

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA**

La forma narrativa en la novelística de Luis Zapata

TESIS

**Que para optar al grado de
Maestro en Literatura Mexicana Contemporánea**

Presenta

Antanas Alberto Elihú Hernández Amador

Asesor

Dr. Vicente Francisco Torres Medina

Lectores

Dr. Tomás Bernal Alanís

Dr. Lauro Zavala Alvarado

Ciudad de México, junio 2025

Esta investigación recibió el apoyo del Sistema Nacional de Posgrados (SNP) del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT).

A mis muertos

Agradezco:

Al ciego respaldo de la familia que tuve, Andrea, Edrei, Andy; a quienes caminando encontré, Juan Carlos, Hermila; a quien hoy me acompaña, Israel; a quien me estima, Laura, Alexis, Azalea, Lourdes, Alan, Monse, Alejandra, Daniel, Kilyam, Karim, Andrea, Lulú, Tania, Omar, Brayan; a quienes me enseñaron: Vicente, Tomás, Lauro, Fernando y siempre María Luisa; a la familia de Luis Zapata, Tadeo y Martín; a mis alumnos, de quienes siempre aprendo; a quienes en la UAM fueron sensibles: Gilberto, Jesús, Carmen, Jessica y Yadira; a quienes me escucharon en los momentos duros, Carlos, Alejandro y Carlos; a mis amigos Gustavo, Martí y Fernando. A Yayo, Rex, Leia y todos mis perros, los próximos ya son amados.

ÍNDICE

Índice

Justificación.....	6
Estado de la cuestión	8
I. La novelística en la literaria	17
1.1 La novela como género híbrido.....	17
1.1.1. Caracterización de la novela.....	17
1.1.2. La novela como género híbrido.	24
II. Los estudios literarios a partir del concepto de la “Forma”.....	31
2.1 Forma y literatura.....	31
2.2 El tema de la diversidad.	44
2.2.1. Antecedentes de la diversidad sexual en la literatura mexicana de los siglos XIX y XX.	47
2.2.2. La diversidad sexual en la narrativa de Luis Zapata.	94
III. La novelística de Luis Zapata y los aspectos de la forma.	101
<i>Hasta en las mejores familias</i> (1975).....	101
<i>El vampiro de la colonia Roma</i> (1979).....	106
<i>De pétalos perennes</i> (1981)	112
<i>Melodrama</i> (1983)	115
<i>En jirones</i> (1985).....	119
<i>La hermana secreta de Angélica María</i> (1989).....	123
<i>¿Por qué mejor no nos vamos?</i> (1992)	126
<i>La más fuerte pasión</i> (1995).....	128
<i>Los postulados del buen golpista</i> (1995).....	131
<i>Siete noches junto al mar</i> (1999)	134
<i>La historia de siempre</i> (2007)	136
<i>Como sombras y sueños</i> (2014)	138
<i>Autobiografía póstuma</i> (2015)	141
<i>Escena y farsa es la vida</i> (2018)	144

<i>Con R de Reality</i> (2021).....	146
IV. La forma literaria en la novelística de Luis Zapata.....	149
Acciones paralelas / Simultaneidad:	149
Alusiones literarias:.....	151
Alusiones cinematográficas:.....	154
Alusiones musicales:	162
Anagnórisis:.....	167
Anticipación o prospección:	168
Contrastes:	171
Desdoblamiento narrativo:	174
Diario:.....	175
Enfoque narrativo múltiple:.....	178
Fluir de conciencia / monólogo interior:	180
Intertextualidad:.....	182
Peripecias:.....	185
Conclusiones:	186
Bibliografía:	192
Hemerografía:.....	204

Justificación

Desde su primera publicación literaria *Hasta en las mejores familias*, Luis Zapata desarrolló una bibliografía rica en temas, personajes, periodos y principios estilísticos; y configuró una compleja -por diversa- forma narrativa en cada uno de sus libros. Su carácter de autor -comprendido como el fundamento narrativo de la teoría del auteur francesa- es notable en el universo que construye en torno a sus principios, de los que podría extraerse que el lenguaje literario está a merced de la obra, es, pues: el lenguaje literario una herramienta que conforma una obra, pensando en su forma, más que en su contenido.

La forma literaria de Luis Zapata escapa a los convencionalismos y obedece al desarrollo que la propia historia le impone, favoreciendo sus relatos con recursos como las alusiones, las citas textuales, el monólogo, la simultaneidad, la técnica epistolar, la construcción narrativa a través de testimonios o la ruptura lineal, por ejemplo.

La obra completa del escritor Luis Zapata es la plataforma de la que pretende despegar esta investigación en torno a la construcción formal de cada obra, enunciar los aspectos formales y estructurales que nos permitan clasificar la obra del autor en torno a las características ya descritas, es decir: establecer nuevas aristas de conocimiento en torno a la obra de Luis Zapata.

Tratándose de una obra literaria en la que la materialidad no posee de color, tamaño o textura como simples categorías de reconocimiento, se entenderá el aspecto formal como la construcción narrativa de la literaturalidad que da consistencia y realidad a la idea del autor. Es decir: la técnica compositiva de la obra como la concreción material de la idea. Utilizando como categorías de técnica literaria las acciones paralelas, las alusiones (permanentes en la obra de Luis Zapata), los apartados, la cita textual, el contrapunto y el contraste, el desdoblamiento narrativo, el uso del diario, la narración múltiple, el equívoco, el monólogo, la fragmentación del discurso, la intertextualidad, los laberintos narrativos, el leitmotiv, el personaje colectivo, la construcción de ambiente paisajístico, el reconocimiento de personajes o la construcción narrativa a partir de testimonios, la simultaneidad, la distorsión temporal, los vasos comunicantes o la narración epistolar, entre otras.

Los conceptos anteriores sirven a la obra del autor como herramientas constructivas serviles a la idea en sí, que materializadas generan un significado y una sensación, el empleo de las técnicas o los recursos narrativos se expresa finalmente en una obra que armoniza - según su forma- argumento y literatura.

La investigación que se propone reconoce los aspectos técnicos de la construcción narrativa y justifica -o explica- su significado. De esto se concretan los estudios en torno de la forma: se habla del autor como idea, de la obra como materialidad y del espectador como significante. La integración anterior compone a nuestro estudio (la obra del escritor) como un todo, en donde la forma analiza el interior, la superficie y el exterior.

La suya es una operación estrictamente formal; forma -en estos términos- coordinadas del acto de narrar¹

Luis Zapata constituyó una extensa obra literaria que ronda las catorce novelas, una decena de cuentos y guiones cinematográficos como dramaturgias. El objeto de esta investigación es únicamente la novela como formato posible de la implementación de las mismas categorías; evitando el error metodológico de medir con las mismas herramientas formatos distintos que confundan la teorización literaria de la novela, el cuento o el guion.

Al respecto del escritor han surgido investigaciones centradas en algunas de sus obras, abundan también las entrevistas realizadas y es común encontrar sus reseñas en los periódicos de la época de cada nueva publicación, la evocación de sus obras es frecuente en textos breves que no pretenden analizar la forma literaria, sino resaltar los temas que Luis Zapata desarrolló con habilidad:

La insolente libertad con que construye las vidas de sus personajes muestra un arrojo y astucia intelectual (Blanco, 1979)

Los personajes homosexuales en la obra de Luis Zapata han inspirado textos largos, el libro *El homosexual como figura protagónica en la narrativa de Luis Zapata* de Oscar Eduardo Rodríguez es un recorrido por las obras a la luz de dichos personajes, el invaluable contenido refleja las características profundas de sus personajes centrales, aportando -sin quererlo- la

¹ Alberto Paredes, “Boccaccio en Acapulco”, p.68.

sugerencia de que el desarrollo de los personajes es también fruto de la técnica y que la caracterización es proporcional al tipo de narrativa.

Alejandro Cortázar es otro de los especialistas en la obra de Zapata que ha escrito en términos formales, sus análisis sobre la literatura del escritor no se circunscriben a una obra, personaje o tema, sino que dan cuenta de aspectos semejantes en distintas obras -paralelismo, por ejemplo, entre *De pétalos perennes* y *La más fuerte pasión*, o entre *¿Por qué mejor no nos vamos?* Y *Siete noches junto al mar*, recuperando los aspectos que hacen de Luis Zapata un autor, en términos narrativos.

También se ha escrito sobre la relación del autor y su vida con la vida y forma de sus obras, León Guillermo Gutiérrez ha hablado de la construcción literaria a partir del desarrollo de Luis Zapata como autor, haciendo paralelismos entre la vida y la obra de Zapata, sujetando la literatura a momentos específicos analizables, en los que sin duda, la forma juega un papel relevante, pues la forma es la construcción temporal, el factor autobiográfico, constante en la literatura elegebetera de nuestro país, es una presencia constante en la obra de Zapata.

El aspecto biográfico es fundamental en la obra de un autor como Luis Zapata, David William Foster aportó al tema un estudio biográfico general del escritor, es decir: una construcción temporal del autor, fuera del autor, sino a través de los primeros estudios literarios sobre Zapata. Como complemento y ejemplo de la importancia de la forma, el propio Zapata escribió en 1990 *De cuerpo entero: las cálidas tardes del cine Guerrero*, donde la biografía narra el nacimiento también de la narrativa en el autor, partiendo de una construcción principal en forma cinematográfica, característica central de sus primeras novelas.

Estado de la cuestión

El debut literario de Luis Zapata ocurrió en 1975 con la publicación de su novela *Hasta en las mejores familias*, no obstante, el novedoso universo que planteó el escritor pasó prácticamente desapercibido por la crítica especializada y los comentarios superficiales a manera de presentación literaria en periódicos y revistas.

Sin embargo, con su siguiente novela *El vampiro de la colonia Roma*, Luis Zapata recogió un número considerable de menciones, alusiones, críticas y estudios literarios que se siguen construyendo en torno a este trabajo que parece condensar la técnica y la estilística que caracterizó al escritor guerrerense.

En el año 1991, una tesis de doctorado de la Universidad de Kansas, titulada *El humor en la novela mexicana 1964-1989*, sustentada por José Manuel García, inició el estudio de la novelística de Luis Zapata dentro del ámbito académico. Aunque no es una investigación dedicada enteramente al trabajo del escritor, incluye cuatro novelas de Zapata para ejemplificar características humorísticas en lo que él considerada una etapa nueva de la literatura nacional: *El vampiro de la colonia Roma*, *Melodrama*, *De pétalos perennes* y *La hermana secreta de Angélica María*.

El tesista reconoce aspectos importantes en la novelística de Luis Zapata, como la ironía, la comedia involuntaria, la contradicción como posibilidad cómica en el desarrollo de los personajes y el sarcasmo. Este comienzo en los estudios académicos de la obra del escritor permiten ubicarlo como un autor con obra constante, vigente y propositivo.

De tal manera que, en 1996, otra tesis de doctorado de otra institución universitaria estadounidense, la Universidad de Nuevo México, abordó el caso específico de la novelística que nos ocupa. El sustentante, de origen puertorriqueño, Víctor Torres-Ortiz, se tituló con: *Transgresión y ruptura en la narrativa de Luis Zapata*.

Argumenta que Zapata innova con la propuesta de una nueva construcción del ser homosexual, como un “caso clínico atípico”. Además, bajo una teoría queer del análisis literario, concluye que *El vampiro de la colonia Roma* ofrece un discurso alterno y legitimador del personaje homosexual en la literatura latinoamericana; *Melodrama*, transgrede los géneros literarios y legitima ahora a la pareja homosexual; y *En jirones* encuentra su fortaleza en el uso del diario como recurso narrativo, en donde la transgresión se aprecia en el homoerotismo exaltado de la novela.

En nuestro país, la Universidad Iberoamericana tituló a Laura García Valerio con el siguiente trabajo recepcional: *Rasgos de habla y estructura narrativa en El vampiro de la*

colonia Roma (2003), un nuevo punto de partida sirve para el desarrollo de esta disertación: la relación entre el lenguaje oral y el lenguaje escrito que caracteriza a la citada novela.

García Valero ofrece un estudio minucioso de la palabra escrita y su relación con la expresión oral, advierte de la importancia de recurrir a la grabación como origen de la obra literaria, en lo que aparenta ser una transcripción.

Otro estudio académico sobre el fenómeno literario de Zapata ocurrió con la tesis de licenciatura de Jesús Godínez: *Literatura y transgresión. Dos novelas con temática homosexual* (2004), el egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México analiza *Después de todo* de José Ceballos Maldonado y *En jirones* de Luis Zapata.

Godínez sostiene que la novela de Zapata termina con un ámbito marginal en el que se habían inscrito los personajes homosexuales de los años anteriores e insiste en la importancia formal de la novela: el diario como estructura narrativa y el deseo homoerótico en primera persona.

En el año 2005, en la misma Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Luis Zapata volvió a ser materia de análisis en la tesis: *El homosexual como figura protagónica en la narrativa de Luis Zapata*, escrita por José Oscar Eduardo Rodríguez. El tesista analiza siete novelas y cuatro cuentos del autor, empleando cinco categorías a desarrollar en cada obra: Aspectos formales y estructurales, Alusiones al cine, Aspectos estilísticos, Aspectos psicológicos y Aspectos sociológicos.

Eduardo Rodríguez concluye que Luis Zapata termina con un periodo de silencio al respecto de los personajes homosexuales en la literatura mexicana y escribe un “catálogo homográfico” que pretende caracterizar los once tipos de homosexuales que se encuentran en la obra de Zapata. Además, cierra con un discurso reivindicativo de la presencia de personas homosexuales en la literatura, asunto que no merece discusión por lo lógico.

Sin embargo, el análisis estrictamente literario que se espera encontrar en los Aspectos formales y estructurales de cada obra analizada no es más que una línea que indica que la forma puede ser un diario o una conversación y narra los acontecimientos de dicha obra. Sin abordar las características de forma o el empleo de herramientas de análisis literario y géneros

discursivos que puedan contribuir a la construcción del conocimiento en torno a la novelística del autor.

El trabajo aludido cierra con una entrevista al escritor, que bien pudo ser una obra autónoma que apuntara a revelar los entresijos ideológicos de Zapata, toda vez que la obra perdura, pero los autores mueren. Desgraciadamente, la oportunidad se pierde en preguntas que no orientan al lector hacia la comprensión de su novelística en relación con las respuestas que brinda el autor.

Otra tesis del mismo 2005 fue escrita por Socorro Cruz Gómez, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: *Dos discursos híbridos a partir de la interrelación entre periodismo y literatura: Hasta no verte Jesús mío de Elena Poniatowska y El Vampiro de la Colonia Roma de Luis Zapata*.

Este trabajo recepcional aborda a la mencionada novela de Luis Zapata como un ejercicio nacido de la actividad periodística. Para la autora, Adonis es un personaje entrevistado y la novela es resultado de la combinación literaria y periodística. Sin embargo, considero que esto no es del todo correcto, puesto que la estructura confesional de la novela no es necesariamente una entrevista, quizás se acerca más a un diario hablado que no escrito. Toda vez que no se dejan ver los intereses del entrevistador, ni la guía a través de las supuestas preguntas, como opera en un ejercicio periodístico. El curso libre de las palabras de Adonis tiene un motivo distinto y la obra de Zapata armoniza ese propósito construyendo también una novela con su trama interna.

El tercer trabajo académico del 2005 es la tesina de John Colhouer en la Florida Atlantic University, titulado: *Y tu hijo también: La representación de la masculinidad en la literatura y el cine mexicanos (1915-2001)*. La amplitud del periodo en que se enfoca, no le permite establecer categorías aplicables en una investigación académica sin terminar en la simple caracterización de algunos valores propios de la novela *El vampiro de la colonia Roma* y la película *Y tu mamá también*.

La novela y el filme son dos capítulos en la tesina que se suman al tercero, en el que el autor habla sobre la construcción masculina en México durante el siglo XX. Aspectos tan

generales apenas ofrecen rasgos distintivos de cada subtema que son materia fértil de análisis en un estudio crítico y profundo sobre éstos mismos.

Por otra parte, Yolanda Ledesma Camargo, se titula con un trabajo analítico sobre la novela *En jirones*, su trabajo es: *Luis Zapata: escritor En jirones: una lectura* (2007), desmenuza la conformación de la novela, identificándola en su aspecto general como un diario, del que extrae categorías de análisis literario, como *Inventio*, *Dispositio* y *Elocutio*.

La investigación se sostiene por enaltecer fragmentos de la novela, que sirven como ejemplos para las categorías mencionadas del análisis de la retórica clásica. Sin embargo, la inquietud de la tesista sobre la novelística de Zapata nace entre la relación del enamoramiento y el erotismo.

Este juego puede apreciarse en algunas novelas de Zapata, *En jirones* es un buen ejemplo, en ellas se emplean herramientas de desarrollo literario que corresponden con un relato específico, abandonando el resto de la estructura de la novela, detalle fundamental en el análisis que pretendo construir.

El tema de Luis Zapata volvió a ocupar un espacio en la reflexión académica en una tesis de doctorado de la Universidad de Nueva Orleans escrita por Brandon Bisbey: *Humor and homosexuality in contemporary mexican narrative* (2011). Una vez más, la novelística de Zapata es inscrita en un estudio sobre las posibilidades humorísticas de sus novelas.

Entre los argumentos que componen a la tesis resalta la evolución que el autor identificó en los cuentos o novelas con personajes homosexuales, en las que éstos no están condenados al sufrimiento o la enfermedad. El curso narrativo no es de índole moralista y este aspecto es fundamental al momento de abordar la obra de Luis Zapata.

En una línea similar, Yazmín Carmona contribuye a la literatura analítica académica con su tesis: *Estudio narratológico sobre la construcción del personaje homosexual* (2012) de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Su trabajo consiste en diferenciar las características de los personajes homosexuales en algunas novelas de Zapata, como *El vampiro de la colonia Roma*, *En jirones* y *La hermana secreta de Angélica María*. Este tipo de estudios ha sido muy común en la literatura académica, pues se ocupan de los personajes de las novelas, ignorando la composición final de la obra.

Y finalmente, en el acervo de trabajos recepcionales sobre nuestro fenómeno, en la Universidad de California se registró una tesis de doctorado llamada: *Homoerotismo literario: el punto de encuentro de la gaydad mexicana* (2012) escrita por José César Del Toro.

La investigación no es monográfica sobre la novelística de Luis Zapata, sino que hace de él un ejemplo loable del desarrollo de novelas con temática homosexual o donde existen personajes homosexuales; recorre diversos autores y etapas que le permiten argumentar que la diversidad sexual ha encontrado un punto de referencia y también de partida a su expresión cotidiana en la literatura.

Ahora bien, en el año 2016, el Programa de Maestría y Doctorado en Letras, de la Universidad Nacional Autónoma de México publicó el primer número de *Bibliografía de la investigación literaria y cinematográfica publicada en México 2001-2014*. La investigación corrió a cargo del Dr. Lauro Zavala, quien recopiló la información suficiente para presentar los trabajos monográficos y de teoría literaria que se publicaron a lo largo de esos quince años.

El material de consulta resulta revelador en el ámbito de la investigación literaria, pues se percibe como un lugar común el abordaje de escritores renombrados y multilaureados, como el caso de Octavio Paz, de quien se rastrearon 46 libros monográficos sobre el Nobel en dicho periodo. Al respecto de Luis Zapata, no existe ningún trabajo monográfico publicado en el periodo.

La mayoría de las publicaciones surgen de universidades que albergan espacios para la investigación literaria, como la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana o la IBERO, entre otras. Lo que indica que la literatura analítica de obras y autores mexicanos se ha instalado en el ámbito académico, generando publicaciones de escaso alcance.

Es importante señalar que, si bien falta mucho estudio sobre una buena parte de la obra de Zapata, es un hecho incuestionable que entró a la academia, primero en Estados Unidos en 1991 y luego lo hizo en México en el 2003, lo cual abre la puerta para una investigación más profunda sobre todo lo que él hizo, desde una perspectiva mucho más

amplia, pues permitió el paso de toda una problemática homosexual de la que poco se hablaba y él la pone en la mesa de discusión de una manera seria y sin clichés, tan es así que los estudiantes de diferentes universidades comenzaron a considerarlo un buen autor para analizar su narrativa, los temas que toca y cómo los toca, los recursos literarios que utiliza y que lo han hecho, en este sentido, un autor interesante y poco explorado.

Para Angélica Tornero en *Literatura homosexual*, Zapata es un escritor que ha producido *novelas de tema homosexual*; sin esclarecer a qué se refiere con esa categoría, asumo que intenta reconocer que los personajes en la novelística de Zapata son personas que ostentan y ejercen orientaciones sexuales diversas a la tradicionalmente impuesta.

Este punto de partida hacia el análisis sobre la obra de Luis Zapata es el más común y el más desafortunado, pues reduce la problemática de la composición literaria, su estilo y sus preocupaciones como autor, a la simple representación de personas con orientaciones sexuales diversas.

Si bien, lo anterior representa una alternativa literaria de avanzada para su época, sus novelas no se constituyen de manera pretextual a la simple mención; en el universo de Zapata la orientación sexual existe como ejercicio natural en el que se desarrollan los actos, construye una *naturalidad* discordante sin pretenderlo.

En este sentido, David Foster incluye a Luis Zapata en el compendio de escritores latinoamericanos que han abordado temas homosexuales en *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes* (1994).

En el capítulo que se ocupa del escritor, Foster despliega una biografía breve sobre Zapata, puntualizando las etapas de producción de su obra, considerando una evolución de su novelística cuando destaca las características generales de la obra que existe hasta el momento en que se escribe este compendio.

Aunque su nombre se inserta en una colección de escritores que abordan temas homosexuales, la mención de su trabajo no se estanca allí; se trata de un capítulo que pretende construir categorías generales que definen las novelas de Zapata, un paso que puedo considerar previo e inspirador para una investigación como la que propongo.

Además, hace mención del trabajo que se ha escrito en torno a Zapata, específicamente el realizado por José Joaquín Blanco, amigo y estudioso del escritor, cita textos como *La carne se destruye en el desamor*, que se suman a las críticas a cada publicación de una nueva novela de Zapata.

Por ejemplo: *El vampiro de la colonia Roma* (1979); *Las décadas del vampiro* (1988); *Zapata: el vampiro en los años del sida*, *Las identidades corrosivas* (1990); *Luis Zapata: los postulados del buen golpista*, *La historia de siempre* (2008).

Indudablemente, José Joaquín Blanco es uno de los autores que más ha estudiado el fenómeno literario de Zapata, ser escritores contemporáneos le ha permitido acompañar la evolución literaria de Luis Zapata y reconocer novedades en términos de narrativa literaria.

Blanco se ha ocupado de Zapata en tres libros especializados de crítica literaria: *La paja en el ojo. Ensayos de crítica* (1980), *Crónica literaria: un siglo de escritores mexicanos* (1996) y *Las identidades corrosivas* (1996).

En su libro de ensayos *Crónica literaria: un siglo de escritores mexicanos*, Blanco dedica un capítulo a nuestro tema en cuestión titulado: “Luis Zapata: el salto de la muerte”. En él, recorre la bibliografía de Luis Zapata hasta el momento de la publicación, destaca las características temáticas y narrativas de cada novela.

También, menciona aspectos relevantes de la novelística que tienen que ver con la biografía del autor; sus gustos musicales reflejados en los personajes de las novelas, su afición cinematográfica que a veces invade el lenguaje literario para sugerir escenas estrictamente cinematográficas.

Existen también investigaciones monográficas sobre una de las problemáticas en la novelística de Zapata; León Guillermo Gutiérrez entrelaza *Escena y farsa es la vida* y *Como sombras y sueños* a partir de la farsa y la ironía. En su texto *Luis Zapata, escribir para vivir o la escritura como sobrevivencia* (2016), Gutiérrez acierta en reconocer la ironía y la farsa como una respuesta estoica a la realidad depresiva que ya se advierte en el autor.

También monográfico es el trabajo de Alejandro Cortázar, que en dos aportaciones a la *Revista Hispánica Moderna* desarrolla el concepto de utopía en los horizontes de los

personajes en la novelística de Zapata: “El discurso utópico en la obra narrativa de Luis Zapata” (2001) y “Parodia y utopía en la obra narrativa de Luis Zapata” (2000).

En un sentido similar, Nicolás Balutet emplea el término hibridez como herramienta analítica en la literatura de Laura Esquivel, Margo Glantz y Luis Zapata en el libro *Poética de la hibridez en la literatura mexicana posmodernista* (2014). El libro, resultado de una investigación de posgrado, busca reflejar el término de lo híbrido en la literatura de los autores mencionados, sin hacer un estudio específico sobre Luis Zapata.

Se trata de un caso en el que las categorías de análisis literarios son el motivo de la investigación, y los ejemplos de novelística son el estudio de casos sobre el que se reflejan los principios de este método analítico.

Finalmente, es importante destacar que los estudios literarios en torno a la novelística de Luis Zapata han construido bastante literatura sobre *El vampiro de la colonia Roma*, omitiendo el resto del corpus literario del autor. Probablemente el interés radique en la novedosa estructura literaria que tiene la obra; así como el empleo desde el título de figuras arquetípicas como son los vampiros.

Los siguientes trabajos son muestra de ello: “La verdadera historia del Vampiro de la colonia Roma” de Enrique Aguilar-Resillas en la revista *Semana de Bellas Artes* (1979); “El vampiro de la colonia Roma” de Miguel Ángel Morales en el suplemento del diario *Excélsior* (1979); “*El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata: la nueva picaresca y el reportaje ficticio” de Alicia Covarrubias en la *Revista de Crítica Latinoamericana*, (1994); “Entrevistas en torno a Osiris, el vampiro de la colonia Roma” de Alberto Gómez Del Campo en el diario *Unomásuno* (1996); “Espacios en *El vampiro de la colonia Roma*. Hacia una estética camp” de Alejandro Palma Castro en la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (2001); “La generación Beat como correlato de *El vampiro de la Colonia Roma*” de Cecilia Salmerón Tellechea en la misma revista (2004); “*El vampiro de la colonia Roma*: literatura e identidad gay en México” de Rodrigo Laguarda en la revista *Takwé* (2007); “Luis Zapata, intenso narrador del acontecer gay” de Alberto Medina en la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2007); “De nómadas y ambulantes: *El vampiro de la colonia Roma* o la utopía suplantada” de Alberto Medina en la misma revista (2008); “A 30 años de *El vampiro de la colonia Roma*” de Gonzalo Valdés Medellín en la revista *Siempre*

(2009); “*El vampiro de la colonia Roma. Función del espacio y el cuerpo en el discurso homoerótico*” de León Guillermo Gutiérrez en la *Revista de Humanidades del Tecnológico de Monterrey* (2011).

I. La novelística en la literatura

1.1 La novela como género híbrido

1.1.1 Caracterización de la novela.

A la novela se le ha intentado caracterizar mediante procesos cognitivos propios del siglo XIX, aunque su existencia se comprueba y discute en estudios históricos sobre el origen de tal género literario. Los esfuerzos teóricos que le buscan asidero oscilan entre diversas aportaciones como las de Friedrich Schlegel, poeta, filósofo y crítico literario de origen alemán, que plasmó preocupaciones y aportaciones en torno a la novela en obras como *Fragmentos críticos* (1797), *Sobre el estudio de la poesía griega* (1797) o *Diálogos sobre poesía* (1800).

De tales obras concluye, entre otras reflexiones, que la novela es una forma literaria distintivamente moderna, así como una obra estrictamente romántica —por representar de mejor modo la modernidad—, explorar a través de ella la problemática de su tiempo; y, el género narrativo capaz de reflejar la complejidad de la vida, el pensamiento y la experiencia humana, consciente de su propia ficcionalidad, que le permite explorar de manera creativa las convenciones literarias.²

La relevancia de ubicar temporalmente estos esfuerzos teóricos se centra en que aportaciones de diversos críticos literarios como Erwin Rohde (1845-1898) o Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) ofrecen herramientas de análisis derivadas del estudio de su contexto cultural.³ A Menéndez Pelayo se le considera un historiador de las ideas, cualidad que le permite establecer puentes de comunicación entre la obra y su contexto.

² Miguel Ángel Martínez, *El camino romántico a la objetividad estética: la filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán*, p. 117.

³ Luis Beltrán Almería, “Después de Bajtín. Los retos de la teoría de la novela”, p. 114.

Los postulados teóricos de la novela surgen en un periodo en el que la explicación de la realidad tiene relación directa entre la obra y su contexto, es decir: la novela construye la interacción entre un escritor y un lector a través de elementos circunstanciales que les son propios a ambos.

Por ello, es comprensible la búsqueda por teorizar o caracterizar a la novela. Sin embargo, los primeros resultados de una teorización de la novela — al surgir del principio de análisis de la retórica platónica — ignoraban y omitían: 1) que la novela es un género; y 2) que existen los géneros discursivos. Estos dos aspectos característicos de la novela ya son un consenso generalizado durante el proceso teórico del siglo XIX.

El desarrollo conceptual de la novela no ha sido un camino llano, su propia definición construye sus propias limitantes, al acotarse a su misma descripción, “...la novela constituye una masa formidable y amorfa: no hay una montaña que escalar, ni un Parnaso, ni un Helicón, ni siquiera un Pisgá.”⁴

Edward Morgan Forster sostiene que:

El carácter intenso y sofocantemente humano de la novela no se debe eludir; la novela chorrea humanidad; no podemos escapar de la elevación de la inspiración ni de la caída del aguacero, ni podemos mantenerlos al margen de la crítica. Tal vez odiamos lo humano, pero si tratamos de conjurar o purificar la novela de ello, ésta se marchitará, quedará un puñado de palabras y poco más.⁵

Las primeras conceptualizaciones en torno a la novela destacaban que se trataba de una obra literaria del género novelístico debido a su extensión. Estos esfuerzos parecían huir del contenido de la novela para ceñirla a una determinada extensión o duración; dichas apreciaciones parecen encontrar en el formato la posibilidad estética de la novela, por lo que rápidamente fracasó en su intento esclarecedor.

Por otro lado, la caracterización de la novela es un paso muy importante en su definición, pues si no se puede decir en qué consiste, puede al menos decirse qué contiene. Forster identifica los siguientes aspectos como nodales en la teoría de la novela:

- 1) La historia. “El aspecto fundamental de una novela es que cuenta una historia”,⁶ sin embargo: no toda historia es una novela. Y “la historia es una narración de sucesos

⁴ E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, p. 7.

⁵ *Ibid*, p. 20.

⁶ *Ibid*, p. 22.

ordenados en su orden temporal.”⁷ Lo que no implica la consecución estrictamente cronológica en el relato; sino que hay un acto que tiene consecuencias, es decir: pasa algo.

- 2) En segundo término: la gente. La novela puede reflejar la multiplicidad de visiones del autor; al respecto, Forster dice lo siguiente:

El pintor y el escultor no necesitan estar ligados, es decir, no tienen por qué representar seres humanos —a menos que así lo deseen—, como tampoco el poeta, y, por último, el músico no puede representarlos aun si lo desea, a no ser con la ayuda del programa. El novelista, a diferencia de muchos de sus colegas, inventa una serie de masas de palabras que le describen a sí mismo en términos generales (en términos generales: las sutilezas vendrán más tarde), les da un nombre y un sexo, les asigna gestos plausibles y les hace hablar entre guiones y portarse, a veces, de una manera consecuente.⁸

En otras palabras, la novela es una historia en donde hay personajes, los personajes son los depositarios de ideas y pensamientos, ejercen una personalidad, representan a la otredad, ejecutan acciones que provocan consecuencias, aspecto indispensable del relato: algo pasa y a alguien le pasa.

El término empleado por Forster es “Gente”, la novela está poblada de personas, habla de personas; el autor puede ser la primera de esas personas inmersas en el relato —sin implicar una historia autobiográfica.

Además, esta característica conlleva a otra reflexión: el punto de vista. La novela es un género en el que convergen puntos de vista que pueden ser contradictorios o pueden complementarse. El punto de vista establece una posición estética al interior del relato, que puede cambiar de persona.

Es decir: la historia, como elemento primordial de la novela, fluye a través de un narrador, “...es por la mediación de un narrador que el relato proyecta un mundo de acción humana”.⁹

⁷ *Ibid*, p. 23.

⁸ *Ibid*, p. 33.

⁹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 12.

El último aspecto que reconoce Forster como característica elemental de la novela es el argumento; el tejido que resulta de la imbricación de una historia ejecutada por personajes, la idea general de la novela, la idea que la hace una obra irrepetible. Dice Forster:

El novelista posee en este punto [el narrador] una verdadera ventaja. Puede mostrar cómo el subconsciente, mediante un cortocircuito, desemboca en acción (el dramaturgo también), y puede mostrarlo asimismo en relación con el soliloquio. Domina toda la vida secreta y no se le puede privar de este privilegio. «¿Y cómo sabía eso el escritor?», oímos decir a veces. «¿Cuál es su punto de vista? No es coherente, cambia de perspectiva, salta de lo limitado a lo omnisciente y ahora retrocede otra vez.»¹⁰

Si coincidimos con este principio reconocemos que la construcción literaria en la novelística involucra elementos diversos cuyo producto no es distante a la conceptualización de la novela, sino que la robustece en sus posibilidades narrativas.

Dice Mijail Bajtin:

El género es la forma tipificada de la totalidad de la obra, de la totalidad del enunciado. Una obra sólo es real en la forma de un género determinado. La importancia estructural de cada elemento puede comprenderse únicamente en relación con el género.¹¹

[...]

Por otro lado, en la novela, donde el problema temático tiene una enorme importancia, pueden manifestarse fenómenos de carácter opuesto: el problema puede desintegrar la perfección artística de la obra, romper su plano al adquirir una importancia puramente cognoscitiva sin ninguna orientación hacia la conclusión. Aparecen formaciones híbridas, análogas a filosofemas artísticos.¹²

Por otro lado, la teoría marxista de la comprensión social se hizo presente en el análisis de distintas disciplinas, en el caso literario no menos: Georg Luckács (1885-1971), crítico literario de origen húngaro, llevó los postulados de Carlos Marx al estudio de la novela como género literario, exploró cómo las formas literarias reflejan, critican y modelan las realidades sociales y económicas.

En su libro *Teoría de la novela* (1920), establece un marco para entender la novela como una forma artística que surge en respuesta a la fragmentación y alienación

¹⁰ E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, p. 62.

¹¹ Mijail Bajtin, *El método formal en los estudios literarios*, p. 225.

¹² *Ibid.*, p. 242.

características de la sociedad moderna (crítica central del pensamiento Marxista). Incluso, podemos considerar que este libro refleja en sí las condiciones que Luckács señala como fuentes detonantes de producción literaria, toda vez que se escribe en el contexto de la Primera Guerra Mundial.

Lo anterior ofrece a la conceptualización posterior de la novela como género literario la posibilidad de involucrar temas diversos, que, a su vez, reflejan las preocupaciones de su época. La novela, se vuelve vehículo de cualquier preocupación o reflejo de la condición humana, constituida en un argumento o como se dijo: en una historia.

También argumenta, entre otras cosas, que la novela busca dar sentido a un mundo desprovisto de coherencia y significado *per se*. Obra, dice, entre el individuo y la realidad social.¹³ Lo anterior es tan importante que atribuye una función social a la novela por vez primera. A partir de entonces, se reconoce en esta conceptualización teórica su funcionalidad.

Más tarde, en 1948, publicó *Estudios sobre el realismo*, en ese libro de ensayos emplea sus argumentos previos para justificar la magnificencia de autores como Balzac o Tolstoi, quienes, para él, son capaces de capturar la esencia de las condiciones políticas, económicas y sociales de su tiempo. Su propuesta teórica se robustece con la publicación de *Sociología de la literatura* (1966), en la que repasa diversos periodos de creación literaria a la luz de su contexto social.

Hace confluir dos disciplinas: la historia y la literatura —abonando a la interdisciplinariedad, característica de construcción teórica de la época—, señalando que sus caminos no son dependientes, pero tampoco se ignoran.

En otro orden de ideas, con un aspecto distante de lo teórico, pero entusiasta en la caracterización casi idílica de la novela, Julieta Campos pretende desentrañar la funcionalidad que tiene la novela. Su libro *La función de la novela*, ofrece elementos tocantes con el desarrollo de la teoría literaria, en un texto rico en enunciados posibles de la novela, pero insuficiente en la construcción de categorías para la teoría.

¹³ Georg Lukács, *Teoría de la novela*, p. 81.

Entre esas líneas destaco: “La novela, cada novela, será el resultado de una selección que responde a una necesidad condicionada por lo que se ha llamado la “visión del mundo” del novelista.”¹⁴ Está refiriendo el carácter central que tiene en la novela el autor, a quien Campos encuentra como objeto de análisis, como el origen de los elementos compositivos del universo interno de la novela. Es decir, algo compone a la novela, por fuera, en sus aspectos formales y por dentro en lo que la obra se explica por sí misma.

Pero ¿qué podría detonar su interés sobre la función novelística? Campos reconoce a la literatura como una expresión artística y recurre a la inquietud del estudio de las artes, como expresiones que buscan apresar la realidad. Retratar la realidad tal cual es mediante un proceso técnico — la escritura y la institucionalización de la literatura como lenguaje — que permite establecer comunicación a través de sus signos con otro, con un lector. Según Franz Stanzel, la “mediación es la característica genérica que distingue la narración de otras formas de arte literario”.¹⁵

La novela cumple con este requisito, pero ¿cuál es su propósito? La novela no está obligada, ni puede capturar sólo la realidad, ¿qué necesidad cubre entonces la existencia de una novela? Campos argumenta:

Escribir una novela responde entonces a la necesidad de volver inteligible algo que se presenta como una multitud incongruente de hechos que, a pesar de todas las interpretaciones aportadas cotidianamente por quienes los viven y quienes los contemplan no acaban de rendir todo su significado, de tal manera que la vida sigue siendo un enigma indescifrable o, por lo menos, un rompecabezas que nadie puede acabar de armar porque faltan ciertas piezas, sin las cuales resulta imposible saber siquiera cuál es el tema de la figura completa.¹⁶

En este punto coinciden los autores revisados sobre la existencia ineludible de un relato. Para Campos, específicamente, es el relato el medio para transmitir la “realidad” a la “obra de arte”, de forma que el escritor hace una representación de la realidad. Sintetiza Campos: “La narración se vuelve así, en muchos novelistas contemporáneos, un relato que alude a la realidad, pero por la mediación del mito.”¹⁷

¹⁴ Julieta Campos, *La función de la novela*, pp. 22-23.

¹⁵ Franz Stanzel, *A Theory of Narrative*, pp. 4-5.

¹⁶ Julieta Campos, *op. cit.*, p. 36.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 49-50.

Conviene destacar un aspecto importante que la escritora reconoce como una característica fundamental de la creación literaria en la novela: la importancia de la historia; en todos los ejemplos que utiliza, los autores están inmersos en contextos históricos que se aparecen de forma involuntaria en el relato literario. En este sentido, coincide con los teóricos de la novela en aludir a su entorno, al lugar y al tiempo de una época de la que surge la novela.

Lo argumento así, por la búsqueda —que señala Campos— de construir significados para la interpretación de la realidad. Si partimos del hecho de una realidad que es apenas cognoscible o interpretable en el momento en que la pregunta se enuncia, entonces, la función literaria de la novela se inscribe como herramienta de comprensión social, —al constituirse la literatura como un lenguaje, en el que es indispensable la mutua comprensión para el desarrollo del significado— y de explicación mediante una obra artística.

Campos distingue las características de la novela de la siguiente forma: 1) Es libre dentro de sí, el relato se compone por el relato y la congruencia es indispensable. 2) Los personajes, sus diálogos y las situaciones deben guardar correspondencia entre sí y con la estructura de la novela. 3) La estructura (también forma para Campos) que refleja el paso de la realidad a la obra de arte.¹⁸

Lector entusiasta en sus inicios y crítico después de Luckács, Mijail Bajtín (1895-1975) llevó al terreno de la estética el planteamiento teórico del primero. Concluye que la novela no es un campo para la estilística, sino para la estética. “Estética significa poner el foco en la dimensión cultural a gran escala histórica.”¹⁹ Es decir: para Bajtín la novela construye emociones a partir de la interrelación de tres elementos: historia, discurso y narración.

En *Teoría y estética de la novela* (1989), publicación póstuma de los trabajos de investigación de Mijail Bajtín, se distinguen tres planos de la estética en la novela:

- La imagen del personaje: el personaje como instancia esencial, en el mundo que lo circunda y en la voz o cualidades discursivas de las palabras con que se expresa.²⁰

¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹ Luis Beltrán Almería, “Después de Bajtín. Los retos de la teoría de la novela”, p. 116.

²⁰ Carmen María López-López, “Bajtín y la novela como género literario”, p. 452.

Este ámbito lo desarrolla en los textos *La novela de educación y su significado en la historia del realismo*, *Hacia la novela de educación*; y en *Hacia una novela sentimental y biográfico-familiar*.

- La imagen del mundo y del tiempo: Bajtín discute las teorías relativas al realismo en la novela, el “mundo real” y su representación o la novela como representación de la realidad a través del narrador.²¹ Desarrolla también, el concepto de “cronotopo”, sólida categoría de análisis literario. Se desarrolla en los textos *La novela como género literario* y en *Formas del tiempo y del cronotopo en la novela*.
- La imagen de la palabra: el discurso novelesco, la capacidad expresiva de los personajes y la cuestión de la pluralidad de voces y estilos en la novela.²² El desarrollo de este aspecto se encuentra en los textos *La palabra en la novela*, *De la prehistoria de la palabra novelística*, *La palabra en la novela* y *Problemas de la estilística de la novela*.

De esta forma, Bajtín establece la necesidad de situar la teoría de la novela en un plano histórico-filosófico, “requiere la comprensión de la novela como un acontecimiento histórico único, aún en la diversidad de sus manifestaciones. Y, como tal acontecimiento histórico, debe contener un sentido en la unidad de la cultura, esto es, en la gran evolución de la humanidad.”²³

1.1.2. La novela como género híbrido.

La conceptualización de hibridez es un término aplicable a diversas disciplinas. “Uno de los primeros en utilizar dicho concepto, en 1990, fue el crítico cultural argentino Néstor García Canclini (2010), pero no profundizó en la hibridez de las obras literarias”²⁴

Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos, prácticas.²⁵

Por ello, se aprecia la hibridez según el nivel del objeto de la siguiente forma:

²¹ *Ibid.*, p. 453.

