*. Joaquín Mortiz/SEP.
- Jambrina, Jesús. (2000). Sujetos queer en la literatura cubana: hacia una (posible) genealogía homoerótica. <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Jambrina>
- Jameson, Fredric. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós Ibérica.

- Juan Ginés, Luis Javier de. (2004). El espacio en la novela española contemporánea. (*Tesis de doctorado*). Universidad Complutense de Madrid.
- Jurt, Joseph. (2015). La teoría de los campos desde el prisma de la literatura. *Revista del Museo de Antropología*, 8(1), 225-232.
- Kaminsky, Amy. (Octubre-Diciembre de 2008). Hacia un verbo queer. *Revista Iberoamericana*, 74(225), 879-895.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. (1998). *Epistemología del armario*. Ediciones de la Tempestad.
- Laguarda, Rodrigo. (2007). El vampiro de la colonia Roma: literatura e identidad gay en México. *Takwá*(11-12), 173-192.
- Laguarda, Rodrigo. (Septiembre-Diciembre de 2010a). El ambiente: espacios de sociabilidad gay en la Ciudad de México (1968-1982). *Secuencias*(78), 151-174.
- Laguarda, Rodrigo. (2010b). *Ser gay en la Ciudad de México. Lucha de representaciones y apropiación de una identidad, 1968-1982*. CIESAS, Instituto Mora.
- Larios Medina, Francisco Javier. (2016). El erotismo en la obra de Georges Bataille: una perversión positiva. *Ciencia Nicolaita*(69), 22-35.
- Lejeune, Philippe. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion.
- List Reyes, Mauricio. (2009). *Hablo por mi diferencia. De la identidad gay al reconocimiento de lo queer*. Eón.
- List Reyes, Mauricio. (2011). Una manera de nombrar el deseo en Toda esa gran verdad. *Lectora*(17), 79-92.
- Lucero, Jorge Nicolás. (2016). Espacio del género, movimiento de la orientación: reflexiones fenomenológicas en torno a lo queer. *Avatares filosóficos*(3), 171-184.
- Mansilla Torres, Sergio. (Septiembre de 2006). Literatura e identidad cultural. *Estudios filológicos*(41), 131-143.

- Marrero León, Erelis. (Julio-Diciembre de 2013). Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz. *Tábula rasa*(19), 101-117.
- Martínez Barreiro, Ana. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers*(73), 127-152.
- Martínez Expósito, Alfredo. (1997). El homosexual en la literatura española reciente: observaciones sobre el personaje literario. *Journal of Iberian and Latin American Research*, 3(1), 57-75.
- Martínez Expósito, Alfredo. (2011). La literatura gay española y el lugar de los estudios culturales. *Lectora*(17), 25-39.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. (2011). «Sexilios»: hacia una poética de la erótica caribeña. *América Latina hoy*(58), 15-30.
- Martínez, Luciano Hernán. (2006). Reuniones fallidas: homosexualidad y revolución (México, Brasil, Argentina, 1976-2004). (*Tesis doctoral*). University of Pittsburg.
- Meccia, Ernesto. (2011). La sociedad de los espejos rotos. Apuntes para una sociología de la gaycidad. *Sexualidad, Salud y Sociedad*(8), 131-148.
- Medina Caracheo, Carlos. (2010). El Club de Medianoche Waikikí: un cabaret de época en la Ciudad de México, 1935-1954. (*Tesis de maestría*). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mendicuti, Eduardo. (2007). Apuntes para una aproximación a la literatura gay. En F. Rodríguez González (ed.), *Cultura, homosexualidad y homofobia (Vol. 1. Perspectivas gays)*. Laertes.
- Meriño Guzmán, Rodolfo. (2018). Colonialismo, racismo y cuerpo: apuntes críticos desde Frantz Fanon. *Hermeneútica intercultural*(29), 119-135.

- Millett, Kate. (1971). *Sexual Politics*. Avon Books.
- Molloy, Sylvia. (2015). Dislocación e intemperie: el viaje de vuelta. *Caracol*(10), 18-37.
- Monsiváis, Carlos. (2003). La sed (del ligue) a orillas del tráfico. *Letras libres*, 51, 32-33.
- Monsiváis, Carlos. (Octubre de 2002). Los gays en México: la fundación, la ampliación, la consolidación del guetto. *Debate Feminista*(26), 89-115.
- Monsiváis, Carlos. (2001). Los iguales, los semejantes, los (hasta hace un minuto) perfectos desconocidos (A cien años de la Redada de los 41). *Debate Feminista*(24), 301-327.
- Montagner Anguiano, Eduardo. (2006). *Toda esa gran verdad*. Alfaguara.
- Montagner Anguiano, Eduardo. (Abril de 2018). Nacer chipileño. *Revista de la Universidad de México*(835), 86-91.
- Muñoz, Mario. (1996). *De amores marginales, 16 cuentos mexicanos*. Universidad Veracruzana.
- Núñez Noriega, Guillermo. (2015). *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*. Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.
- Novo, Salvador. (2017). *La estatua de sal*. Fondo de Cultura Económica.
- Olachea, Rubén. (2012). Lectura queer de Toda esa gran verdad de Eduardo Montagner. En D. Salgado, R. Olachea, M. Piña, G. Rovira, R. M. Farfán, A. Calderón, & M. Calderón, *Notas sobre literatura mexicana queer* (págs. 43-54). Universidad Autónoma de Baja California Sur, Praxis.
- Palma, Patricio Adrián. (9 de febrero de 2022). Semillas de Mario Golden. Rastreador. <http://www.revistadesocupado.com/noticias/critica?n=f6482b79460f57d37ceb60aac02bec3e>.