²² *Ibid.*, p. 453.

²³ Luis Beltrán Almería, “Después de Bajtín. Los retos de la teoría de la novela”, p. 116.

²⁴ Nicolás Balutet, “Del posmodernismo al poshumanismo: presente y futuro del concepto de hibridez en la literatura latinoamericana” en *Revista Alpha*, p. 323.

²⁵ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas*, p. 14.

- a) Hibridez es entendida como la difícil y compleja conjunción de culturas, religiones y etnias;
- b) Hibridez se entiende también como el empleo de diversos sistemas de signos lingüísticos y no-verbales tales como multilingüismo, internet, video, film, pintura, mundos digitales y virtuales, electrónicos, sistemas de máquinas (cyberespacio, por ejemplo);
- c) Hibridez se refiere al entrecruce de sistemas antropológicos y sistemas discursivos tales como el sistema homeopático, el feminista, el gay o el histórico;
- d) Hibridez se concibe como una categoría de ‘teatralidad’;
- e) Hibridez apunta a un tipo de ciencia “transversal”, como una actividad transdisciplinaria.²⁶

Lo anterior no contradice el significado de híbrido, sino que lo traslada a las diversas disciplinas de aplicación y lo nutre en función de su misma posibilidad, en este camino teórico de lo híbrido, se ha asumido como un sinónimo la mezcla, lo mestizo, lo múltiple, lo diverso, lo diferente, lo desigual. Incluso, todas las categorías enlistadas se apegan al concepto propio de lo híbrido: Se dice de todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza.²⁷

Para la connotación específicamente literaria de lo híbrido se ha transitado por una reformulación semántica del término que ponga en primer lugar el significado de mezcla, por su origen latino <<ibrida>>; y su origen griego <<hybris>>. Este fundamento es también aplicable a las otras disciplinas. “Lo híbrido aparece, pues, como un producto logrado en el mejoramiento de una especie, con una fertilidad que constituye la base de nuevas especies”.²⁸

Y puntualmente en el ámbito literario, Nicolás Balutet propone:

²⁶ Alfonso De Toro, “Hacia una teoría de la cultura de la ‘hibridez’ como sistema científico transrelacional, ‘transversal’ y ‘transmedial’”, p. 301.

²⁷ DRAE (Pendiente citar bien)

²⁸ Eduardo Ramos-Izquierdo, “De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual” en Milagros Esquerro (Coord), *L’hybride / Lo híbrido Cultures et littératures hispano-américaines* p. 62.

El concepto de hibridez nos parece, por tanto, la herramienta idónea para explicar ciertos fenómenos de la escritura posmodernista. Lo más evidente y quizás lo más analizado por la crítica, la hibridez genérica, consiste en el estallido de los géneros. Podemos analizar también la hibridez dialógica, es decir, la transformación en un texto determinado de diferentes elementos culturales, literarios y lingüísticos tomados de otros textos (intertextualidad, cita, alusión literaria, plagio, recuperación de un mito, etc.). Entran en esta categoría todos los fenómenos de reescritura, es decir, la imitación (parodia, pastiche) o la translación (traducción, transcripción, adaptación), así como la polifonía y el plurilingüismo.²⁹

¿En qué esferas de la composición literaria la hibridez se hace presente? Asumiendo que la hibridez implica la integración de partes diversas, una novela puede ser híbrida en tanto integra, armoniza, mezcla o alterna entre géneros. La hibridez genérica es uno de los estudios más robustos sobre el análisis de la novela híbrida.

Dice Ramos-Izquierdo:

...lo híbrido, visto como fenómeno lingüístico, se deriva de la premisa argumentativa de toda lengua y de validez en la literatura. Genéricamente, la novela es el lugar privilegiado de expresión de lo híbrido dada la heteroglosia y la polifonía (narrador individual y social; lenguaje tanto individual como social). En ella se expresa la sustitución de la unidad estilística por la diversidad de registros, acentos y tonos. Además, la multiplicidad de voces permite desestabilizar lo unitario y lo autoritario de su discurso.³⁰

Mijaíl Bajtín fue uno de los primeros teóricos de la hibridez en los estudios lingüístico-literarios, en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929), en donde analiza la obra del escritor ruso a partir de los diversos elementos que él va introduciendo en su corpus para la caracterización de la novela; vierte un ejemplo sobre la dialogicidad:

El principio formal que Dostoievski activó en sus creaciones se llama, en la lectura de Bajtín, “dialogicidad” inherente al discurso, y se relaciona con la crisis social vinculada con el advenimiento catastrófico del capitalismo en Rusia, al poner de manifiesto el carácter ideológico de la comunicación. Así, el objeto estético, la literatura, se inserta como un importante elemento en el diálogo social, refractado por medio de las “voces ideológicas” de los personajes para crear el efecto de una *polifonía*, en la que la del autor no es sino una de las voces equipolentes.³¹

²⁹ Nicolás Balutet, “Del posmodernismo al poshumanismo: presente y futuro del concepto de hibridez en la literatura latinoamericana”, p. 324-325.

³⁰ Eduardo Ramos-Izquierdo, “De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual” en Milagros Esquerro (Coord), *L’hybride / Lo híbrido Cultures et littératures hispano-américaines* p. 64.

³¹ Tatiana Bubnova. “Problemas de la poética de Dostoievski: ¿Una filosofía de la novela, o la novela de una filosofía?”, p. 34.

Además de la existencia de una “novela polifónica” en Dostoievski (imagen del personaje), Bajtín desenvuelve la “actitud del autor hacia el héroe”, estableciendo una relación entre el autor y sus creaciones, (imagen del mundo y del tiempo), el “argumento y la estructura en las obras de Dostoievski” (imagen de la palabra).

Con la publicación de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1965) Bajtín explora el concepto de carnaval como una manifestación de la resistencia cultural contra las autoridades y normas establecidas. Él argumenta que el carnaval y la risa asociada con él tienen el poder de subvertir las jerarquías sociales y políticas.

La carnavalización refleja la capacidad de la novela para absorber y transformar otros géneros — característica de la hibridez —, haciendo de ella un espacio de libertad expresiva, mediante recursos diversos y de crítica social. Es decir: la novela es un género permeable, que incorpora y al mismo tiempo construye. Consiste en la capacidad de la novela para parodiar y subvertir géneros y discursos establecidos, mezclándolos de manera que desafían las convenciones literarias y sociales.

Llamaremos *literatura carnavalizada* a aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclore carnavalesco (antiguo o medieval). Todo el dominio de lo cómico-serio es un primer ejemplo de esta literatura. Consideramos que el problema de la carnavalización literaria es uno de los más importantes para la poética histórica, sobre todo para la poética de los géneros.³²

De manera anticipada sostengo que la novelística de Luis Zapata es rica en este recurso, al mezclar expresiones propias de diversas clases sociales que constituyen espacios para la sátira, la comedia o la ironía en el relato. Por ejemplo: *Hasta en las mejores familias*; *De pétalos perennes*; *¿Por qué mejor no nos vamos?*; *Con R de reality*, entre otras.

En este análisis, también ve a la novela como un espacio para el dialogismo: “[...] da por sentado que toda actividad verbal presupone una posición dialógica [...] parte de la situación mínima comunicativa: el diálogo cara a cara, en donde hay un intercambio de roles enunciativos.”³³

³² Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 219. Las cursivas son del autor.

³³ Jorge Alcázar, “Prólogo” en Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 11.

Sostiene Bajtín:

Cualquier palabra, cualquier enunciado concreto encuentra el objeto al que está dirigido, siempre —por así decirlo— ya hablado, discutido, valorado, envuelto en una neblina o, por el contrario, iluminado por la luz de las palabras ajenas dichas al respecto. Este objeto aparece enredado e impregnado por los pensamientos y puntos de vista comunes, por las valoraciones y acentos ajenos. La palabra orientada a su sujeto entra en este medio dialógicamente agitado y tenso de las palabras, valoraciones y acentos ajenos, se inmiscuye en sus complejas interrelaciones, se funde con unas, toma como punto de partida a otras, se cruza con terceras.³⁴

Ahora bien, el término de dialogismo lo utiliza Bajtín para describir la existencia —o coexistencia— de diferentes voces, discursos, estilos y perspectivas lingüísticas que se entrelazan dentro del texto. La novela, entonces, puede capturar la diversidad de la experiencia humana, así como la heterogeneidad del mundo social.

Este concepto, por su implicación, representa uno de los aspectos formales más importantes en el postulado de la novela como género híbrido, por la convivencia —y quizá necesidad— de la distinción oral-verbal, discursiva, estilística o lingüística. Esta cualidad dialógica le permite reflejar a la realidad humana y social en una forma literaria única.

Dice Ramos-Izquierdo: “...el *dialogismo* ... muestra que todo discurso es el de otros. Lo dividido, múltiple e interrelacional caracteriza a todos sujeto y esto implica su esencia dialógica. La *polifonía* en Bajtín nace de la diferencia entre la voz del autor y la de sus héroes; la de estos posee una independencia con respecto a la del autor”.³⁵

En este sentido, figura también la heteroglosia, efecto de la coexistencia de múltiples lenguajes y formas de habla dentro de la novela. Esta pluralidad lingüística refleja la complejidad de las sociedades, sujetando la obra literaria a un lugar y tiempo específico. La heteroglosia revela la multiplicidad de voces y perspectivas en el mundo real, como ejemplifica Bajtín en “La novela polifónica de Dostoievski”, capítulo de *Problemas de la poética de Dostoievski*.

³⁴ Mijail Bajtín, *Yo también soy*, p. 94.

³⁵ Eduardo Ramos-Izquierdo, “De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual” en Milagros Esquerro (Coord), *L’hybride / Lo híbrido Cultures et littératures hispano-américaines*, pp. 75. La cursiva es del autor.

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se despliega la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible.³⁶

Ahora bien, las aportaciones de Mijaíl Bajtín establecen bases de estudio en torno a la hibridez literaria; sin embargo,

También, la hibridez dialógica, es decir, la combinación de elementos culturales, literarios y lingüísticos que Bajtín llamó dialogismo y que se ha descrito previamente; así como la hibridez espacio-temporal: la coexistencia de esferas temporales como los anacronismos o lo onírico; así como la combinación o superposición de lugares contradictorios o mutuamente excluyentes.

Eduardo Ramos-Izquierdo ha profundizado en el tema del reconocimiento de la hibridez en la novela, destacando sus posibilidades:

- En los géneros literarios: la hibridez de los géneros literarios <<tradicionales>>, la hibridez de un género literario con otras formas escritas, y la hibridez con componentes genéricos.
 - La hibridez en los géneros literarios <<tradicionales>>: Es decir, la combinación de géneros establecidos por la poética, como la poesía con la prosa de ficción; la novela con el cuento; la novela con la crónica; el teatro con la novela; entre otros. Un ejemplo plausible de esta categoría puede ser “*Oraciones a una película virgen*” de Sandro Romero Rey.
 - La hibridez de un género literario con otras formas escritas: Esto implica la integración de elementos que no son, en primera instancia, obras literarias, pero que en su conjunción producen novela histórica, novela biográfica, novela testimonial, etcétera. Por ejemplo: “*Asesinato: el doble crimen de los Flores Muñoz*” de Vicente Leñero.

³⁶ *Ibid*, p. 59.

- La hibridez con componentes genéricos: Se da cuando en alguna obra de algún género literario principal se aprecian diversas componentes genéricas constitutivas. Ejemplo: “*Los días del miedo*” de Antonio Montaña.
- En el contenido y la forma: en los efectos de la intertextualidad, en los niveles de lenguaje en los discursos narrativos, en las instancias narrativas, en los espacios, en los tiempos, en los personajes.³⁷
 - La hibridez en los efectos de la intertextualidad: Es decir, la integración de formas de intertextualidad ajenas, así como los efectos del collage con documentos ajenos, la reescritura o la parodia. Por ejemplo: “*Asesina íntima*” de Bernardo Esquinca.
 - La hibridez en los niveles de lenguaje en los discursos narrativos: La multimencionada polifonía, el plurilingüismo. Por ejemplo: “*Crónica de una muerte anunciada*” de Gabriel García Márquez.
 - La hibridez en las instancias narrativas: semejante a la polifonía, pero no en el empleo de las voces, sino de la narración. Por ejemplo: “*Cain*” de José Saramago.
 - La hibridez en los espacios: en su expresión formal, el espacio es el elemento combinable (tipográfico-espacial). Por ejemplo: “*Escombros*” de Fernando Vallejo.
 - La hibridez en los tiempos: La posibilidad de anacronismos -con personajes, lugares, acciones-, alteración temporal para una nueva conformación del tiempo. Por ejemplo: “*Celestino antes del alba*” de Reinaldo Arenas.
 - La hibridez en los personajes: el personaje es el espacio para la hibridez, una conformación interna de elementos diversos. Por ejemplo: “*La sombra del caudillo*” de Martín Luis Guzmán.

³⁷ Eduardo Ramos-Izquierdo, “De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual” en Milagros Esquerro (Coord), *L’hybride / Lo híbrido Cultures et littératures hispano-américaines*, pp. 77-78.

El desglose anterior es concertación actual en los estudios literarios en torno al tema de la hibridez de la novela; como en todos los casos, no se trata de una taxonomía muerta, sino que puede robustecerse con el progreso de los estudios en la materia.

II. Los estudios literarios a partir del concepto de la “Forma”.

2.1 Forma y literatura

El concepto de “forma” en las expresiones artísticas. En la búsqueda por expresar aquellos elementos que hacen de la literatura de Luis Zapata un corpus capaz de transmitir emociones, deben aislarse sus componentes para ser analizados en su propio contexto; esto es: dividir el qué y el cómo se dice lo que se dice en la obra del escritor.

Este proceso cognitivo de la obra, o el fenómeno, ha sido desarrollado a lo largo de la historia y es indispensable para la investigación recorrer la configuración histórica y conceptual de “forma” como herramienta para la comprensión e interpretación de las obras artísticas y encontrar los recursos formales que permiten explicar al aspecto -considerado como aquello que genera una impresión en el espectador- de la obra literaria.

En este camino conceptual en torno a la forma se partirá de la diferenciación entre materialidad y sensibilidad, primera categorización conocida en torno al tema, los antiguos griegos también diferenciaban entre forma inteligible y forma sensible. La propia reflexión Aristotélica opone a la idea -como forma- la materialidad con que se constituye el soporte pasivo que nos hace percibir esa forma, esa idea. Del pensamiento anterior surge la categorización de forma y contenido.

Entre los pensadores de la antigüedad, la forma era uno de los criterios máximos de la belleza. Encarnaba la unidad; es decir, la certeza de que el artista había logrado

equilibrio; o bien, unidad de expresión. Antes que un concepto, esta noción funcionaba como un valor que presuponía que una obra era acabada y congruente.³⁸

Propio de la construcción de categorías en el pensamiento Aristotélico, la forma es también un recurso de organización de las partes componentes de una obra y no un criterio que determine apariencia. Por lo cual, el criterio estético es resultado del implemento de la forma; donde no hay proporción, integración o equilibrio, no hay belleza – según los griegos-.

Las categorías de “forma” que se establecieron en torno a los estudios de las artes plásticas parecen no ser aplicables a toda expresión artística; sin embargo, revelaron el concepto de la “forma” como una suerte de constitución, estructuración e integración de un discurso artístico.

En las artes plásticas el concepto de forma es inherente a la obra, a la creación y la concreción artística, lo que define lo sensible, la belleza y la facultad humana para la creación artística; pero también la forma se revela como constitución, estructuración e integración de un discurso artístico, una retórica o una poética contenida en la materialización y la fijación de esa forma creada.³⁹

De lo anterior se desprende por vez primera el concepto de técnica (techné), como una sistematización creativa que confiere al hecho artístico el poder transitivo de ejecución y concreción de la práctica concreta de lo humano en una forma.⁴⁰ Esta relación entre idea y materia, o técnica, otorga un sentido de realidad y no solo de posibilidad al objeto creado. La forma es idea y objeto; inteligencia y plasmación.⁴¹

Así como técnica, la forma suele emplearse como sinónimo de “apariencia”, aquel resultado significativo que se desprende de la dualidad entre forma y contenido, cómo se trata el tema. En el mismo tenor, suelen emplearse contorno, figura, aspecto o composición; incluso, algunas expresiones artísticas -como la arquitectura- ha empleado con más frecuencia la composición, en lugar de la forma.

³⁸ Rodrigo Martínez. Tesis “Contrastaciones y conjeturas en el estudio de la teoría del cine. Fundamentos de la visualidad fílmica a partir de la noción de forma”. p.25.

³⁹ J. Alberto Cabañas. La forma cinematográfica. p.27.

⁴⁰ Mario Perniola. *La estética del siglo veinte*. p.63.

⁴¹ Erich Kahler. *¿Qué es la historia?* p.17.

También, el estudio del concepto ha permitido diferenciarle de la apariencia; la forma implica un orden interno, organizado, armónico y con una estructura que da unicidad a la obra; la apariencia debe interpretarse como la manifestación de esa forma.

Es un esfuerzo por caracterizar a la forma, Prada sintetiza en lo siguiente:

Unidad, que obliga a la forma a presentarse como un todo completo y limitado, afectado por un principio de orden estructural. Es decir: el reconocimiento del fenómeno como un producto en sí, propio de limitaciones comprensibles; también apreciamos en esta característica las múltiples posibilidades de la estructura formal en razón de la propia expresión, literaria, visual, musical, por ejemplo.

Integridad, que obliga a una presencia activa de todos los elementos que componen la forma sin que se pueda echar de menos alguno. La obra o el fenómeno tiene una forma que se compone de sí, en tanto sí. Cada elemento la compone y ningún elemento le hace falta.

Coherencia (de cohesión), que vincula los elementos entre sí mediante un sistema de relaciones que afecta tanto a los elementos como al conjunto. Todos los elementos que componen la obra tienen relación entre sí, el diálogo de las partes configura la forma; existe una relación entre componentes, condición sine qua non.

Claridad, que obliga a evitar la confusión. La forma es objeto de análisis en tanto se configura un lenguaje propio de su expresión; el lenguaje es el que permite la construcción de significantes a partir de su propia dinámica y estructura.

Y Necesidad, que obliga a prescindir de todo lo que resulte superfluo. Ningún elemento sobra porque es parte de la forma, y si algo sobra es porque transgrede la forma; solo lo que existe en la obra es imprescindible.⁴²

Cabañas sostiene:

En este sentido, la forma aparece no solo como una práctica individual, sino también colectiva en su concreción y concepción, pues involucra hábitos, al igual que entendimientos técnicos y sociales sobre los procesos de concreción del hecho

⁴² Manuel de Prada. *Arte y composición: el problema de la forma en el arte y la arquitectura*. p.22.

artístico, así como saberes sociales de un conglomerado social determinado: procesos de concreción, de apariencia y aprehensión de la forma, cuya idea detonará el concepto moderno y anglosajón de forma.⁴³

Ahora bien, las teorías sobre la forma coinciden en que las expresiones artísticas expresan mediante la forma lo que no puede ser expresado de otro modo y aunque cada expresión, mediante el desarrollo de su propio lenguaje determina criterios específicos de construcción formal, hay generalidades que se han discutido en el trayecto de conformación del concepto.

Condición medular de la discusión ha sido la separación entre materia y forma, “la primera constituida por principios, relaciones o razones y el segundo por un principio que atribuye a los objetos sentido y emotividad”⁴⁴; dos componentes complementarios, opuestos, por un lado, el contenido y por el otro la organización de ese contenido.

Perniola, por su parte, distingue la forma suprasensible y la forma sensible; la primera como una estructura invisible y la segunda como aquello que es perceptible a los sentidos. Tampoco esta aproximación escapa a la dualidad armónica de los dos elementos.⁴⁵

Ahora bien, el estudio de la forma deriva inevitablemente en una serie de concepciones que se erigen como supuestos metodológicos; ideales técnicos que instruyen en el correcto empleo de la técnica. Dicho de otro modo: mientras la forma explica, indica. La forma revela procedimientos de construcción, que después son indicaciones de técnica.

Por lo cual es necesario reconocer las diferencia conceptuales y metodológicas en torno a las teorías de la forma; cada una, habla de su propio tiempo, la historia de las ideas son mediciones históricas del pensamiento humano; en menor medida, las teorías en torno a la forma son también muestras representativas del papel que ejercen las artes y como se presentan en el desarrollo intelectual.

Atendiendo, inicialmente, a la dicotomía de lo invisible y lo visible, la forma como construcción oculta y el contenido como expresión perceptible; la forma surge como la expresión misma de una idea -en el sentido Platónico del término-, por ejemplo: en la alegoría

⁴³ J. Alberto Cabañas. *La forma cinematográfica*. pp. 28-29.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Mario Perniola. *La estética del siglo veinte*. p.82.

de la caverna, las sombras representan a la realidad perceptible -la apariencia-; el fuego, el sol o la luz que las crea: la idea.

Tiene, entonces, la primera construcción teórica en torno a la forma, la expresión de una idea, que, para ser comprensible, debe emular a una realidad cognoscible: la imitación de la apariencia para la comprensión de la realidad:

...todavía hoy, los términos reflexión (de reflejo) y especulación (de espejo) parecen aludir al descubrimiento de la esencia de las cosas atendiendo intelectualmente a los reflejos que producen las Ideas.⁴⁶

El idealismo de Platón y Aristóteles permitió relacionar la técnica con su resultado sensible; si la realidad no se puede construir, la idea creativa en torno a esa realidad está más cerca de la realidad que su apariencia.

En esta concepción aristotélica, la forma parece constituirse en dos momentos sustanciales, en interior y exterior, o lo que en la actualidad conocemos como forma y contenido”.⁴⁷

...el productor de una obra poética dejara de ser un mero copista, falsificador de la realidad, para convertirse en un corrector de sus imperfecciones y adecuar así su obra, una tragedia, por ejemplo, al orden ideal de las cosas. El productor de la obra ahora podía aprehender la forma ideal para reflejarla en la forma de sus producciones.⁴⁸

En el mismo recorrido de la teoría de la forma al amparo de la idea, Emmanuel Kant, contribuyó indicando elementos que construyen la experiencia; para Kant, la idea es resultado de la experiencia. Hay algo en la forma que no viene de la forma en sí, sino de nuestro conocimiento previo.

Ese conocimiento previo se obtiene del espacio, el tiempo y la causalidad que determinan nuestros pensamientos, son los elementos en que se origina nuestra intuición y nuestra sensibilidad, solo vemos en la experiencia lo que hemos puesto en ella: la forma es

⁴⁶ Manuel de Prada. *Arte y composición: el problema de la forma en el arte y la arquitectura*. p.62.

⁴⁷ J. Alberto Cabañas. *La forma cinematográfica*. pp. 27.

⁴⁸ Manuel de Prada. *Arte y composición: el problema de la forma en el arte y la arquitectura*. p.27.

forma por lo que nosotros hemos puesto de ella. El objeto en sí -dice Kant- no tiene una representación en sí, sino que en nosotros está la representación del objeto.⁴⁹

También debemos reconocer otra aportación de la discusión en torno a la estética y la forma en el pensamiento Kantiano: el filósofo estrecha la relación entre forma y contenido, considerando que una obra puede ser pública -o conocida- sin que esta sea comprensible. Incapaz de establecer este diálogo entre su forma invisible y su expresión sensible.⁵⁰ El arte, no tiene finalidad, sino inmediatez.

Como sus precursores, Hegel manifestó también principios en torno a la discusión del arte y de la forma, en términos simples: reconoce que el arte debe conciliar la idea y su representación sensible -a lo que él identifica como la forma-. Retoma el idealismo de sus antecesores considerando que el arte es la manifestación sensible de la idea, coincidiendo con Platón, pero agrega que esta manifestación sensible carece de las limitaciones de pensamiento del que emana la obra.

El filósofo plantea que la obra de arte es la exteriorización del pensamiento del hombre, que la conciliación entre idea y materia solo es resultado del proceso de pensamiento, tanto en el autor, como en quien percibe y reconoce la forma sensible, de este planteamiento surge su concepto de estética y el interés filosófico en este problema.

En lo significativo (*Bedeutenden*) tenemos también dos aspectos, 1) un contenido en general, como está representado, colores, figuras, etc. 2) nos preguntamos cuál es el significado de ello. Presuponemos, que detrás de lo exterior hay algo interior, esto es el significado, apunta al alma, al entusiasmo. El contenido entonces no se representa a sí mismo, sino a otra cosa, a algo interior, como el león es el símbolo de la fortaleza. Igualmente, con las palabras. La palabra es sonido, pero representa otra cosa. Las exterioridades sensibles son distintas, *aqua*, *water*, *Wasser*, *L'eau*, son distintas; el significado (*Bedeutung*) es lo esencial. El hombre, su mirada en el ojo, los rasgos del rostro son significados. La obra de arte es, por ejemplo, una piedra con cavidades, elevaciones, esto es lo sensible, inmediato. Esto contiene su significado. Algo

⁴⁹ Immanuel Kant. *Lo bello y lo sublime*. p.10.

⁵⁰ Manuel Sánchez Rodríguez. "Sentimiento y reflexión en la filosofía de Kant: estudio histórico sobre el problema histórico". p.3

exterior, que hace que lo interior aparezca. Lo bello y lo interior que aparece en lo exterior; hay que distinguir esto. Solamente que debe depender lo exterior de lo interior.⁵¹

Los postulados Hegelianos son los últimos de las teorías idealistas, se insertan en un periodo del pensamiento que está transitando hacia el Materialismo, en ese sentido: Gottfried Semper rebate las ideas de Hegel, considerando que la materia, la técnica y su finalidad son los valores que condicionan la forma.

Piensa, por ejemplo, que la idea se sirve de la materia, no al revés. Su propuesta, de 1851, inserta en “Los cuatro elementos de la arquitectura”, es una prueba irrefutable de las condiciones del pensamiento, pues del mismo periodo son las teorías Marxistas del arte, en las que la obra se nutre de las condiciones materiales.

Sin embargo, Semper no es un materialista exclusivamente, sino que considera que los postulados Hegelianos no observan que la realidad es también materia sensible, que impone su propia forma al pensamiento. Y ordena tres elementos que considera característicos del concepto de la forma:

- Simetría, que implica unidad u orden microcósmico: completo y cerrado en sí mismo, pero referido directamente al orden natural.
- Proporción, que implica unidad u orden microcósmico: de las formas individuales, entre sus partes y entre las partes del todo.
- Dirección, que implica unidad u orden del movimiento: de dirección de crecimiento según el eje de configuración y dirección del movimiento según la dirección de volición.⁵²

En lo anterior radica la importancia en el progreso del estudio de la forma de Semper, ya que identifica, categoriza y organiza aspectos puntuales de la materialidad sensible, retirando los planteamientos del espacio de las ideas y plasmando su existencia sensible en la fisicidad de la obra.

⁵¹ G. W. Friedrich Hegel. *Lecciones sobre la estética*. p.65.

⁵² Heinz Quitzsch y Semper Gottfried. *Die vier Elemente der Baukunst: praktische Asthetik und politischer Kampf*.

Como ya se mencionó, las teorías interpretativas de la realidad del filósofo Carlos Marx, avanzarían también por el camino del materialismo, para Marx la estética no culmina en el proceso creativo de la obra, ni se concentra en los aspectos físicos de la misma, su ser sensible radica en tres espacios distintos:

- El arte es un producto del trabajo humano. Rechaza el idealismo y concentra la expresión artística como resultado también de las condiciones materiales del creador. Este concepto solo se comprende partiendo de la función social del trabajo, el arte solo es resultado del trabajo humano y por ende refleja, también, sus condiciones socioeconómicas.
- Es un modo social de comunicación. Con lo que reconoce la existencia del lenguaje específico de cada expresión, la expresión artística es un vehículo de entendimiento entre los seres humanos. Y:
- Es una expresión ideológica. Contiene -inevitablemente- la expresión sensible principios de clase, en el orden del pensamiento en que se sitúa el artista en la sociedad.

Podemos desprender de lo anterior que siguen concentrándose dos áreas indispensables del estudio de la forma: lo visible, como la expresión sensible, la materia como disposición del hombre que la transforma mediante un proceso de trabajo. Y la idea invisible, el postulado ideológico que -inevitablemente- establece su comunicación con la materia y juntos, desarrollan un lenguaje con el espectador. En concreto:

La forma no se considera el patrón o molde inicial, aquello de los que partimos, sino por el contrario a aquello a lo que llegamos como prácticamente la articulación final de la lógica más profunda del contenido: solamente la naturaleza del contenido puede ser la que se mueve en el conocimiento científico, puesto que es al mismo tiempo la propia reflexión del contenido la que fundamenta y crea su propia determinación.⁵³

Conviene reconocer en este punto, que las ideas en torno a la forma comienzan a expandirse en las particulares expresiones artísticas, se fragmentan o se postulan nuevas teorías o ideas, que abordan la arquitectura, la escultura, la música, la literatura o la pintura, por ejemplo. En

⁵³ Fredric Jameson. *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*. p. 253.

razón de esta especialización, se entiende que cada expresión -y eso las hace diferentes- se apropia de elementos formales distintos.

Por ello, Fiedler, en 1876, simplifica el asunto del fenómeno sensible a la apreciación visual. Para él, el fundamento de la expresión artística solo se encuentra en la expresión visible del orden natural.⁵⁴

Postura discutible si se coincide en que no todas las expresiones artísticas invaden en la misma proporción el sentido visual, como la música. También, sería coincidir en que la profundidad, el color o el contorno, en distintas expresiones como la pintura, la escultura o la arquitectura se desenvuelven en un mismo punto de apreciación.

Si faltara más: expulsa el concepto de utilidad en la expresión formal, característica que permite la construcción del lenguaje según la obra; resta incluso la importancia de los estudios de la forma, como tránsito de comunicación entre el creador y el espectador, en su postulado, todo el significado y su expresión sensible radica únicamente en la visualización de quien observa.

Como se mencionó, de las particularidades de cada expresión surgen características específicas, por ejemplo: Hildebrand, escultor, considera el valor artístico más importante al relieve⁵⁵; Wölfflin, arquitecto, abona a las categorías de la forma como resultado de la tensión entre lo lineal y lo pictórico, lo superficial y lo profundo, la forma cerrada y la forma abierta, lo múltiple y lo unitario; y, la claridad absoluta y la claridad relativa.⁵⁶

Ahora bien, retomando teorías generales que abordan la problemática de la forma en el arte, un grupo intelectual parte de la expresión literaria para conceptualizar el fenómeno de la forma: los formalistas rusos. Encabezados por Viktor Shklovski, Tomashevski, Tyniánov, Jakobson y Propp, entre otros, que desarrollaron sus posturas a partir de 1904, insertos en un contexto político convulso.

Ellos, el formalismo ruso, propone:

...la creación de un discurso paralelo a la obra, que revelaría una elaboración formal de lenguaje artístico que lo alejara del lenguaje del arte de los procesos y las

⁵⁴ Conrad Fiedler. *Escritos sobre el arte*.

⁵⁵ Adolf von Hildebrand. *El problema de la forma en la obra de arte*.

⁵⁶ Heinrich Wölfflin. *Renacimiento y barroco*.

concepciones cotidianas que nada tienen que ver con el hecho artístico. Es decir, aspiraban a una ciencia autónoma (poética formalista) que diera respuestas sobre el hecho artístico concreto y sus formas específicas.⁵⁷

Pocos años antes de comienzo del siglo XX, específicamente en 1895, nació la expresión cinematográfica; los formalistas rusos encontraron en el cine -que será la expresión más importante de la revolución Leninista-, la posibilidad inventiva de un orden epistémico y conceptual; es decir: el reconocimiento de una nueva expresión artística, puso en evidencia que es también posible la invención de instrumentos cognitivos, específicos y sistematizados sobre una expresión artística que pudieran dar respuestas específicas a los planteamientos y problemas también específicos de cada expresión artística.⁵⁸

En este sentido, la forma aparece no solo como una práctica individual, sino también colectiva en su concreción y concepción, pues involucra hábitos, al igual que entendimientos técnicos y sociales sobre los procesos de concreción del hecho artístico, así como saberes sociales de un conglomerado social determinado: procesos de concreción, de apariencia y aprehensión de la forma, cuya idea detonará el concepto moderno y anglosajón de la forma.⁵⁹

En otro orden de ideas, como parte de las teorías modernas sobre la forma, la teoría Gestalt (que indica “forma”) identifica el problema de la forma artística en el perceptor, es decir: el concepto moderno de forma se consolida a partir de la percepción cognitiva y subjetiva de comprensión y complementariedad del receptor.

Esta teoría se concentra en principios de la psicología, pretende explicar la forma artística como parte de procesos sensoriales y cognitivos en la persona. Rompe con el materialismo y avanza con los periodos propios de la construcción del conocimiento, o sea: las primeras teorías se acompañan de los principios filosóficos (teorías idealistas), el materialismo se explica a partir del surgimiento de la sociología y el fortalecimiento teórico de la economía como disciplina y finalmente, las teorías modernas se buscan explicar a partir de la psicología.

Desde la psicología comienzan a indagar la forma como procesos de expresión, objetivos y subjetivos que complementan lo cognoscente y sensible en lo humano

⁵⁷ J. Alberto Cabañas. *La forma cinematográfica*. pp. 34.

⁵⁸ Jesús García Gabaldón. “La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria”.

⁵⁹ J. Alberto Cabañas Osorio. *La forma cinematográfica*. p. 29.

desde lo percibido. Este proceso ya refiere la forma como hecho creado, pero también como proceso del interior humano y su exterior social en su recepción.⁶⁰

La teoría Gestalt es la más sobresaliente de las teorías sobre la forma en psicología, su traducción del alemán es cercana al concepto de la “forma” o “estructura”, pero atribuye a la persona el más importante factor de los estudios formales, la persona percibe y organiza la información -sobre todo visual y sensorial- para dar sentido a aquello que conoce o le rodea.

...gestalt designa una serie de operaciones psicológicas y perceptuales de la mente humana. Gestalt es ante todo una forma percibida que transita en la mente del receptor.⁶¹

De manera que el análisis formal desde las teorías psicológicas deviene en un proceso donde lo sensible se complementa con la consciencia del individuo; ocurre en la mente del individuo el proceso de percepción, el proceso de especulación y el proceso de semejanza con aquello que alberga en su mente: memoria, conceptos, ideas. Es un proceso en el que se involucran operaciones sensoriales y cognitivas, pero: solo desde un individuo.

Dice Mario Perniola: [...] toda visión exterior es ya una visión interna y concibe el objeto como una totalidad tridimensional, de configuración constante y no limitada a ningún aspecto proyectivo particular.⁶² La posibilidad alguna, desde la Gestalt de un análisis formal resulta en la percepción que se vuelve conciencia intelectual.

Entonces, el desarrollo de teorías formalistas ha ido incorporando elementos de análisis que hoy contribuyen a la trazabilidad de un estudio complejo que involucra diversas disciplinas -en algunos casos- y fomenta nuevas aristas de análisis como puntos de partida en torno a una obra; sea esta visual, como la arquitectura, la escultura, la pintura, la fotografía o el cine. Sin que estas disciplinas sean las únicas en las que las teorías formales otorguen posibilidades cognitivas.

El presente trabajo abordará los estudios formales considerando tres aspectos esenciales, interrelacionados y capaces de ser analizados por separado, empleando el principio postulado por Bordwell y Thompson en *El cine clásico de Hollywood*, cuyo

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Paul Guillaume. *Psicología de la forma*. p.25.

⁶² Mario Perniola. *La estética del siglo XX*. p. 94.

planteamiento no es únicamente aplicable al cine, sino que trasladan este sumario de consideraciones formales al análisis de su disciplina. Dicen los autores:

Entendemos por forma [filmica], en el sentido más amplio, el sistema total que percibe el espectador en una película. La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme.⁶³

Ahora bien, para los autores la forma se constituye de elementos narrativos y elementos estilísticos, definidos de la siguiente manera: Los elementos narrativos conforman la historia, aquello que se está contando, lo narrado. Los elementos estilísticos son la técnica, el cómo es narrado; los elementos estilísticos derivan de las posibilidades técnicas de cada disciplina.

64

Para los autores la forma es el resultado de la relación entre elementos narrativos y elementos estilísticos, esta relación es necesaria toda vez que la obra se presenta como un todo, como la integración de elementos que crean significados en conjunto. La obra no se percibe por separado; la fragmentación de sus elementos posibilita establecer nuevas relaciones de la obra con el espectador y de la obra con su entorno.

Sin embargo, esta concepción de la forma no está completa sin un tercer elemento: su contexto. Para los sociólogos nos es indispensable considerar que el contexto ejerce una influencia determinante en la composición de la obra, así como de todo hecho social, es el resultado de la evolución teórica de la sociología que percibe a los fenómenos sociales -entre ellos los culturales- como objeto de estudio.

De manera que, bajo esta perspectiva, la forma es la interacción de tres elementos: el universo interno, aquello que se cuenta; la superficie material, las herramientas de la técnica por disciplina; y, la relación de ambas con su entorno, su contexto. En forma semejante -a los principios- percibe Cabañas a la forma:

La configuración y las particularidades de la forma creada como un hecho artístico revela un mundo interior, una superficie y sus resonancias diversas en un exterior de la forma y su contexto. [...] tres momentos fundamentales de la forma: hacia adentro,

⁶³ David Bordwell y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. p. 42.

⁶⁴ *Ibidem*, p.51.

en la superficie y en el exterior, partiendo del principio enunciado anteriormente: deformar para conformar nuestra noción de forma.⁶⁵

A las aportaciones de Bordwell y Thompson: saberes técnicos e idea; Cabañas suma la unidad de tiempo y espacio -no determinada por el universo de la obra- sino del todo creado. No se trata del *cronotopo* de los estudios clásicos en literatura; sino de la relación contextual de una obra en tanto obra, no en tanto historia. En tanto objeto, no en tanto contenido. Dice Cabañas:

El resultado es un todo indivisible que unifica materialidad y concreción, intención y fantasía, idea y sensibilidad, que la forma revela como unidad indisoluble frente a su espectador; una integración de elementos técnicos, de equipo humano, de técnicas y procesos creativos y operativos, que se funden en un todo indivisible e integral, que no fragmenta la actividad creativa y sensible, operativa y expresiva del resultado final, sí como de su contexto social y momento histórico.⁶⁶

En términos generales, el estudio de la forma literaria nos permite ampliar las posibilidades de comunicación entre la obra, el autor y el lector, si consideramos que obra, autor y lector son resultados dinámicos de prácticas sociales, los análisis literarios abonarán en concebir nuevas aristas dentro de la concepción literaria, por ejemplo:

Se pueden establecer líneas generales en relación con las temáticas planteadas por Luis Zapata en su novelística, este abanico temático puede observarse a la luz de relaciones con su contexto que pueda reflejar, como asuntos de clase, como apego a formas literarias comunes de la época y en relación también con la manera en cómo es narrado. La vinculación de las tres características mencionadas: elementos narrativos, elementos estilísticos y su contexto.

Para avanzar en el análisis de la relación entre la obra de Luis Zapata y sus aristas, resulta necesario explorar cómo dichas temáticas y características convergen en la representación de identidades y experiencias LGBTQ+. Esto implica identificar de qué manera el contexto sociocultural influye en la construcción de personajes y narrativas, así como examinar cómo el autor reconfigura o desafía los discursos literarios hegemónicos de su época. Además, es crucial considerar cómo Zapata aborda cuestiones como el deseo, la marginación y la autoafirmación desde una perspectiva estilística que dialoga con las formas

⁶⁵ Alberto Cabañas Osorio. *La forma cinematográfica*. Una revisión de la forma del cine a través de la filmografía de Alberto Gout (1938-1966). p. 33.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 35.

literarias tradicionales, pero también las subvierte al integrar nuevas formas de visibilización y expresión queer.

Toda vez que bajo esta categoría se encuentran la obra, el autor y un interesante contexto de la novelística de Luis Zapata, considero indispensable caracterizar la diversidad sexual en la literatura y recorrer los antecedentes literarios que derivan en la obra de Luis Zapata.

2.2 El tema de la diversidad.

A lo largo de todo el siglo XX se han acuñado distintos términos para referirse a las prácticas sociales —en relación con su expresión sexual— discordantes con la tradición religiosa. Lo que en nuestros días engloba el concepto de diversidad sexual es el cúmulo de expresiones que contravienen a la norma religiosa que privilegia la conformación familiar para la reproducción humana.

Estas prácticas, diversas entre sí, fueron motivo de estudios en disciplinas como la psiquiatría y la psicología, imponiendo desde el discurso médico una condición patológica que fue compartida y legitimada por otros discursos a lo largo del siglo XX planteado, esencialmente entre la iglesia y el Estado.

Para la institución religiosa —al menos en la sociedad occidental— toda práctica sexual fuera del canon implica un ejercicio que tiende exclusivamente al placer, pues no pondera la reproducción. Este fenómeno es de vital importancia en el desarrollo de la iglesia católica como institución, pues la fuerza que adquiere el cristianismo desde el siglo III d. C. se debe a la sobrepoblación, incrementar el tamaño de los poblados bajo el signo católico volvió a la religión una de las de mayor representación en el planeta.

Además, las prácticas sexuales que no tienen como fin la reproducción, son tan penadas por la moral cristiana como la interrupción o el impedimento de la misma reproducción en una pareja heterosexual. La condena al aborto y el uso de métodos anticonceptivos es una de las características ideológicas de la iglesia católica más difundida en todo el mundo, hasta hoy.

Por otro lado, la construcción del Estado-Nación en el siglo XX tiende a dos formas distintas en Occidente, por un lado: los países establecidos y colonizadores que requieren de un número considerable de soldados y militares para mantener su hegemonía; y por otro, los países de historia reciente que para garantizar la estabilidad política también conforman ejércitos que cubran todo el territorio nacional.

En ambos casos, el crecimiento poblacional es un elemento estratégico del Estado o la iglesia y de la invención de la identidad nacional, así como de la garantía de perdurabilidad de las ideas y las costumbres. Esto puede reflejar los motivos fundacionales de expresiones aversivas a la diversidad sexual o a la disidencia sexo-genérica que comenzó a ser más destacada durante el siglo XX.

Acercarse al tema de la diversidad sexual en México requiere un enfoque multidisciplinar; tan sólo en la forma en que se representa en el lenguaje, la diversidad sexual aparece en función de periodos, uso de palabras según determinadas situaciones, estadios generacionales, influencias de otras lenguas, etcétera.

Jorge Adrián Lázaro Hernández, en su tesis: *Extracción de la terminología básica de las sexualidades en México a partir de un corpus lingüístico*, conforma una larga categorización de corpus lingüísticos, cuyas clasificaciones se fundan en prácticas lingüísticas distintas, y reconoce los siguientes:

- 1) El corpus nacido de los textos (la forma literaria en que el fenómeno es impreso en textos académicos, médicos y periodísticos).
- 2) Según la espontaneidad: una manera no premeditada de signar o nombrar un fenómeno, propio de conversaciones.
- 3) Según la especificidad de los textos: una forma que tiende a la especialización de la terminología en función de la disciplina que la observa.
- 4) Según la autoría: como una expresión propia de una personalidad con una cosmogonía identificable, acuña términos en función de un corpus lingüístico reconocible.

- 5) Según el tiempo: la forma en que la terminología se transforma a través de distintos periodos y el uso generacional de los términos.⁶⁷

Es decir: la forma en que la diversidad sexual en México ha sido nombrada corresponde a un contexto determinado, en el que influyen los medios de comunicación masiva, su regionalización, sus generaciones, su habla popular, sus connotaciones sexuales en el desarrollo del albur como riqueza léxica, etcétera.

Tan sólo precisar el origen de una terminología sería motivo de una investigación de largo aliento, que no pretendo. Sino apenas he de reconocer que la diversidad sexual, como en la novelística de Luis Zapata, ha tenido su propio desarrollo en los conceptos que la determinan. Lo gay, lo maricón, lo joto, lo marimacho, lo lésbico y sus comunes son formas de asir en el lenguaje cotidiano conductas vistas como anormales.

El deseo de connotar lo anormal es la fuente de la que emanan tales conceptos, aunque esa anormalidad solamente signifique una expresión del deseo entre personas del mismo sexo, así como actitudes de expresión corporal históricamente atribuidas a un sexo específico, lo anormal sería: el amaneramiento en los hombres y la rudeza en las mujeres.

El desarrollo voluntario de aptitudes, también históricamente signadas a un género específico, desde las labores domésticas hasta la especialización académica y el ejercicio laboral, el tono de voz, la elección de palabras en el habla cotidiano, el establecimiento de relaciones afectivas no necesariamente sexuales, la preferencia por colores, sabores o expresiones diversas, que van en contra del rol socialmente construido.

Tal diversidad, aunque su existencia es de difícil rastreo, por ser una práctica históricamente oculta, negada y vivida en la clandestinidad, comenzó a ocupar los espacios de interés en nuestro país en el siglo XIX, con breves apariciones en cuentos —destinados a una clase letrada—, en noticias periodísticas que pretenden informar sobre un hecho de escándalo aislado.

⁶⁷ Jorge Adrián Lázaro Hernández, *Extracción de la terminología básica de las sexualidades en México a partir de un corpus lingüístico*, pp. 14-16.

No cabe duda de que el proceso en Inglaterra contra Oscar Wilde —en 1895— contribuyó sobremanera al reconocimiento e interés de sus iguales en lo que fue un juicio político mediático, el escritor fue acusado por <<asuntos nauseabundos>>, una forma elegante de esconder las preferencias homosexuales del escritor. Los periódicos de la época en Occidente se dieron a la tarea de difundir, a manera de escarnio ejemplar, el acoso político que sufrió Wilde y que lo llevó a la cárcel, a pesar de ser un escritor muy reconocido y famoso en ese momento.

Este acontecimiento no debe considerarse ligero, pues cuando un tema adquiere una dimensión de discusión pública se empapa de opiniones múltiples que complejizan el asunto, así los diarios impresos editorializaron la causa y publicaron caricaturas que representaban el proceso. Este primer abordaje periodístico de un juicio que se tornó político sería determinante en la conformación de un lenguaje específico para el fenómeno.

2.2.1. Antecedentes de la diversidad sexual en la literatura mexicana de los siglos XIX y XX.

Dar unos pasos hacia atrás en la historia nos permite ampliar la perspectiva del campo que estamos observando, en el caso de la literatura mexicana de los siglos XIX y XX no es para menos. Conocer las primeras expresiones de personajes homosexuales en la narrativa del siglo XIX nos ayuda a comprender el origen del fenómeno.

Por tal motivo, conviene atender cinco obras que contienen las características mencionadas. Una primera fue publicada casi en los albores de México como nación independiente en 1838. Se trata de la novela corta escrita por Ignacio Rodríguez Galván titulada *Manolito el pisaverde*,⁶⁸ que incorpora un personaje

...fino, noble, bello y, al parecer, es muy querido por las mujeres. Es éste en realidad una mezcla de características complejas, que no encajan con el resto de la población.⁶⁹

Dicho personaje, por sus características, no encaja con el estereotipo masculino decimonónico, lo que provoca, incluso, el atrevimiento de otro hombre —Jacinto— para

⁶⁸ *Manolito el pisaverde* se publicó por primera vez en la revista *El Año Nuevo* de 1838.

⁶⁹ José César del Toro, *El cuerpo rosa*, p. 28.

manifestarle: “Vístase usted de mujer y por mi vida que mañana nos casamos”.⁷⁰ Sin embargo, Manolito es en realidad María, una mujer disfrazada (travestida) de hombre, que recurre a tal simulación por despecho y con el ánimo de venganza hacia Jacinto.

Aunque el argumento no establece una relación afectiva de tipo homosexual, sí anticipa la función del travestismo como posibilidad para el empleo de roles de género preestablecidos. Reconociendo así, que la práctica social de la época se ve reflejada en los personajes literarios, quienes discuten o conversan sobre la situación de México.

Manolito el pisaverde expone el aspecto atribuido a un hombre afeminado, lo describe en sus modos, su amaneramiento, su finura o elegancia, incluso en su vestimenta:

El recién venido era un joven como de unos dieciocho años, de pequeña y proporcionada estatura, de airoso talante, de pálido rostro, de facciones nobles, delicadas y bellas, hermoas más por un bigote apenas naciente; sus pequeños pies estaban adornados con unas medias de seda gris y con unos zapatos lustrosos; su pantalón negro, sumamente angosto, estaba ajustado en el tobillo por cuatro pequeños botones de oro; un chaleco de seda azul bordado del mismo metal, estaba dispuesto de manera que dejara ver su blanquísima camisa y su corbata de terciopelo; encima del chaleco traía un frac negro, cortado según las últimas estampas llegadas en aquella fecha de París; su negra y recortada cabellera estaba por la frente, dividida en dos mitades, siendo más pequeña la parte izquierda que la derecha; en fin, el complemento de su traje eran unos guantes blancos de cabritilla y un sombrero negro de baile, doblado debajo del brazo.⁷¹

Por lo anterior, la novela corta de Rodríguez Galván no es asumida en su época como una obra con personajes homosexuales, sino como una comedia de enredos que se desliza por el travestismo para resolver el conflicto. Tampoco *El fistol del diablo*, novela de Manuel Payno (1820-1894), escrita en 1845-1846,⁷² es considerada una obra con personajes diversos, sin embargo, existen dos personajes secundarios, Josecito y Francisco, que son ampliamente caracterizados como afeminados. En el primero, su afeminamiento es igual a una resistencia al crecimiento; el aniñamiento es una condición que se le atribuye a un homosexual, aspecto que contrasta con sus múltiples conquistas, es decir, un Don Juan mexicano.

⁷⁰ Ignacio Rodríguez Galván, *Manolito el pisaverde*, p. 10.

⁷¹ *Ibid*, pp. 7-8.

⁷² La razón por la que *El fistol del diablo* ostenta dos años en su escritura: 1845-1846 es porque era una novela por entregas o de folletín, es decir, se publicaba un capítulo cada semana en la *Revista Científica y Literaria de México* y fue hasta 1859 cuando apareció entre dos pastas. *Crónicas periodísticas del siglo XIX*, (en línea).

Respecto a Francisco, el segundo, la descripción que hace el narrador es la siguiente:

El cuarto del petimetre presentaba un aspecto muy singular: casacas, levitas, pantalones, chalecos, botas, todos los atavíos con que día por día se engalanaba como un cómico, estaban esparcidos sobre las sillas colocadas en desorden en medio de la pieza. En el tocador había multitud de frasquitos de pomadas y aceites olorosos, cepillos chicos y grandes, cosméticos para teñir el bigote, colorete para la cara, fierros para rizar el cabello; y un observador curioso habría descubierto dos corsés y algunos pechos postizos.⁷³

En la novela no existe explicación alguna sobre la existencia de los corsés o los pechos postizos en el armario de Francisco, ni se asocian a ninguna de las mujeres con las que él tiene contacto sexual; la insinuación al lector parece consolidar el rumor de que el travestismo era una práctica del divertimento de las clases altas.

Más de 20 años después de la publicación de *El fistol del diablo*, en 1871, el escritor y diplomático José Tomás de Cuéllar editó su novela *Historia de Chucho el Ninfo*; en ella, apreciamos a un escritor severamente influenciado por la defensa militar del país. A sus 16 años vivió la intervención norteamericana de 1846 y en 1867, teniendo 37 años, vivió la Intervención Francesa. Estos dos hechos políticos germinaron en el autor la necesidad de asimilar el patriotismo y la hombría militar con la educación y la formación temprana; por lo que su novela — aunque no es la primera — advierte sobre el tipo de hombres que se producen cuando los niños son extremadamente mimados y cultivados en el aprecio de la belleza y la superficialidad.

Su novela es una advertencia del cuidado y atención desmedida que las madres pueden tener en los hijos varones, de acuerdo con sus ideas. El capítulo primero, por ejemplo, enuncia ya un principio que el autor asume como cierto y que es una condena ineludible que pretende reforzar con la historia de un niño llamado Chucho: “En el que se ve que el amor acaramelado de las mamás no es el más a propósito para criar héroes”.⁷⁴

Uno de los intereses más notables de José Tomás de Cuéllar que lleva a la literatura es la importancia de la historia. Su primera novela, *El pecado del siglo* (1869) es una novela histórica en plena República Restaurada. Los acontecimientos históricos de los años recientes

⁷³ Manuel Payno, *El fistol del diablo*, p. 711.

⁷⁴ José Tomás de Cuéllar, *Historia de Chucho el Ninfo*, p. 32

son una preocupación y motivo de creación literaria, como justifica Ignacio Manuel Altamirano:

El pueblo tenía necesidad de una lectura cualquiera en que se hubiesen compaginado los hechos memorables que acababan de tener lugar; el pueblo deseaba saber lo que había pasado en todos los ámbitos [...] quería conocer personalmente a sus defensores y a sus enemigos, sus glorias y sus infortunios.⁷⁵

Lo anterior hace de la novela un formidable ejemplo de una obra que corresponde a su tiempo, pues refleja también la pugna entre el Estado y la Iglesia Católica, a quien también señala como influencia negativa en la formación de Chucho, el hombre. La novela dice:

Chucho, merced al mimo con que se criaba, permanecía ignorantito en todo aquello que no fuera el catecismo del padre Ripalda, y Elena estaba muy contenta porque su hijo relataba «los misterios» con la rapidez de un cohete corredizo.⁷⁶

Por ello es que *Chucho el Ninfo* es una novela relevante en la construcción del personaje homosexual en la historia literaria de nuestro país, pues en los albores del tema su aparición es para acusar la no correspondencia con el ideario de hombre que se construye desde la sociedad.

El amaneramiento de Chucho vuelve a ser descrito como en las obras precedentes, consolidando una conducta arquetípica para determinada forma de pensamiento, que todavía no se explica como homosexual, sino que construye sus propios conceptos, como Ninfo. En el que lleva el precepto del narciso —significado de Ninfo— a una connotación contemporánea que genera otro significado:

En sus maneras revelaba el amaneramiento y el estudio: no cesaba de moverse cual, si pesara sobre él la imprescindible obligación de cuidarse, de revisarse a sí mismo incesantemente. Ora se tocaba el nudo de la corbata para cerciorarse de si se le había descompuesto; ora se veía los puños de la camisa para cuidar que salieran lo suficiente más adelante de la manga de la levita, cubriendo la extremidad interior del guante; ora recorría lentamente, aunque con disimulo, las costuras del guante, por si la seda hubiera podido faltar y descoserse; ora se arreglaba la barba, después el pelo; ora, en fin, tomaba una actitud que sostenía por largo tiempo, fingiendo estar preocupado con la vista de alguna joven, pero en realidad nada veía. Si se hubiera podido sorprender su pensamiento se le hubiera encontrado pensando que su figura era elegante, y que en aquella actitud

⁷⁵ Ignacio Manuel Altamirano, *Revistas Literarias de México*, p. 64.

⁷⁶ José Tomás de Cuéllar, *Historia de Chucho el Ninfo*, p. 227.

realzaban sus prendas físicas a los ojos de algún observador que lo estuviese contemplando.⁷⁷

El travestismo se vuelve un fenómeno literario que aparecerá de forma aislada en la literatura del siglo XIX. Otra novela que gira en torno a un personaje travesti es *La Excursionista*, novela breve de Federico Gamboa publicada en 1889, en ella, un hombre vestido de mujer, con velo que le cubre las facciones masculinas del rostro y evitando hablar para revelarse, viaja en un mismo tren con unas personas que intuyen su verdad.

En esta novela naturalista de Gamboa, el travestismo ocupa el lugar central de la trama, rebasa en relación con las obras precedentes a los personajes secundarios o incidentales para establecer el conflicto en función de la conducta y la apariencia de la excursionista.

Por lo tanto, la novela es muy importante en varios sentidos: en primer lugar, pretende que el personaje principal se comporte como una mujer de la época, empleando el disfraz para justificar el comportamiento. Es importante destacar que estos personajes no plantean la dicotomía de una búsqueda de la identidad, sino que su condición es pretextual para el cumplimiento de una función dramática en la novela, que puede ser la venganza, el amor, el odio, la sorpresa, entre otros:

Un sujeto femenino al cambiar su aspecto al masculino debe, en todo momento, cuidar con gran esmero todos los detalles que construyen a dicho tipo masculino: una voz grave, un modo tosco, seguridad, fuerza, vigor, vello, gallardía, etcétera, rasgos que a lo largo de la historia de la humanidad han sido ubicados en el terreno de la masculinidad, favoreciendo a los hombres heterosexuales. Del mismo modo, un sujeto masculino, al travestirse en una mujer, debe tener presente lo que significa ser una mujer para esa época; de lo contrario, la actuación podría caer en parodia o farsa.⁷⁸

Al respecto de esta novela vale la pena convenir que puede estar fundada en la notoriedad que generó en la prensa el caso de Havelock Ellis, un espía de Francia en territorio ruso que para pasar inadvertido se vistió de mujer. Ellis es también recordado por ser un sexólogo — o así autodenominarse — que escribió *Inversión Sexual*, en 1897.⁷⁹

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 515-516.

⁷⁸ Jonatan Gustavo Rico Alonso, *Propuesta de estudio del travestismo en la narrativa mexicana del siglo XIX*.

⁷⁹ Phyllis Grosskurth, *Havelock Ellis: una biografía*.

La Excursionista de Federico Gamboa también revela que el tema del travestismo, sin llamarse así, está en la mente de las personas que viajan con el personaje, ya que sospechan de la usurpación del género tras un descuido de la atractiva mujer, del hombre disfrazado. La actitud tan introvertida, y su conducta apocada, no parece coincidir con el aspecto sensacional de la mujer en cuestión.

Un descuido mientras duerme: el aspecto de un pantalón debajo del vestido hace a los demás viajeros pensar que se trata de un hombre bajo la apariencia de una mujer. Este tipo de sospechas tendrían que estar sostenidas si los casos ya fueran públicos y advertidos por la misma sociedad. De otra forma, no se explicaría que la sospecha de los excursionistas fuera precisamente en el sentido de una usurpación de género.

Rico Alonso narra otros descuidos o motivos de sospecha: 1) el cuerpo masculino; 2) tardanza en el tocador; 3) voz estentórea; 4) interacción sólo con mujeres; 5) alojamiento privado, y 6) rechazo a los hombres.⁸⁰

La llamo así por no poder referirme al travestismo, aunque en términos formales eso implique. Los propios itinerantes y la novela misma no saben acuñar el fenómeno, en el lugar del término hay un vacío:

Llegados a la estación donde debían almorzar, todos notaron que miss Eva se hacía servir a bordo y, por poco curiosas que fueran, tanta excentricidad comenzó a chocarles. Abrióse paso a los comentarios y a las suposiciones. ¿Sería...?

Y una ráfaga de pudor avivó los hermosos colores de las señoras. Era preciso averiguarlo y si las sospechas resultaban ciertas, poner inmediatamente el remedio. Buena es la república y buena la libertad individual, pero con taxativas, sin abusar. Iba alguna gente distinguida que no se resignaba a un contacto cualquiera.⁸¹

La insinuación al travestismo de Eva es sugerida, no se emplea ningún término para aludir a esa condición, los puntos suspensivos de la novela convocan al lector a ser partícipe de la sospecha mediante las formas enunciativas que conozca; es decir: formas conceptuales no establecidas en el habla formal, sino en el cotilleo de la época, en función de los lugares, las generaciones, etcétera.

⁸⁰ Jonatan Gustavo Rico Alonso, *op. cit.*

⁸¹ Federico Gamboa. *La Excursionista*, p. 66.

¿Lo que no se menciona, no existe? En realidad, lo que existe puede no tener una presencia en el vocabulario, ésta se forma mediante el proceso de referencia de los hablantes en torno a un mismo fenómeno. En el caso específico de la diversidad sexual, la prensa escrita será quien acuñe diversos conceptos para referirse a diversas prácticas.

Una obra más que contemplaba personajes diversos en su expresión sexual, fue la publicada en 1895 por Amado Nervo, el cuento “Aventura de carnaval: aconteció como lo cuento”. En la narración dos personajes son los únicos que interactúan, primos que se animan y apuestan a enamorarse de alguna dama en un baile venidero.

De nueva cuenta: el disfraz, la máscara se emplea como instrumento para dotar de una nueva personalidad a quien la porta. La máscara es la entidad que pretende construirse, es una aspiración que asume el enmascarado y que modifica sus conductas en torno a esa representación. De manera que, en el cuento, el narrador se enamora de una dama enmascarada con quien baila, y a quien le suplica verle el rostro después de manifestarle sus amores, la sorpresa no lo es tanto: debajo de la máscara está su primo Carlos.

Aunque en el cierre de la historia se pretende construir un final de comedia y enredo, en el que el personaje advierte que de estar armado habría matado al primo, leemos al comienzo del cuento como se describe al primo Carlos:

Carlos era un muchacho muy guapo. Mediana, pero gentil estatura, oscuro y rizado pelo, negros ojos árabes, llenos de expresión y de fuego, poblada barba. Sus formas redondeadas y marmóreas ocultaban, bajo un cutis de mujer, un tejido de músculos de hierro: sus manos eran aristócratas y llenas de hoyuelos; pie pequeño... Una galana figura, en fin. En cuanto a la moral, bromista, alegre siempre y, por lo demás, generoso y bueno. Donde él estaba reinaba la animación y el buen humor.⁸²

La descripción anterior no es la descripción de una mujer, sino la de un hombre, Carlos, el primo en quien reconoce todas esas virtudes y valores. De quien realmente se enamora y con quien vive en el cuento un momento inolvidable:

Aquello no era bailar, aquello era un torbellino de seres. Su pequeña mano enguantada oprimía la mía con fuerza extraordinaria. Sus negras miradas se fijaban en mis ojos... y me quemaban... ¡Aquello me hacía daño!⁸³

⁸² Amado Nervo, “Aventura de carnaval: aconteció como lo cuento”, p. 1.

⁸³ Ibid., p. 4.

Aunque el cuento no es muy extenso, vierte Nervo en él palabras que complejizan la posible relación de enamoramiento entre un hombre y otro: le manifiesta al primo enmascarado que ejerce una gran influencia sobre él, tus miradas hacen daño, quiero ver tu rostro para terminar de enloquecer; y al lector le confiesa que aquello fue apasionante.

Por su parte, Carlos bajo la máscara de una mujer que nunca se describe le advierte que es peligrosa para su estabilidad, le pide no enamorarse y le pregunta sobre la posibilidad de decepcionarse cuando conozca la verdad. El desenlace parece cuidar a ambos personajes en un enredo cómico, en una broma pensada para ganar una apuesta, sin que esto tenga fuerza en el relato.

En términos generales, durante el siglo XIX la exploración al tema de la diversidad sexual en la literatura mexicana deriva en el diseño de estereotipos de conducta y apariencia para personajes que no encajan en el canon de lo masculino. Orienta esta conducta de amaneramiento como resultado de una infancia sobrecogedora por la figura materna; así como el distanciamiento de los valores militares.

En el sentido formal, debo destacar que la escritura de las novelas y los cuentos señalados -excepto “Aventura de carnaval: aconteció como lo cuento”- son narrados en tercera persona; las historias se construyen como acusaciones o revelaciones de fenómenos que suceden en la sociedad y de los cuales el autor es simplemente testigo.

Por esa razón es más relevante el cuento breve de Amado Nervo, porque asume en primera persona un personaje que se enamora de otro masculino, que además es su primo. Esta característica cobra relevancia si asumimos que el tipo de narrador obedece a un interés narrativo.

El comienzo del siglo XX fue para la visibilidad de la diversidad sexual años de acoso y asedio mediático por la fiesta clandestina ocurrida en la antigua calle de La Paz, en el Centro Histórico de la Ciudad de México un 18 de noviembre de 1901. “El baile de los 41” fue el mote periodístico con el que se dio a conocer una reunión privada de 42 varones, la mitad vestidos de mujer, que bailaban entre ellos.

Aunque la reunión se justificaba como una fiesta de disfraces, la irrupción policial no considero alegato válido para no proceder violentamente contra los asistentes, quienes fueron

detenidos, expuestos públicamente, denigrados por la prensa y condenados a trabajos militares forzados en la península de Yucatán.

Los 41 detenidos no tuvieron un juicio justo, nunca brindaron su versión de los hechos y por unanimidad los periódicos de la época condenaron sus actos, considerados inmorales en el contexto de la intelectualidad Porfiriana. La hipocresía -que según Carlos Monsiváis es la doctrina de la derecha política- de la familia presidencial consistía en el secreto largamente guardado de la asistencia de Ignacio De la Torre y Mier, yerno del dictador Porfirio Díaz.

Este evento privado se convirtió en un linchamiento mediático que acuñó terminología para referirse a los homosexuales, que ya:

En algunos países europeos existían ya desde hacia algunas décadas intentos por describir la singularidad de dicha conducta e identidad: “tercer sexo”, “uranismo” y “homosexual” desde la vivencia de la diferencia, y “hermafroditismo”, “trastorno” y, también, “homosexualismo” desde el lenguaje médico o pretendidamente científico⁸⁴

El grabado de José Guadalupe Posada que alude al evento es un buen ejemplo de este linchamiento mediático que consolida terminología, se lee en él “Aquí están los Maricones. Muy chulos y coquetones” y se caricaturiza a los asistentes a la fiesta, algunos vestidos como mujer y bailando. El grabado se completa con un corrido:

Hace aún muy pocos días
Que en la calle de la Paz,
Los gendarmes atisbaron
Un gran baile singular.
 Cuarenta y un lagartijos
Disfrazados la mitad
De simpáticas muchachas
Bailaban como el que más.
 Abanicos elegantes
Portaban con gentileza,
Y aretes o dormilonas
Pasados por las orejas.
 Sus caras muy repintadas
Con albayalde o con cal,
Con ceniza o relutina....
¡Pues vaya usted a adivinar!
 Llevaban buenos corsés
Con pechos bien abultados

Y caderizas y muslos.....
Postizos.... Pues está claro.
 El caso es que se miraban
Salerosas, retrecheras
Danzando al compás seguido
De música ratonera.
 Se trataba según dicen,
De efectuar alegre rifa
De un niño de catorce años
Por colmo de picardías.
La otra mitad con su traje,
Es decir de masculinos,
Gozaban al estrechar
A los famosos jotitos
 Vestidos de raso y seda
Al último figurín,
Con pelucas bien peinadas
Y moviéndose con chic.

⁸⁴ Marta Lamas, “Presentación. La puerta de la dignidad” en Carlos Monsiváis, *Que se abra esa puerta*, p. 21.

Cuando más entusiasmados
 Y quitados de la pena,
 Se hallaban los mariquitos
 Gozando de aquella fiesta
 Pum! Que los gendarmes
 entran
 Sorprendiendo a los jotones!
 Y aquello sí fue de verse....
 ¡Qué apuros y que aflixiones!
 Algunos quieren correr,
 O echarse dentro el común

Otros quieren desnudarse
 A otros les da el patatús
 Una alarma general....
 Lloran, chillan y hasta ladran,
 ¡Qué rebumbio! ¡Qué conflictos!
 Pero ninguno se escapa
 A todos; uno por uno
 La policía los recoje (sic),
 Y a Tlapisquera derecho
 Se los va llevando al trote.⁸⁵

El corrido de los 41- otra forma de manifestación literaria- incorpora las formas de expresión popular que se refieren a la diversidad, en todos los casos, se trata de una terminología peyorativa: “lagartijos”, “jotitos”, “mariquitos” y “jotones”. El baile de 1901 rompe el silencio sobre la diversidad sexual, “El baile delata una mínima, pero ya sólida organización social”⁸⁶

Una investigación específica sobre el caso expondría la forma constante en que la prensa agotó el tema mediante editoriales ofensivas y columnas denigrantes hacia los asistentes de aquel baile, solo me limitaré a resumir que las víctimas del baile fueron expuestas legitimando así una tradición mediática -y solapada por el poder política y la iglesia- de denuesto a la diversidad sexual.

La propagación mediática del evento, con sus juicios y comentarios, llevó a todas las esferas de lo público la discusión, si bien:

...el sigilo social es tan soberanamente eficaz que todavía hoy nada sabemos de ese episodio, de los lugares de reunión de los invertidos, de la posición social de los presos, de costumbres y señas de identidad, de la idea de sí mismos de los homosexuales (término desconocido entonces).⁸⁷

Los espacios que no cubre el periodismo son ocupados como una oportunidad de invención literaria, para que en 1906 se publique la primera novela sobre diversidad sexual en el siglo XX en México: *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*. El escritor se oculta bajo el

⁸⁵ José Guadalupe Posada. *Los 41 maricones*

⁸⁷ Ibid. p. 48.

⁸⁶ Carlos Monsiváis. *Que se abra esa puerta*. p.21.

seudónimo de Eduardo A. Castrejón, comprensible que sea publicada así, pues trata el polémico tema de principio del siglo.

Ahora bien, la obra no es un buen ejemplo de la novela en la época porfiriana, la estructura de la misma tiende a desarrollar el tema del baile de 1901 y desemboca en el futuro de las esposas de dos asistentes a la fiesta. Sin embargo, conviene advertir que la publicación despierta una serie de dudas que hacen muy interesante a la novela.

En primer lugar: la detallada descripción de momentos específicos de la fiesta, aunado a la pronta publicación de la novela en relación con los hechos y al uso de un seudónimo, puede sugerir que el autor fue una persona cercana al evento: como un militar que irrumpe en el baile o como un asistente que compra su libertad. Por ejemplo, detalla:

La casa marcada con el número 000, en la calle de la Paz, estaba interiormente revestida de gala.

En el patio de la casa hay dos escaleras laterales y una en el centro que dan paso al interior de la misma que se divide en dos viviendas; en el centro del patio hay una fuente de piedra de Chiluca y las piezas son extensas y bien decoradas.

Los pensamientos de las escaleras están adornados con festones y la pieza interior más extensa con coronas de gardenias y paneauxs de margaritas y rosas blancas, así como distribuidas en la pared innúmeras bandoleras de colores⁸⁸

¿Qué buen escritor de la época con una capacidad descriptiva loable preferiría no asumir su autoría en esta novela, considerando la reciente publicación de *Santa*, en 1903, de Federico Gamboa?, la publicación nos invita también a reflexionar sobre la clase que podía escribir y publicar durante el Porfiriato.

También, la novela destaca formas en que los personajes afeminados aluden a otros personajes y a las cosas del entorno, confirmando un vocabulario específico de la expresión sexual diversa de la época, que generalmente solo se conocía entre los homosexuales. Y también relata el tortuoso camino de su aprensión y castigo con detallada información:

El jueves 21 de noviembre de 1901, a las 7 de la mañana y a bordo de un vagón de tercera clase, custodiados por soldados del 24° batallón, iban 19 de los individuos del baile de la casa de la Calle de la Paz, rumbo a Veracruz, para después allí ser embarcados en el primer vapor que saliera para las costas de Yucatán.

⁸⁸ Eduardo A. Castrejón, *Los cuarenta y uno. Novela crítico-social*, p. 91.

En la estación de Buenavista, del Ferrocarril Mexicano, por cuya línea salieron para Veracruz los maricones, un numeroso grupo de curiosos se había instalado desde temprano para verlos partir.

Nuestro pueblo es un extremo curioso; cualquier asunto que ha causado sensación le tiene preocupado, y solo le abandona cuando ya está saciada su curiosidad y se ha dado cuenta de todos los detalles más culminantes.⁸⁹

La novela crece con la historia que construye para las esposas de dos asistentes a la fiesta, conformando un final que se sobrepone al agravio y la vergüenza que -según el autor- padecieron. Sin embargo, la publicación no fue ampliamente difundida, su única reedición ocurrió en el año 2010:

Por ser novela popular y de tema prohibido, 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 mexicana y parece que solo se ha preservado un ejemplar de la novela, la que se encuentra actualmente en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, como parte del Fondo Rafael Heliodoro Valle.⁹⁰

Los años próximos a la publicación de la novela de Castrejón no son fértiles para el tema de la diversidad sexual, un largo periodo que acabará con la década de los veinte se caracterizó por encumbrar novelística en los términos siguientes: durante los primeros años del siglo XX se aprecia lo que Rafael Pérez Gay llamó La parábola del tedio.

La primera y más rescatable impresión de estos años culturales es que el tedio y la vacuidad se adueñaron de la vida social e intelectual mexicana. Por lo mismo, la prosa del fin de siglo XIX se asocia naturalmente con la melancolía. La idea tiene que ver con lo crepuscular, con algo que muere y termina inundado de tonos débiles, a punto de desaparecer. En medio de este ocaso el duelo, hijo del tedio y del dolor de una pérdida irreparable, dictó sus caprichos. ‘Cuál es entonces, el profundo dolor, qué pérdida rumian los escritores mexicanos de los noventa del diecinueve y principios del XX?’⁹¹

A la literatura de la época la caracteriza su apego al realismo literario como corriente artística y el desarrollo del periodismo moderno mexicano, que se explica por la última generación de funcionarios cercanos al dictador Porfirio Díaz. Dice Pérez Gay: Desde los tiempos de la Reforma, los mexicanos nunca se habían sentido tan cerca de la civilización del mundo occidental.⁹²

⁸⁹ *Ibid.* p. 111.

⁹⁰ Robert McKee Irwin, “Introducción” en *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*, p. 25.

⁹¹ Rafael Pérez Gay, “La parábola del tedio” en *La literatura mexicana del siglo XX*, P. 20.

⁹² *Ibid.*, p. 42.

La primera década del siglo XX en México termina con el llamamiento maderista al levantamiento armado del 20 de noviembre de 1910. La Revolución Mexicana ocupó el centro de la política nacional, pero también las preocupaciones éticas que motivaron a los artistas a plasmar lo “revolucionario” en sus diversas expresiones.

Para la literatura no fue una excepción, la revolución no fue solo un tema visible en la literatura de la época sino también una realidad que determinó las formas de producción literaria; mientras que algunos escritores tuvieron que salir de México y publicar en el extranjero, como Federico Gamboa y José Vasconcelos en La Habana, Gustavo E. Campa en París, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Martín, Luis Guzmán y Alfonso Reyes entre otros, en España; José Juan Tablada desde Venezuela; y Ricardo Gómez Robelo desde Los Ángeles.⁹³

La revista se convirtió también en un formato literario muy concurrido en el tal decenio, se crearon novedosas propuestas de publicación periódica que recogían en forma de reseña actualizaciones de la revolución mexicana. Es importante señalar, que el Porfiriato mantuvo la política nacional centralizada, mientras que la revolución tuvo protagonismo en diversas regiones de México, por lo que el ánimo creativo de los intelectuales de la época tuvo que observar otros espacios geográficos del país. Pablo Martínez Del Río impulsó su revista *La Luna*, en cuyo único número se desprende:

Asistimos en México, en el momento actual, a un resurgimiento intelectual y principalmente literario muy digno de notarse. La literatura se pone de moda saliendo de las columnas de los diarios y haciéndose más tangible en la forma de libro; los autores empiezan a ganar algún dinero y los éxitos editoriales estimulan con eficacia a los más tímidos. De seguir esto así, como es de esperarse, la historia de la Literatura Mexicana en sus últimos capítulos va a desquitarse de la ingratitud de los penúltimos.

Formalizando la resolución de publicar un libro, una nueva generación se ha puesto en primer término en muy corto tiempo. Los más de nuestros poetas conocidos están ausentes y nada nos llega de ellos y nuestros hombres de letras envejecen pronto y no publican; el aislamiento de esta ciudad con el mundo conocido ha sido largo. Todo esto ha servido para suavizar la riña entre autores y editores. En el fondo una sola razón: la literatura es cosa indispensable.⁹⁴

Por su inmejorable síntesis recupero la explicación de Carlos Monsiváis sobre la literatura de la década en cuestión, la literatura de la revolución:

⁹³Antonio Saborit, “El trabajo literario y el presente inmediato” en *La literatura mexicana del siglo XX*, p. 58.

⁹⁴ Pablo Martínez Del Río, *Revista la Nave*, p. 124.

- 1) En sus comienzos, el género deshace los artificios prosísticos que inmovilizan la novela mexicana. Innovaciones: diálogo agudo y despiadado como parte de la acción revolucionaria, creación de personajes antes inconcebibles, insistencia en describir enfrentamientos, persecuciones y fusilamientos como la gran aportación, uso de técnicas periodísticas (reportaje y crónica) que fijan el “carácter objetivo” del relato. Limitaciones en numerosos casos: estructura demasiado lineal, moralismo que interrumpe el ritmo narrativo, imposibilidad de evadir la censura que suprime escenas sexuales y expresiones “profanas”. Se dice “¡Ah que la tostada!” para no decir “¡Ah que la chingada!”.
- 2) Se renueva el habla nacional, se legitiman vocablos, se exhiben y codifican modos expresivos de todas las regiones del país.
- 3) Se sostiene la creencia -apunta Jean Franco- de que la literatura es un agente de integración y de que, por medio suyo, zonas y pueblos divergentes podrán ser atraídos a la corriente de la cultura nacional.
- 4) Se vuelven anacrónicas las corrientes que de modo simultáneo denigran y ensalzan los movimientos populares, y se actualiza, con el argumento de lo inútil de entregar la vida a una causa, la tesis favorita de la oligarquía: México no tiene remedio: “Desgraciada raza mexicana, obedecer no quieres, gobernar no puedes”. En todo esto actúa el desprecio de las élites por un país “voluntariamente” a espaldas del progreso. Ocupación marginal en una sociedad de perplejidades, la novela se vuelve un espacio predilecto de la consolación en la derrota, no tanto la autobiografía colectiva, sino la dramatización irregular de la idea compulsiva: somos un pueblo de vencidos, oprimido y opresivo. Tanto para nada, tanto para tanto.⁹⁵

Durante los años veinte la literatura con personajes de la diversidad sexual también estuvo ausente, salvo por dos excepciones. Sin embargo, durante este periodo de institucionalización y de cohesión ciudadana post-revolucionaria el tema de la homosexualidad se rige bajo criterios distintos a los del Porfiriato.

La diversidad sexual no está en el ojo policial, puesto que la principal preocupación del reciente creado ejército mexicano consistía en la estabilidad política y el sostenimiento del poder presidencial. Cabe destacar que la década de los veinte comienza -en términos políticos- con el asesinato del presidente Venustiano Carranza y termina con el Maximato, la situación política de México tiende a la estabilidad política desde el puesto presidencial.

Estas condiciones contribuyeron para que figuras públicas identificadas como homosexuales pudieran expresar su orientación sexual, en tertulias privadas y en nuevos grupos bohemios podían manifestar su condición gay sin que esto trascendiera a los espacios públicos.

⁹⁵ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, pp. 63-64.

Entre algunas de estas personalidades se encontraban políticos como Luis Montes de Oca, Secretario de Hacienda de Plutarco Elías Calles o el también Secretario en las Relaciones Exteriores, Genaro Estrada. También los hubo personajes de la naciente industria cinematográfica como Felipe Subervielle y Agustín J. Fink, productores de películas.

Pintores como: Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Alfonso Michel, Chucho Reyes Ferreira, Agustín Lazo o Enrique Asúnsolo. Y en el ámbito literario: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer y Elías Nandino.⁹⁶

Lo prohibido según su tipo de manifestación era tolerado, en ningún momento vivir en la transgresión ha sido sencillo y en correspondencia a esta asumida libertad se observó el empleo popular de términos peyorativos y el traslado público del tema; se imitan formas amaneradas, hay corridos burlones, el concepto de “hombría” se fortalece y cualquier disidencia -ya se reconoce su existencia- es objeto de menosprecio.

¿Qué ocupa entonces el espacio de la literatura durante los años veinte? Esencialmente la labor poética se establece con fuerza en el centro de la discusión literaria: Ramón López Velarde, José Juan Tablada, Renato Leduc, Enrique González Martínez, Alfredo R. Placencia, Rafael López, Carlos Pellicer, José, Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen.

En unos cuantos años se instaura la poesía que ya no quiere ser comprendida al instante. Y el gran instrumento de ampliación es la poesía amorosa, el género más cotidiano, y luego, con la guerra civil de España, la poesía política.⁹⁷

Se va de la rima al verso libre, se pierde al público vasto y reverente, se asoma un coloquialismo que desplaza gradualmente a la intensidad lírica (un cambio de tono que es modificación de perspectiva: la poesía se dirige más democráticamente a sus lectores). Canje de ventajas: los vuelcos sociales y culturales afectan a la poesía, y en la poesía adquiere su magnífica desenvoltura la sensibilidad venidera.⁹⁸

Las excepciones del periodo, es decir: las existencias, tienen espacio en la poesía de la mano de Porfirio Barba Jacob, seudónimo de Miguel Ángel Osorio Benítez, de origen colombiano, establecido en nuestro país, columnista, narrador y poeta. Escribe en 1928 *Elegía de un*

⁹⁶ Carlos Monsiváis, *Que se abra esa puerta*, p. 49.

⁹⁷ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, p. 126.

⁹⁸ *Ibid*, p. 128.

marino ilusorio, poema publicado en *Canciones y elegías*.⁹⁹ El poema de inspiración homoerótica dice:

Pensando estoy... Mi pensamiento tiene
ya el ritmo, ya el color, ya el ardimiento
de un mar que alumbran fuegos ponentinos.
Al aborda del buque van danzando,
ebrios del mar, los jóvenes marinos.

Pensando estoy... Yo, cómo ceñiría
la cabeza encrespada y voluptuosa
de un joven, en la playa deleitosa,
cual besa el mar con sus lenguas el día.
Y cómo de él cautivo, temblando, suspirando,
contra la Muerte
su juventud indómita, tierno, protegería.
Contra la Muerte,
su silueta ilusoria vaga en mi poesía.

Morir... ¿Conque esta carne cerúlea, macerada
en los jugos del mar, suave y ardiente,
será por el dolor acongojada?
Y el ser bello en la tierra encantada,
y el soñar en la noche iluminada
y la ilusión, de soles diademada,
y el vigor... y el amor... ¿fue nada, nada?
¡Dame tu miel, oh niño de boca perfumada!¹⁰⁰

⁹⁹ Fernando Vallejo, *Porfirio Barba Jacob. Poesía completa*, p. 371.

¹⁰⁰ Porfirio Barba Jacob. Elegía de un marino ilusorio.

Para Monsiváis el costo de publicar estos poemas es elevado¹⁰¹, pues provoca la alusión única de homosexual, con sus infinitas posibilidades peyorativas y que reduce las características del autor a una condición única, relativa a su expresión del deseo. Por su belleza y porque representa otro ejemplo de visibilidad en la literatura mexicana destaco *Elegía platónica*, poema del mismo autor escrito en 1925 y publicado en 1933:

Amo a un joven de insólita pureza,
todo de lumbré cándida investido:
la vida en él un nuevo dios empieza,
y ella en él cobra número y sentido.

Él en su cotidiano movimiento
por ámbitos de bruma y gnomo y hada,
circunscribe las fámulas del viento
y el oro ufano en la espiga enarcada.

Oro fulgen los lagos por la estría...
Él es paz en el alba nemorosa.
Es canción en lo cóncavo del día.
Es lucero en el agua tenebrosa...¹⁰²

Durante el decenio, Jaime Torres Bodet, funcionario, diplomático y escritor, se ocupó del tema también en dos textos distintos: un cuento breve titulado *Retrato de un estudiante* y el relato *La educación sentimental*, ambos de 1929. *Retrato de un estudiante* fue publicado, únicamente, en *El Ilustrado*, publicación semanal del periódico *El Universal*, el 7 de febrero de aquel año.

El cuento versa sobre la forma en que José y Rafael, compañeros de grado, se observan en medio de una clase aburrida. El narrador omnisciente construye una relación de mutua admiración y competencia intelectual entre ambos estudiantes, resaltando la forma en que José admite una particularidad atractiva en su compañero.

Dice Torres Bodet en el personaje de José:

“De una blancura lechosa, su cutis tenía —como el de ciertas mujeres— reservas infinitas de rubor. En un segundo se tiñó de tal carmín espontáneo que José, por modestia, hundió sus manos en la nieve del cuaderno intacto y empezó a copiar ecuaciones del pizarrón”.¹⁰³

¹⁰¹ Carlos Monsiváis, *Que se abra esa puerta*, p. 57.

¹⁰² Porfirio Barba Jacob, *Elegía platónica*.