- Peña Steel, Estefanía. (Enero-Junio de 2015). El migrante homoerótico en El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata. *Letras*, 86(123), 159-172.
- Pérez Díaz, Pedro. (2018). Una imagen fantasmagórica: modernidad, capitalismo y religión en Walter Benjamin. *Revista de Humanidades de Valparaiso*(12), 169-186.
- Picard, Hans Rudolf. (1981). El diario como género entre lo íntimo y lo público. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*(4), 115-122.
- Piña Zentella, Marta. (2012). Hombría sombría y la representación de la masculinidad en Fruta verde y Toda esa gran Verdad. En D. Salgado, R. Olachea, M. Piña, G. Rovira, R. M. Farfán, A. Calderón, & M. Calderón, *Notas sobre literatura mexicana queer* (págs. 55-72). Universidad Autónoma de Baja California sur, Praxis.
- Piñera, Virgilio. (Septiembre de 1955). Ballagas en persona. *Ciclón*, 1(5), 41-50.
- Plummer, Kenneth. (1975). *Sexual Stigma. An Interactionist Account*. Routledge & Kegan Paul.
- Preciado, Paul B. (2019). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Anagrama.
- Ranea Triviño, Beatriz. (2021). *Desarmar la masculinidad: los hombres ante la era del feminismo*. Catarata.
- Rama, Ángel. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. El Andariego.
- Rapaille, Clotaire. (2007). *El código cultural*. Norma.
- Reisz, Susana. (2016). Formas de la autoficción y su lectura. *Lexis*, 40(1), 73-98.
- Rocha Osornio, Juan Carlos. (2012). Identificación, deseo y prostitución en El desconocido de Raúl Rodríguez Cetina. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 10(1), 13-26.
- Rodríguez Cetina, Raúl. (2007). *El desconocido*. Plaza y Valdés.

- Rosas Crespo, Elsy. (Marzo-Junio de 2003). El estudio de las obras literarias desde la perspectiva de análisis propuesta por Pierre Bourdieu. *Espéculo*(23).
- Roucek, Joseph S. (Julio-septiembre de 2022). La sociología de la asimilación. *Revista Mexicana de Sociología*, 84(3), 209-217.
- Roudinesco, Élisabeth. (2009). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Anagrama.
- Ruiz, Bladimir. (2006). *Utopía gay*, de José Rafael Calva, y las contradicciones dentro del discurso narrativo de la diferencia. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 30(2), 291-309.
- Salazar Barrón. Sergio. (2016). La ciudad y el género: la producción urbana del espacio heterosexual. *Bitácora Arquitectura*, (33), 98-103.
- Saxe, Facundo. (2020). Literaturas y disidencias sexuales: sub-versiones, disturbios, genealogías. *Descentrada*, 4(2). <https://doi.org/10.24215/25457284e114>.
- Schneider, Luis Mario. (1997). *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. Patria.
- Soliz Guzmán, Edgar. (2018). La soledad de los pobres hombres pobres. En R. Condori Cartia, & E. Soliz Guzmán, *Gay discreto busca hetero curioso: pulsiones homosexuales que habitan la ciudad* (págs. 6-22). HIVOS.
- Stark, Eriko. (2016). Jacinto de Jesús: cine, sombras y pasiones desmedidas. <https://erikostark001.wordpress.com/tag/jacinto-de-jesus/>.
- Strid, John Evar. (Mayo de 2017). La interpretación del género en *El vampiro de la colonia Roma*. *Literatura y lingüística*(35), 179-196.
- Subercaseaux, Bernardo. (1979). Nacionalismo literario, realismo y novela en Chile (1850-1860). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (9), 21-32.

- Tornos Urzainki, Maider. (2010). Deseo y transgresión: el erotismo en Georges Bataille. *Lectora*(16), 195-210.
- Vargas, Ángel. (17 de Noviembre de 2001). Novela de Hugo Villalobos publicada por el sello editorial Fontamara. *La Jornada*.
- Villalobos, Hugo. (2001). *Jacinto de Jesús*. Fontamara.
- Villalobos, Hugo. (2004). *Entre la resignación y el paraíso. Desnudos en la alberca*. Fontamara.
- Villalobos, Hugo. (2007). *Diario de un chichifo ilustrado*. Fontamara.
- Voloshinov, Valentín. (1997). La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica. En M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (págs. 106-137). Anthropos.
- Weeks, Jeffrey. (1998). *Sexualidad*. Paidós.
- Weinrich, Harald. (1993). Para una historia literaria del lector. En D. Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (págs. 199-210). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Woods, Gregory. (1998). *A History of Gay Literature. The Male Tradition*. Yale University Press.
- Zabalgoitia Herrera, Mauricio. (2013). *Fantasmas de la nueva palabra. Representación y límite en literaturas de América Latina*. Icaria.
- Zanotti, Paolo. (2010). *Gay. La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. Fondo de Cultura Económica.
- Zapata, Luis. (1996). *El vampiro de la colonia Roma*. Grijalbo.
- Zavala, Iris M. (1996). *Escuchar a Bajtin*. Montesinos.

Zavilde Rodríguez, Carmen. (2018). La «nueva mestiza» en la cultura popular: el concepto de frontera y la construcción de la identidad a través de America Chavez. *Anales de Historia del Arte*(28), 247-262.

Zubiaurre, María Teresa. (2000). *El espacio en la novela realista*. Fondo de Cultura Económica.

Zúñiga Rodríguez, Nerea. (2020). Salir del pueblo: algunos relatos en torno a las causas y consecuencias del sexilio. (*Trabajo Fin de Máster*). Universidad del País Vasco.