¹⁰³ Jaime Torres Bodet, *Retrato de un estudiante* en *El Ilustrado*, pp. 24 y 52.

El cuento es también una descripción de la belleza de un hombre joven, en el contexto escolar. Establece diferencias entre uno de ellos y sus compañeros de clase, aprecia sus características y las hace ver como expresiones de su belleza, que resaltan en medio de la rutina cotidiana de una escuela, entre el aburrimiento, el aprendizaje y la dinámica de las clases.

Es probable que el cuento no haya generado comentarios adversos, ni entusiastas, por aparecer el día en que José León Toral, asesino del expresidente -y presidente electo- Álvaro Obregón era juzgado culpable y condenado al fusilamiento. Un día después recibiría la negativa al indulto del presidente Emilio Portes Gil, y el día 9 sería fusilado. El cuento de Torres Bodet no sería publicado más adelante y es un gran ausente en las recopilaciones sobre el autor.

Con una línea argumental semejante, Torres Bodet presenta en 1929 *La educación sentimental*, novela corta que utiliza el mismo nombre de la novela de Gustave Flaubert, justificado como la sugerencia del personaje que le ha confiado al autor su historia y que el escritor admite.

En esta novela el contexto escolar vuelve a ser el escenario que provoca encuentros entre personas distintas y cuya dinámica propicia relaciones estrechas entre los estudiantes. Es un estudiante, precisamente, el personaje que ve en Alejandro, su compañero de aula, a un hombre objeto de fascinación y también de intriga.

Construye también escenas cotidianas de fácil escalabilidad erótica, como el desempeño boxístico de los jóvenes; relata la sencillez de Alejandro por su vestimenta y peinado, comienza a narrar las características físicas del personaje, a fin de justificar la fascinación; y por si fuera poco: enumera las condiciones de opresión a su sensibilidad, lo que esos amigos sienten y que no tiene nombre solo puede existir en determinados casos:

Sin convenirlo nunca francamente habíamos aceptado, pues, la voluntad de las cosas y lo que ella nos daba, como escenario único de nuestra amistad, era el telón de un estío mal pintado en el bosque, la sobria arquitectura virreinal de nuestra escuela, o, mejor aún, el ruido moderno y anónimo de las grandes avenidas.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Jaime Torres Bodet, *La educación sentimental*, pp. 99-100.

Acudimos en esta novela a la presentación de condiciones adversas para las personas que no se rigen por la norma heterosexual: – ni las que impone en el desarrollo común de una amistad- la tristeza, la soledad, el amor innombrable, el secreto del deseo, el desarrollo afectivo y sexual silente, la amenaza del desconocimiento familiar, la amenaza del abordaje clínico y la condena religiosa del castigo eterno.

Reflexiono en lo difícil que sería explicar todo esto en el capítulo de una novela. Mis indecisiones, mis ansias se me ofrecían desnudas, sin la menor condición literaria, sin un relieve de que adherir el idioma, en un balance tan brusco como el de una liquidación. Lo perdido estaba allí, reciente, en el total de una cifra completa de goces, de impacencias y de resignaciones: era mi descuidada amistad. A costa suya ¿qué podía proporcionarme lo ganado? Un poco de libertad en la interpretación de una vida borrosa; el margen de una crítica propia, en la lectura de algún libro futuro; el pliegue, tal vez, de una costumbre... que deshacer en la tela de las acciones mucho tiempo llevadas.¹⁰⁵

En este punto conviene recordar que a la mitad de la década de los años veinte, en México se cultivó un debate de origen homofóbico en los diarios y que tenía como objetos en la mira a Los Contemporáneos, grupo de intelectuales jóvenes que en torno a una publicación homónima contribuían con poesía, crónica, narrativa, entre otras al ejercicio literario de la época.

En 1924, Julio Jiménez Rueda lanzó el primer dardo en el periódico de difusión nacional *El Universal*, con un texto titulado “El afeminamiento en la literatura mexicana”, de cuya perorata podemos extraer:

Hoy [...] hasta el tipo del hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos... es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador.¹⁰⁶

La acusación está dirigida -sin decirlo- a estos intelectuales futuramente agrupados en Contemporáneos: Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Enrique González Rojo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Jaime Torres Bodet, entre otros.

Estaban influenciados, en un principio, por el Ateneo de la Juventud y el modernismo, por la Nouvelle Revue Francaise y el Mercure de France, por la Revista de Occidente y Juan Ramón Jiménez. Pronto cada autor enriqueció sus influencias.

¹⁰⁵ *Ibid.* pp.118.

¹⁰⁶ Julio Jiménez Rueda, “El afeminamiento de la literatura mexicana” en *El Universal*. P.3.

Fueron autores cultos, rigurosos, críticos, valientes, armados de una asombrosa rebeldía intelectual, estética y moral. Escandalizaron y se vieron perseguidos; también recibieron el asombro, la admiración y hasta (a ratos) el mecenazgo oficial.¹⁰⁷

Ellos mismos se veían como dijo Torres Bodet:

Nos sabíamos diferentes. Nos sentíamos desiguales. Leíamos los mismos libros; pero las notas que inscribíamos en sus márgenes rara vez señalaban los mismos párrafos. Éramos, como Villaurrutia lo declaró, un grupo sin grupo. O, según dije no sé ya dónde, un grupo de soledades.¹⁰⁸

Esta generación de escritores señalados por no plegarse a la literatura viril no escribía precisamente literatura de corte homosexual; apelan a una capacidad sensible de desentrañar en la conducta humana para nutrir la literatura de este complejo tema. Naturalmente, ellos que se decían sensibles, fueron degradados en el choque mediático a sensitivos.

Carlos Monsiváis, referente obligado del estudio de la cultura en México, dice sobre ellos:

Su limitación notoria se encuentra en la narrativa. Villaurrutia (*Dama de corazones*), Torres Bodet (*Margarita de Niebla*, *La educación sentimental*, *Proserpina rescatada*, *Primero de enero*), Novo (los fragmentos de *Lota el loco*) fracasan en el intento. Esta imposibilidad de la novela tiene que ver con las aptitudes específicas y con el desdén por la creación de personajes o de atmósferas narrativas, aunque quizá el hecho sea atribuible a la gana de reflejar -de manera semipoética- los modos de la melancolía de clase media. Pero al lector de esa época no le interesan la sucesión de estados de ánimo ni las cualidades de la escritura, sino el pasado inmediato, los reflejos de su ira o su satisfacción o su amor por lo que ha sucedido y las leyendas correspondientes.¹⁰⁹

Finalmente, la polémica puso en evidencia la existencia de grupos intelectuales opositores, el crecimiento del ejercicio literario postrevolucionario y la estrecha relación de la producción cultural con el mando político en México, toda vez que la política nacionalista en el arte (la literatura viril) se impulsa a partir de 1929, por el presidente en turno Emilio Portes Gil.

A lo largo de dos décadas, no habrá representación de personajes homosexuales o de la diversidad sexual en la literatura nacional, los años treinta se caracterizaron así, según Manuel Fernández Perera:

¹⁰⁷ José Joaquín Blanco. "Los años veinte" en *La literatura mexicana del siglo XX*. pp.110-111.

¹⁰⁸ Jaime Torres Bodet, *Contemporáneos*.

¹⁰⁹ Carlos Monsiváis. *La cultura mexicana en el siglo XX*. p.175.

Fue una década que se caracterizó por la polarización ideológica en las manifestaciones de la cultura y en especial de la literatura. En México, además de la saga literaria de la Revolución, que continuó con Rafael F. Muñoz, Francisco L. Urquiza y Nellie Campobello, algunos escritores escribieron novela social, indigenista, campesina y aún proletaria, con un sentido actualizado del compromiso que no existía en aquella; entre ellos: José Mancisidor, Gregorio López y Fuentes, Mauricio Magdaleno y José Guadalupe de Anda. Vertiente (o contraparte) de esta literatura es la dedicada al movimiento cristero, en que participaron Fernando Robles y otros. Y hubo también poesía proletaria (Miguel Bustos Cerecedo, Carlos Gutiérrez Cruz).¹¹⁰

Sobre la década siguiente, Sergio González Rodríguez indica:

La literatura mexicana de los años cuarenta distingue dos rasgos primordiales: el tránsito gradual de las representaciones literarias del campo a la ciudad y el establecimiento de las instituciones que le darán forma y significado a la tarea cultural del estado posrevolucionario.

El periodo presenta, por la pujanza del vértigo modernizador y el auge de la cultura urbana en el país, una crisis de los valores y los prestigios, es decir, del “deber ser” literario, de los modelos de calidad, estima y premio que habían regido hasta entonces.¹¹¹

Es hasta 1952 cuando un cuento de Jorge Ferretis, titulado “Los machos cabríos” y que forma parte del libro *El coronel que asesinó un palomo y otros cuentos*, editado por el Fondo de Cultura Económica, revive la temática homosexual en la literatura nacional. Lourdes Franco menciona:

A partir del siglo XIX la literatura mexicana se enfrasca en una agria y pertinaz batalla, entre dos posturas cuyo antagonismo se desdibuja, en ocasiones, cuando ambos bandos se percatan de que en realidad poseen una meta común: la identidad. Esos bandos beligerantes son el nacionalismo, por un lado, y el universalismo, por el otro. [...] Jorge Ferretis pertenece a la segunda generación de novelistas de la Revolución. En el estilo empleado por Ferretis contrastan las imágenes poéticas insertas en medio de descripciones tocadas por un crudo realismo.¹¹²

Y es precisamente lo que caracteriza el cuento: una inicial descripción de una vecindad cualquiera de la Ciudad de México, por la cual ha pasado el tiempo y la descripción lo constata; posteriormente traza a un nuevo inquilino, poseedor del arquetipo del homosexual en la época:

¹¹⁰ Manuel Fernández Perera. “Los años treinta” en *La literatura mexicana del siglo XX*. pp. 121-122.

¹¹¹ Sergio González Rodríguez. “La literatura mexicana en los años cuarenta”. Ibid. p. 203.

¹¹² Lourdes Franco. “Un cuento recuperado de Jorge Ferretis” en *Literatura Mexicana*, pp. 231-242.

Ancho, carnoso. Casi no tiene barba y, sin embargo, sus bigotes brotan gruesos, como arranque de trenzas. Se los cuida con esmero. Su voz es delgaducha, como si dentro llevase un hombrecillo enjuto mínimo y demasiado jovial.¹¹³

La incidencia en el tema no parece un atrevimiento valiente en medio del silencio toda vez que el personaje homosexual -a quien llaman peyorativamente “marica”- padece una transformación total de su aspecto físico y también de su orientación sexual. Dicha conversión es resultado de la estancia carcelaria a la que es condenado por peripecias posteriores a la justificación médica de su homosexualidad: Asexuado por irregular colocación y parcial atrofia testicular.

De tal forma que el cuento, fundamentalmente homofóbico, reúne prejuicios en torno a la persona homosexual, como la justificación médica, asociando la orientación homosexual a una enfermedad; el estigma social que le atribuye con razón una etiqueta despreciativa como “Don marica”; o la incapacidad física para realizar labores que no sean las del hogar, para desembocar en una historia con final feliz donde lo diverso ha sido corregido y llevado al riel de la normalidad.

El arquetipo es evidente en la descripción del protagonista, así como de sus acciones femeninas, sin que en ningún momento se mencione que siente atracción afectiva o sexual por otro hombre. Pero es obvio, que aquel hombre que no se ajuste al rol masculino asignado por la sociedad es señalado con distintivos peyorativos por carecer de la “hombría” a la que deben corresponder su apariencia, actitudes y acciones.¹¹⁴

El otro y único registro de la década se publicó en 1958, en la *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*: un cuento breve de José De la Colina titulado “Los Malabé”, ilustrado para la publicación por Bartoli. Dos son los elementos que hacen del cuento una exposición novedosa de la diversidad sexual: la crítica a las clases acomodadas, en las que el afeminamiento es refinamiento o muestra de alta educación y el travestismo.

Francisco Malabert es el personaje principal del cuento, empresario azucarero en algún puerto mexicano, custodiado por dos hermanas de esquelético aspecto que infligen

¹¹³ Jorge Ferretis. “Los machos cabríos” en *El coronel que asesinó un palomo y otros cuentos*.

¹¹⁴ León Guillermo Gutiérrez. Arquetipo y homofobia en el relato mexicano de temática gay en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. pp. 319-331.

sobre él un castigo: “Esah cañah sin asúca, esoh esqueletoñeh con faldas no lo dehan ni sacá lah nariseh. Sólo para ir a misa”.¹¹⁵

La explicación del castigo la ofrece un testigo:

-¿Paquito?

Avanzan por el pasillo, sus nerviosos murmullos apagados por el murmullo de las faldas, avanzan y pasan la sala, una alcoba, y luego otra -es la de Gloria de los Ángeles, y el armario muestra los cajones abiertos, desbordando ropas revueltas-, llegan a la habitación de Paquito, empujan la puerta, y entonces se han quedado quietas como por un fogonazo de magnesio: en la habitación, de pie, hay una mujer extraña, una mujer pequeña, de piel casi azul, de labios delgados, de ojitos que encierran un lento humo interior; luego una fugaz silueta negra y guinda ha saltado por la ventana, se oye su zambullida en el mar, mientras esa mujer, esa desconocida mujer de apellido Malabert, sonríe temerosa, recordando que cuando Paquito, hace muchos años, en la infancia, se disfrazó de niña, el entonces vivo señor Malabert lo castigó con dos meses de encierro en casa.¹¹⁶

En tan breve texto se hacen presente algunos temas relacionados a la imposibilidad de la expresión sexual diversa; por ejemplo, el secreto es guardado por el testigo ya que Malabert le compró una lancha de motor; las hermanas salvaguardan el honor familiar encerrando a Francisco, a quien llaman Paquito, aniniéndolo por su poco parecido a la figura patriarcal que debería ejercer.

En 1962, la Universidad Veracruzana publicó *Los muros enemigos*, recopilación de cuentos de Juan Vicente Melo, entre los que se encuentra “Los amigos”. Un cuento rarísimo en su género, pues se trata, contra todo pronóstico por costumbre de una historia de amor. El relato de enamoramiento y pérdida entre Enrique y Andrés, los “amigos”. El propio título da cuenta de la exclusión semántica que existe para una relación entre personas del mismo sexo, negando así la posibilidad de unión entre los “maricas”, “putos” o “jotos”.

En el cuento se trazan los lugares que sirven como cómplices a la relación entre Enrique y Andrés, historia estrictamente citadina. También se narran los olores que dan cuenta de la presencia del enamorado, virtud novedosa en la literatura diversa de nuestro país.

Junto a Andrés, la ciudad era otra: hermosa, tranquila, con luces y cines y ventanas abiertas y personas que caminaban como ellos, frente a ellos o a su lado, sonrientes y despreocupadas. En las calles, en las casas, en algunas formas que la oscuridad velaba,

¹¹⁵ José De la Colina. “Los Malabé” en la *Revista de la Universidad*. Pp. 7-9.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 9.

adivinaban siempre un misterio. Con Andrés, la ciudad parecía estar siempre de día. “¿En qué ciudad te gustaría vivir?”, le preguntaba pensando en todas las posibilidades: París, Viena, Ámsterdam, Venecia. Y Enrique contestaba, convencido, con una sonrisa incontinente: “En esta, en esta”. La sentía como parte suya, la única ciudad amiga, la única en la que no habría muertes violentas.¹¹⁷

Sin embargo, la historia de amor se ve interrumpida por un violento suceso que solo se explica por la incesante cultura de “la culpa y el remordimiento, en que la prohibición de felicidad es tácita para quienes ostentan una orientación sexual al margen de la normatividad social impuesta”¹¹⁸: Andrés se suicida.

El cuento es la añoranza del sobreviviente, que deambula por sus recuerdos ante lo prohibido; arrancar a la figura de Andrés significa volver a la soledad, extrañar los pasos, los lugares y la rutina que se había conformado, relación que no tiene nombre y que apenas le es prestada la de amistad, sin que se le parezca al resto.

En este punto conviene reconocer la apertura que la Universidad Veracruzana estaba promoviendo a través de sus publicaciones, pues el mismo año lanzó otra compilación de cuentos; bajo el título de *Los invitados de piedra*, Jorge López Páez reunió una serie de historias entre las que destaco por su temática “El viaje de Berenice”.

El escritor incluirá personajes de la diversidad sexual en varias de sus historias, siendo uno de los primeros escritores en referirse de manera constante al tema. En “El viaje de Berenice”, López Páez narra la expectativa que provoca la visita de Berenice a su grupo de amigos; sin explicar el origen, ni el motivo de su estancia lejana, construye el ideal de un fin de semana en Tequisquiapan, Querétaro.

El consolidado y reducido grupo de amigos -todos varones- expresa por Berenice una admiración casi celestial, a la que le es inimputable incluso algunas letras de su nombre para formar su hipocorístico; aprecian sus prendas y nunca se cansan de mencionar su elegancia, hasta que tal devoción se desgasta por lo que parece una traición: Berenice pasa tiempo de más con un general, dueño del hotel donde se hospedan.

¹¹⁷ Juan Vicente Melo, “Los amigos”. p.78.

¹¹⁸ León Guillermo Gutiérrez, “Amor que es de otro modo. Seis décadas del cuento mexicano de temática gay” en *Amor que se atreve a decir su nombre*, p. 34.

El hartazgo en los amigos se hace evidente y cuando planean dejarla y regresar a la ciudad, uno de ellos confiesa que ha sido buscado por el general, quien le pidió no cerrar la puerta de su habitación esa noche. El desenlace ocurre de súbito, sin permitir al lector adivinar el desarrollo de la historia y haciéndole creer que los personajes -adivinadamente homosexuales- están condenados a la soledad, hasta que un brillo, minúsculo, se aparece en medio de un accidente.

Lo fértil de la época puede verse con la publicación de una novela titulada *41 o el muchacho que soñaba con fantasmas*, escrita por Paolo Po, el seudónimo que según Miguel Ángel Teposteco utilizó el periodista y poeta Manuel Aguilar De la Torre.¹¹⁹ Se trata de una novela que explora la cotidianidad de un personaje homosexual, distanciándose de la explicación médica, sociológica o psicológica; alejándose también del escándalo y evitando el amarillismo publicitario que ya en esa época algunas revistas como “Alarma” explotó bajo el gran tema general de “Los Mujercitos”.

La novela integra una serie de temas muy importantes en el desarrollo de su historia, que sirven como una muestra de la vida de los homosexuales en la época, por ejemplo:

-“Tal vez, Erubiel, podríamos irnos lejos. A una isla desierta. Irnos todos. Y allí, funda nuestra propia y ‘sui generis’ sociedad. Allí, tú y todos los poliomielíticos que sean como tu. Allí yo, y conmigo Fernando. Allí los soldados que se alquilan, los muchachos de la Avenida Insurgentes que se venden, los magistrados probos, honestos y sufridos; los casados que son infelices, los monjes que se marchitan en sus celdas, los ascetas que se han retirado a sus cuartos a meditar, los jóvenes que fingen enfrente de sus padres y su amigos, los levantadores de pesas que no se atreven a decir al joven que junto con ellos hace ejercicio, que lo aman; los oficinistas que se turnan cuando se les mira a los ojos fijamente, los universitarios que por las noches se masturban al soñar con el cuerpo de su compañero de banco, los actores que se descargan y que se exhiben como monstruos libidinosos, los sacerdotes que al escuchar la confesión del jovencito que se ha descubierto, sienten deseos de arrancarlo del confesionario y llevárselo a la orilla del mar; los jugadores de fútbol que bajo el sol corren desesperadamente para olvidarse del instinto, los poetas que inventan metáforas para que puedan publicarse sus libros los mecánicos que se dejan poseer, avergonzados, en los talleres que han quedado a oscuras por la noche; los que por temor se quedan callados cuando el que los ama los aborda, los que repelen un beso a bofetadas, los que gimen solos, los que se emborrachan, los que en grupo llenan los

¹¹⁹ Miguel Ángel Teposteco, “Paolo Po: la historia oculta tras el autor de la primera novela gay en México” en *Confabulario El Universal*

baños públicos y se entregan unos a otros, los que se golpean la cabeza, los que toman duchas frías, los que fingen, los que sueñan, los que esperan...”¹²⁰

Así, Paolo Po denuncia la existencia de los homosexuales en todos los estratos sociales, en todas las edades, en todas las actividades cotidianas. Esta multiplicidad conforma espacios de convivencia en los que los encuentros sexuales ocurren en el anonimato y la oscuridad de la noche; la oscuridad del cinematógrafo; se conforman códigos de conducta que solo los homosexuales conocen y se emplean términos de identificación que les permiten asociarse en la marginalidad, libremente. En la Ciudad de México algunos espacios comienzan a ser frecuentados por homosexuales:

La avenida Insurgentes está llena de hombres. La avenida Insurgentes está llena de cuerpos. La avenida Insurgentes está llena de faroles de luz mercurial. Y todo parece estar muerto a pesar del movimiento. ¿Está muerto todo? No, es que son sombras proyectadas ridículamente por un espíritu ridículo. ¿Acaso el creador de todo esto se divierte? Nuestras pasiones, ¿Serán, acaso, el escape de ese creador, por su infinita, su gran soledad?¹²¹

La interesante y constante alusión a las figuras religiosas, nos hace pensar en la influencia que Carlo Coccioli generó en las futuras generaciones de escritores con temas homosexuales, por su novela *Fabrizio Lupo*, que lo hizo abandonar Europa e instalarse en México. Así, con un carácter fársico construye una relativa burocratización de dios:

Cuando el primer homosexual protestó por la forma como se le había hecho, un Ángel lo escuchó. Temblando llegó hasta la oficina de un santo y le dijo: “...allá, en el mundo, hay un ser raro: dice que no le gustan las mujeres... Explica que sus congéneres lo repudian... Quiere tener una audiencia con el señor para que remedie su situación que es a todas luces anormal...”¹²²

Comparte con otras novelas de la época, la incomprensión al personaje homosexual, que busca a través de su historia personal la redención. Que explota por su imposibilidad de expresar sus afectos y de caracterizarlos también, por lo que el sexo se vuelve el reducto placentero y efímero de esas expresiones. El personaje, los personajes homosexuales, sufren por un todo. Porque el ser homosexual es una condición que le excluye de todo:

¹²⁰ Paolo Po, *41 o el muchacho que soñaba con fantasmas*, pp.179-180.

¹²¹ *Ibid.* p.78.

¹²² *Ibid.* p.138.

Se necesita gritar y echar espuma por los dientes. Llenar de escupitajos las normas escritas. Cagarse sobre la moral y los códigos. Y... no poder hacerlo. No poder pararse en medio del Zócalo y gritar: “¡Te amo!”¹²³

Y no menos importante, la novela también explora el problema que no se discute: el suicidio. Este concepto parece protagonizar muchas obras de carácter homosexual y lo hace por reflejar una realidad a la que se enfrentan los jóvenes de la época:

(¡Ya me cansé de que otros hagan mi destino!) El suicidio, por lo contrario, sí es un acto de voluntad, y por lo tanto, un acto consciente. Además, es mucho más divertido. Es un juego reservado a los espíritus selectos. (¿Implica “selección de espíritu” el querer huir de una vida no pedida, no deseada, no esperada nunca?)¹²⁴

La novela se compone de cuarenta y un fragmentos, que hacen evocar en el título al suceso del Porfiriato, al surgimiento de la condena social en aquel baile de la Calle de la Paz. Este número en la portada provocaba entre los lectores un desagrado notorio en donde el libro se vendió. Pasó rápidamente a ser un libro clandestino, que era compartido por personas homosexuales, como una confidencia. Y apenas una segunda edición se publicó en el año 2019.

Para 1964 la editorial Joaquín Mortiz publicó un libro de cuentos de Carlos Fuentes titulado *Cantar de ciegos*, en donde el cuento “A la víbora de la mar” narra un enredo amoroso en el que una mexicana recatada, de creencias tradicionales y arraigada adhesión familiar se embarca en un crucero, saliendo por vez primera de su país. Su estable condición económica sustenta sus prejuicios hacia la gente de servicio, teniendo por alto a todo lo que parezca europeo o estadounidense.

En esa trampa cae cuando un apuesto pasajero se enamora de ella y protagonizan una boda en el mar, su inexperiencia en las relaciones amorosas es chocante para el mundo que su esposo representa y, él mismo promueve momentos de soledad para cada uno, escondiendo en sus ratos libres una relación homosexual que tiene con un camarero del crucero, con quien ha pactado previamente el engaño a la mexicana.

El estafador lo es no solo por el robo de dinero que emplea mediante el camarero, sino porque construye una imagen de familia tradicional en la que su abnegada esposa cumple

¹²³ *Ibid.* p. 179.

¹²⁴ *Ibid.* p.190

la función de proteger el ideario matrimonial; Fuentes articula el cuento mediante una serie de simbolismos profundos como el alcoholismo, la alta cultura, el barco a la deriva, la soledad, la distancia con la familia y la posición social que imprime limitaciones en sus personajes y que en esas limitaciones están las posibilidades dramáticas.

Abrió lentamente la puerta, sonriendo. Isabel se detuvo en el umbral. Lovejoy se hizo a un lado y en seguida se colocó detrás de Isabel, mirando sobre el hombro de la mujer hacia la cabina apenas iluminada por la lámpara de noche que dibujaba, y aun parecía subrayar, las siluetas desnudas, recostadas en la cama, dormidas, abrazadas, fatigadas, rubias: Isabel miró el perfil recortado de los dos hombres que dormían sin inquietud, el uno frente al otro. Lovejoy se tapó la boca con la mano y su risilla no perturbó el sueño de los amantes. Cerró la puerta con suavidad.¹²⁵

Para el crítico Mario Muñoz, la relación homosexual en el cuento de Fuentes es un simple recurso efectista,¹²⁶ y debe ser porque la aparición de los amantes es efímera e incidental, sin que esta se construya a lo largo del relato. Parece una salida simple para el enredo amoroso que tiene con sus propias ideas la joven Isabel, la mexicana.

En diversos textos que estudian la novelística gay en México, se considera como la primera novela de este tipo a *El diario de José Toledo*, de Manuel Barbachano Ponce, publicada en 1964, aunque previamente escrita, en 1962. Como se ha mencionado, el suicidio ocupa un lugar central en la trama; en este caso, es de hecho, el origen de la historia; instala así el tema de la muerte autoinfligida para el personaje homosexual:

Quitóse la vida el señor José Toledo. El burócrata José Toledo, de veinte años de edad, se tiró de la azotea del edificio número 60 de las calles de Simón Bolívar en la colonia Asturias. En el hospital “20 de Noviembre” del ISSSTE expiró el joven. Sus padres dijeron que desconocen las causas por las cuales su hijo se arrojó al vacío.¹²⁷

La novela relata la condena inmarcesible de José Toledo, quien no puede acceder a la estabilidad amorosa con el ser deseado. Tal problemática es planteada mediante la novedad formal del uso del diario, que emplea sus particularidades narrativas para responder a la pregunta del ¿Por qué? A la muerte del joven “señor” José Toledo.

¹²⁵ Carlos Fuentes, “A la víbora de la mar” en *Cantar de ciegos*, p.111

¹²⁶ Ernesto Reséndiz Oikión, “La jotería es puro cuento. Relato gay” en *México se escribe con J*.

¹²⁷ Manuel Barbachano Ponce, *El diario de José Toledo*, p. 7.

En términos generales, la novela pretende construir -no sin melodramatismo- explicaciones cotidianas a la imposibilidad del amor, o de la relación estable con una persona del mismo sexo, en un contexto social marcado por la represión, la invisibilidad y el machismo característico de la conformación familiar. Pero también, por contradictorio que parezca, la época de la liberación sexual, en la que se cuela la búsqueda de reconocimiento de la diversidad sexual.

La voz de José Toledo es contundente en sus emociones, accesibilidad a la que nos lleva el recurso literario del diario, de voz propia conocemos el drama que vive de forma permanente, a pesar de poseer las características elementales de una vida ejemplar, según el canon, como un trabajo estable, José Toledo es burócrata.

La novela es notablemente influenciada por el hermetismo de Salvatore Quasimodo, premio nobel de literatura 1959, de quien emplea una frase introductoria y de quien parece emular la creación de figuras y representaciones:

El Zócalo parecía hervir con los ruidos destemplados y la furia incontenible de la muchedumbre. Retumbaban hasta los lejanos nubarrones las voces y los gritos. Los pies se arrastraban sobre la superficie de cemento, engendrando un chasquido semejante a la tracción simultánea de mil cadenas herrumbrosas. Las mantas, los cartelones, banderolas, aullaban al contacto con el viento, como lechuzas lastimadas por el sol de mediodía.

Tú, indiferente a su rabia, a sus clamores, proseguías aferrado a los recuerdos. Ni una sola vez preguntaste que ruido sería aquel, ni quienes lo causaban. ¹²⁸

Los recursos literarios de la novela también anticipan los espacios que la visibilidad homosexual comienza a conquistar, por ejemplo: José Toledo escribe una canción que transcribe en la novela, una composición a Wenceslao que titula “Un día me olvidaste”:

Un día me olvidaste, sin dejarme siquiera la esperanza de volver a tener tu cariño. El transcurso interrumpido de las primaveras y de los otoños hizo caer suavemente las hojas ya muertas de nuestro pasado. Nuestras vidas fueron una mezcla de bien y de mal, de sensualidad y de razón; ahora todo ha pasado y está muerto, pero el gran secreto de nuestra existencia es que renacerán los frutos del amor y la felicidad.

Volveremos a tener un principio lleno de luz, una luz de sol primaveral que iluminará nuestras almas y nos apartará de la soledad. Un día me olvidaste, sin dejarme siquiera

¹²⁸ Miguel Barbachano Ponce, El diario de José Toledo, p.33.

la esperanza de volver a tener tu cariño. El transcurso interrumpido de las primaveras y de los otoños hizo caer suavemente las hojas ya muertas de nuestro pasado.¹²⁹

La canción bien puede ser interpretada por Eddie Gorme y Los Panchos, o por algún bolero de la época, en que el género se caracteriza por la fatalidad como motivo de existencia; pero en la vida de José Toledo la fatalidad no es solo la inaccesibilidad, imposibilidad o inseguridad en el amor, sino el fin de la vida misma. José Toledo, como otros personajes literarios gay de la época se suicida.

Escrita sobre advertencia de que todos los personajes son imaginarios y bajo el seudónimo de Alberto X. Teruel, fue publicada en 1968, *Los inestables*; presentada en la solapa como una novela de amor, también advierte del escándalo que la obra puede suscitar por la “condición” homosexual del autor. Hoy se sabe que fue escrita por un médico y abogado de nombre Octavio Augusto Barona Chambón.¹³⁰

El autor es también personaje en la novela, sin embargo, está escrita en tercera persona para conservar el juicio del testigo que caracteriza a la narrativa de la época; otra característica que conserva de este periodo literario es la búsqueda de oportunidades en la Ciudad de México. La capital del país es el primer destino al que el personaje pretender arribar para estudiar una carrera universitaria.

Con lo anterior se advierte que la homosexualidad aparece en las preocupaciones de los personajes durante su adolescencia, una figura valiosa de la novela es que la partida de Alberto de su pueblo natal coincide con su despertar erótico, cuando se despide de su amigo Jaime en la terminal con un beso. Y no muy tarde, en el interior del camión una pareja de pasajeros dice sobre este acto:

—¡Lástima de chamaco! —asentó ella—, tan guapito y pensar que no es más que uno de “esos”...

—Es una verdadera vergüenza —añadió él disgustado—. El descaro a que llegan estos “maricones” hoy en día... ¡es inaudito! La juventud de ahora está totalmente corrompida, no tiene remedio... ¡Pero eso de besarse en público, sin que nada ni nadie les importe, es el colmo! ¡Es una falta a la moral y las buenas costumbres que debería

¹²⁹ *Ibid*, p. 42.

¹³⁰ Miguel Ángel Teposteco, “Identidades secretas y la homofobia interiorizada: el caso de Alberto X. Teruel” en *Confabulario, El Universal*.

estar severamente penada por la ley! ¡Debe de ponerse coto de alguna manera a sus costumbres depravadas!

—Shhh. ¡Cállate! —interrumpió ella presurosa al advertir la presencia de Alberto detrás de ellos—. Que aquí está él. No nos vaya a oír y...

—¡Y a mí qué me importa que nos oiga! —agregó todavía enfadado. —A toda esa raza maldita la deberían de exterminar de una vez y para siempre!¹³¹

Unos diálogos tan sólidos solo pueden ser resultado de la atención a la cotidianidad, el entorno hostil que acecha a la diferencia facilita actitudes de homofobia interiorizada en Alberto, quien es susceptible a los comentarios hirientes de quienes le rodean; este contexto es tan determinante en el personaje que no deja de asociar su “condición” como una desviación del camino correcto.

Por ejemplo, en las primeras páginas de su narración justifica su homosexualidad señalando la ausencia de un padre, lugar común que pretendía asociar la falta de figuras paternas con la expresión sexual diversa. Este autoengaño sirve para ilustrar el endurecimiento de la política anti-juvenil del sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, que tendrá su momento más álgido en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre del mismo año en que se publica la novela.

Otra de las características comunes de la narrativa diversa de la época es la imposibilidad de la felicidad para los personajes homosexuales, en el caso de *Los inestables*, el personaje asume su “condición” como una dificultad que debe superar con esfuerzo; la resignación a que se obliga solo pone en evidencia las condiciones ventajosas para una clase social sin perturbaciones económicas, en la que se ubica.

Así, ante una carencia de “valores”, y asco final que surgió en él a través del comportamiento de esos seres que rodeaban su existir, hicieron emerger en él el deseo imperioso de huir, de una vez por todas, y desaparecer para siempre de ese pozo de podredumbre y amargura para encauzar su vida por otro rumbo nuevo, lleno de armonía y de belleza, de acuerdo con el sentir de su verdadero “Yo”, y que apuntaba ahora, ante el fracaso anterior de hallar la felicidad en las personas, de encontrarla entre “las cosas”...¹³²

¹³¹ Alberto X. Teruel, *Los inestables*, p.26.

¹³² *Ibid*, p. 362.

Este final, además, coincide con el discurso higienista de quienes consideran a la Ciudad como el lugar fecundo del pecado nefando, una narrativa que tomó fuerza con la vida nocturna de la ciudad durante el sexenio Alemanista, pero que contenía más mito que verdad.

Un libro de 1968 intenta historiar sobre la diversidad de las relaciones afectivas y sexuales del pasado: *Las antiguas historias de amor*. Escrito por Francisco de la Maza, el libro ilustrado es un recorrido por la relación entre Paris y Elena, Aquiles y Patroclo, Píndaro y Teóxenes, Eros y Tánatos.

Consta de un pequeño tiraje de 500 ejemplares numerados, cuya relevancia en la literatura gay de México solo radica en el intento de normalizar las relaciones homosexuales haciendo eco del pasado.

El decenio de la liberación sexual, como es conocido a los sesenta; de la aparición social de las preocupaciones juveniles de nuevas clases sociales que tuvieron acceso a la universidad; de la minifalda; del empoderamiento “negro” en EEUU; entre otros protagonismos sociales que invaden las temáticas culturales, culmina en México con la publicación de *Después de todo*, novela de José Ceballos Maldonado.

La novela del médico michoacano, escrita en primera persona, diversifica las características de la literatura con personajes homosexuales de la época, con el arrojo de asumir en el personaje principal su condición sexo afectiva y hacer de ella la plataforma que le permite relacionarse de modos específicos con sus estudiantes.

Dividida en dos partes, la historia de Javier Lavallo ocurre entre Guanajuato -uno de los estados más conservadores de México- y la ciudad capital, en donde comienzan a notarse en la vida nocturna de la época los personajes homosexuales con mayor libertad; en este sentido, parece emular la vida de Pier Paolo Pasolini, quien en su provincia del norte de Italia fue señalado y enjuiciado por tener encuentros sexuales con menores de edad en 1950.

La más importante transgresión de la novela es la ausencia de su tono melodramático, pues a diferencia de otras obras el personaje principal no es una víctima de sus circunstancias, sino que su personalidad se desenvuelve en función de sus elementales deseos e intereses; con esto, sin tenerlo por bandera, defiende la diversidad sexual al mostrarla natural, objetiva y cuyo desarrollo no encuentra su final en la fatalidad.

Los homosexuales formamos un linaje de seres supersensibles que registramos sutilezas que pasan inadvertidas para el hombre común.¹³³

De hecho, el aspecto abierto de su final se percibe como invitación al reconocimiento de la otredad como normalidad, pues las últimas palabras -dirigidas al lector- pueden venir de cualquier personaje y están distanciadas de actos relacionados con su orientación homosexual, neutralizadas en la incertidumbre del porvenir para cualquier persona que pueda vivir aquella época:

Me pregunto a veces, con un melancólico temblorcillo interior, si no me habré equivocado en todo. Pero entiendan ustedes: es solo en raras ocasiones. Porque en general, bajo un dilatado cielo de condenación, pero a la vez de renovada promesa, he vivido de acuerdo con lo que quiero y lo que soy. Es cierto, desde luego, que no he triunfado en el sentido común y corriente, ni en el que yo mismo me proponía antes de que apareciera Leonardo. (El está allí como fin y principio.) Pero en cambio, he vivido sin inhibiciones. ¿Pueden entenderlo? No durante algún tiempo, que es por lo que opta la mayoría de ustedes, sino eternamente. He vivido así y no me siento amargado a pesar de los numerosos reveses. Porque, después de todo, es lo que importa.¹³⁴

En el desarrollo de la novela con personajes homosexuales hasta 1969 aparecieron el amor prohibido, bajo el concepto del amor se edificaron personajes melodramáticos, sufrientes por su el velo ennegrecedor de una sociedad que le condena; el amor prohibido y jamás correspondido, la invitación a la tragedia, la resignación y la reinención a partir de asumir un nuevo género; portar ropas de mujer para usurpar una identidad menos condenable, la marginalidad de la mujer fue preferible que la inexistencia del homosexual; las maneras y modismos “amanerados”, los lugares de encuentro y el cortejo riesgoso poblaron la literatura hasta la época.

Torres-Ortiz destaca sobre el profesor Lavalle:

Resulta un personaje contestatario ya que representa un homosexual que no resulta patético ni grotesco, un homosexual con voz propia que proclama su derecho a ser como es.¹³⁵

En Después de todo, aparece el relato erótico que durante mucho tiempo se temió caracterizar:

¹³³ José Ceballos Maldonado, *Después de todo*, p. 135.

¹³⁴ *Ibid*, p. 195.

¹³⁵ Víctor Torres-Ortiz, Transgresión y ruptura en la narrativa de Luis Zapata, p. 57.

Más de repente sentí en la pantorrilla un leve rozamiento; era un ligerísimo contacto tal vez accidental, o acaso inexistente; así y todo, comencé a temblar. Barrunté que desde ese punto y momento se iniciaría un progreso lento y metódico, y que como la vez precedente, Renato estiraría las piernas y me apretaría con ellas. “¿Ves? Era cosa de tener paciencia”. Estaba bien, sí, pero que no fuera a oprimir rabiosamente. Más en vez de extender las piernas Renato em cogió la mano y la colocó sobre su sexo. A través del pantalón percibía su rigidez. Inadmisible (para mi incompetencia): la maniobra no me desconcertó; incluso me pareció la adecuada. Y lo apreté sin pensarlo. (Así como lo digo: sin pensarlo).

-Por debajo -bisbiseó Renato.

Espere a que él se descubriera. Para mí no hubiera sido incómodo desabotonarlo, más no hice ningún intento, me quedé inmóvil, simplemente porque pensé que Renato debía hacerlo. ¿Pero qué pensaba él? No me atreví ni siquiera a mirarlo.

-Por debajo -Volvió a decir Renato.

De repente se me ocurrió que ya debía estar libre de estorbos y deslicé la mano. Sí, por cierto. ¿Pero cómo y en qué momento se había desabrochado Renato? La verdad es que fue una impresión casi terrible. Ahora me hace gracia, por supuesto, pero en aquel remoto entonces me conmocioné realmente.

-Ahora aprieta -dijo.

Obedecí al instante. En mi comprensible abandono y a su voz de mando hubiera hecho algo más, y con seguridad hasta humildemente.

Ya en la literatura mundial existían ejemplos de escenas homoeróticas, en la que el acto sexual pretende esconderse en rebuscadas figuraciones literarias, como en André Gide, Pier Paolo Pasolini o Yukio Mishima. Ceballos Maldonado narra así el sexo oral:

Un día estábamos en la azotea arreglando el escenario de los títeres. Mientras Bernardo bajó a comprar cera de campeche Martín me convidó a jalarnos la pija y nos colocamos ante la cerca. Yo trataba de arreglármelas para triunfar, pero siempre quedaba en último término.

-¿Cómo te las arreglas para ganar? -dije.

Hizo un gesto de suficiencia.

-No te quejes -observó.

-Enséñame.

-Te sacarías la lotería.

-No me digas.

De súbito cambió de expresión. Aflojó los hombros y avanzó unos pasos. “¿Qué pasa? ¡No puede ser!”

-Solo que te apliques aquí.

Lo examiné curiosamente.

-No, no -dije sin pensar.

-Pero sí está muy bien.

Sentí miedo y un poco de asco; pero en seguida me surgió un agudo interés, algo violento y desusado.

-Es una porquería -señalé.

-No digas que no.

-¿Cómo crees?

-Un ratito, Lavalle; creo que te gustará mucho.

-Me dan ganas de darte una patada.

-Sí, puede ser; pero no tiene sentido, fíjate bien.

¿Se lo explican? Me sentía dispuesto a ceder al incentivo; y sin embargo nunca hubiera conseguido romper las formas y obrar por mí mismo. En realidad estaba perplejo y Martín me obligó. Lo acredito en mi descargo. Aunque tal vez en mi dualidad...

Recuerdo que Martín era muy blanco y que tenía los ojos azules. Pero tampoco digo que se esforzó demasiado. Me cogió de la cabeza y se dedicó a repetir como centinela: "No pasa nada, hombre, no pasa nada, te lo aseguro. ¿Cómo crees? De verás". Me pregunto que hubiera hecho cualquier otro en mi lugar. Y digo: ¿Cómo no pensé en que la azotea carecía de puerta?

Por unos instantes creí que me enfermaría. Me subía una náusea tras otra y tenía un repugnante sabor en la boca. Bajé y me puse a hacer gargarismos con el agua de la pila. Cuando pasó Bernardo pregunto:

-¿Qué te pasa?

-Nada; quiero vomitar.

-Es fácil.

-¿Tienes alcohol?

-Quién sabe.

-Aunque sea un poco.

¿Y con eso crees que vomitarás? No estoy de acuerdo.

-Habla más quedito.

Tenía la sensación de que aún me quedaban huellas de veneno y quería eliminarlas.
136

También, se debería señalar que *Después de todo* involucra un fenómeno nuevo en la literatura gay de México: la prostitución masculina; en concreto, el profesor Lavalle accede a jóvenes estudiantes mediante favores académicos o económicos, entre ellos se ha esparcido el rumor de sus favores a cambio del intercambio de deleites.

La Organización Editorial Novaro, misma que publicará la primera novela de Luis Zapata, *Hasta en las mejores familias*, en 1975, publicó al comienzo de la década dentro de su colección “Los nuevos valores” la novela *Los hombres dulces*, del escritor José Antonio Nava Tagle.

El muy reducido tiraje de la publicación -3500 ejemplares- causó que la novela fuera leída y compartida de manera clandestina entre los grupos de homosexuales que comenzaban a tener visibilidad pública en México, particularmente en la ciudad capital. La visibilidad mediática que provocaron los disturbios de Stonewall, Estados Unidos, en junio de 1969 suelen reconocerse como el punto de partida de muchas organizaciones o agrupaciones en defensa por la diversidad sexual.

En este contexto, la novela de Nava Tagle puede considerarse compleja por abordar el tema de hombres homosexuales que viven con tedio las relaciones heterosexuales; se aprecia en la trama de la obra la necesidad de la visibilidad y del rompimiento del “closet”:

Por fin llegó (María Luisa, su novia), muy juvenil y hermosa, con unas grandes gafas oscuras y una simpática sonrisa y después de un horrible helado, que tomaron en un Dairy Queen, se fueron al departamento de ella. Tal vez para ese momento Javier se sentía un poco fastidiado y quizá molesto, pero ella al fin, terminó con ese mal humor, con sus niñerías, repitiéndole que le quería mucho más ahora que antes. De regreso a su casa, Javier se sintió nuevamente prisionero y todo se volvió obligado y rutinario: ...mañana será igual, siento como si a cada momento me cayera más adentro, agarrado, aprisionado por estas gentes: Helena, María Luisa, mis papás... sería tan feliz en ser como ellos. Mañana de camino a la Universidad, Luis y yo, inventaremos que el Ford de mi hermano es una taza mágica o cuarto de la casa donde tomamos café.¹³⁷

¹³⁶ *Ibid*, pp. 64-65.

¹³⁷ José Antonio Nava Tagle. *Los hombres dulces*. p. 151.

A su vez, también resalta lo que será una constante en la literatura gay de los años setenta: la explícites de muestras afectivas o sexuales, en algunos casos mediante figuras propias del naturalismo, hasta la más realista y cruda descripción, como ocurrirá en la novelística de Zapata, por ejemplo. Nava Tagle construye un contrapunto homoerótico que implica también el incesto de la siguiente forma:

Un primo vivía en nuestra casa y como mi hermano y yo todavía éramos chicos coma él nos bañaba. Me metió en la regadera, en esa vez coma lo vi enorme y me moría de ganas de verlo por atrás. Me enjabono. Abrí los ojos, parecía que todo se me borraba: ¿por qué a mí? Mi familia era muy religiosa y también lo era yo. En la iglesia permanecía viendo al santísimo todo el tiempo que duraba la misa y no tenía ojos para los demás. Por las noches mi aseo era muy estricto, porque la virgen no permite los niños con manos sucias. Me acostaba, estiraba los brazos y sentía volar un velo un poco rasposo por el oro y dentro de mis ojos veía una luminosidad. Lo que me gustaba era el arrepentimiento.¹³⁸

No menos importante resulta la crítica que se revela en las páginas de dicha novela: aquella que apunta a su generación, los jóvenes de los años sesenta, como se ha dicho, replanteaban su posición en la sociedad; en ese contexto tiene lugar la liberación femenina, la drogadicción y la diversidad sexual. Una generación más politizada que sus antecesores, por el mayo francés, el 68 japonés, el 68 mexicano, la guerra en Vietnam, el asesinato de Ernesto Guevara De la Serna, el “Che”, entre otros factores sociales que condicionaron a futuras generaciones más partícipes de la política.

No ha habido generación más pinche que esta, la mía, qué es eso de Batman, qué es todo eso de la muerte, del asesinato, de los policías, de Viet Nam, del pelo corto y del pelo largo, de la protesta, del che, de los negros, de los árabes, de Tijerina, del harlem latinonegro, de Jimmy Hendrix, de Frisco, del Peyote, de Huautla de Juárez, del Gurú, de rosemary y bebé, de la píldora, los beatles, de Pasolini, del alunizaje, ay, ay y de todo eso que diario se ve, se oye, se come, se ve, se coge, se fuma, se vuela, no se pela, la neta, nel pinzón, simón, maestro, porque, los pueblos, en su esfuerzo constante porque triunfen los ideales de libertad y justicia, se ven precisados en determinados momentos históricos a realizar los mayores sacrificios, al fin y al cabo de que todas estas cosas son unas mamadas y nos las mamamos con tal de evadirnos y nunca enfrentarnos...¹³⁹

Sobre este aspecto, en México:

Durante los años setenta surgieron de manera formal el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR) y el Grupo Lambda de Liberación Homosexual, los cuales

¹³⁸ Ibid. P. 134.

¹³⁹ Ibid. p. 135.

convocaron a sus integrantes para que se lanzaran a las calles de la capital mexicana y exigieran sus derechos a la sociedad.¹⁴⁰

En 1972 dio a luz una serie de ensayos escritos por Salvador Novo titulado *Las locas, el sexo, los burdeles*; con pretensiones historiográficas Novo relata la presencia de “sométicos” o “sodomitas” desde la época prehispánica y desde entonces vilipendiados; el término somético fue empleado para humillar o denostar. La presencia de homosexuales desde las civilizaciones originarias dio origen al cultivo de adjetivos denigrantes.

En la famosa Noche Triste, al perseguir a los españoles, los mexicas les gritaban CUILONI, CUILONI. A esta distancia, es imposible saber si les sabían algo o se los decían al tiro; pero consultados los más fehacientes vocabularios, hallamos que cuiloni quiere decir puto, o «somético», si la verdad, aunque no peque, incomoda.¹⁴¹

Entre ensayos que exploran la etimología del «taco»; la historia prehispánica de la prostitución; la poligamia entre los nahuas; la vigencia del género epistolar; el surgimiento de los burdeles en México; y algunas elucubraciones sobre Sor Juana, Novo argumenta que los homosexuales, a quienes llaman Locas, han sido perseguidos desde el México prehispánico.

Nezahualcóyotl y La Santa Inquisición en nada se diferencian respecto al trato de los homosexuales -según Novo-, en ambas cosmogonías, los homosexuales debían ser quemados y así ocurrió, según sus fuentes:

El Santo Tribunal de la Inquisición no tardó en unirse a las agencias redentoras de las almas indígenas que eran los encomenderos y los frailes. Los padres dominicos no tenían sino que cruzar la calle para ir a servir, en la Casa Chata, a la pureza de la fe y a la rectitud de las costumbres. Nada como el fuego purifica; y el santo tribunal disponía de hasta dos hermosos quemaderos: uno al costado poniente de la entonces pequeña Alameda, y otro en San Lázaro. La diversificación indicaba especialidades: en la Alameda, se asaban alumbrados, judíos rebeldes a la conversión y otros heterodoxos. En San Lázaro, se rostizaban sométicos.¹⁴²

También en 1972 la editorial Costa-Amic publicó una novela del joven psicólogo formado en Canadá, Carlos Valdemar: *Cielo tormentoso*. Desarrollada en un ambiente eclesiástico, los jóvenes seminaristas Carlos Delaney y Víctor Park mantienen una relación de amistad que

¹⁴⁰ Rocha Osornio, Juan Carlos. El espacio torcido en la narrativa mexicana de temática homosexual: 1977-1997. P. 86.

¹⁴¹ Salvador Novo, *Las locas, el sexo, los burdeles*, p.6.

¹⁴² *Ibid.* p.7.

levanta sospechas entre los mayores del seminario, incluyendo al rector, tío de uno de los muchachos.

Sobre los jóvenes seminaristas ronda la sospecha de su inmoral amistad, que ellos defienden con la inocencia que la religión les exige a unos siervos de Dios; sin embargo, se puede apreciar que su amistad es también enamoramiento, ellos se perciben como hermanos y prevén futuros en común, no pueden vivir el uno sin el otro y saben a qué hace referencia la sospecha sobre ellos.

Tal sospecha no les importa y en algún encuentro en el río -novela situada en la provincia mexicana- los jóvenes tienen un encuentro carnal que comienza con el reconocimiento de los cuerpos. Sin llegar a la explícite de las novelas de los años ochenta, es clara la relación sexual entre ambos personajes.

En esos momentos, sin poderlo evitar estaba experimentando un raro cosquilleo en todo el cuerpo. Era la sensación de la carne, un llamado a lo prohibido. Pero... ¿por qué con su amigo?

Desesperado trataba de alejar esos pensamientos de su mente, pero el placer que experimentaba en todo su cuerpo era más fuerte que su voluntad.

Esa calma, esa soledad le instaba a hacer algo con Víctor... que aunque aberrado y criticado por muchos, no dejaba de ser un placer que en esos momentos se hacía imprescindible.¹⁴³

A pesar del esfuerzo por insertar personajes homosexuales en entornos novedosos para la literatura gay, la novela no se aleja del final moralista, pues castiga con la culpa al rector del seminario, tras la trágica muerte de su sobrino. Mediante el camino de la victimización se llega al mismo destino previsto para los homosexuales de la época en la literatura: la felicidad no es para ellos.

Cielo tormentoso viene a confirmar que el establecimiento de relaciones amorosas para las personas homosexuales es una preocupación ineludible de la época; y que, desde la sociedad, hasta su reducto familiar se esfuerzan por invisibilizar esta posibilidad. Toda vez que el acto sexual ocurre, pero la perdurabilidad de la relación de Carlos y Víctor se ve interrumpida definitivamente por un cielo tormentoso, un castigo divino.

¹⁴³ Carlos Valdemar. Cielo tormentoso. p. 90.

Hasta este punto podemos considerar la literatura con personajes homosexuales previa a la labor novelística de Luis Zapata, quien debuta en la novela con la publicación en 1975 de *Hasta en las mejores familias*. Es ingenuo pensar que el escritor conoció todas las obras señaladas antes de constituir su propia novela o su labor como escritor.

Sin embargo, es importante este recorrido, puesto que explica los orígenes de una literatura en la que Luis Zapata será el emblema más significativo hasta nuestros días. Y también en términos metodológicos porque siguiendo a Silva: “Es preciso admitir que toda obra de arte -y no solo el *pastiche*- se crea en confrontación y en oposición con otras obras de arte”.¹⁴⁴

Y también porque:

Una obra literaria no es sólo un microcosmo, definido por un sistema de relaciones entre sus elementos constitutivos: es también un anillo en la sucesión de los estilos artísticos, representa un momento dado en las líneas complejas de las tradiciones, y por eso la sincronía y la diacronía tienen que darse continuamente en la mano para dilucidar el objeto literario.¹⁴⁵

Durante los años de producción literaria de Luis Zapata, la literatura con personajes homosexuales no hizo sino robustecerse, la producción de novelas, cuentos y obras de teatro a partir de 1975 fue ganando terreno en librerías y en los espacios de la crítica de los diarios nacionales.

En el mismo año de publicación de *Hasta en las mejores familias*, 1975, el escritor Jorge Arturo Ojeda integró un libro de cuentos titulado *Personas fatales*, en donde destaca “Mapache”; y en 1976, Alberto Dallal, periodista, crítico y ensayista publica *Mocambo*, novela con las características de este apartado ubicada en Veracruz, México.

En 1977 tiene lugar *El desconocido*, de Raúl Rodríguez Cetina, novela que comparte temática con *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata. La exploración sobre la prostitución masculina en ambas obras es loable y escritas de manera casi contemporáneas reflejan la preocupación que el tema crea en los intelectuales.

¹⁴⁴ Silva, V. M. d. A. e. Teoría de la literatura. P. 407.

¹⁴⁵ Ibid. P. 408.

Indica Fabiola Bailón Vázquez que “al omitir o invisibilizar a los varones, el reglamentarismo como sistema consolidó el desarrollo de una explotación de la prostitución ajena sin precedentes, porque mientras las proxenetas mujeres operaron bajo la venia del Estado y controladas, los varones lo hicieron prácticamente sin control”.¹⁴⁶

Sin embargo, hasta finales de los años setentas este fenómeno ocupa la literatura nacional, en la obra de Rodríguez Cetina, específicamente, el personaje protagónico es víctima de una familia descompuesta que no le ofrece posibilidades de crecimiento o desarrollo en el sureste de México, las condiciones marginales del personaje propician un entorno favorable a latrocinios que le ocurren, como una violación narrada sin concesiones:

La tensión provocada por mi fuga había desaparecido y me sentía confortado por la ayuda que me brindaba el chófer. Había oscurecido cuando detuvo el camión a la entrada de un pueblo que reconocí, por eso supe que nos encontrábamos a 2 horas de Mérida el hombre se bajó a orinar y me recomendó que hiciera lo mismo. Entre los matorrales me dijo ven, vamos detrás de esos árboles. Le respondí que debíamos regresar al camión. Entonces me sujetó del brazo y me arrastró hacia los árboles oscuros. Su respiración agitada, ronca, me aterrorizó porque supuse que algo grave sucedía. Me obligó a que me abrazara de un árbol para poder usarme. No tenía caso gritar. Papito tenía la culpa de mi secuestro. El chofer arrancó un manojito de hierbas para limpiarme la sangre y me dijo que lo esperara un momento, se fue a la carretera y escuché cuando prendió el motor del camión y se marchó.¹⁴⁷

Es importante destacar que la prostitución en la novela de Rodríguez Cetina no es el resultado de una personalidad promiscua, como se ha dibujado al personaje homosexual, sino la posibilidad económica que se presenta como salvavidas para una persona socialmente excluida y que a través del dinero y la obtención de bienes pretende formar parte de grupos sociales bien reputados:

—¿Ya ves? Además de disfrutar tu cuerpo sigues vivo y con treinta dólares, este es un domingo de éxito. Escucha Narveli, esa no entregarse a los hombres con dinero. La sexualidad se define en la cama, grábatelo —Anlino se muestra desenfadado de felicidad.

Le doy una palmada en el hombro. Lo que dice es cierto, debe ser cierto.¹⁴⁸

En 1978, “Los zapatos de la princesa” cuento de Guillermo Samperio formó parte del libro *Miedo ambiente*. Y en 1979, año de la publicación de *El vampiro de la colonia Roma* la

¹⁴⁶ Bailón Vázquez, Fabiola. Prostitución y lenocinio en México, siglos XIX y XX. p. 231.

¹⁴⁷ Raúl Rodríguez Cetina, *El desconocido*, p. 41.

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 66.

literatura con personajes homosexuales tuvo un repunte notorio, es el año de un cuento de Luis Arturo Ramos: “Siete veces el sueño”; un ensayo de José Joaquín Blanco: “Ojos que da pánico soñar”; una novela de Juan García Ponce: *Figura de paja*; y la publicación de la revista “Nuestro Cuerpo” del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria.

La década de los ochenta inicia con la publicación de dos cuentos: “Los magos” de Antonio López Chavira; y “Doña Herlinda y su hijo” de Jorge López Páez. Este argumento fue llevado a la pantalla grande por el cineasta Jaime Humberto Hermosillo, que en el terreno del cine realizó la misma labor de abrir brecha. La película de 1985 es indicio del arribo de los espinosos temas homosexuales a los medios de comunicación masiva. Eduardo Luis Feher también participó del año 1980 con su novela *Omicrón*.

En 1981 el escritor Luis González de Alba, sobreviviente de 1968 publicó su libro *El vino de los bravos*, en el cual tres cuentos forman parte de esta relación de obras con personajes homosexuales: “Hoy te he recordado”, “Perder a Orfeo” y “El vino de los bravos”. González de Alba será un activista por el reconocimiento de los derechos para la diversidad sexual.

Como labor activista también realizó la revista “Nuevo ambiente”, iniciada este mismo año, aunque menos comprometida políticamente como su antecesora “Nuestro cuerpo”. Armando Sarignana dio a conocer en la colección La rosa de los vientos, editada por la Universidad Autónoma Metropolitana su poemario *Los sueños de violeta de genciana*. Pero quizá la obra que mas atención merezca por sus atributos es la novela de Carlos Eduardo Turón.

Turón, poeta michoacano, fue elogiado por José Revueltas en el prólogo y contraportada de su única novela *Sobre esta piedra*, publicada en 1981 por la editorial Oasis. Dice Revueltas: “Creo firmemente que Turón inaugura en la literatura de nuestro país, los monstruos inadvertidos, ay, quizá los monstruos que tienen piel de espanto y alma de ángel.”¹⁴⁹

La novela corre a una velocidad incontenible por incorporar en su argumento las dificultades económicas, marginales, de un adolescente llamado Pedro; circundado por la

¹⁴⁹ José Revueltas en Carlos Eduardo Turón, *Sobre esta piedra*, p. 7.

delincuencia, la corrupción, la falta de oportunidades y en los albores del proyecto neoliberal de 1982 en México.

Pedro es arrastrado por sus carencias y sus innombrables deseos a comportarse como un gigolo de barriada, descubre en los “putos” una fuente de negocios y afectos sin considerarse homosexual, maltratando incluso a personas afeminadas y llegando al límite del asesinato. Su paso por la cárcel parece predecible, su aspecto físico, aunque nunca descrito puede adivinarse jovial, encantador. Acudimos ante la descripción de lo que Monsiváis ensayó un “chacal”.

La novela podemos considerarla una novela policial, al respecto, Torres Medina indica:

...una novela brutal en la que un ladrón y asesino que se convierte primero en soplón y luego en agente de la policía secreta narra su vida, su atroz e ignominiosa vida como la calificó José Revueltas. Pero la narración es más que una novela negra -y también en esa medida más artística-; va más allá de la exposición de brutalidades y llega a un cuestionamiento radical no sólo de los mexicanos, sino del género humano todo, muy a la manera de lean Genet o Louis Ferdinand Celine.¹⁵⁰

Destaca también el vocabulario que emana del punto de vista de la novela; la expresión oral del personaje lo hace más complejo y el hecho de estar narrado en primera persona no deja posibilidad al artificio con que fueron tratados los personajes homosexuales en las primeras novelas en México.

Mi arquí Gómez se portó a todo dar conmigo. Por puritita pendejada. Pinche hijo de la chingada, pendejo más puto que yo. Bien que lo hice, desde el cabrón comienzo, mi puerquito. Me enseñó las pocas pendejadas que sé, a cambio de un pinche cero. Rareza que vale un chingo en donde todo el mundo promete el culo, y nadie, a la hora de la hora, quiere cumplirlo. Pero mi arquitecto se portó bien porque siempre fue puto. Yo estaba dispuesto a echármelo, para no deberle ni una puritita chingada. Todavía no entiendo por qué no me dio sus flojas, viejas y podridas nalgas. Me cago en él y en su reputa madre.¹⁵¹

Sobre esta piedra, es una novela confesional, un me-acuso sin la presencia del arrepentimiento. Para Pedro, la escalabilidad social es un fin justificable ante cualquier atrocidad en el camino. Es la reseña criminal de como es arriba es abajo, en los círculos de

¹⁵⁰ Vicente Francisco Torres Medina, Muertos de papel: un paseo por la narrativa policial mexicana, p. 20.

¹⁵¹ Carlos Eduardo Turón, *Sobre esta piedra*, p. 51.

la corrupta policía capitalina de los años ochenta y en las conductas antisociales de niños que llegan a la adolescencia con delitos y víctimas a cuestas.

De la misma década -la más prolífica en el siglo pasado para la literatura gay- es la novela *Utopía gay*, de José Rafael Calva publicada en 1982, mismo año de la también novela *Octavio*, de Jorge Arturo Ojeda, así como *Flash back* del ya reseñado Raúl Rodríguez Cetina. Y también, en ese año tienen cabida los cuentos “Respiración artificial” de Raúl Hernández Viveros y “Todos somos vecinos” de Dolores Plaza, primera mujer de este recuento.

En 1983, Luis Zapata convence a la crítica literaria con la publicación de su novela *Melodrama*, en el mismo año publica el cuento “De amor es mi negra pena” en un plaquette homónimo. Su amigo, estudioso, crítico y compañero José Joaquín Blanco escribió *Las púberes canéforas*, novela que se ha ganado el mote de clásico de la literatura diversa en México. Además, esta novela es un buen ejemplo de la hibridez genérica en la literatura. Dos cuentos se suman este año: “Ríos que vienen del mar” de Antonio Argudín publicado en una compilación del mismo nombre; y, “Un caso semejante”, publicado en *Sueños de segunda mano* de Agustín Monsreal.

Un libro de textos que oscilan entre la reseña y la ficción, de Sergio Fernández titulado *Los desfiguros de mi corazón*; y las novelas *En el campo*, de Eugenio Aguirre y una impronunciable muestra de la combinación de géneros y posibilidades temáticas en la literatura nacional de corte homosexual:

Bajo el seudónimo de Kalar Sailendra, el escritor capitalino Arturo César Rojas revitalizó el cuento clásico de La Bella Durmiente en su novela breve *Xxyëröddny, donde el gran sueño se enraiza*, publicada en 1984 por una editorial de recién creación: Panfleto y pantomima, con apenas mil ejemplares.

Tal proyecto literario consistió en reconstruir el cuento clásico en el género de la ciencia ficción; un viajero interplanetario viajará a Xxyëröddny para despertar a un Efebo que vive dormido, el despertar no resultará del beso de su amor, sino de un encuentro sexual violento y desgarrador. Una violación, en términos sencillos.

Las posibilidades argumentativas de una historia como ésta son desperdiciadas en la construcción de nombres y términos que llevan al lector a perderse en el relato; carece de

inventiva literaria recurriendo a una narratología simple, tal reiteración de la fórmula es cansada y aburrida:

...las voluntades de los elfos amos de la belleza y la prepotencia y la pubescencia aniquilen en castraciones el ser putrefacto la pútrida raza las putrescentes vaginas de las vírgenes agresoras oräkkiadiaordágviaaxxenÿktya Xxyëröddny se parta Xxyëröddny reviente Xxyëröddny engendre vomite dispare de sus fracturas los fuegos las magmas millones billones trillones de las animalias autóctonas del remoto pasado recompuestas y redivivas por necromancia para batalla xÿÿmkrákyaxxÿmvräkktaxxxokktroxxxortrokkalakkme...¹⁵²

Sin posibilidad de encontrar en los distintos acentos de las vocales una expresión sonora que determinara algún ritmo en la narración, la escritura parece la deliberada asistencia de teclazos aleatorios; ni el relajamiento de la censura funcionó en la novela para construir una violación contundente en las palabras:

... mi falo embestía, embestía, ¡embestía!, ¡¡embestía!!, ¡¡¡embestía!!! – y la esperma embestía inundando en fertilidades el receptáculo de la adolescencia – y la esperma embestía ultrajando y atormentando y cabalgando y escarneciendo la juventud del príncipe esclavo...¹⁵³

Conviene reconocer que esta novela es una muestra de la amplitud temática y de géneros literarios de los años ochenta, la incorporación o el surgimiento de nuevos escritores (Rojas tiene 29 años a la publicación de la novela); así como la búsqueda de nuevas aventuras literarias.

La prolífica publicación de obras con personajes homosexuales se verá interrumpida por el descubrimiento en 1983 del virus que causa el SIDA, enfermedad que consolidó el rechazo social a las personas homosexuales por considerarse un castigo divino a la promiscuidad, que también se les atribuía.

La falta de información médica al respecto de la enfermedad generó una nueva etapa de aislamiento y rechazo a lo que implicara diversidad sexual; este tabú también ralentizó las investigaciones científicas en torno al virus, por lo que adquirirlo se convirtió en una sentencia de muerte por más de una década. Un dato contribuye a dimensionar esta pandemia:

¹⁵² Sailendra, Kalar, Xxyëröddny, donde el gran sueño se enraiza, p. 32.

¹⁵³ Ibidem. p. 41.

de los 3,064 casos diagnosticados en EEUU en 1983, al final de ese año, 1,292 de esas personas habían fallecido.

El estigma social al que acarreaba la enfermedad o cualquier alusión a lo homosexual explica que en 1984 solamente dos cuentos hayan sido publicados: “El hábito oculto” de Ignacio Betancourt; y, “Juego de ajedrez” de Fidencio González Montes.

Un año después dos novelas consolidaron el camino de sus predecesores, pues sus complejos y amplios temas lograron salir adelante a la insinuación prejuiciosa del personaje homosexual -posiblemente escritas con anterioridad-, se trata de *El jinete azul* de José Rafael Calva; y, *Brenda Berenice o el diario de una loca*, de Luis Montaña.

Solo una obra localicé en 1986, el cuento de Severino Salazar “También hay inviernos fértiles”; dos años más tarde un cuento de Inés Arredondo “Opus 123”; y finalmente en 1989 otro cuento de Luis Zapata “La cuenta de los días”. En 1990 se publicó la novela *El atardecer de los viejos faunos*, del escritor Bosco Alvarado; y en 1992 Enrique Serna presentó “El alimento del artista”, cuento que forma parte de *Amores de segunda mano*, en cuya compilación también se encuentra “Amor propio”.

En 1992, una novela que se mezcla con aspecto teatral y formas propias del guionismo cinematográfico fue el debut en narrativa de Alberto Castillo: *Letargo de bahía*. El siguiente año, el ya constante escritor de estos temas Luis González De Alba publicaría *Agapi Mu*; y del mismo año sería *Gay: un amor sin barreras*, la novela de Isaías Carballo que tuvo una distribución accidentada, casi clandestina. Además del clásico cuento que se convirtió en película “Doña Herlinda y su hijo”, de Jorge López Páez.

La visibilidad literaria del tema que nos ocupa comenzó a retomar su ritmo perdido en 1994, cuando se publicaron dos novelas elementales de estos temas: *Mátame y verás*, de José Joaquín Blanco y la ya clásica *Salón de belleza*, de Mario Bellatín. Sobre esta última obra se ha escrito bastante, por asumir el problema del sida como una epidemia normalizada, desinteresada por el status quo. Además, en este año, el dramaturgo Hugo Argüelles escribió “El ritual de la salamandra”, que será montada con éxito en la Universidad Nacional Autónoma de México.

El teatro fue un buen escenario para la presentación de obras con personajes homosexuales, al menos en la Ciudad de México, donde se montaron “Los chicos de la banda” (dirigida por Nancy Cárdenas), “Los ojos del hombre”, “Eva Perón”, “Pd. Tu gato ha muerto”, “Una canción apasionada”, El show de terror de Rocky”, “Y sin embargo se mueven”, “Maricosas, plastic surgery” o “Afectuosamente su comadre”, hasta que en 1995 Gonzalo Valdés Medellín presentó con éxito la puesta “A tu intocable persona”, escrita por él, abordaba el tema del sida por vez primera en el teatro en México.

Un cuento de José Joaquín Blanco se publicó en 1995 “Bernal y Beatriz”; uno de Víctor Rejón en 1996 “Solo era un juego”. Una novela en 1997 de Gerardo Guiza Lemus *Quizás no entendí*; y el milenio concluyó con la publicación del cuento “No más no me quiten lo poquito que traigo” de Eduardo Antonio Parra.

En el año 2001 se publicó la novela Jacinto de Jesús, de Hugo Villalobos; en 2003: Crónica sero de Joaquín Hurtado; en 2004 otro cuento de Jorge López Páez, “Ciudadano del mundo” en el libro *El nuevo embajador y otros cuentos*; y en el año 2006 dos robustas novelas: *Fruta verde*, de Enrique Serna; *Toda esa gran verdad*, de Eduardo Montagner; y un libro de cuentos: *Los mártires del Freeway*, de Carlos Martín Briceño.

Más recientemente dos novelas cortas; una de Nadia Villafuerte, *¿Te gusta el latex, cielo?* en 2008; y *Temporada de caza para el león negro*, de Tryno Maldonado en el año 2009. Conviene destacar los cuentos “Su verdadero amor” de Ana Clavel, publicado en 2012 en *Amor y otros suicidios*. Y concluiría con los cuentos “El beso de la mosca” de Manuel Cucarachi; “Los anacrónicos” de Ignacio Padilla; “Sebastián” de León Guillermo Gutiérrez; “A los pocos años” de Mario Heredia; “Gatos pardos” de Iris García; o, “Sentimientos sofocados” de Esteban Hinojosa.

Concluyo con las novelas del escritor hidrocálido Fernando Yacamán: *Todos mis padres* (2019), *La virgen del sado* (2022), *El demonio que nos habita* (2022) o *Sebastián de la noche* (2023). La accesibilidad de medios electrónicos en los últimos quince años ha creado una serie de escritores que no están en las librerías, pero que por medio de blogs han publicado cuentos, novelas, crónicas con personajes homosexuales; compilarlos sería una tarea interesante, propia de otra investigación.

2.2.2. La diversidad sexual en la narrativa de Luis Zapata.

Asumimos como cierto en el mundo académico que no hay texto sin contexto, y la obra de Luis Zapata debe observarse a la luz de su biografía, su formación académica y su orientación sexual fueron determinantes en la conformación de una estilística y temática amplia en la diversidad sexual que lo ha definido como el escritor más importante de “Literatura gay”.

Sin embargo, ante este término, Zapata y el también escritor José Joaquín Blanco han marcado una distancia razonable al no considerarse autores de “Literatura gay”, su principio lo escribe así Mario Muñoz:

En repetidas ocasiones, Luis Zapata, su principal propulsor [de la literatura gay], ha cuestionado el nombre con argumentos similares a los que utilizan las escritoras mexicanas cuando niegan que la literatura tenga sexo, oponiéndose a que su escritura sea calificada de “femenina”. Para ellas como para los escritores interesados en la homosexualidad, hay una sola literatura y lo demás es invento de los críticos y profesores.¹⁵⁴

Ciertamente esta etiqueta ha condicionado mucho de los estudios literarios de diversos autores que solo son vistos -por ánimo o por ignorancia- como autores gays, sea porque su orientación homosexual es pública o porque sus historias contengan personajes homosexuales. Sin embargo, hay una serie de condiciones materiales, temáticas o narrativas que influyen en la obra literaria y que nos permite observarla bajo esa etiqueta.

En una entrevista ofrecida por Luis Zapata al escritor Vicente Francisco Torres, sobre este punto destaca:

Es una etiqueta [la novelística gay], que en lo personal me limita. Yo no quiero escribir toda la vida sobre personajes homosexuales. Me parece algo circunstancial, porque entonces tendrías que dividir la literatura entre homo y heterosexual. Es arbitrario, facilón, y si tiene que haber una clasificación para que la crítica no tenga problemas, pues que la haya.

¿Qué es lo que une a los autores gay? Su preocupación formal es muy distinta. La aproximación al tema es muy diferente. Quizás sólo nos une el interés por presentar personajes homosexuales. Creo que el encasillamiento sí limita, ¿Qué soy, un narrador gay o tengo obras que están dentro de la literatura gay? Si a esas vamos, ¿dónde quedan *De pétalos perennes* o *La hermana secreta de Angélica María*?

¹⁵⁴ Mario Muñoz. “El cuento mexicano de tema homosexual”. p.17.

No me siento un narrador gay, no creo que esa sea mi vocación en la vida. Los de la Onda protestaron y siguen protestando por su encasillamiento; es natural resistirse a las clasificaciones.¹⁵⁵

En esta entrevista, Zapata da en el clavo sobre la etiqueta de lo gay en la literatura; efectivamente, para este ensayo es la preocupación formal de un narrador formado en un periodo donde su orientación sexual determinó su formación literaria y su conducta en la sociedad. Los roles asignados para las disidencias sexuales son también fuente de conocimiento literario, explican la exterioridad de una obra; el uso de recursos narrativos y la sitúan en un contexto literario dentro del cuál son también disidencias.

Resuelto el entuerto de la etiqueta limitante, procedo a bosquejar una breve biografía de Luis Zapata con el propósito de identificar sus motivaciones e intereses literarios que devendrán en la novelística futura.

Luis Zapata Quiroz nació en Chilpancingo, capital del estado de Guerrero un 27 de abril de 1951, su abuelo Jesús Zapata tenía una imprenta en la misma ciudad, que durante la Revolución Mexicana se convirtió en una impresora de billetes cuyo valor respaldaba un caudillo que nadie recuerda y que, tras su muerte, la moneda perdió valor.

El padre del escritor fue Luis Zapata Maciel, nació en 1926 y murió en el año 2011 a los 85 años de edad, fue un contador que se dedicó a comerciar papel en Chilpancingo y que en un viaje a Guadalajara conoció a Guadalupe Quiroz Villaseñor, con quien se trasladaría de regreso a Chilpancingo y se casarían posteriormente.

De este matrimonio nacerían tres hijos: Luis Zapata Quiroz, el primogénito, nacido en 1951; un año después la familia crecería con el nacimiento de Patricia Zapata Quiroz; y once años después, en 1963 nacería el último hijo de ese matrimonio: el dramaturgo Martín Zapata Quiroz.

La infancia de Luis Zapata ocurrió en una ciudad sin televisión, la única de la ciudad se encontraba en un restaurante a la orilla de Chilpancingo y más que sus alimentos, eso volvía atractivo al lugar, por lo que los comics y las revistas ahogaban el aburrimiento; doña Guadalupe Quiroz era una mujer muy carismática, tenía la especialidad de contar chistes y a

¹⁵⁵ Vicente Francisco Torres. "Luis Zapata: Las negras penas de amor". pp.316-317.

ella debemos el tono cómico de las historias del escritor, incluso: intervenía las fotografías familiares con anotaciones cómicas o títulos divertidos para la imagen.

En este contexto, considerando que para 1960 Chilpancingo tenía poco más de 18,000 habitantes, el cine se convirtió en una única ventana hacia el mundo para el niño Luis Zapata, contado por él mismo en *Autobiografía póstuma* -falsa autobiografía con datos medianamente verídicos-:

Pero sin duda lo mejor de todo, hasta antes de descubrir la escritura, fue el cine (no cuento la literatura porque en San Mateo no había librerías ni bibliotecas, y en las casas, cuando mucho se leía el periódico, el Jueves de Excelsior y el Jajá), el cine, el cine, toujours recommencé, alivio de espíritus aburridos y deseosos de evasión; el cine, que no sólo significó una educación sentimental, como dijera el buen Flaubert, sino también un aprendizaje de actitudes, de maneras (¿cómo, si no, pude percibir la hosquedad de la gente de mi pueblo?), de modas, de gestos, de respuestas.¹⁵⁶

En otro momento, indica:

Puedo decir, también, que el cine fue mi primer contacto con la literatura, no sólo porque algunas películas eran adaptaciones de cuentos y novelas, sino porque me dio, acaso sin que yo me percatara, un acercamiento a formas y estilos de narrar, así como un sentido de la estructura, elemental en toda creación (aunque para elementales, yo, mi querido Watson, que al parecer estoy señalando obviedades)¹⁵⁷

La importancia del cine para Luis Zapata es evidente en cada novela, por su forma narrativa y por la presencia de situaciones propias del cine nacional; una novela: *Melodrama*, será el ejemplo capital de esta influencia. El cine en Chilpancingo, alrededor de 1960, se veía en las dos únicas salas de la ciudad: el cine Guerrero, llamado así por ubicarse en la Avenida Guerrero, y el cine Colonial.¹⁵⁸

En la colección “De cuerpo entero”, de la Dirección General de Publicaciones de la UNAM, Zapata escribe una breve autobiografía titulada *Las cálidas tardes del cine Guerrero*, en la que reflexiona sobre la función que el cine cumplía en su infancia:

El cine no sólo constituía una manera agradable de pasar el tiempo en esas a veces tediosas tardes provincianas; también era: a) un medio de *información* gracias al cual me enteraba, por ejemplo, de la manera en que vivía la gente en la Gran Ciudad, los sitios que frecuentaba, la forma en que vestía, etc., b) un medio de *formación* que me permitía hacer míos puntos de vista inéditos, sensaciones que no tenía la posibilidad

¹⁵⁶ Luis Zapata. *Autobiografía póstuma*. p.32.

¹⁵⁷ Ibidem. pp.32-33.

¹⁵⁸ Juan Sánchez Andraka. “El Chilpancingo de antes...”.

de vivir en mi chilpancigueña realidad, algunas de las cuales quizá nunca conocería en carne propia, y c) un medio de *deformación* que condicionaría durante muchos años mis actitudes ante la vida: gracias al cine, aprendería algunas verdades que posteriormente me costaría mucho trabajo, si no desechar, por lo menos matizar: que el amor es el único sentimiento que cuenta, que no hay otra forma de plenitud, que, junto a la capacidad de amar, el trabajo y la disciplina son virtudes menores, que sólo se puede creer en lo que se exterioriza por medio de la conducta y la palabra, que felicidad es sinónimo de exaltación, etc.¹⁵⁹

Y otra interesante reflexión sobre el mismo tópico es la que ofrece a la entrevista ya citada a Vicente Francisco Torres:

... mis primeros recuerdos son del cine, de imágenes, incluso en las mismas salas. También desde pequeño empecé a escribir una especie de guiones. El cine determinó mi acercamiento a la literatura y mi visión de las cosas. Hasta en las estructuras de mis libros está presente esa influencia. Ve tu *La hermana*, está dividida en episodios, como las películas que hacían en los estudios América.¹⁶⁰

Además, el cine mexicano de los años cincuenta construyó una atractiva Ciudad de México, que al menos en el discurso, se convirtió en el sueño de progreso de muchas familias del interior de la república que se mudaron para consolidar el plan desarrollista de Miguel Alemán Valdés.

La Ciudad de México, además de la capital económica y política, era también en la pantalla la capital de la diversión, de la vida nocturna, de los salones de baile y de las historias criminales que opacaron rápidamente el idilio indigenista de Emilio “El Indio” Fernández, por ejemplo.

Pero el llamado a la capital no se consolidó en la familia Zapata, el acercamiento geográfico se quedó en la Ciudad de Cuernavaca, capital del Estado de Morelos donde el padre de Luis Zapata compró una vivienda en 1976. Y en torno a la cual, los hijos, posteriormente se hicieron de sus propiedades. Solamente el futuro escritor se trasladó a la Ciudad de México para estudiar -después de un año de estar matriculado en Contaduría- una licenciatura.

Sus estudios universitarios los cursó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, titulándose en Letras Francesas en el año 1980,

¹⁵⁹ Luis Zapata. Las cálidas tardes del cine Guerrero. p.17-18.

¹⁶⁰ Vicente Francisco Torres. “Gay Life” en Esta narrativa mexicana. p.317.

con una tesis titulada “Chretien de Troyes: una nueva propuesta amorosa”, Zapata leyó una biografía del escritor del medioevo, la biografía era un género literario que lo apasionaba, como el idioma francés y los escritores medievales, en *Autobiografía póstuma* indica:

Siempre me gustó leer biografías y memorias; siempre me parecieron alentadoras, o al menos divertidas: nada más estimulante que enterarse de la vida ajena: no a otra razón obedece nuestra afición por el cine, el teatro y la literatura. Pero es en las biografías donde uno puede darle más vuelo a su vocación de chismoso, ya que se tiene la certeza de que todo efectivamente sucedió en la real realidad...¹⁶¹

Chretien de Troyes fue un escritor francés, presumiblemente nacido en 1130 y fallecido sesenta años después, por lo que su obra se inscribe en la era medieval y sus narraciones versan sobre el ciclo artúrico. Para algunos, sentó las bases de la novela caballeresca y cortesana.

Lo que Luis Zapata postula en su tesis es la visión humanista del autor en las relaciones de pareja y ante la sociedad; también observa las condiciones socioeconómicas del siglo XII en Europa argumentando que “El surgimiento de Chrétien de Troyes está estrechamente vinculado a las condiciones económicas, sociales y culturales de la Europa del siglo XII.”¹⁶²

Aunque carece de formación sociológica, Zapata destaca fenómenos como el surgimiento de ciudades, la dinámica del comercio, la evolución del feudalismo y la proximidad con el Renacimiento para explicar los conceptos innovadores en el tema del amor cortés que caracterizan a Chrétien de Troyes.

En este punto conviene destacar que, al momento de su titulación, Luis Zapata ya había publicado su primera novela *Hasta en las mejores familias* y también *El vampiro de la colonia Roma*, la primera en 1975 y la segunda en 1979.

Luis Zapata mapeó una serie de influencias para comprender su obra literaria en el prólogo de *México se escribe con J: Una historia de la diversidad en México*, coordinado por Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán, atendiendo a esas referencias podemos

¹⁶¹ Luis Zapata. *Autobiografía póstuma*. p.28.

¹⁶² Luis Zapata. Tesis: Chrétien de Troyes: Una nueva propuesta amorosa". p.5.

encontrar a un autor que, efectivamente, comenzó su afición por la lectura hasta su etapa de educación media superior; comparada con el cine, que inicio con su infancia.

Una de las novelas más importantes para Luis Zapata fue *The Lord Won't Mind*, escrita por Gordon Merrick y publicada en 1970; la historia de Charlie y Peter comparte mucho de la historia clásica de amor trágico que a Zapata gustaba de la literatura medieval. La búsqueda del amor romántico ocupó gran parte de la literatura “gay” en el mundo.

Contribuyeron en su formación, también autores como Jean Genet; el escandaloso escritor de obras como *Nuestra Señora de las Flores* (1944), *Querelle de Brest* (1947), *Diario del ladrón* (1949), entre otras. Así, como Tony Duvert, escritor francés recluido a los 15 años en una institución psiquiátrica para “curarle” su homosexualidad. Sus obras reflejan una posición transgresiva en la sociedad antiburguesa y crítica, en obras como *Récidive* (1967), *Paisaje de fantasía* (1973), o *Al morir Jonathan* (1978).

Destacaría también a Christopher Isherwood, que publicó en 1964 su novela *Un hombre soltero*, que narra a un profesor universitario que ha perdido a su pareja en la década de los sesenta. Paul Bowles, autor de *El cielo protector* (1949); o E. M. Forster, autor de la clásica *Maurice*, novela publicada póstumamente en 1971 que narra el enfrentamiento de una pareja gay a las normas sociales inglesas.

También obras muy clásicas como el *Satyricon* de Petronio, obra atribuida al siglo I; o *Las mil y una noches*, compilación de cuentos entre el siglo VIII y XV; el ensayo *Corydón*, de André Gide, publicado en 1924; y las imprescindibles novelas del Marqués de Sade, *Justina*, *Julieta* y *Los 120 días de Sodoma*.

Así como *Valentin*, la novela de Juan Gil-Albert, publicada en 1973; la extensa bibliografía de Manuel Puig, de la que tomamos dos ejemplos: *El beso de la mujer araña* (1976) y *La traición de Rita Hayworth* (1968). Otra obra latinoamericana es *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, publicada en 1895, en ningún contexto favorable.

El ensayo psicológico de George Weinberg, *El homosexual y su liberación* (1972) que reconoce las orientaciones sexuales contra las preferencias y que aparece referenciado en *Melodrama*; la novela *The City and the Pillar*, de Gore Vidal, publicada en 1948; de James

Baldwin, *La habitación de Giovanni* (1956); y, *Ernesto*, de Umberto Saba, autobiografía póstuma publicada en 1975.

En el escenario nacional Luis Zapata no fue parte del coro halagador de novelas icónicas como *Fabrizio Lupo* (1952), de Carlo Coccioli, que, aunque no es una novela mexicana, causa la salida del autor de su país y su siguiente instalación en México, por lo que su lectura en el país fue muy concurrida. Tampoco le gustó la melodramática *El diario de José Toledo* (1964), de Miguel Barbachano; ni *Después de todo* (1969), de José Ceballos Maldonado.

En cambio, vio con ojos de esperanza las obras de José Joaquín Blanco, *Las púberes canéforas* (1983); y, *Mátame y verás* (1994), autor con el que tendría una sólida amistad de muchos años. De igual forma, le entusiasmó la obra de Olivier Debroise, *En todas partes, ninguna* (1986); y, *Lo peor sucede al atardecer* (1990). Así como la compilación *El vino de los bravos* (1981), de Luis González de Alba; y, de José Dimayuga, *¿Y qué fue de Bonita Malacón?* (2007).

El cine, como se ha dicho, influyó mucho en el escritor, para él películas como *El hombre herido* (1983), de Patrice Chereau, donde vemos una persecución obsesiva; *Los juncos salvajes* (1994), de André Téchiné, que evoca el despertar sexual de unos jóvenes, así como *En la boca, no*, del mismo director; y cierra las películas francesas con *Primer verano* (2000), de Sebastien Lifshitz.

Complementan películas inglesas como *Sebastiane* (1976), de Derek Jarman; *Mi bella lavandería* (1985), de Sthepan Frears; *Maurice* (1987) de James Ivory, basada en la novela homónima de E. M. Foster; y, *Victim* (1961) de Basil Dearden. Las italianas no están ausentes en este listado: *Satyricon* (1969), de Federico Fellini; *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini; y, *Muerte en Venecia* (1971), del eterno Luchino Visconti.

Con el cine nacional fue entusiasta de las películas surgidas a partir de la estatización cinematográfica de Luis Echeverría con películas como *El lugar sin límites* (1978) de Arturo Ripstein; y particularmente fanático de la obra de Jaime Humberto Hermosillo: *La verdadera vocación de Magdalena* (1971), *El cumpleaños del perro* (1974), *Matinée* (1976), *Naufragio*

(1978), *Las apariencias engañan* (1983), *Doña Herlinda y su hijo* (1985); y, *Exxxorcismos* (2002).

Con el cineasta hidrocálido, Zapata escribió un guion que presentaron a Juan Gabriel cuando él músico actuaba. La historia versaba sobre un cantante marginal que gustaba disfrazarse de mujer, ese personaje lo haría Lucha Villa. Cuando la película iba a producirse, el agente del cantante le aconsejó no hacer la película. Esto me lo contó Jaime Humberto Hermosillo, con quien también escribí un guion.

Cabe señalar, que Jaime Humberto Hermosillo dirigió una adaptación libre de *De pétalos perennes*, titulada *Confidencias*, película en la que Luis Zapata aparece brevemente en los últimos momentos.

Finalmente, en el teatro, Luis Zapata encontró la posibilidad de que los personajes homosexuales se desarrollaran con más libertad, por su público más reducido, obras con personajes homosexuales pudieron plantear en la comunicación delo íntimo los problemas a los que Zapata era sensible, y con los que encontraba resonancia. Algunas obras dirigidas por Nancy Cárdenas abrieron brecha en el teatro hasta el día de hoy, como *Los chicos de la banda*.

Así mismo, *Los ojos del hombre*; *Eva Perón*; *P.D. Tu gato ha muerto*; o, *Una canción apasionada*, dirigidas por Carlos Téllez. La inolvidable puesta de *El show de terror de Rocky*, en México, producida por la actriz Julissa; *Y, sin embargo, se mueven*, dirigida por José Antonio Arcaráz; *Maricosas, plastic surgery*, de su autoría y dirigida por Tito Vasconcelos; así como *Afectuosamente, su comadre*, de José Dimayuga.

III. La novelística de Luis Zapata y los aspectos de la forma.

Hasta en las mejores familias (1975)

El debut literario de Luis Zapata puede considerarse prematuro, si apreciamos los veintitrés años que tiene cuando escribe y los veinticuatro años que cuenta cuando la editorial Novaro publica su primera novela: *Hasta en las mejores familias*, con la que se vuelve finalista en la

competencia “México” que realizaba la misma editorial. Entonces Zapata aún era un estudiante universitario con intenciones literarias, fuertemente influenciado por el movimiento literario de la época: La Onda.

La literatura de La Onda podemos ubicarla temporalmente a la mitad de la década de los sesentas en adelante, sirviendo como antecedente del movimiento estudiantil del año 1968, La Onda refleja cierto hartazgo juvenil y su conflicto con la autoridad, o para expresar sus características en palabras de Juan Antonio Rosado:

[...] se trata de una actitud adolescente que rehúye la edad adulta. El tono general de la literatura de la onda está marcado por la antisolemnidad, por un acercamiento a los temas sexuales con naturalidad, sin tapujos, por una intención de crear atmósferas basadas, no tanto en las situaciones narrativas, sino en el *slang* o el *argot* *citadino* (esto último hace de esta literatura una experiencia también lingüística).¹⁶³

Sobre el aspecto lingüístico, Carlos Monsiváis menciona sobre La Onda en *Días de guardar*:

De la Onda emerge un slang, una germanía, el lenguaje de una subcultura que pretende la comunicación categórica... no es casual que el lenguaje de la Onda deba tanto al habla de la frontera y al habla de los delincuentes de los cuarenta. En la frontera y en la cárcel, en la corrupción de un idioma y en el idioma de la corrupción se elabora con penuria y terquedad la renovación. Un lenguaje no se detiene: usa indistintamente de los resultados de la Revolution Avenue de Tijuana y de las claves para esconder secretos en los que, literalmente, nos va la vida.¹⁶⁴

Las obras que podemos ubicar en este periodo y movimiento son *La tumba* (1964), *De perfil* (1966), *Se está haciendo tarde* (1973), *El rey se acerca a su templo* (1978) de José Agustín; *Gazapo* (1965), *La princesa del Palacio de Hierro* (1974), *Compadre lobo* (1978) de Gustavo Sainz; *Pasto verde* (1968), *El rey criollo* (1971) de Parménides García Saldaña; o, *A control remoto (y otros rollos)* (1974), de Jesús Luis Benítez.

Sobre los autores, Elena Poniatowska apunta:

[...] más que ninguna otra generación, los de “la Onda” compartieron su vida -mal que bien- con el lumpen. Parménides ni se diga, José Agustín fue a dar hasta Lecumberri, Jesús Luis Benítez se piró, Enrique Aguilar y Javier Córdova provienen de estratos muy populares, emplean el lenguaje de las bandas, de los cementeros y si Carlos Chimal y sobre todo Juan Villoro son de una clase social más alta, Carlos

¹⁶³ Juan Antonio Rosado. “Los años sesenta: liberación y ruptura” en Manuel Fernández Perera (coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. p.335.

¹⁶⁴ Carlos Monsiváis. *Días de guardar*. p.103.

Chimal platica con los chavos, se lleva con ellos y se da cuenta que además del atraco y el desmadre, tienen una cultura que no solo es la rocanrolera, leen, piensan.¹⁶⁵

En este contexto la primera novela de Luis Zapata resulta un fracaso económico o de distribución, los comentarios en torno a ella no son favorables ni por el autor:

En cuanto a qué clase de novela, como ya dije, está muy influida por la novela de la Onda. Es una novela con muchos juegos de palabras que yo considero ahora poco afortunados; es una proliferación excesiva de chistes (este tipo de cosas). Es decir, es una influencia mal asimilada, aunque no faltó a quien le gustara la novela cuando se publicó. A mí realmente solo me interesa como una etapa en mi trabajo. La historia gira alrededor de un protagonista que narra en primera persona, a partir de un momento en que necesita plantearse un cuestionamiento en general, y comienza por investigar lo que es su familia. Un poco se me hace como una especie de detective que trata de profundizar en los mecanismos que hay dentro de su familia y en la manera en que todo esto afecta al momento actual que está viviendo. Es la historia, pues, de las personas dentro del círculo familiar, y también hay la de los padres (el padre come la madre, una tía, una abuela). Pretende ser irreverente, y de una manera bastante obvia. El personaje termina descubriendo cosas, por ejemplo, como la homosexualidad de su padre (eso ya casi al final de la novela). Y eso le permite también, de alguna manera, su liberación de sentir. Entonces, para mí es una novela que ya no tiene tanta importancia, una novela muy joven.¹⁶⁶

Otra apreciación de la obra es la que escribe Isael Quiñonez en “Los setenta”:

Hasta en las mejores familias (1975) marca la entrada de Luis zapata en las letras mexicanas. Narra (apoyado en abundante diálogo) la vida de una familia de la clase media -para algunos analistas esta restricción temática manifiesta la inseguridad de un escritor nuevo que no va más allá de su realidad inmediata-.¹⁶⁷

El párrafo anterior menciona dos aspectos formales muy importantes en la obra de Luis Zapata; por un lado, el recurso dialógico de la novelística de Zapata en que se apoyan las obras es capital, al grado de cimentar una sobre este recurso: En Jirones. El otro aspecto es la permanencia de Luis Zapata a la clase media mexicana, un estrato acomodado de los años cincuenta para quienes las preocupaciones de la pobreza no eran una realidad tangible, ni la bonanza de la riqueza.

¹⁶⁵ Elena Poniatowska. “La literatura de la onda” en *¡Ay vida, no me mereces!*. p.174.

¹⁶⁶ Reinhard Teichmann. *De la Onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. p.359.

¹⁶⁷ Isabel Quiñonez. “Los setenta” en Manuel Fernández Perera (coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. p.394.

En el gran libro editado por David William Foster, *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes*, la escritora Claudia Schaefer-Rodríguez se ocupa de nuestro autor y dice sobre esta novela:

Su primera novela, *Hasta en las mejores familias* (1975), ha sido caracterizada por algunos como de poca importancia (Brushwood) por su reducción de las secuencias narrativas a fragmentos episódicos y no desarrollados, y al ámbito personal de la familia. Influenciado por los escritores de la corriente de conciencia de La Onda (la vanguardia de los años sesenta y setenta), es una narrativa en primera persona, llena de juegos de palabras y sarcasmo, que busca descubrir los mecanismos que funcionan en la familia de clase media mexicana para buscar una liberación de ellos. (Los cuentos contenidos en *Ese amor que hasta ayer nos quemaba* [1989] son versiones menos jocosas y más mórbidamente serias de los mismos tipos de situaciones).¹⁶⁸

Ahora bien, la novela está dividida en tres partes, la primera la conforman tres capítulos; dos un “intermedio” que nos hace pensar en un montaje teatral o en una película clásica Hollywoodense de los años cincuenta; la segunda parte consta de los últimos siete capítulos. El narrador -en primera persona-, da cuenta de un ambiente familiar que lo mismo le posibilita la crítica, como la comedia negra.

En primer plano observamos la insatisfacción de Octavio, el personaje principal, que vive en una casa donde sobra espacio, con sus padres, su hermana, la abuela, una “sirvienta” y su hijo, un fenómeno al que llama “abortito”. Octavio es un estudiante universitario de derecho, sobre quien se desarrollan las tensiones generacionales, nacen los conflictos familiares y fabrica en su mente los pensamientos que solo son conocidos por el lector, a quien en reiteradas ocasiones le alude.

Podemos ubicar la novela en el mismo grupo donde reposan novelas de constelaciones familiares, sin que haya un desarrollo exhaustivo de cada personaje, se percibe el tono coral de la atmósfera que es la casa. La narración de Octavio es el eje conductor que va armando la historia familiar y que ubica a cada uno de ellos en su pensamiento, es la postura de un joven que se sabe distinto a su familia.

La familia se institucionaliza en los géneros por las posibilidades dramáticas que surgen en un mismo ambiente, determinado por las mismas reglas, por lo que este espacio

¹⁶⁸ Claudia Schaefer-Rodríguez. “Luis Zapata 1951-“. En FOSTER, D. W. (Editor). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes*.

puede ser de opresión o de refugio; en el caso de la novela debut de Zapata, es también el crisol de clichés del que se burla y abjura. Para Octavio, la hermana actriz es “puctriz”, el padre es el “Viejojete”, la madre es “MamáMagdalena”, la trabajadora doméstica es “Concha” y su hijo “El cabezón”, la abuela es descrita como “Abuela que hace también las veces de gata”.

Se narran las contradicciones de clase, sin ser una novela socialista, pero deja entrever las sutiles críticas al status quo al que se aferra una familia como la de Octavio, donde los valores esenciales no son meditados, sino constantemente violados, por voluntad o por indiferencia, los términos de una “familia de bien” llegan al límite del descubrimiento, cuando casi al término de la novela Octavio descubre que su padre es homosexual.

Los sorprendo en pleno faje (poco precavidos; de día y sin siquiera cerrar la puerta con llave). Papi mamándole el firulín a Javiércin. Qué bochorno. Nunca lo había esperado de él (al menos, no en mis narices). Tan en éxtasis están, caro lector, que ni cuenta se dan de que los estoy viendo. Sigo parado, con una sonrisa de par en par, pensando en la magnitud de ese acto y la importancia que tiene para mí; y que de ahora en adelante viejojete ya no tendrá de qué agarrarse; finalmente se le cayó la careta y ya puedo decir que lo conozco; que todas las partes oscuras que nunca alcancé a ver, o siquiera imaginar, están constituidas por esto.¹⁶⁹

En este sentido, se aprecia otro personaje recurrente en la novelística futura de Zapata: la presencia del personaje homosexual. Amadeo, amigo de la infancia de Octavio, y su padre, son dos posturas ante una orientación sexual que como hemos visto ha aparecido a cuentagotas en la literatura nacional. Y que, posibilitado por la personalidad de Amadeo, se vierten palabras asociadas a personas homosexuales, lo que comúnmente se denomina el “camp”. Dice Westmoreland:

La aparición de Zapata en los años setenta coincide con lo que Austen ha señalado como una tendencia en la ficción gay norteamericana hacia la desproblematización de la homosexualidad. Más que otros escritores gay hispanoamericanos, como Puig o Arenas, Zapata toma promiscuamente de dos tradiciones literarias muy diferentes: la narrativa post-Boom latinoamericana (específicamente mexicana) y la ficción gay angloamericana post-Stonewall.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Luis Zapata. *Hasta en las mejores familias*. p.174.

¹⁷⁰ Maurice Westmoreland. “Camp in the Works of Luis Zapata”. p. 45.

El vampiro de la colonia Roma (1979)

Sin duda la novela más conocida, mejor distribuida y más criticada de Luis Zapata fue la publicada en el año 1979 y titulada *El vampiro de la colonia Roma*; experimento formal que el escritor comenzó a escribir en 1975 y terminó en 1977. Este trabajo le valió el Premio Nacional Juan Grijalbo, lo que le aseguró una distribución óptima para las novelas con personajes homosexuales, que a decir de Gonzalo Martré -autor de *Safari en la Zona Rosa*:- se conocían de forma clandestina, intercambiadas en bares, como productos prohibidos.

Diversos autores, entre ellos Guillermo Osorno, consideran a esta novela como la obra fundacional de la literatura gay en México; en realidad se debe a que logró instalarse en la crítica, visibilizó el tema, retrató un prostituto en la Ciudad de México, narró sin figuras literarias encuentros sexuales entre hombres y se ganó el desprecio del entonces presidente de la República José López Portillo.

A mediados de los años setenta se podía vivir las veinticuatro horas en algún sitio para el ligue. Este descubrimiento es de Adonis García, el protagonista de la novela fundacional de la literatura gay en México, *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata. A pesar de que el manuscrito ganó un concurso de novela, tuvo problemas para ver la luz por su contenido explosivo. Adonis es el primer personaje gay no vergonzante de la literatura mexicana. El vampiro está construido sobre el monólogo de un chichifo, un prostituto, que habla frente a la supuesta presencia de una grabadora. Hace contemporánea la tradición de la novela picaresca y por eso el personaje recorre varios estratos de la sociedad.

En cierto punto, Adonis dice que la ciudad de México le parece la más cachonda del mundo. En la mañana se ligaba en el metro Insurgentes o en las tiendas de discos. También se ligaba en los baños del Puerto de Liverpool o en los baños públicos, como los Finisterre o los Ecuador. En las tardes, la Zona Rosa era el lugar de recreo.¹⁷¹

Efectivamente, una de las aristas de la novela es la conformación de una guía involuntaria de lugares de encuentro para personas gays, este tipo de encuentros dista de las reuniones de intelectuales en casas de clase media, es, incluso, diametralmente opuesto al tipo de encuentros que hicieron vergonzante la orientación sexual gay, como el baile de los 41 en 1905.

Sobre su papel en la historia de la literatura diversa, Rocha Osornio argumenta:

¹⁷¹ Guillermo Osorno. Tengo que morir todas las noches. p.27.

[...] con el arribo de El vampiro de la colonia Roma Zapata logró que la comunidad homosexual por fin comenzara a ser tomada en cuenta dentro del amplio espectro de la literatura mexicana, algo que desgraciadamente Rodríguez Cetina (autor de *El desconocido*) no consiguió.¹⁷²

Adonis García, nombre del personaje que inspiró Osiris Pérez, es la voz del monólogo que conforma la novela, supuestamente grabado en varias cintas de audio. Luis Zapata lo conoció en la recién inaugurada Cineteca Nacional de Calzada de Tlalpan y Río Churubusco, ambos eran visitantes regulares de ese nuevo cine que pretendía construir un nuevo público cinematográfico en México.

Osiris Pérez se dedicaba a la prostitución, en el camp gay de la época se le denominaba “chichifo” a todo aquél que obtenía beneficios -sobre todo económicos- por estar con un hombre. Esta práctica llevó a Pérez a recorrer los lugares de encuentro como cines, parques o baños públicos, así como establecer amistad o confianzas con personas que no asumían su orientación sexual en la época, como políticos que, según la novela, recurrían a sus servicios.

En una conversación con mi amigo y maestro, el escritor Fernando Vallejo, le pregunté sobre Osiris Pérez, yo sabía que él lo había conocido y me comentó:

Lo veía en el Sanborns del Ángel con el paquete en exhibición, y me lo volví a encontrar en el Sanborns de Aguascalientes, el que está cerca a mi casa, tal vez al atardecer, y nos fuimos juntos a mi departamento a lo que ya sabes. No me cobró por acostarse conmigo porque también era homosexual y le gustaba el asunto. Además, lo había dejado muy asombrado cuando me puse a tocar en el Steinway de cola, tal vez un estudio de Chopin. No me cobró como te digo, pero de todos modos le di plata, como he solido siempre porque estos jóvenes de la vida son pobres y hay que ayudarlos, así como ellos ayudan a los necesitados. En todo caso Osiris también era un necesitado, y lo que hicimos era todo lo que se puede hacer. [...] Físicamente era muy sexy, y una cosa para mí muy importante: homosexual, y si yo quería estar con él, él también quería estar conmigo. Éramos unos pobres desviados en los caminos de la vida, que son difíciles y tortuosos.

Le dije que Osiris era un dios egipcio, cosa que no sabía. Su apellido, Pérez, lo vine a saber muchos años después, cuando regresé a Colombia y tenía buen internet y él ya había muerto hacía mucho. Entonces no sabía nada de él aparte de lo evidente, que era un chichifo. Lo que haya sabido después lo supe por internet, que sabe casi todo, es un narrador de tercera persona de novela omnisciente.

¹⁷² Juan Carlos Rocha Osornio. Tesis: El espacio torcido en la narrativa mexicana de temática homosexual 1977-1997. p.86.

Después de ese encuentro no lo volví a ver, estalló la epidemia del sida y alguien me contó que Osiris había muerto de eso.

En esta confidencia confirmamos lo sabido: la vocación de Osiris. Pero también leemos las difíciles condiciones para las personas homosexuales de establecer vínculos afectivos, además sabemos que, como ocurrió con la literatura de temática diversa, el SIDA acabó con él. Las conversaciones que Osiris estableció con Zapata lo inspiraron a escribir una novela sobre estas mismas aventuras y desventuras; por lo que le pidió permiso a Pérez para escribir su vida.

Al personaje le pondría el nombre que ocupaba el amante de Afrodita en la mitología griega, un hombre de belleza deslumbrante que moriría presa de un jabalí; Zapata solo se inspiraría de las conversaciones con Osiris y ordenaría una historia que no era necesariamente la narrada por Pérez. Incluso, la amistad entre ambos terminaría cuando Pérez le recriminara a Zapata la falta de veracidad en la novela.

El vampiro es una novela hecha a partir de grabaciones que llevé a cabo con un muchacho que se dedicaba a la prostitución (a la prostitución con hombres, masculina). Hice como seis horas de grabaciones y tomé ciertos elementos, y fui añadiendo otros. La historia en una parte sería verídica, y en otra sería ficticia.¹⁷³

Ahora bien, como estudiante de literatura y ávido lector, Zapata conformó su novela bajo el signo de la novela picaresca, género literario de origen español surgido en el XVI; sus características potenciaron la historia de Osiris Pérez por tratarse también de una historia autobiográfica. La novela está escrita en primera persona, aunque da la impresión de ser la transcripción de unas cintas grabadas, no hay intervención del entrevistador.

También, el personaje principal, “el pícaro”, es una figura marginal, de origen humilde que se sobrepone al mundo hostil con un poco de suerte y astucia. Sus actos se determinan por necesidad, más que por principios sólidos establecidos. Esto a su vez, conforma una crítica social que se aprecia en tono de sátira en la novela picaresca. Critica a las instituciones, los valores preponderantes de la época.

También, se distinguen estas novelas por su construcción episódica, la vida del pícaro se constituye de diversas aventuras o situaciones dignas de ser contadas; así como el realismo

¹⁷³ Reinhard Teichmann. De la Onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos. p.360.

que impregna cada historia, describe con detalles lugares, personas y situaciones propias de su contexto, cuyo factor realista hace más fuerte la crítica.

Además, podría decir que el pícaro es un personaje condenado al no-ascenso, su permanencia en su situación social o clase económica constituye uno de los valores máspreciados de la novela picaresca, conformando finales pesimistas o convenciendo de la imposibilidad de la movilidad social en un entorno así.

Finalmente, uno de los aspectos formales de la novela picaresca más importante es el lenguaje, siempre coloquial, contribuye a la caracterización de un personaje cuyo vocabulario y lenguaje forma parte de la densidad de la novela; como es evidente todas estas características están presentes en la novela de Luis Zapata.

Algunas obras clásicas e importantes del género pueden ser *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554); *La vida del Buscón llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños* (1626), de Francisco de Quevedo; *El periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi; o, *La pícara Justina* (1605), de Francisco López de Úbeda. En función de esto, la novela de Zapata se llama *El vampiro de la Colonia Roma: las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García*.

Es importante destacar que cada capítulo de la novela de Zapata inicia con un epígrafe extraído de novelas picarescas, fiel a su sentido de ser una sentencia determinante en la historia, los epígrafes contribuyen a comunicar a Adonis García con el pícaro universal, un ejemplo del capítulo tres, o cinta tres:

...solo haré el general alarde de mis aventureros pretendientes, porque decir en particular de todos, fuera reducir a cuenta los átomos del sol, las estrellas del cielo, las gotas del mar y los mínimos de las cosas cuantiosa y continuas y los juramentos falsos de los mercaderes.

LÓPEZ DE UBEDA. *La pícara Justina*.

Menciona el propio Luis Zapata:

La novela está estructurada incluso como una novela picaresca. Está narrada en primera persona. El personaje es el típico pícaro que pierde a sus padres de muy niño y se ve obligado a enfrentarse a la vida con sus propios medios. El medio particular

que encuentra para sobrevivir es la prostitución. El pícaro también se dedica a la prostitución de alguna manera; tiene un amo que lo posee (no literalmente, en la picaresca sería de otra manera).¹⁷⁴

Ahora bien, Alejandro Cortázar, estudioso de la obra de Luis Zapata, dice a propósito de *El vampiro de la colonia Roma*:

En *El vampiro de la Colonia Roma* Zapata indaga minuciosamente en el contexto de la época recreando la historia de un pícaro moderno que lleva a cabo la prostitución de su cuerpo como medio mercantil de subsistencia. Se trata de la vida de Adonis García, un individuo que después de llevar una vida de opresión y restringidas limitaciones decide liberarse para mejorar sus condiciones y con ello, a su vez, hacer aporte al progreso de la nación; para caer en el resbaladero de la insaciabilidad y convertirse tan sólo en una víctima más del renovado sistema que parecía tan prometedora.¹⁷⁵

Por otro lado, *El vampiro...* es una obra pionera en cuanto a la representación del personaje homosexual, como se ha visto su representación en la literatura que le antecede, Adonis García es, al mismo tiempo, un cuerpo en el que se expresan las condiciones socioeconómicas de la época; el sexo, en la novela, es un intercambio comercial; dice Alberto Medina:

El cuerpo es tanto vehículo de placer como objeto de compraventa. Adonis pasará poco a poco de la filantrópica entrega de sí mismo a la responsabilidad del pequeño empresario debido al mantenimiento y crecimiento de la empresa en la que su cuerpo ha ido convirtiéndose.¹⁷⁶

Alejandro Cortázar llega a conclusiones semejantes:

En *El vampiro de la Colonia Roma* Zapata indaga minuciosamente en el contexto de la época recreando la historia de un pícaro moderno que lleva a cabo la prostitución de su cuerpo como medio mercantil de subsistencia. Se trata de la vida de Adonis García, un individuo que después de llevar una vida de opresión y restringidas limitaciones decide liberarse para mejorar sus condiciones y con ello, a su vez, hacer aporte al progreso de la nación; para caer en el resbaladero de la insaciabilidad y convertirse tan sólo en una víctima más del renovado sistema que parecía tan prometedora.¹⁷⁷

Ahora bien, el monólogo que es la novela y que discurre en cintas de grabación de audio, le permite al autor excluirse del argumento, excluirse como personaje y al excluirse lo aleja

¹⁷⁴ Reinhard Teichmann. De la Onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos. p.360.

¹⁷⁵ Alejandro Cortázar. "El discurso utópico en la obra narrativa de Luis Zapata". p.418.

¹⁷⁶ Alberto Medina. "De nómadas y ambulantes: El vampiro de la colonia Roma o la utopía suplantada". p.509.

¹⁷⁷ Alejandro Cortázar. "El discurso utópico en la obra narrativa de Luis Zapata. p.418.

también de cierta pretensión periodística, esto es un acierto estructural que hace de la novela una lectura fluida, comprensible y amena.

Existen recursos literarios empleados en la escritura de *El vampiro*... que merecen un análisis detallado, por ejemplo: la ausencia de signos de puntuación. El uso de la coma, el punto, el punto y coma, que deberían otorgar a la narración ritmo, tiempo y forma de lectura son remplazados por espacios en el texto sin explicación alguna; por ejemplo:

(estaba yo en un río nadando y se me hace curioso
porque yo en general no sueño cosas de naturaleza digo en general no sale
la naturaleza en mis sueños así que ríos y montañas y eso ¿no? Sino más
bien ciudad entons esa vez estaba yo en un río y empezaba a nadar y a nadar
y a nadar dejándome llevar por la corriente y sintiendo así el agua uy rico en mi
cuerpo¹⁷⁸

Estos espacios en la lectura podemos asumirlos y emplearlos como silencios en la grabación, qué además nos ayudan a imaginar el relieve sonoro de las cintas magnéticas empleadas en esa época para obtener testimonio auditivo; por lo que la ausencia de puntuación es también una manera de aislarse del autor o de la expresión literaria en un testimonio que demanda sobre todo capturar la forma narrativa más parecida a la confidencia de Adonis.

La forma conversada en que se narra la novela exige una credibilidad fonética que se opone a las convenciones del lenguaje escrito; por ello, los espacios en blanco sustituyen a la puntuación tradicional y se evitan las mayúsculas. En cambio, se usan otros recursos (comillas, signos de exclamación e interrogación) que en el lenguaje escrito equivalen de algún modo a los tonos de la conversación.¹⁷⁹

Este recurso no es nuevo en la literatura, de hecho, Zapata ha admitido su influencia de algunas novelas de Manuel Puig, en *El beso de la mujer araña* (1976), observamos el mismo recurso, aunque los silencios de Puig están marcados por renglones -generalmente tres-puntuados. El silencio de Zapata, al no incluir ninguna letra, símbolo o palabra genera un silencio incómodo, un vacío emocional o fragmenta la comunicación entre los confidentes.

El otro recurso que hace única a la novela y que fortalece su influencia picaresca es el empleo de un léxico mayoritariamente cómico del personaje; este léxico no es solo el camp homosexual de la época: “y que te den de repente la cogida de tu vida” (p.51); sino también la expresión juvenil propia de la literatura de la onda: “yo sentía que era el gran aliviane”

¹⁷⁸ Luis Zapata. *El vampiro de la colonia Roma*. P.70.

¹⁷⁹ Timothy G. Compton. “Mexican Picaresque Narratives”. p.8.

(p.75), “y entons los monos ahí “qué ¿por qué caíste? hijo”? “no” que quien sabe qué “me apañaron” y así ya sabes ahí cuál es el cotorreo” (p.110).¹⁸⁰

En este punto podemos realizar una primera comparación entre las dos novelas publicadas por el escritor, obtenemos primeras características compartidas, como el personaje homosexual; el retrato satíro de la clase media y la constante búsqueda de recursos narrativos que funcionen al argumento. Encuentra algunas diferencias:

[...] la honestidad ingenua de Adonis al contar sus historias llena las páginas de esta novela—al igual que las calles de la colonia Roma—con una sexualidad homosexual que no es excéntrica (como lo fueron las descripciones de los Caballeros Rectos en la primera novela) ni mórbidamente clínica en sus detalles, sino totalmente natural para la voz narrativa, tal como es parte moral del paisaje humano de esta ciudad. Al yuxtaponer las dos novelas, el lector podría encontrar más tragedia en la vida doble de Javier que en la inmersión diaria de Adonis en un mundo social lleno de individuos que persiguen sus sueños.¹⁸¹

Es innegable la influencia que ha generado El vampiro... en la literatura mexicana, no solo en el género diverso, la novela abrió la brecha a las discusiones en torno a las obras literarias que no fuera necesariamente por su contenido, sino por su forma. Incluso, la publicación en otros países generó pugnas, dice Schafer:

Curiosamente, la traducción al inglés, Adonis García, fue confiscada por las autoridades en Londres tan recientemente como en 1986 por ser "indecente, pornográfica y obscena", mientras que otras representaciones supuestamente más elegantes de la homosexualidad no fueron censuradas.¹⁸²

De pétalos perennes (1981)

En la continua búsqueda de los mejores recursos narrativos, a merced de la historia que quiere contarnos, Luis Zapata experimenta con su siguiente novela y el resultado es una obra dialógica. De principio a fin, es el relato cotidiano del trato entre dos mujeres, una señora adinerada, casada y aburrida, frente a su empleada doméstica, joven y con muchos deseos en la vida.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Claudia Schafer-Rodríguez. “Luis Zapata 1951-“. p.462.

¹⁸² *Ibidem*. p.463.

Se trata de una obra *sui generis* en la novelística de Zapata, el autor habla a través de dos personajes femeninos por primera vez en su carrera literaria: Adela y Tacha; y, distingue ambos personajes por su posición ante la vida y su forma de desarrollar sus pensamientos en relación con su clase social.

Al final, sin importar las experiencias o sentimientos que compartan, la jerarquía se restablece y la clase social vence a la belleza, ya que, como le recuerda la Señora Adela a Tacha, "no soy tu igual".¹⁸³

La presencia del autor radica en sus características trazadas anteriormente: su caricaturización de las clases medias o acomodadas, así como el preponderante espacio destinado a la palabra dicha. La expresión oral en la novelística de Zapata sustenta la verosimilitud de sus personajes, aspecto del que no puede presumir cualquier escritor, sino aquel que con sensibilidad y detalle aprecia las diferencias, de clase, género, edad, ocupación, etcétera, en el diseño de personajes.

En relación con su novela anterior, Zapata, se traslada junto con el medio del que intenta convencernos de que emana la obra; esta vez no se trata de una grabación, pero sí recupera la expresión genuina de cada una de las personajes, podría decirse, que es una transición entre la búsqueda verosímil de *El vampiro de la colonia Roma*, con su forma tosca y llana -en obra negra- y la construcción del artificio cinematográfico de *Melodrama*.

Tacha, la empleada doméstica de Adela se dedica con mecanicidad a las labores de la casa en donde su dueña parece estar aislada y presa; ambas son las caras de una misma moneda: el rol que la sociedad asigna a la figura femenina. Sin embargo, ese rol no es el mismo, pues la posición social de ambas marca una diferencia irreconciliable entre las personajes, que no se convierte en conflicto, sino en una expresión folclórica, tendiente a normalizarla.

Esta diferencia es lo que Antonio Gramsci alertaba sobre la alienación en la sociedad capitalista; por ello, la novela, sin que lo pretenda, se convierte en una demostración sólida de las relaciones de poder en los contextos cotidianos, pues Adela y Tacha se desarrollan en

¹⁸³ *Ibidem.* p.464.

un mismo ambiente, con posibilidades distintas. Entre ellas, la pugna se expresa desde la manera formal o informal de referirse: “Señora Adela / Adela”.

En el contexto político mexicano de principios de los años ochenta, donde se discute la posibilidad de adoptar un esquema económico neoliberal, *De pétalos perennes*, surge como una expresión inocente de las formas de convivencia que trae un sistema económico sustentado en las diferencias sociales promovidas y sostenidas por el mercado.

Por ejemplo: el empleo de recursos literarios en esta novela es situacional a la narración; así, una revista de la época que se compone mayoritariamente de publicidad esconde entre sus páginas la invitación a escribirle a un hombre del otro lado del continente. La revista es una forma literaria propia, que se combina con la forma general de la novela, pero que al mismo tiempo arroja posibilidades de reacción distintas.

Para Adela, escribirle al hombre de la revista puede ser un acto divertido, que lo aprecia como un producto más de la revista. Para Tacha, podría ser un atrevimiento inmoral, que también refleja su incapacidad de obtener algunos de los productos de la revista. Quiero decir: la revista, como recurso literario, al estar inserta en un contexto específico, se convierte en una plataforma de mensajes -otro aspecto de la novela dialógica-, con la que lidian las personajes.

En *De pétalos perennes* no hay la descripción espacial tan detallada de otras obras, quizá por innecesaria, ya que la interacción de las personajes ocurre con los artefactos y entre ellas mismas; a través del vestuario, por ejemplo, se observa la transición del tiempo y la postura de Adela frente a Tacha. Los espacios, son espacios de la casa misma, con excepción de alguna escena, lo que hace que los diálogos sean la forma de resistencia opresiva del encierro al que están sujetas.

Para ambas, y esto es una crítica sólida al machismo -pretendida o no- encuentran la posibilidad de salida a través de los hombres, mediante el inocente y juvenil noviazgo de Tacha, o la presentación en eventos con su marido de Adela. Por lo que la respuesta del hombre de la revista -evidentemente falsa- pone ante ellas la posibilidad de la salida, una salida que no se limita a la casa, sino a la vida actual.

En este sentido, el punto más álgido de tal narración es cuando Adela tiene un encuentro íntimo con el novio de Tacha, este irreversible suceso confirma la posición social de cada una, refresca la relación de poder que ejerce una sobre la otra y expresa la facilidad de obtención de personas, como productos para una clase.

No se trata, en absoluto, de la novela que materializa el triunfo del marxismo en el arte, pero aporta a través de su forma escrita los elementos suficientes para sostener una crítica en un escenario cotidiano, mediante una historia dialógica, que bien podría ser la conversación de dos personas en el transporte público. Y cuya conversación pondría en evidencia las características de cada personaje. Por su preponderancia oral, esta novela ha sido trasladada en varias ocasiones al teatro, la más reciente dirigida por Alejandro Ramírez y escrita por el mismo Luis Zapata.

Melodrama (1983)

Es consenso en los estudios sobre Luis Zapata la influencia del cine mexicano; una presencia que no se reduce a las historias representadas, ni a las temáticas reflejadas en una y otra expresión artística. Para su novela publicada en 1983, *Melodrama*, Zapata traslada los elementos narrativos del lenguaje cinematográfico al lenguaje literario de esta novela.

Este principio podría pensarse contradictorio, toda vez que el elemento principal del cine es la imagen y de la literatura la palabra; el autor resuelve este problema apoyado de la magnificación dramática y sentimentaloides que caracterizó al cine mexicano durante la llamada Época de oro.

El acento excesivo en las emociones, las situaciones esencialmente exageradas y por ende radicalmente inverosímiles proporcionan los fundamentos suficientes para el establecimiento de otro drama familiar; la novela no es un guion cinematográfico ni pretende serlo, sino que se enriquece del contexto cinematográfico del pasado para plantear una situación que fue su preocupación contemporánea y constante: un personaje homosexual oprimido.

Sobre el melodrama dice Rocha Osornio:

Como se sugiere, en la actualidad la telenovela es la principal heredera de una tradición que data más de medio siglo, y en la que se ha pretendido representar a la familia mexicana como una sagrada institución pese a la tragedia siempre amenazante. En breve, el cine, la radio y la televisión, encontraron en el melodrama el componente perfecto para conmover al público.¹⁸⁴

En *Melodrama* acudimos a un anticipado relato cinematográfico, que se construye mediante descripciones espaciales suficientemente conocidas en el cine mexicano: la estancia de una casa de “clase alta” es la típica con una escalera ancha que se pronuncia desde un extremo del plano hasta el otro, con barandales blancos y sobre los cuales suele apoyarse la figura femenina para presentar su belleza bien vestida desde lo alto de la estancia.

En contraposición, las vecindades donde se hacían los pobres en el mismo contexto cinematográfico también se presentan ante una escalera, que nace en el centro del patio y se bifurca a ambos lados de una planta alta, con barandales delgados y de metal oxidado. Para el cine y lo asume Zapata, el espacio determina situaciones dramáticas, vuelve elemento significativo cualquier punto del plano; y por ello la novela agota descripciones espaciales, que contienen en sí, una historia del drama familiar mexicano:

La recámara siguiente da la impresión de una mayor autocomplacencia de quien la ocupa, de un mayor afán de autoprotección: abundancia de cojines, las alfombras son más gruesas, el radio que iluminan las lámparas más amplio y su luz más tenue, etcétera. El cuarto posee un carácter afelpado, valga el adjetivo, y es notoriamente más grande: enormes clósets llenos de vestidos, zapatos, bolsas de mano y otros accesorios (en su tiempo sombreros). Un delicado olor a perfume invade la habitación.¹⁸⁵

En la última frase radica una aportación literaria muy importante, las acotaciones que las imágenes no pueden captar, se vuelven descripciones determinantes de espacios y al mismo tiempo, de personajes. Esta construcción de signos es notable en películas que bien pudieron ser inspiraciones para la novela como *La otra* (1946) de Roberto Gavaldón, entre otras.

El papel decisivo del melodrama en México como género cinematográfico y, por ende, como artefacto cultural, se remonta al choque de las “culturas populares urbanas” con una etapa de crecimiento económico. Forjada a través de imágenes idílicas del campo y su representación como cuna de los valores más representativos de la mexicanidad (valentía, arrojo y sacrificio), la sociedad mexicana se prepara para

¹⁸⁴ Juan Carlos Rocha Osornio. “El espacio torcido en la narrativa mexicana de temática homosexual: 1977-1997”. p. 97.

¹⁸⁵ Luis Zapata. *Melodrama*. pp.12-13.

hacer frente a los nuevos retos que emanan de la siguiente década marcada por la amplia modernización del país.¹⁸⁶

Ahora bien, el carácter descriptivo de la novela no la hace una obra naturalista, toda vez que las descripciones versan sobre espacios contruidos para la exposición de las personalidades en los personajes y esta descripción emplea un amplio vocabulario que enriquece el lenguaje literario; todo para narrar una historia lineal sobre una familia en cuyo seno el desequilibrio lo marca el hijo menor del hogar, un joven guapo, atlético y sano que es escuchado hablar en femenino con sus amigos al teléfono:

-Ay, es que estoy muy desvelada, manita. Estoy muy desvelada y todavía tengo que estudiar- dice en el teléfono.¹⁸⁷

Este dialogo detona la paranoia de una madre hipocondriaca que acudirá ante un detective (oficio necesariamente citadino, de medio siglo y Alemanista) para saber si su hijo está en los pasos de la degeneración sexual. Inverosímil, como cualidad del género, el detective se enamora del muchacho mientras lo persigue, su relación pone en jaque a ambas familias.

Entre chantajes, enfermedad, pobreza, clandestinidad, cláxones, niños huérfanos, sexo oral, camaradería homosexual, Acapulco, navidades en familia y la promesa de un futuro feliz, la novela pone en el sitio de los dramas exagerados al personaje homosexual no aceptado por su familia.

Detrás del telón narrativo y estilístico de la novela, la vigencia de la novela, mediante sus vasos comunicantes con el pasado instala a la homofobia como una preocupación burguesa, exagerada y consistente en un cúmulo de expresiones en torno a la opinión ajena. La conmoción de los valores tradicionales, apenas recargada por la ironía de las palabras, termina provocando risa loca, otro valor emocional que siempre nos otorga el escritor.

Entre otros elementos prestados del cine, Zapata nombra a sus personajes principales con ecos de las películas clásicas del melodrama nacional: Alex, el protagonista y su novio Axel, las mismas letras para la composición de dos nombres que unen la película y son el reducto de Alejandro, quizá por Alejandro Galindo, cineasta que vivificó las situaciones familiares y sus contradicciones en los años cuarenta.

¹⁸⁶ Juan Carlos Rocha Osornio. Tesis: "El espacio torcido en la narrativa mexicana de temática". p.94.

¹⁸⁷ Luis Zapata. Melodrama. p.14.

La madre es Marga, como la actriz Marga López y su padre es Arturo, como el galán indiscutible de la época Arturo de Córdoba, aunque se comporta gris y parco como Fernando Soler, el consabido padre de familia del cine mexicano. La rebeldía de Alex puede compararse con el comportamiento de las juventudes regañadas en las películas de la época de oro, haciendo énfasis en su malagradecida actitud hacia la madre víctima.

También debemos reconocer el empleo de tecnicismos propios del guion cinematográfico, en *Melodrama* hay algunas alusiones al artificio de la obra literario, en beneficio de la obra cinematográfica; por ejemplo, uno de los actos está escrito después de establecer como en un guion de cine el lugar, el momento del día y los actos de los personajes:

INTERIOR. DÍA. LONCHERÍA DE BARRIO POPULAR.

El joven Alex Rocha y el detective Axel Romero gastan sus últimos cincuenta pesos en la lonchería ubicada en la contraesquina del hotel. Comen y toman cerveza. Como fondo se escucha un trío en la rocola.¹⁸⁸

En la novela, los eventos narrados están separados por números al margen, no son capítulos de la escritura literaria clásica, ni secuencias de cine, son actos. Aunque cada uno de los 58 actos relatados, se diferencian por establecer un lugar y un espacio diferentes, como en la escritura cinematográfica. Evitar el tecnicismo de la secuencia, le permite a Zapata ponderar la importancia de la narración a través de las palabras.

Es notorio el anhelo de Zapata por ser director de cine, como lo manifestó en algunas entrevistas y como lo desarrolló posteriormente; en *Melodrama* algunas descripciones marcan ya la inquietud narrativa del ritmo cinematográfico, por ejemplo, en el acto cuatro, cuando Alex descubre la infidelidad de su novio, lo escribe así:

El que hasta entonces había sido su amigo se levantó de inmediato y lo siguió. El ya no escuchaba. Empezó a empacar. Cada atropellado “perdóname”, cada “no te puedes ir a esta hora”, cada “no lo hice por chingarte”, correspondían a objetos que caían a su maleta: el traje de baño, el cepillo de dientes, la camiseta sucia, la ropa aún limpia.¹⁸⁹

Las palabras se amotinan con los actos que en una película pueden fluir de forma simultánea y así construir nuevos significados.

¹⁸⁸ *Ibidem.* p.56.

¹⁸⁹ *Ibidem.* p.19.

Sobre *Melodrama*, dice Jorge Luis Galindo:

Melodrama puede considerarse como una novela rosa sobre homosexuales, o también el primer guión de cine publicado sobre este mismo tema. Es una novela rosa porque insiste y se recrea en los aspectos sentimentales de una pareja, de homosexuales en este caso, como cualquier novela de Corín Tellado o Barbara Cartland, haciendo la obvia aclaración que éstas siempre giran alrededor de las relaciones de parejas heterosexuales. También resulta un guión cinematográfico porque abundan acotaciones técnicas a lo largo de todo el texto, al mismo tiempo que aparecen múltiples referencias a los melodramas mexicanos.¹⁹⁰

Uno de los efectos, involuntarios o no, de *Melodrama* es que la imitación del género por excelencia de la expresión nacionalista en México tiende a su mitificación; y su parodia al cuestionamiento. En la novela de Zapata imitación y parodia confluyen, pero se disuelven en el lector, que podría asumir una postura ante los acontecimientos que está narrando.

Dice Maurice Westmoreland:

(En *Melodrama*) Al igual que en *Hasta en las mejores familias*, es una narrativa de un hijo (homosexual) atrapado en una familia de valores de clase media alta, cuyos miembros no logran construir una identidad personal auténtica.¹⁹¹

El año de la publicación de *Melodrama* es también el año del descubrimiento del virus que causa el SIDA en EEUU, este evento fortaleció prácticas homofóbicas, de exclusión y de crímenes de odio en todos los países del mundo. En el terreno literario, como se observó en el capítulo anterior, provocó un periodo desierto de novelas con personajes homosexuales.

Este fenómeno no ocurrió en la obra de Luis Zapata, si con *Melodrama* construyó una historia rosa (para los críticos la primera novela rosa gay), su próxima publicación fue una novela sin concesiones en el tema de la narración sexual.

En jirones (1985)

En medio del silencio literario que provocó la pandemia del VIH-Sida, Zapata publicó una novela en la que la orientación sexual se traslada sin cortapisas a la descripción de los actos

¹⁹⁰ Jorge Luis Galindo. "La estética camp en "Melodrama" de Luis Zapata". p.90.

¹⁹¹ Maurice Westmoreland. "Camp in the Works of Luis Zapata". p. 48.

carnales: *En jirones*; es la historia de Sebastián, un homosexual declarado que vierte en un diario su etapa de enamoramiento de A., personaje que no asume su sexualidad y vive una doble vida.

A diferencia de *Melodrama*, no estamos ante una historia de amor, con dos personajes, ni ante un romance condenado a los tormentos, fracasos y eventuales alegrías, de una pareja, en esta obra estamos ante un solo personaje: Sebastián, ante sus pensamientos y su escritura, en un momento en el que un joven se aparece en su vida para darle un giro inesperado y la más de las veces complicado. De hecho, la capacidad de Zapata para establecer un personaje protagónico frente a uno incidental radica en mencionar al segundo con la simple primer letra de su nombre, A.

La novela inicia bajo la forma de un diario, delimitado por sus días, pero diario que comienza con la historia de Sebastián y A., es un diario exclusivo de esa relación, los días no contienen suficiente información lejana a la imposibilidad de esta relación, apenas datos sobre la vida de Sebastián. Este diario mantiene una forma constante hasta el día 19, a partir de entonces la escritura se convierte en un fragmento desgarrado de esta relación, precisamente el significado del término “en jirones”.

La novela-diario no informa sobre cuándo y dónde ocurre esta historia, en el mismo Sebastián se aprecia la dificultad de exteriorizar su orientación sexual, se sabe amenazando en su casa, le revisan los cajones, pone el nombre de A. con su inicial, por todo ello. Esto es muestra de la época en la que viven los personajes, los duros años ochenta en la Ciudad de México donde la policía bajo el pretexto de las “faltas a la moral” emprendía actos violentos contra las personas homosexuales.

En relación con lo anterior, el desarrollo del argumento ocurre en espacios cerrados, públicos y privados; ellos se conocen en un cineclub, en medio de esa oscuridad tienen un primer acercamiento sexual, el carro es otro espacio donde su relación avanza y el departamento de Sebastián el otro. En un ambiente de tal opresión la relación entre ambos se limita casi a lo sexual, ¿Es por ello la estereotipación hacia las personas homosexuales?, Zapata vierte esa reflexión y otras sobre la condición homosexual. La novela-diario es también protesta:

[...] Por más gay lib que me pongo, por más explicaciones y bibliografía actualizada que trato de darle, se aferra: me siento muy mal después de haber cogido con un hombre, me siento muy sucio. Lo que tienes sucio es el coco, lo tienes lleno de mierda; en ti la materia gris se llama materia fecal; tienes la cabeza llena de pendejadas: ¿quién te ha dicho que la homosexualidad está reñida con la religión?, ¿qué no sabes lo que pasa en los monasterios?, ¿Qué no has visto las películas de Francisco del Villar?¹⁹²

La conversación entre ambos personajes corre al interior de las impresiones de Sebastián, quien revive todo el tiempo las palabras que le pudo decir A. y a partir de ellas da su opinión, es la confidencia del enamorado al hipotético lector. Como se mencionó: ese narrador autodiegético es especialmente explícito en la narración sexual, que en el desarrollo histórico de la novela gay en México puede asumirse como una novedad:

Su verga se introduce en mí, deslizándose confianzudamente, como Juan por su casa. No necesitamos crema. Mi deseo y el suyo son el mejor lubricante. Oronda, su verga se expande aún más en mi interior. Comienza a frotar, primero suavemente, luego más alocada; se mete, se sale casi toda, y arremete de nuevo con más fuerza. Roza por momentos mi próstata, que extática recibe gozosa sus repentinas caricias. Sofoco un grito de placer. A. me aprieta el pecho, me pelliza; nervioso, me muerde la espalda; su cuerpo se estira, se arquea; repite mi nombre mecánicamente, como si se tratara de una oración. Por último, con una violenta sacudida, siento la descarga del chorro potente de su esperma que em inunda, como el estallido de una ola en una roca seca y caliente por el sol. Mete más su verga, hasta casi tocar mi corazón.¹⁹³

Otro de los aspectos destacables de la novela es la presencia de la ciudad-urbe, como el escenario en el que las dinámicas sexuales de personas gays ocupan cada vez más espacios, incluso, muestra el acuerdo tácito en espacios como los cines, en los que no se permite, pero se tolera el *cruising*, acto sexual en espacios públicos.

También, envuelve esta suerte de crónica en una historia de dependencia y obsesión amorosa, para Sebastián, A. ocupa su mundo, define sus pensamientos, todo ha comenzado a girar en torno de él. La relación entre ambos se aprecia cíclica, provoca inestabilidad en ambos, genera acuerdos que no se cumplirán y extiende a más personas la infelicidad, como la víctima esposa de A.

Finalmente, no menos importante es la descripción encubierta y simultánea de la vida de A., sus apariciones en los relatos son muestra de la incapacidad de reconocer su orientación sexual y asumirla; traza un personaje recurrente de la literatura gay en México, el objeto del

¹⁹² Luis Zapata. *En jirones*. p.34.

¹⁹³ Luis Zapata. *En jirones*. p.50.

deseo que una vez dice sí y otra vez dice no; la historia, bajo este contexto es el recorrido de aventuras, promesas, compromisos, peleas y momentos juntos, en la oscuridad del anonimato, donde las personas pueden mostrarse un poco más como son y desatender el rol asignado socialmente.

En *En jirones* acudimos a la despedida de Zapata de Cuernavaca, Morelos, para habitar nuevamente en la Ciudad de México -pero no definitivamente-, ese anuncio también lo hace Sebastián en la novela, su atadura es el ciclo que ya conocemos y que las últimas líneas a secas, insípidas, pueden resumir, este drama:

[...] A. Me da miedo. Me da miedo también el mundo sin A.

Viene A. Cogemos.

Nunca los sueños han sido tan amenazantes.

Viene. Cogemos.

Ninguna pesadilla se le parece.

Deja de venir unos días.

Viene A. Se azota. Cogemos.

Viene. Cogemos.

Viene. Cogemos.

Viene. Cogemos.

Viene. Cogemos.

Viene. Cogemos.

Viene. Cogemos.

Viene. Cogemos.

Así hasta el fin del siglo de los siglos de los siglos por los siglos de los siglos.¹⁹⁴

Opina Claudia Schaefer-Rodriguez:

El concepto de ruptura ordena esta narrativa. En lugar de dejarnos con un sentido de finalización o plenitud, o con la definitiva reensambladura de los fragmentos psicológicos y narrativos, encontramos un vórtice de movimiento, de proceso interminable, a lo largo de la historia de Sebastián, que termina con la obsesiva

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.205-206.

repetición de sus frenéticos encuentros sexuales "hasta el fin del siglo de los siglos de los siglos por los siglos de los siglos", sin insinuar una posible resolución.¹⁹⁵

La hermana secreta de Angélica María (1989)

Indiscutiblemente una de las obras mejor logradas por la calculada y exacta proporción entre forma literaria y narración es la novela publicada en 1989, con un título que hace evocar los gustos y gestos recurrentes de escritores latinoamericanos como Manuel Puig (*La traición de Rita Hayworth*), Julio Cortázar (*Queremos tanto a Glenda*) o Luis Rafael Sánchez (*La importancia de llamarse Daniel Sánchez*).

En *La hermana secreta de Angélica María* Zapata innova con un personaje que no es necesariamente gay, ni necesariamente hombre, ni necesariamente mujer, es todo y nada a la vez, un personaje plural construido a partir de su condición de hermafrodita. El hermafroditismo asalta a la novelística mexicana para imponerse con una historia sensible sobre una persona que anhela ser cantante y actriz, más que eso, quiere ser Angélica María.

Para Alejandro Cortázar:

En *La hermana secreta de Angélica María* (1989) se narra la historia de la alienación social de un individuo cuya dependencia psicológica está basada en el precario sueño de poder llegar a ser la amiga íntima, y después la hermana secreta, de la famosa actriz y cantante Angélica María.¹⁹⁶

El horizonte trazado al personaje de Alba María está limitado por la vida de la actriz y cantante mexicana Angélica María -por quien Luis Zapata tiene una profunda admiración y devendrá en amistad-; Alba María sospecha tener, incluso, un parentesco familiar con la cantante y que debido a su condición biológica fue apartada de la familia; Alba María no conoce a sus padres, la historia en torno a ellos es confusa por las imprecisiones de su abuela, la mujer con la que vive.

Para Westmoreland, la novela es:

Un individuo sin identidad, Álvaro intenta encontrar una a través de su relación con el cine. Su ignorancia sobre su origen—abandonado al nacer debido a su

¹⁹⁵ Claudia Schaefer-Rodriguez. "Luis Zapata 1951-" en David William Foster. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes*. p. 465.

¹⁹⁶ Alejandro Cortázar. "Implicaciones subalternas de un proliferado discurso coloquial en la obra narrativa de Luis Zapata". p.61.

hermafroditismo—le permite inventar un pasado y una relación con Angélica María.¹⁹⁷

Como veremos en la forma, esta posibilidad de desdoblamiento de un personaje contribuye a la escritura de una novela sobre las expectativas de una mujer inocente, que vive en medio de las imposibilidades económicas previstas en la medianía, expectativas que promueve desde el periodo neoliberal la televisión, como constituyente del pensamiento cultural en las clases más desfavorecidas:

Ser una estrella, como pináculo de la existencia humana, ser actriz para ser admirada y perseguida por todos, ser sorprendida en las aceras por manos impertinentes que agitan papelitos para ser firmados; ser cantante para que su voz legitime el pensamiento moderno pero decente de la actualidad. Alba María está convencida de su destino y lo apreciamos en el tríptico que es la novela.

Recorre la narración los espacios destinados a los espectáculos trashumantes, como las compañías teatrales de los años veinte, las compañías de teatro de revista y ahora -en la temporalidad de la novela- las caravanas de artistas, Generalmente patrocinadas por empresas cerveceras que llevan un número de espectáculos diversos a pueblos y ciudades pequeñas.

Estos espectáculos se integran por artistas que aspiran a volverse famosos, estrellas de la televisión y la radio, a ese interés responde el anuncio tan optimista que abre la novela y pinta el paisaje que Zapata reconoce desde su infancia:

Señoras y señores; distinguido público: su caravana de estrellas Corona Extra tiene el enorme placer de presentarse de nuevo en esta primaveral y turística ciudad para llevarles a ustedes lo más selecto, lo más granado de la farándula nacional. Estarán con ustedes los mejores artistas del radio, el cine y la televisión. Para abrir este magno festival, tenemos nosotros la juvenil y encantadora presencia de una gran promesa, una joven baladista a quien pronto veremos convertida en una rutilante estrella del firmamento artístico. Con ustedes: ¡Alba María!... Pero ¿qué pasa? Brindémosle un fuerte aplauso a la intérprete de “No seas tonto, no”, que empieza a escucharse insistentemente en el radio. Señoras y señores, con ustedes: ¡Al-ba Ma-rí-a!¹⁹⁸

El contexto de los espectáculos y los viajes a propósito de las caravanas se complementa con los desafíos que tiene que enfrentar Alba María, sobre todo de índole sexual, una mujer joven, tímida, educada y “decente” como ella se denomina es objeto de insinuaciones, piropos y

¹⁹⁷ Maurice Westmoreland. “Camp in the Works of Luis Zapata”. p. 51.

¹⁹⁸ Luis Zapata. *La hermana secreta de Angélica María*. p.15.

hasta toqueteos impropios de parte de otros miembros de la caravana. Su timidez solo se explica por el secreto que ella guarda que aquí el lector ya conoce, pero que en la novela se sabrá hasta que uno de esos hombres insolentes lo descubra. Como en el cuento breve de Andrés Caicedo “Besacalles”, el secreto sexual es tanto más sagrado que el acto sexual mismo; Alba María se convierte en asesina al estar en riesgo su secreto.

Cuando Alba María y Álvaro casi son violados, uno por un amigo de la infancia y el otro por un reportero sensacionalista, responden matando a sus agresores.¹⁹⁹

La novela continúa con la historia de Álvaro, que es la expresión de género masculina de Alba María, ¿Cómo determinar el rol que debe asumir una persona que ha nacido con hermafroditismo?; este dilema de tipo social, psicológico y psiquiátrico se desenvuelve en la palabra escrita de la novela, sin dejar de advertir la característica universal: El dolor ha sido la constante en la vida de Alba María. Es constante el dolor en la vida de Álvaro.²⁰⁰

El tríptico se cierra con Alexina, el nombre artístico que ha asumido Alba María. Este ventajoso desdoblamiento le permite a la novela invadir espacios de otros géneros como la novela policiaca, que tras los asesinatos plantea escapes y salidas para el personaje; pero que recupera su aspecto cíclico en la esperanza que hace a Alba María volverse a parar en un escenario, podría tomarse como una sátira, tanto avanzar y no moverse un palmo.

Sobre la novela Claudia Schaefer-Rodríguez, dice:

Ni como niño andrógino ni como adulto travestido ni como objeto hipermasculinizado de deseo, Alexina encuentra felicidad en su propio cuerpo, ya que siempre es la fuente de dolor, contradicción, secreto e insatisfacción, y el recordatorio del deseo de ser lo que uno no es.²⁰¹

Con lo anterior no podemos estar de acuerdo por la sencilla razón de que la novela no es sobre un niño andrógino, sino una persona con hermafroditismo, presenta características sexuales de ambos géneros; de hecho sobre la base esperanzadora de una cirugía que la acerque más a un cuerpo físicamente femenino se erige el nuevo brillo esperanzador, pero tristemente condenado al fracaso futuro.

¹⁹⁹ Claudia Schaefer-Rodríguez. “Luis Zapata, 1951” en David W. Foster. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes*. p.466.

²⁰⁰ Luis Zapata. *La hermana secreta de Angélica María.*, p.63.

²⁰¹ Claudia Schaefer-Rodríguez. “Luis Zapata, 1951” en David W. Foster. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes*. p.467.

¿Por qué mejor no nos vamos? (1992)

El experimento formal que Luis Zapata desarrolló en *De pétalos perennes* vuelve a ser la característica principal de una novela: totalmente dialógica. Las divagaciones de cada personaje y su existencia oral constituyen un contrapunto permanente de ideas, expresiones, pensamientos, principios; como en una lucha inevitable que se sostiene por su dependencia.

Los personajes de *¿Por qué mejor no nos vamos?* Son dos amigos que realizan un viaje juntos a Veracruz, una mujer y hombre, que emplean sus diálogos como disfraz de la soledad, la amistad y como arma letal contra el otro. No hay conversación que no tienda a mostrar las diferencias de ambos personajes, el lector acude a una novela-pugna.

El propósito de este tipo de narración es explotar toda posibilidad literaria para la descripción de personajes, en ella los diálogos son plataforma libre para el *camp*, el tipo de palabras o expresiones que dibujan a una generación, clase social o contexto laboral, familiar, etcétera. Como es también distintivo de la novelística de Zapata, los personajes comparten aspectos biográficos con el autor, ellos conversan sobre su paso por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y el hombre es gay.

—A penny for your thoughts.

—¿Que qué?

—Ay, se me olvidaba que estoy hablando con un monolingüe; tú perdonarás. Que en qué piensas.

—En nada.

—No mames: el existencialismo ya pasó de moda.

—¿Ah, sí? ¿Y qué está de moda, entonces?

—No te evadas. Te pregunté en qué estabas pensando.

—En nada que te pueda interesar. No me dejaste terminar la frase.

—Tienes razón: ninguna de las pendejadas que pienses me puede interesar. Te lo pregunté nada más por hacerte conversación.

—Y, si no te interesan las pendejadas que pienso, ¿para qué quieres hacerme conversación?

—Pues para espantarme el sueño: dos veces he estado a punto de quedarme dormida.²⁰²

En este breve diálogo conviven tres temas que no tienen conclusión, se van tejiendo sobre el recorrido que hacen los personajes en su viaje, cada encuentro con el exterior, cada tópico es una oportunidad para conocer la manera de pensar de esta contemporaneidad, que igual reconoce el pasado. Permite establecer una forma de aprehensión de la historia, no entendida como los procesos sociales, sino como el paso del tiempo a través de dos personas. Y también funge, la novela, como una expresión de su tiempo, a la que se puede visitar con propósitos sociológicos o antropológicos.

Un ejemplo de la temporalidad de las palabras que ocurre al interior de la novela y como objeto de estudio mismo:

—Pues entonces el verbo que deberías usar es ordeñar, como si fueras vaca.

—Y ya, pues, me vengo riquísimo, ¡puta, que chingón!, siento que me vacío por completo, y entonces lo sigo chaqueteando, y ya, se viene, ¿no?, retorciéndose, atornillándose en mi verga, casi gritando, pero tratando de que su grito no salga del cuarto; se arquea y se viene, ¿no?, con todas las ganas del mundo, y arroja sus potentes mecos, que brincan y se quedan incrustados en la pared como un gargajo/

—¡Ay, guácala!

—No me digas que te saca de onda la palabra “mecos”. ¡Por favor!, habíamos quedado en que eras una dama culta y de amplio criterio.

—Pues sí, pero lo que me pareció poco elegante de un caballero como tú fue que compararas los mecos con un gargajo: guácala.²⁰³

El ejemplo condensa las características de la novela: el diálogo permanente, interrumpido y con sus expresiones emocionales; los temas que remiten a una ilustración del pasado y su forma actual; el uso de un vocabulario coloquial; el constante encuentro de opiniones; la confesión de ambos en forma de recuerdos; y el miedo a la soledad con que amenaza la vejez.

²⁰² Luis Zapata. *¿Por qué mejor no nos vamos?*. p.28-29.

²⁰³ *Ibid.*, p. 39-40.

La más fuerte pasión (1995)

En el mismo sentido de las posibilidades literarias que ofrece el diálogo, Luis Zapata presenta su tercera novela totalmente dialógica: *La más fuerte pasión*; en la que vuelve a una historia de amor homosexual que se cuenta solo por las conversaciones que tienen Arturo y Santiago, dos hombres de edad distinta que establecen una relación sentimental, ¿impulsada, promovida, convalidada? Por la madre de uno de ellos.

En esta novela que sigue empleando formas narrativas diversas y arriesgadas, Luis Zapata retrata no solo la conversación de las personas cuando están juntas, sino aquella que mantienen mediante herramientas tecnológicas como el teléfono e imprime las dinámicas que estos dispositivos vuelven naturales, como la forma de contestar, la dificultad de la interrupción, la temporalidad del diálogo, la concreción de las frases y la claridad de las palabras.

La más fuerte pasión narra el surgimiento y progreso de la relación entre Arturo y Sebastián, el segundo de ellos es amigo de la madre del primero, Sarita. El origen de este noviazgo es posible por la comunicación que hay entre los personajes sobre un proyecto económico conjunto, en el fondo, la relación de ambos se establece como un acuerdo comercial en el que todos salen ganando.

—¿A dónde te fuiste ayer?

—¿Yo? -Sí. Te llamé, pero no te encontré.

—Ah. ¿Y hablaste con mi madre?

—Sí. Aproveché para saludarla.

—¿Ya viste lo de las acciones?

—Sí.

—Se me hace que te sacó de onda que te contestara ella, y no yo.

—La verdad, sí.

—¿Y por qué, eh?

—Porque esperaba oír tu voz.

—Se dice “tu dulce voz”.

—Tu dulce voz. Esperaba oír tu dulce voz.

—Lo dije de broma, ¿eh? Pero veo que te lo tomaste en serio.

—Porque es cierto: tienes una voz muy bonita.

—¿Sí? ¿Qué tiene de especial?

—Es agradable, bien timbrada, varonil.

—Ah. ¿Y por qué te sacó de onda que te contestara ella?

—Ya te lo dije: esperaba hablar contigo.²⁰⁴

Como es constante en la obra de Zapata, las escenas cotidianas pueden ser fértiles para la comedia, y en esta novela no es la excepción, pues una ocasión sexual sirve para reflejar el tipo de relación que están construyendo Arturo y Sebastián, una relación que puede llamarse transacción:

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

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

—Espérate tantito, mi rey.

—Es que me duele.

—Aflójate un poco. No me muevo. Relájate.

—Ay, me duele.

—No pienses en el dolor. Piensa en otra cosa, y verás que luego ya no sientes nada. Hasta te va a gustar. Relájate.

—Ay.

—Pon tu atención en otra cosa... Piensa, por ejemplo, que... ¿Qué te parecería que hiciéramos un viaje juntos?

—¿A dónde?

—¿A dónde te gustaría a ti?

—No sé. A New York.

—Bueno, pues vamos a New York. Imagínate que ya estamos allá.

— Todavía me duele, Santiago.

—Pero ya menos, ¿no? Imagínate que estamos en New York y que... que son las seis de la tarde y... y que estamos en un bar. El que más te guste a ti. Estamos en un bar, tomando un martini. ¿Te gusta el martini?

²⁰⁴ Luis Zapata. *La más fuerte pasión*. p. 24.

—Sí, más o menos.

—Bueno, pues estamos tomando un martini y... en la noche vamos a ir al teatro. Estamos relajados, descansando un rato, recuperando nuestras fuerzas... Estamos agotados porque todo el día anduvimos de shopping... ¿Te duele menos?

—Ajá.

—Bueno, pues ya no pienses en eso, y verás que en un momento desaparece el dolor... Vamos a ir a ver una obra que tú elegiste... O quizás vamos a ir a un concierto de rock, de tu grupo favorito... Ay, papito, qué rico estás, mi rey... Me encantas todo... Me encantan tus nalgas, redonditas, duritas... tu espalda, lisita... Ay, y esto que tienes por acá; mira nada más... qué sorpresota, ¿eh?, quién lo iba a decir... Yo creía que la tenías más chica.

—¿Por qué?

—No sé. Bueno, quizá porque dicen que cuando alguien tiene muy buena nalga, no tiene tan buena verga, o viceversa, por aquello de que “no hay dicha completa”... Pero tú eres la excepción, papito: todo tú estás buenísimo.

—¿De veras?

—Sí: me encantas.

—Ya casi no me duele. Sígueme diciendo cosas.

Como en el caso de *En jirones* la relación se vuelve monótona, en la novela referida el ciclo gira en torno a la necesidad de sus encuentros sexuales, que aparentemente fortalece una relación que puede transformarse en una moderna relación homosexual; en *La más fuerte pasión*, ese ciclo va en torno a las relaciones sexuales que se facilitan por la conversación sobre bienes posibles a obtener.

Es una novela que podemos considerar transaccional, semejante a la constante compra y venta de mercancías, en la que cada personaje dispone de bienes para intercambiar con otros, uno su dinero: Sebastián, otro el afecto y la libertad: Sarita, y otro el cuerpo: Arturo. Temporalmente la novela surge en un contexto ideológico que invita a las personas a ser “emprendedoras”, a transitar a una concepción económica en la que no basta consumir, sino que es importante producir. El cierre de la novela lo confirma:

—¡Ábrete bien, cabrón!

—Ay, es que me está doliendo, Santiago.

—No te creo: bien que te gusta que te la retaque.

—Sí, pero ahorita me está doliendo.

—A ver, pues, no me muevo. Aflójate.

—Ajá.

—Piensa en otra cosa.

—¿En qué?

—No sé, en otra cosa. En el regalo que te voy a dar de cumpleaños, por ejemplo. ¿Ya sabes lo que quieres?

—Sí.

—¿Qué?

—No te lo voy a decir ahorita.

—Pero ya estás menos tenso, ¿verdad, cabroncito?

—Ajá. -No me imagino qué es lo que quieres, pero seguramente me vas a dejar en la ruina. -Algo hay de eso.

—¿Te está gustando?

—Sí, mucho.

—Eres medio putito, ¿verdad?

—Sí... ¡Ay, así, Santiago, métemela más!

—¡Así! ¡Así!

—Pero no te muevas tanto, Arturo: nos vamos a salir de cuadro.

Ahora bien, la última frase de la novela es atendible por la mención sobre salirse de cuadro. Esta frase nos hace pensar en la conciencia del artificio en el que los personajes reconocen estar e integrar. Salirse de cuadro por el movimiento de sus cuerpos en el sexo nos evoca al teatro o al cine, y en ambos casos, a dejar de ser el punto de interés del espectador/lector. La frase nos invita a reconocer la novela como una sátira sobre las relaciones humanas bajo el velo mercantilista de los cuerpos y los afectos.

Los postulados del buen golpista (1995)

Alva Chávez Guillermina es la nueva personaje de Luis Zapata a través de la cuál, mediante un monólogo, redacta un decálogo, más bien improvisado sobre el buen ladrón. Su segunda novela de 1995 retrata a una personaje insoportable que, tras haber hablado de los robos, construye toda su historia aprovechando al interlocutor.

Ladrona de oficio, se transparenta ante alguien que le admira su habilidad para robar, ante quien declara tener un decálogo infalible construido con los años, valiosa información que nos queda revelada en la página veintidós de la novela. Para ella, los diez puntos del buen ladrón son conocer el terreno del robo; Ir al grano en lo que se va a robar; Tener una técnica bastante practicada en lo que llama “La mano que vuela”.

Portar una bolsa extra; Ir en pareja y de preferencia alegando; Realizar un golpe nada más en cada tienda; Si te agarran, inmediatamente dar otro golpe, para evitar el miedo; Cuando te agarren hacer el drama, doblar las manos y admitir; Cuando te agarren tener coraje para sostenerte, deseos de venganza; y, Después de todo, nunca perder la compostura.

Este pretexto otorga la oportunidad para que la protagonista nos cuente toda su vida, deja entrever mediante su léxico coloquial, su niñez, su adolescencia, y su edad madura. Conocemos su entorno familiar, su situación económica, sus relaciones amistosas, sus anhelos amorosos y estamos sujetos a la posible invención de historias casi siempre extraordinarias, difícilmente ciertas, pero hábilmente escritas.

En esta novela, Zapata, demuestra que la expresión coloquial, a diferencia de lo que se cree, no es limitada en vocabulario, sino igual de robusta. Podemos atender la necesidad expresiva de la personaje, como fundamento para el enriquecimiento verbal; excelente novela para demostrar que la palabra está sujeta a su función y no al revés.

En términos teóricos, la novela parece acompañar la teoría del funcionalismo lingüístico, que propone que el lenguaje se desarrolla como herramienta para satisfacer las necesidades de comunicación de los seres humanos. Así, Alva Chávez Guillermina despacha palabras propias de un contexto generacional para ilustrar una vida; casi cumpliendo nuevamente las características de la novela picaresca.

La personaje apela continuamente a su interlocutor mediante muletillas verbales que funcionan para resaltar la verosimilitud de sus narraciones:

Bueno, pues te decía que entonces Gabriel Campos se tomó muy en serio su papel de maestro. Y yo también, porque siempre tuve la ambición de ser culta, intelectual y seria. ¡Pero me costaba un trabajo! ¡No sabes, me daba dolor de cabeza! Digo, es que Gabriel era brillantísimo, y, aunque me tenía mucha paciencia, de repente ya quería que yo estuviera en su mismo nivel de conocimientos. Y no solo me enseñaba cosas de cine, no. Se había echado a cuestras una tarea más grande: la de introducirme al

mundo del pensamiento y de la cultura así en general: ¿Cómo la ves? ¡Poca cosa!, ¿no?²⁰⁵

En otro orden de ideas, la población en la novelística de Zapata vuelve a nutrirse con un personaje basado en una persona que cautiva al escritor, por su vida, sus aventuras y su forma de contarlos; Adonis García en *El vampiro de la colonia Roma* o Billy, la golpista de esta novela, cuya vida Zapata decide contarla con desenfreno y orgullo, en una forma literaria monológica.

La Billy aparece como supercazadora en el centeno: la Ciudad de México no la aterra, sino le ofrece múltiples aventuras cotidianas de una picaresca contracultural. No niego la veracidad de los hechos, que algunos de los asistentes a este acto pueden atestiguar: hablo de un tono, de una atmósfera fresca, optimista, traviesa, inocente, en una Ciudad de México anterior a las devaluaciones. ¿Era así la realidad? Yo me acuerdo de una ciudad horrible y temible, aun en esos años. Una ciudad provinciana, aburrida, llena de Díaz Ordaz, del Charro Avitia y de Mauricio Garcés.²⁰⁶

Así, *Los postulados del buen golpista* es un recorrido en la Ciudad de México por los años sesenta y setenta, época coincidente en la que el escritor conoce y reside en la ciudad capital; en la novela se percibe un personaje construido a partir de las vivencias de Billy y la imaginación de Zapata. Por ello, en la narración se perciben aspectos naturales de ambas personas:

Yo le hablaba de literatura, y él se reía de mí; decía “Ay, no, no me vengas con esas jaladas.” Yo luego luego que lo conocí le pregunté si había leído a Bataille. Cada vez que estaba con un grueso le hablaba inmediatamente de este colega: ora sí que era mi caballito de Bataille, ¿verdad? Siempre lo sacaba a relucir.²⁰⁷

Finalmente, destacaría que, desde una perspectiva de la sociología de la literatura, resulta interesante que la novela de Zapata, escrita entre 1992 y 1993, pero publicada en 1995, comparta año de publicación con la novela *Señorita México*, del escritor Enrique Serna. En ambas observamos la perspectiva de los años sesenta, desde un personaje femenino, que ha triunfado y caído en desgracia.

²⁰⁵ Luis Zapata. *Los postulados del buen golpista*. P.57.

²⁰⁶ José Joaquín Blanco. “Luis Zapata: Los postulados del buen golpista, La historia de siempre, 30 años del vampiro”. Blog La iguana de ojeté. 12 de octubre de 2008.

²⁰⁷ Luis Zapata. *Los postulados del buen golpista*. p.129.

Siete noches junto al mar (1999)

Se ha establecido que Luis Zapata es un conocedor profundo de la literatura medieval, su tesis de licenciatura es un desglose de uno de los autores pioneros de la literatura romántica, por lo que la escritura de *Siete noches junto al mar* no puede pensarse fuera de ese esquema que ahora homenajea.

El Decamerón, novela de Giovanni Boccaccio; *Los cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer; *El libro de buen amor*, de Juan Ruiz, arcipreste de Hita; *El conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, Príncipe de Villena; *Disciplina clericalis*, de Pedro Alfonso de Huesca; *Gesta Romanorum*; o *Las mil y una noches*, comparten una característica esencial: recopilan cuentos, historias, pasajes, narraciones, -en algunos casos moralizantes-, de un determinado momento.

Son obras, que, bajo una estructura semejante integran historias diversas, que tienden a componer un fresco de paisajes, personajes, situaciones y anécdotas, funcionando como tapiz de la sociedad que pretenden reflejar en una miscelánea literaria, que puede involucrar cuentos, poemas, crónicas, etcétera.

Probablemente la obra más destacada de este compendio sea *El Decamerón*, que bajo el mismo marco narrativo presenta cien cuentos, alguna novelas cortas, que ilustran la cosmogonía del autor y su época sobre el amor, la fortuna y la condición humana, en desarrollos que van de la tragedia a la comedia, pasando por lo erótico.

Este tipo de crisol de relatos permite juntar bajo una misma obra una variedad temática y estilística que enriquece la búsqueda de géneros literarios; además el ritmo narrativo suele ser dinámico y divertido por su flexibilidad; y quizá lo más importante: representan a la sociedad de su época, muestra la conducta de las distintas clases sociales, sus costumbres, la mentalidad reinante, son valiosas como documentos históricos y culturales.

Bajo este concepto de obra, Zapata integra más de cuarenta y tres breves relatos contados por cuatro personajes distintos: Iván, Fernando, Lucía y Nidia, amigos, que, frente al mar de Playa de Cuesta, en Acapulco, comparten sus vivencias, anécdotas o historias que

conocen con los demás, como un ejercicio no justificado, pero rico en antologar situaciones breves, recurrentes, cotidianas, bajo el ejercicio literario y oral.

Oral, porque la novela se compone de diálogos; aunque a diferencia de *De pétalos perennes*, *¿Por qué mejor no nos vamos?* y *La más fuerte pasión*, estos diálogos son breves monólogos, no hay un intercambio constante de palabras, ni interrupciones que tiendan a crear tensiones o nuevas rutas narrativas en el relato que cada persona está contando.

La forma de estas intervenciones es turnada -como las contadoras del divino Marqués en *Los 120 días de Sodoma*-, en la novela, las narraciones inician con una inexplicable sangría a la derecha y sin la intervención de un metanarrador el lector reconoce a los personajes, su estadía en Acapulco y su práctica que parece ser constante.

Desde el título, Zapata, anuncia la temporalidad de su novela, son hechos que ocurren en la noche y a lo largo de siete días, que bastan para crear un fresco de la sociedad mexicana de la época. Las historias versan sobre los personajes o sobre múltiples desconocidos, sobre temas de amor, religión, sexo, o intrascendencias como creencias en santería. Se trata de una novela-testimonio.

Es evidente desde *El vampiro de la colonia Roma* que Zapata goza de retratar, con ligera intervención, las formas expresivas de las personas con la que dialoga, conversa y aprehende las historias para filtrarlas por el mecanismo de la creación literaria. En casi la totalidad de su novelística Zapata crea personajes con origen en personas que han conversado su vida con él, y él mismo.

Una muestra de la expresión coloquial y que puede ser objeto de análisis sobre el vocabulario de personajes en determinadas épocas:

En ese viaje conocí a unos cuates muy chistosos que se dedicaban, ora sí que literalmente, a coser ajeno: eran costureros y vivían en uno de esos barrios nuevos y feos que siempre surgen en la periferia de las ciudades. Ya se imaginan el cuadro, ¿no?: calles a medio pavimentar, casas relativamente recientes y que también dan la impresión de que por alguna razón no han terminado de construirlas, comercios pequeños, vulcanizadoras, iglesias protestantes, en fin: la delicia de cualquier sociólogo.²⁰⁸

²⁰⁸ Luis Zapata. *Siete noches junto al mar*. p.30.

Otro ejemplo, que involucra creencias sobre desastres naturales anunciados, exacerbadas en los años previos al nuevo milenio:

(El fin de Acapulco)

—Todo empezó con un rumor: que se iba a perder Acapulco, que iba a haber un temblor bien fuerte, y que sí, que no. Fue una época en que estuvo temblando mucho, casi diario, y la gente se empezó a poner nerviosa y se corrió la voz de que se iba a acabar Acapulco, que porque se estaba formando un volcán, o no sé qué cosa, entre Oaxaca y Guerrero. O sea, la misma falla esa de San Andrés, creo le dicen, ¿no? Me acuerdo que hasta dieron la fecha en que iba a ser la catástrofe: el veinte de marzo, una cosa así. ¡Y mucha gente se salió! Incluso en Oaxaca. La gente vendió sus tierras, sus animalitos, sus posesiones, pues.²⁰⁹

La historia de siempre (2007)

Una de las novelas breves de Luis Zapata no cultivó las constantes expresiones en torno a la siempre novedosa e irreverente forma de narrar del escritor, puede ser por la normalización de temas que el escritor vierte en *La historia de siempre*; el título mismo apela a esa normalización, la de la infidelidad o la conformación de las parejas amorosas.

Como previendo cambios en las dinámicas de pareja a principios del siglo XXI, o retratando su experiencia en torno a las parejas homosexuales, la novela expone dos situaciones de infidelidad de Armando hacia Bernardo, su pareja. Estas infidelidades, quizás solo evidentes por las relaciones sexuales fuera de la pareja, revelan las nuevas formas de convivencia de las parejas homosexuales.

Familias diversas en la Ciudad de México encontraron en una nueva ley de finales del año 2006 la posibilidad de registrar e institucionalizar su forma de convivencia. El texto: la novela, habla también del contexto: la visibilidad en sociedad y la integración a los cuerpos jurídicos de formas de vida que apenas iniciarán a narrarse en diversas expresiones artísticas.

Esta novedad es presentada a través de otra novedad en su novelística: la narración múltiple. La historia de siempre es narrada en tercera persona, aunque a veces recupera los pensamientos del personaje en primera persona. Y lo más interesante, es que es una novela,

²⁰⁹ *Ibid.* p. 219.

única en su bibliografía, que tiene notas al pie, intervenciones de dos personas más: la capturista y la correctora.

Dice Brandon P. Bisbey:

Si la novela satiriza suavemente las representaciones mediáticas de las relaciones amorosas y sexuales a través de la parodia, también cuestiona la autoridad explicativa del lenguaje a través del uso de la metanarrativa. Un juego de voces narrativas socava la autoridad discursiva, para que al final ningún discurso predomine y ninguna voz parezca más legítima que otra. En esta novela la autoridad del narrador se ve socavada por su propio cuestionamiento del proyecto narrativo, así como por las intervenciones del capturista, al correctora de pruebas y el personaje principal.²¹⁰

Entre estas cuatro voces se integra una divertida novela en la que las opiniones de todos conforman un crisol de pensamientos circundantes a un fenómeno cotidiano: la vida en pareja. Específicamente, las voces de la capturista y la correctora no abonan a los hechos, respetando la invención total del escritor. Pero sí imprimen sus opiniones en torno a lo que están leyendo.

Este fenómeno significa la presencia de más personas en torno a la producción de libros, que puede asumirse como un homenaje a los integrantes de la industria literaria, de su derecho a la participación, a involucrarse en los procesos creativos; y por otro lado, a la tormentosa intervención de estos mismos agentes en las obras de los autores, en algunos casos de correctores se disfrazan los censores.

En la novela hay treinta y ocho de estas intervenciones, que obligan al lector a estar atento a más de una voz paralela, un ejemplo de esta dinámica de escritura y lectura:

[...]

Éric lo abraza. Acerca su rostro al de Armando; se miran a los ojos. Armando siente el aliento cálido, limpio, aunque un tanto dulzón, de Éric en su cara. Los labios de Éric rozan los de Armando, y por fin se dan el tan esperado beso⁵

[...]

⁵ Y cabría añadir que si, como dice el narrador, Armando es bueno de cursi, el narrador, a su vez, no canta mal las rancheras: a propósito de sombras... (n. del. c.)²¹¹

²¹⁰ Brandon P. Bisbey. "Humor y matrimonio gay en Utopía gay, de José Rafael Calva, y La historia de siempre, de Luis Zapata". p.26.

²¹¹ Luis Zapata. La historia de siempre. p. 54.

En medio de esta historia que no es de amor, Zapata vuelve a caracterizar el acto sexual, incluso, solamente a través de éste se puede observar la evolución de términos y de conductas sexuales a través de los años, aunque en la presente novela, el acto sexual también está normalizado, despojándole del misticismo que tuvo en *En jirones*:

Armando desiste de encontrarle, de encontrar para los dos, una mejor posición en la cama, y vuelve a mamar la verga erecta de Éric, o sea la Erecta verga, que, a pesar de los intentos de Armando por cambiar de lugar a su dueño, no ha perdido su dureza.²¹²

Ahora bien, la novela-colectiva es un ejercicio que apela todo el tiempo al hipotético lector, al referirse constantemente a sus pensamientos sobre el progreso o desenlace de la novela, retándolo a adivinar los sucesos a narrar, forzándolo a intervenir como intervinieron la correctora y la capturista.

No nos alarmemos, entonces, lector: Armando sólo sentía lo que tú sientes después de una borrachera, o de haber estado trabajando sin parar varios días, o durante una gripe: cierta inquietud, cierto cansancio, que sin embargo resulta un poco difícil aceptar: ¿no me iré a quedar así?, pudo preguntarse, como seguramente tú también lo has hecho en ocasiones semejantes.²¹³

Y finalmente, la novela es otro ejemplo de la capacidad humorística de Zapata, que utiliza los nombres de los personajes para llevarlos a juegos de palabras, como la posible “Disfunción erictil” de Éric. Como las inapropiadas intervenciones como notas en la novela y como la transcripción en diálogos -los únicos en la obra- de las charlas entre Armando y Bernardo, <<¡Esas apasionantes conversaciones de las parejas que llevan años de haberse formado!>>.²¹⁴

Como sombras y sueños (2014)

En la búsqueda permanente de la forma narrativa ideal para lograr la expresión justa que el autor se plantea, en el año 2014, Luis Zapata presenta la novela *Como sombras y sueños*, alternando escritura en primera y tercera persona, pero refiriéndose al mismo personaje: Orlando Barreto, un escritor que atraviesa un bloqueo creativo por su condición depresiva. Y

²¹² *Ibid.* p. 60.

²¹³ *Ibid.* p. 121.

²¹⁴ *Ibid.* p.80.

esta característica complementa la producción literaria del escritor en el mismo año: la depresión y la literatura.

Desde el primer momento de la novela la depresión se instala como el *leit motiv* de la parálisis creativa, esta justificación le permite al escritor describir los síntomas de esta enfermedad con pleno conocimiento de causa; se sabe, la depresión que padece Luis Zapata de manera crónica, y esta condición cruza de principio a fin la posibilidad de esta novela.

La novela refleja el deseo del escritor Orlando Barreto por crear una novela titulada *Mi vida como enfermo*, esta obra solo existe en el pensamiento del escritor, al que nos da acceso la narración que oscila entre primera y tercera persona, estamos ante un personaje constituido por dos perspectivas, el pensamiento, en primera persona de Barreto; y sus palabras escritas, las que imprime en tercera persona.

Una de las características más notables de la novela es que Orlando Barreto se encuentra postrado físicamente, la narración no da cuenta de sus acciones fuera de su desesperación por escribir, y esta postración es trasladada a la novela que pretende hacer, pues tampoco avanza en su escritura, sino que lo único que queda en el papel es la reseña de su enfermedad. Una persona que padezca esta enfermedad sabrá reconocer los síntomas como reales, es una novela hiperrealista en el más sentido estricto del término.

También, la novela es un juego interesante del lenguaje literario, que puede interpretarse como una muestra excesiva de las posibilidades de la palabra escrita, igualmente postradas, es un desfile de formas y maneras literarias que no camina a ningún punto, sino a profundizar en la caracterización de la postración que provoca la depresión, un ejemplo:

Antes, en el no muy antes, sino en el antitos, en el endenantitos, y también en el poco antes del enedenantitos y un poco en el poco antes del endenantitos, escribía con gusto, con gusto corregía mi manuscritito, con gusto pasaba mis correccioncitas en el manuscritito, o más bien en el manuscritito nuevo o en el mecanoelectricomanuscritito nuevo o en el compuscritito nuevo, y con gustito sacaba las hojitas de la maquinita o de la electromaquinita o recibía las que arrojaba con gsutito la impresorcita de la computadorcita y con gustito las ponía, las hojitas, clarito, no otra cosita, uñita sobre la otrita, les compraba sus carpetitas o sus foldercitos o sus sobrecitos de papelito manilita y con gustito veía como iba creciéndito la novelita o el librito que fuerita, con muchito gustito pensabita que estaba creciendito el proyectito del que se tratabita, padrecito, a todo darcito, una sensacioncita como de potencita, de podercito, y de gustito, clarito, y de sentidito, por supuestito, alguito se

estaba gestandito, alguito nuevito, y había que tratarlito con cuidadito, o al menos con gustito, digo, diguito, era lo primerito, lo primeritito, lo más importantito, ya me imaginito ahorita que la computadorcita va a estar marcandito con rojito todas esas palabritas cuandito pase este textito, porque no puede ver nada rarito, un aumentativito inesperadito, una groseriyita, sin estar emitiendo señalitas de alarmita, como si dijeraimitos, o como si dijera ellita, la computadorcita, agüitas, te estas pasandito, la estas cagandito, y en efectito, ahorita que estoy pasandito el textito ya me está marcandito muchtas cositas rojitas, aunquecito no tantitas como yo creiita, pero estito no es lo importantito, lo importantito es le cuidadito con el que tratabita mi proyectito que se estaba gestandito, y tambiencito el cuidadito con que me trataba yocito [...]²¹⁵

Este uso del diminutivo en casi cada palabra se extiende a lo largo de tres páginas de la novela, la lectura es compleja, cansada y poco propositiva en la conformación de una historia, pero excesivamente significativa si se pretende mostrar la imposibilidad de la escritura, se tienen las herramientas, pero se carece de la historia y esa es la historia.

El autor introduce una serie de enfermedades que ha padecido o temido padecer, esto funciona, en términos formales como una prospección del personaje que encamina la narración hacia la fatalidad, tal no ocurre en la historia de Barreto, sino en el resultado de la novela; el listado de enfermedades también contribuye a caracterizar al personaje, es una construcción muy notable del tipo de persona que está escribiendo, una forma alternativa de su descripción, de su autobiografía. Las enfermedades son:

Tuberculosis, Leucemia, Locura no específica, Depresión, Cáncer de seno (aunque se sabe que son pocos los casos de hombres que lo padecen, él podría contarse entre estos), Cáncer de piel, Enfisema, Cáncer de pulmón, Bronconeumonía, Gonorrea, Sífilis, Hemorroides, Cinturón de la Reina, Cáncer de colon, Depresión, Bronquitis crónica, Presión alta, Presión baja, Fisuras en el ano, Sida, Herpes, Epilepsia, Hepatitis, Fatiga crónica, Colitis, Dengue, Paludismo, Enteritis crónica, Trastorno bipolar, Trastorno obsesivo compulsivo, Gastritis, Úlceras, Hipoglucemia, Diabetes, Tumor en el cerebro, Alzheimer, Asma, cardiopatías difusas, Divertículos, Disentería, Salmonelosis, Reumatismo, Influenza, Rotavirus, Pulmonía, Neumonía, Depresión, Dermatitis, Todo tipo de bacterias, Todo tipo de virus, Gripes por centenas, Diarreas por centenas, Depresión, Depresión, Depresión, Depresión, Depresión.²¹⁶

Otra de las características de la depresión en la forma en que se concibe la realidad es la constante confusión y de este síntoma, Zapata redacta a Barreto como un hombre al precipicio de la confusión:

²¹⁵ Luis Zapata. *Como sombras y sueños*, p.39-40.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 98-100.

<<Mal de muchos, con suelo de pendejos>>, pero no importa, porque como quiera es un consuelo, aunque sea uno pendejo como quiera es un consuelo, y si es un consuelo pues al menos consuela, y ya uno consolado se puede ir por su lado a trabajar en el consulado, si trabaja ahí, o nomás a seguir padeciendo lo que padece, pero sin olvidar que hay otros que padecen lo mismo.²¹⁷

El juego de palabras que no conducen a nada o el cantinfleo de Barreto es la plataforma para uno de los mejores usos del lenguaje literario de Zapata: el humor negro; a pesar de la opresiva sensación que vive Barreto, hay ocasiones en que las palabras articulan momentos propios de una comedia, involuntaria en su forma, lo que la hace una comedia ácida.

León Guillermo Gutiérrez dice sobre la novela:

Al igual que Gregorio Samsa, de la Metamorfosis de Kafka, quien está aprisionado en un insecto, Orlando Barreto está atrapado en la mente de un deprimido que es y no es él. Gregorio está enclaustrado en su habitación, mientras Barreto, en la cama-ataúd.²¹⁸

Reconociendo ecos entre esta novela de Zapata y otras expresiones literarias, es inevitable aludir en su lectura a El libro vacío, de Josefina Vicens. Con un planteamiento distinto, ambas novelas constituyen una metanarración de la imposibilidad de escribir, sobre el frustrado acto creativo, poniendo en evidencia las condiciones imposibles, las alienaciones que hacen del escritor -probado escritor- una persona sin posibilidades, su posibilidad es su inmediato yo.

Autobiografía póstuma (2015)

En el año 2015, la Universidad Veracruzana publicó un libro que en el mismo título refleja el ánimo artificioso de intervenir en un género literario consignado a recabar la vida propia con franqueza u honestidad. La autobiografía ha sido el vehículo mediante el que el autor recurre a su técnica y a su expresión, para contar de sí.

Pero en el caso de Luis Zapata, su autobiografía en los términos planteados anteriormente tendrá que esperar y ser apenas una compilación de memorias para un escritor que es él y no es él. Dicho en otras palabras: Zapata es el nuevo personaje que cuenta su vida,

²¹⁷ *Ibid.*, p.152.

²¹⁸ León Guillermo Gutiérrez. “Luis Zapata, escribir para vivir o la escritura como sobrevivencia”. p.57.

con las mismas concesiones que se facilitan Adonis García, de El vampiro de la colonia Roma; o la Billy, de Los postulados del buen golpista.

En la novela-autobiográfica estamos ante un acercamiento casi honesto a la vida de Luis Zapata, que solo coincide con la vida del escritor en la significación que tienen sus memorias actualmente en torno a los lugares, tiempos y anécdotas de él mismo. Por lo que la verdad biográfica no está en los nombres, fechas, personas, lugares -algunos inventados-, sino en la construcción novelística de su propio personaje.

El escritor de la novela “ha muerto” y desde la muerte, que no es lugar, ni es tiempo, escribe su autobiografía, consciente, primero de su inexistencia física, dice al comienzo de la obra:

Difunto, bien petateado, tieso por completo (claro, eso de que brinco de gusto es metafórico: ¿o quizá debería decir “mi espíritu es el que brinca de gusto”?). Soy lo que se conoce como un muerto fresco, es decir, alguien que lleva pocas horas de haber ingresado en lo que los panteones llaman pomposamente la eternidad: ya saben, aquello de “Aquí se acaba...”, etcétera. Eso sí, de paz y descanso nada, al menos hasta este momento: por el contrario, la actividad, aunque sólo sea en calidad de testigo, y los desplazamientos han estado a la orden del día: muertito y coleando. Y esto no parece que vaya a cambiar pronto.²¹⁹

También, tiene consciencia de que la simple narración de una vida no constituye una historia, sino que los hechos de una vida pueden ser las herramientas funcionales de la conformación de una historia mediante una técnica específica. Esto favorece la conformación de una personalidad que corre alterna a la narración de la vida, el personaje de la novela piensa así sobre su lugar de origen, que el de Zapata es Chilpancingo, Guerrero; y el del personaje es San Mateo del Río, Allende:

Odiado pueblo rabón: en ti me cago, me vomito, me pedorreo (perdón, pero sólo se me ocurre denostarte con funciones de mi cuerpo, que desgraciadamente ya no tengo a mi disposición); en ti me orino, te escupo, te echo mis mocos purulentos, te echo mis venéreos mecos, mis gargajos, mi cerilla, mis lagañas, la mugre que se junta entre los dedos de los pies, la sufrida sangre de mis almorranas, la pus de mis gonorreas juveniles -¡cuerpo querido, qué falta me estás haciendo en este momento!²²⁰

Pero así, como esta perorata apátrida que colorea la narración para hacer del autor-personaje una personalidad definida, se encuentra en la obra -que es estrictamente una novela- la

²¹⁹ Luis Zapata. *Autobiografía póstuma*. p. 7.

²²⁰ *Ibid.* pp. 9-10

información suficiente para deducir qué partes son artificio y que partes son la vida verdadera de Luis Zapata. Un buen ejemplo es el siguiente:

Siempre me gustó leer biografías y memorias; siempre me parecieron alentadoras, o al menos divertidas: nada más estimulante que enterarse de la vida ajena: no a otra razón obedece nuestra afición por el cine, el teatro y la literatura. Pero es en las biografías donde uno puede darle más vuelo a su vocación de chismoso, ya que se tiene la certeza de que todo efectivamente sucedió en la real realidad, aunque con el correr de los años he llegado a darme cuenta de que los autores de memorias, como dije antes, no siempre cuentan la verdad, y los biógrafos con frecuencia se equivocan y hacen deducciones apresuradas que muchas veces no se toman la molestia de corroborar. Pero, como quiera, me apasiona ese género literario, y muchas noches y días dediqué a su lectura.²²¹

El párrafo es una entera verdad, que se refleja en la obra completa de Luis Zapata, dice tener una “vocación de chismoso”, que puede apreciarse íntegramente en el interés que lo lleva a recrear la vida de Adonis García en *El vampiro de la colonia Roma*, o la de Billy en *Los postulados del buen golpista*; a ofrecer sin intervención de una entidad neutral o de la figura de un narrador las conversaciones en *De pétalos perennes, ¿Por qué mejor no nos vamos?* o *La más fuerte pasión*; y a componer un fresco de charlas que globalmente versan sobre la vida de los otros, en *Siete noches junto al mar*.

Este ejercicio confesional tiene un antecedente en un texto que formó parte de una colección de la Universidad Nacional Autónoma de México y Ediciones Corunda, de nombre “De cuerpo entero”. El proyecto recabó autobiografías y memorias de autores como María Luisa Puga, Gerardo de la Torre, Beatriz Espejo, Ignacio Solares entre otros. El texto de Zapata lleva por título “Las cálidas tardes del cine Guerrero”.

Cierro con otro ejemplo de la literatura latinoamericana que emplea esta forma de narración desde la muerte, *La conjura contra Porky*, del colombiano Fernando Vallejo:

Cuando me maté, de la iglesia me llevaron a la inspección de policía, de la inspección a la morgue y de la morgue al crematorio donde me echaron encima el chorro de fuego. Horas se tardaron en llegar a la catedral a oficiar el levantamiento del cadáver por culpa de los embotellamientos de tránsito, nuestro pan cotidiano. Y dije catedral porque no fue una iglesia cualquiera, de las que en Medellín abundan, como los almacenes de tenis. Fue en la Basílica Metropolitana, la más grande del mundo en ladrillo cocido y la séptima en tamaño bruto: tal el teatro de mi macabra ocurrencia.²²²

²²¹ *Ibid.* p. 28.

²²² Fernando Vallejo. *La conjura contra Porky*. p. 6.

Escena y farsa es la vida (2018)

La novelística de Luis Zapata ha sido propicia para descubrir la forma de pensar de diversos personajes; el autor ha pasado como un filtro de sus pensamientos, de su cosmogonía, como un traductor del lenguaje oral al literario, capaz de reconocer las formas expresivas más cercanas a la emoción de quien las dicta, para que sean percibidas así al lector. En esta novela, el autor desaparece, o más bien enmudece en las primeras páginas para dar espacio al soliloquio que explaya la personaje de esta obra.

Se trata, en pocas palabras, de una charlatana, y en más palabras de una especialista en conocimientos místicos, escritora de libros de autoayuda, conferencista exitosa que ofrece sus conocimientos a sus clientes/asistentes, actriz retirada y sobreviviente de la enfermedad que hoy ayuda a combatir: la depresión. En la novela tres voces se involucran para conforman la totalidad.

El primero, el personaje que recibe una invitación al evento, escrito en primera persona. Cuenta la forma en que se enteró del evento y se prepara, con más dudas que entusiasmo para acudir. El segundo, la voz del narrador, en tercera persona narra el encuentro de ambos personajes, su reconocimiento, la ligera tensión que se producen. Y, el tercero, el soliloquio de la especialista, en primera persona, donde narra los aspectos de su vida que son más importantes para explicar su persona actual.

Estamos ante un personaje que, como Orlando Barreto, en *Como sombras y sueños*, padece depresión, y como el escritor de la otra novela reconoce sus síntomas y los detalla, con menor desarrollo, pero igual contundencia:

Perdí, durante mi depresión, el tono muscular, el brillo de los ojos, la sedosidad del cabello, la tersura de la piel. Pero creo que habría podido soportar todo eso, si hubiera conservado el deseo de hacer cosas, y la sensibilidad. Ni siquiera podía llorar, lo que habría constituido un magnífico desahogo: lo único que sentía era una autoconmiseración estéril y tortuosa, y, por escasos momentos, un disfrute morboso con la desgracia ajena, que yo trataba de disfrazar de compasión, pero que no dejaba de estar referido a mí, como si me dijera “Pero ellos están peor”, al ver en las noticias el desamparo en que quedaba la gente después de un desastre natural; o, en las

películas, la patética llegada del amor en una mujer condenada a la muerte por una enfermedad incurable.²²³

En relación con la otra novela en la que el escritor refleja las condiciones físicas y anímicas de la enfermedad, en esta ocasión la desorientación de la personaje constituye sus baluartes para ejercer la adivinación, la meditación, la escritura asertiva, inspiradora y cómo no: la enseñanza de todas estas técnicas. A través de estas prácticas, cada vez más comunes en la sociedad de clase media enfrenta los problemas y convence a los demás de enfrentarlo de esa forma.

Una de esas maneras de enfrentar lo cotidiano se muestra cuando a través de sus narraciones aparece la muerte de la pareja de uno de sus fieles seguidores y aprendices, ella lo explica así:

Se despidieron fundiéndose en un abrazo espiritual que pareció durar mucho tiempo, y luego emprendimos el regreso, agotados, tristes, pero también con una profunda satisfacción: la de saber que las cosas han encontrado por fin su acomodo, independientemente de que no siempre se ajusten a nuestros deseos. Por supuesto que Gilberto era el más afectado, pero al mismo tiempo consiguió una gran paz por haber podido ver a su amigo, a la parte más real de su amigo, por última vez, y haber podido despedirse de él.

A los pocos días se produjo la muerte física del amigo, y se llevaron a cabo las exequias con una gran riqueza espiritual.²²⁴

En la novela se traza una personalidad completamente distante de la realidad, característica esencial de este tipo de prácticas que han invadido disciplinas llegando a pretender explicar la economía, la política, el poder, la pobreza, la historia, la cultura, la naturaleza, entre otros. La personaje vive inmersa en pensamientos del tipo:

Hay incluso ejemplos de personas que han modificado su estructura genética mediante la intencionalidad, como un niño, conocido mío, que nació en una familia de obesos y que desde la infancia dibujaba hombres muy altos y delgados. Pues cuando creció se convirtió en uno de ellos, no en lo que sus genes parecían tenerle deparado.²²⁵

Esta personaje que no toma aliento para contar su vida, con sus contradicciones y sus ilusiones de brillo, es autora de varios libros de autoayuda, que se han vendido muy

²²³ Luis Zapata. *Escena y farsa es la vida*. p. 34.

²²⁴ *Ibid.* p.91.

²²⁵ *Ibid.* p. 69.

exitosamente -crítica al mundo editorial-, entre los cuales están *Manual de supervivencia para recuperados*, su obra más vendida, en la que “enseña” a “sobrevivir” a quienes ya están recuperados. Este efecto cómico recurrente se consigna desde el título de la novela, la vida es farsa y escena.

También escribió el libro *Manual de meditación para confusos e indecisos*, que provocó una diferencia con la editorial que no apoyaba el título de esta obra y que tras peroratar de los editores a quienes llama “artistas frustrados”, acepta que el libro se llame *Sea usted su propio gurú*, lo cual significó un nombre más atractivo en el mundo de los libros de autoayuda.

El orden trascendente de las cosas es su libro publicado más reciente, ella refleja la facilidad con que puede escribir sus obras, incluso menciona que para la editorial es mejor presentar sus libros de forma lenta, para garantizar su permanencia en stock, por ello tiene dos libros más, terminados, que esperan su publicación: *El arte de volverse invisible* (o posiblemente termine llamándose *Método práctico para abolir el tiempo y el espacio*); y, *Terapia y catarsis cinematográficas*.

Si la única información que tuviéramos de la personaje fueran sus publicaciones ya sabríamos demasiado sobre el tipo de persona que ahora Zapata ha trazado, para justificar los posibles caminos de la depresión que ahora son risibles, que en *Como sombras y sueños* son una tragedia, y que en *Escena y farsa es la vida*, son, eso: una farsa. El epígrafe de la novela ya lo advierte:

Escena y farsa es la vida entera.

O aprende a actuar sin tomártela en serio,

O soporta los dolores.

Páladas de Alejandría.²²⁶

Con R de Reality (2021)

La novela póstuma de Luis Zapata potencia la actitud mordaz del autor hacia las conductas promovidas por la televisión o los medios de comunicación en las clases medias y populares.

²²⁶ *Ibid.* p. 7.

Se trata de una historia vista a través de dos lentes: la de un acaudalado y exitoso productor de televisión, y la de los participantes a un *reality show* que producirá el primero.

El reality lleva por nombre *Muérete y gana*, y consiste en reclutar a pacientes terminales o en condiciones muy adversas de salud en una misma casa, donde los televidentes podrán monitorear sus actividades durante todo el día, el juego consiste en morir antes que todos sin inducirse la muerte. El ganador, el muerto, recibirá para bien de su familia un dinero que solucionará la difícil situación económica de cada uno de ellos.

Zapata reconoce y emplea el morbo que en los años recientes provocan los diversos *realitys show* en la televisión, en los que las conductas más fuera de lo común son reconocidas y premiadas, no solo mediante dinero, sino una relativa y efímera fama por ponerse a disposición completa ante un anónimo espectador.

La variedad de programas incluye a personas encerradas en una misma casa, sosteniendo conflictos y nominándose entre ellos para ser expulsados, por una figura aparentemente democrática: el público. También, los hay aquellos para personas que trabajan el vidrio soplado, la pastelería, la herrería, el chocolate, la cocina especializada, los automóviles, el diseño de interiores, etcétera.

La televisión mediante estos programas aparenta incluir momentos de realidad para un espectador que no tiene acceso a ella, pero que puede involucrarse mediante sus llamadas, votos, mensajes, etcétera; por lo que un *reality* que busque quien muera pronto y en función de ese acto construya su temporalidad es el colmo de la atracción y la posibilidad mejor planteada para una comedia negra.

La solidez de esta novela radica en la forma en que se da cuenta de los hechos literarios, alternando la vida del exitoso productor Ramón Villafuerte, con los momentos de los pacientes terminales. Dividida en capítulos, pero segmentado cada uno en actos, como en *Melodrama*, aunque sin la intervención del narrador omnisciente.

22.

Margarita Rivera se siente cansada: es desesperante no poder respirar. Si pudiera elegir, preferiría padecer de algún dolor, que al menos calman los analgésicos, en lugar de esta sensación de ahogo que no le da tregua. Si tuviera la certeza de que existe vida después de la muerte, Margarita se suicidaría. No, ¿qué está pensando? Si

acabara con su sufrimiento, su alma se condenaría. No parece haber ninguna solución para su estado, más que esperar la muerte con paciencia.

23.

Un retrato de Ramón Villafuerte no estaría completo si no se mencionaran dos de sus grandes aficiones. La primera tiene que ver con su casa, a la cual ha hecho infinidad de arreglos y remodelaciones, además de cambiar por completo su decoración. Ramón Villafuerte es afecto a los cambios: el más reciente es un amplio estudio que ha mandado construir en el jardín. Su otra gran afición es la lectura, que cultiva con pasión desde su adolescencia. Su género favorito es la novela negra, pero no le hace el feo a otro tipo de libros, incluidos los de autoayuda. Este interés lo ha llevado en ocasiones a participar, cuando no a formar, círculos de lectura.²²⁷

Como en el ejemplo, se alterna entre los participantes del *reality* y la vida de Ramón, generando un contrapunto interesante sobre lo que se puede creer que es la estabilidad y felicidad de Villafuerte, frente a la insalvable vida -en todos los ámbitos- de los participantes enfermos.

Al crear este tipo de contrapuntos, Zapata iguala las condiciones de vida de los enfermos con la vida del productor, donde los males de todos pueden compararse en el sentido de la búsqueda de una esperanza. Naturalmente, que no se trata de una novela que victimice a una clase acomodada, sino que con humor negro lo pone en el mismo espacio de una serie de personas desahuciadas. Una apreciación de la novela, de José Joaquín Blanco:

Con su habitual genio para el humor negro, Luis Zapata escribe en *Con R de Reality* una perturbadora mascarada sobre la enfermedad, la vejez y el deseo de muerte. Una gran literatura maldita en la que los personajes no se arredran ante los abismos ni las peripecias del horror, trocándolas en comedia macabra.²²⁸

Ciertamente, la novela-burla, con la que Zapata cierra su productividad literaria -sin contar una novela aparentemente inconclusa-, retoma aspectos de la vida televisada, o del lenguaje contemporáneo en torno a fenómenos mediáticos. Cabe señalar, que, la publicación de la novela coincidió con la difusión masiva en México de un *reality show* que mantenía a personas famosas en una misma casa.

Para Zapata, la mofa no consta únicamente del crudo retrato más su dosis de exageración; sino de la réplica de sus fundamentos, que en el caso de los *realitys show*

²²⁷ Luis Zapata. *Con R de reality*. p. 37.

²²⁸ José Joaquín Blanco. Contraportada en Luis Zapata. *Con r de Reality*.

pretenden abordar temáticas específicas, este recurso cíclico del cuál depende la atracción de los programas de televisión se percibe así en la novela:

49.

Como a estas alturas ya conoces de sobra el formato del programa Muérete y gana, ya no voy a repetir las partes de las que consta. O bueno, sólo las mencionaré de paso: la bienvenida al público, las intervenciones musicales, los sketches, la despedida, etcétera. Aunque también forma parte de la emisión, este domingo el concurso para los personajes se llama “Modela y gana” y, como su nombre lo indica, consiste en una pasarela de ropa, en la que los participantes desfilan primero con atuendo informal y luego con ropa de gala. Los personajes escogen su vestimenta en el amplio departamento de vestuario de la televisora, según ciertos lineamientos que les da la producción, especialmente para la ropa de gala, que debe ser vestido largo para las mujeres y esmoquin para los hombres. Todos los participantes pasan la semana probándose atuendos y ensayando el desfile, dirigidos por un experto diseñador. La única ausente es Alma Ramírez, que está hospitalizada: aunque su estado ha mejorado notoriamente, aún se encuentra debilitada. Los participantes se divierten mucho escogiendo la ropa que van a usar y cambiándola cuando nos los convence del todo. [...]

IV. La forma literaria en la novelística de Luis Zapata

Acciones paralelas / Simultaneidad:

Se trata de uno de los fenómenos incidentes en el Tiempo literario, referente a los eventos o las líneas narrativas que ocurren simultáneamente al eje rector de la novela. Tiene como función enriquecer la trama, robustecerla con acciones que comparten tiempo y espacio con lo novelado, para dotar, además de criterios que amplían la profundidad de la narración.

Por ejemplo, amplían el contexto de los personajes, toda vez que involucran diversos puntos de vista o realidades dentro de la misma historia. Las acciones paralelas, por menos que lo parezca, robustecen la trama principal, la sujetan a un contexto determinado. Estas acciones, también pueden crear tensión o dinamismo en la estructura; si su incidencia es temporal, los actos ocurren en un mismo plano, que al combinarse puede derivar en consecuencias narrativas emocionantes. Es un aspecto formal, por ejemplo, del género policiaco en la novelística, la trama se vuelve compleja y emocionante conforme se

involucran más acciones paralelas, lo que al tiempo hace la policía, la mafia, la justicia, el héroe, etcétera.

También, las acciones paralelas se convierten en un contraste con la acción principal, ese contraste puede servirle de reflejo o como contrapunto de la trama principal. Este recurso refuerza la característica o constituye alternativas a la misma. Por otro lado, permite desarrollar personajes secundarios, a través de los cuáles se plantean voces alternas a la del protagonista, lo que le permite al lector contemplar un abanico de cosmogonías sin que la narrativa se vuelva falsa o incongruente por albergarlo todo en un mismo personaje.

Otro de las aportaciones más importantes de las acciones paralelas es que pueden constituir símbolos o metáforas al respecto del acto principal. Permiten distanciarse de la forma literaria empleada en determinada narración, para combinar con otros recursos que pueden contribuir en la explicación o significación de los actos.

Las acciones paralelas son constantes en la novelística de Luis Zapata, por ejemplo, en *Melodrama*, las posturas de la familia de Alex y los actos entre el joven y su amante ocurren en el mismo momento. La propia forma de la novela emplea este recurso de manera permanente para potenciar la pugna familiar, eventos espaciados provocarían en el lector una observación objetiva de cada evento.

46.

—¿Salió el anuncio, güerito?

—Sí, mi niño, pero también salió otro que no esperábamos.

—¿Cómo?

—Sí, mire, léalo.

El detective Axel Romero extiende al joven Alex Rocha el periódico.

47.

El teléfono suena una vez. Impaciente, la madre del atlético joven se incorpora en su cama y descuelga. ¿Perdonará a Alex?, se pregunta. Al fin y al cabo es su hijo...

—Bueno...

La comunicación se corta inmediatamente. Cuelga. Vuelve a sonar el aparato.

—¿Hijo? —pregunta esperanzada al contestar.

—Ay, mire, es que estoy en una caseta pública y se tragó el veinte.

—¿Quién habla?

—Soy la señora Estela Andueza de Romero. ¿No me reconoció la voz?²²⁹

²²⁹ Luis Zapata. *Melodrama*. p.84.

En el ejemplo anterior el acto 46 y el acto 47 están ocurriendo al mismo momento. En el acto 48 descubriremos el anuncio al que se refiere Axel Romero en el acto 46. Mientras, que la madre de Alex y la esposa de Axel están hablando al teléfono, de la conversación de ambas parejas puede obtenerse una resolución fatal, por ello son simultáneas.

Otro ejemplo lo observamos en *Con r de reality*, donde el anunciado evento televisivo determina la conducta de todos los personajes involucrados, cada uno de ellos se prepara, alista y reflexiona en el seno de su hogar sobre tal evento. Esta simultaneidad justifica el momento de crisis al comienzo del reality. Para ese momento, se han establecido los dilemas de la trama.

22.

Margarita rivera se siente cansada: ellos esperan de no poder respirar. Si pudiera elegir, preferiría padecer de algún dolor, que al menos calman los analgésicos, en lugar de esta sensación de ahogo que no le da tregua. Si tuviera la certeza de que existe vida después de la muerte, Margarita se suicidaría. No, ¿qué está pensando? Si acabara con su sufrimiento, su alma se condenaría. No parece haber ninguna solución para su estado, más que esperar la muerte con paciencia.

23.

Un retrato de Ramón Villafuerte no estaría completo si no se mencionaran dos de sus grandes aficiones. La primera tiene que ver con su casa, a la cual ha hecho infinidad de arreglos y remodelaciones, además de cambiar por completo su decoración. Ramón Villafuerte es afecto a los cambios: el más reciente es un amplio estudio que ha mandado construir en el jardín. Su otra gran afición es la lectura, que cultiva con pasión desde su adolescencia. Su género favorito es la novela negra, pero no le hace el feo a otro tipo de libros, incluidos los de autoayuda. Este interés lo ha llevado en ocasiones a participar, cuando no a formar, círculos de lectura.²³⁰

Como en el ejemplo de *Melodrama*, el autor divide las acciones literarias para mostrar simultaneidad; en la novela póstuma no son actos, sino hechos aislados que van dibujando a los personajes, pero que están ocurriendo en un mismo momento.

Alusiones literarias:

Las alusiones literarias en la literatura pueden significar ya un signo distintivo de determinados autores, su propósito es referir la significación de obras, personajes, autores,

²³⁰ Luis Zapata. *Con r de reality*. p.37.

mitos, eventos, etcétera, en la nueva narración. Se podría decir que la mención incluye su potencial significación, para respaldar el acto narrativo con un acto narrativo previo. Este tipo de referencias pueden ser directas o indirectas.

El primer caso se da cuando, por ejemplo: se mencionan obras, personajes, autores, situaciones, para referirse específicamente a ello. Es decir, se reconoce la importancia de tal alusión, se justifica y se emplea en la nueva construcción significativa. Por ejemplo, la personaje de Los postulado del buen golpista alude:

Las referencias indirectas son aquellas que existen sin aparente causa, puede observarse en los nombres de los personajes, como Adonis García. Las frases de algunos personajes que son a la vez nombres de novelas; la descripción de lugares reconocidos por otras obras; el reconocimiento de sucesos también presentes en otros textos, etcétera.

Además de, como se ha dicho, enriquecer el significado de actos literarios, las alusiones literarias contribuyen en algunos casos como figuras economizantes de la expresión. Permiten compactar ideas complejas en palabras que ya están dotadas de esa significación, el caso más icónico podría ser la referencia a Edipo, para englobar en el nombre del personaje las situaciones que en el mito de Edipo Rey se narran. Esto también hace visible la formación o comunicación del autor con obras que le han definido en su construcción literaria, pues mantiene comunicación constante con tales obras, algunos ejemplos de Zapata y uno del escritor español Eduardo Mendicutti:

Abuela, escépticamente, observa a los técnicos y demás (todos vestidos como putos, comenta después), meneando la cabeza y luego se retira a su cuarto a seguir leyendo “Cuando Cárdenas nos dio la tierra”.²³¹

En el ejemplo anterior, el personaje conservador de la Abuela es caracterizado a través de la lectura de su novela, la escrita por Roberto Blanco Moheno y que nos invita a pensar en la imposibilidad de la transformación política en México. En Melodrama podemos encontrar:

[...] Empiezan a hacer chistes sobre su embrionaria relación: en los Sanborns, por ejemplo, se muestran libros que parecen aludir a su romance, y bromean:

—Mira —dice Alex—, esta es la historia de nuestro amor —señalando un título: *Never trust a handsome man*.

²³¹ Luis Zapata. *Hasta en las mejores familias*. p.132.

—Y eso, ¿qué quiere decir? —pregunta Axel.

—Que no confíes en un hombre guapo.

—Lo de guapo, ¿es por mí o por ti? —Inquieta Axel, provocando la risa de su amigo—. Luego, súbitamente inspirado, añade: —No, éste define más nuestra relación —y señala *El obsceno pájaro de la noche*.

Ambos ríen.²³²

En esa conversación se transita del tenso tema de la relación prohibida entre dos hombres a la insinuación sexual que relaja a los personajes mediante la mención de dos obras. En *Siete noches junto al mar*, otro ejemplo:

Cuando estaba yo en la Facultad, todos queríamos ser escritores: quien más quien menos tenía su novelita, su libro de poesía, su ensayo sobre Horacio Quiroga o D. H. Lawrence. Claro que muchos de nosotros después nos dedicamos a actividades más productivas; o por lo menos más seguras, como la enseñanza. Pero unos cuantos sí persistieron, y ahora son los nombres que aparecen en las publicaciones, en las presentaciones de libros y en las listas con los resultados de becas y concursos. O sea que tampoco les ha ido mal, ni viven del todo en la inestabilidad.²³³

Caracteriza una generación de estudiantes de literatura a través de sus intereses comunes, como Horacio Quiroga, honra a los que se volvieron escritores, pero sin mencionarlos y categoriza su forma de subsistencia. Otro ejemplo de literatura en español:

Por eso, me quité la cazadora y fue como si me quitara la partida del bautismo. Me quité la camisa y fue como si me quitara la primera comunión. Me quité los zapatos y los calcetines y fue como si me quitara la confirmación. Me quité los pantalones, intentando no perder la compostura, y fue como si me quitara todas las confesiones, todas las absoluciones y todas las penitencias de mi vida. Me quité, de un tirón, los calzoncillos y fue como si me quitara la partida de nacimiento. No me quedé como vine al mundo, no me quedé como Adán y Eva antes de ser expulsados del paraíso, me quedé como un toro de lidia recién nacido, el más noble de los animales que hay sobre la tierra, cuyo inmejorable destino es morir mortificado y acuchillado y ensangrentado a las cinco en punto de la tarde, como dicen los poetas engominados y los gordinflones y gelatinosos cronistas de la milenaria escabechina en que consiste la milenaria vileza del toreo (pordíós, parezco Fernando Vallejo, el glorioso escritor colombiano para quien una mujer embarazada es mucho peor que un talibán terrorista —entre otras razones, porque siempre cabe la posibilidad de que esté embarazada de un futuro torero—, y un torturador de cualquier animal —salvo los camarones, que carecen de sistema nervioso y, por tanto, no sufren—, mucho peor que Hitler).²³⁴

²³² Luis Zapata. *Melodrama*. p.52

²³³ Luis Zapata. *Siete noches junto al mar*. P.142.

²³⁴ Eduardo Mendicutti. “Canela y oro” en Gonzalo Izquierdo y Alberto Rodríguez (Editores). *Lo que no se dice*. p. 76.

Como es evidente, la alusión al escritor antioqueño surge en un párrafo que combina religión, sexo homosexual y amor a los animales, características comunes de la novelística de Vallejo. Se percibe, incluso, que el párrafo anterior cambia levemente la escritura en relación con el cuento al que pertenece, para entregar su forma a su homenajeado.

Alusiones cinematográficas:

Quizá uno de los aspectos formales más destacables de Luis Zapata, su comunicación viva con el cine y particularmente con el cine nacional. Este recurso, como el anterior, vivifica los signos -en este caso cinematográficos-, la diferencia en que la constitución simbólica de la palabra tiene limitaciones que no tiene el símbolo de la imagen y viceversa.

Zapata conoce el potencial de los signos en ambas expresiones; además ha leído la obra de Pier Paolo Pasolini y conoce su teoría plasmada en *Semiología de la realidad*, ensayos donde reflexiona sobre la materia prima de la literatura, el cine y el teatro. Por ello, recurre a figuras como signos consolidados, el *linsigno* pasolinesco. El cine habla mucho en la obra de Zapata, podemos categorizar las alusiones por su función; para contribuir en el desarrollo de la personalidad de un personaje:

(estaba yo bien jodido pero jodido deveras yo sabía que no tenía ni en qué caerme muerto en caso de que me muriera ¿no? Nos habíamos salido del cuarto porque rené lo había rentado por un año lo había subarrendado más bien porque no era de nosotros que dizque para ahorrar más y nos habíamos cambiado a una ¿cómo se llaman esas casas que está por las afueras? desas que son como de hojalata o cartón así como las que salen en las películas de meche carreño bueno pues en una desas vivíamos y rené ya se había gastado ya nos habíamos gastado el dinero que habíamos sacado para la renta²³⁵

En el ejemplo recurre a la conceptualización de asentamientos populares en las periferias de la ciudad y en muchos casos también rurales, que se volvieron un escenario natural para películas interpretadas por la actriz Meche Carreño, como, *Damiana y los hombres* (1967), *La sangre enemiga* (1971), o *La Choca* (1974). Otro ejemplo:

Mientras se dirija al centro del puerto en el auto que ha pedido a su madre, irán desfilando por su mente imágenes de mujeres, que, decepcionadas, engañadas por algún hombre, se entregan a la prostitución y apuran el excitante y amargo cáliz de la

²³⁵ Luis Zapata. El vampiro de la colonia Roma. p.47.

sordidez: Andrea Palma, corriendo en el malecón bajo la tormenta para encontrar su destino de heroína trágica; María Antonieta Pons, de rubia, fumando como lo que es y adoptando actitudes insolentes con los hombres; Mary Esquivel, Rosa Carmina; y la incomparable Ninón Sevilla, tantas veces en tanto puertos, entregada al paroxismo de la danza.²³⁶

Al tiempo que ilustra la desesperación del personaje, abraza una época del cine en donde las mujeres eran percibidas como productos sexuales, el cine de rumberas de los años cincuenta cuenta entre sus protagonistas a las mencionadas actrices, que reviven en la apresurada escapada de Alex. En *Melodrama*, es mucho más evidente que en otras novelas, por lo que este recurso se vuelve esperado en la exageración de la conducta de ciertos personajes.

Unos murmuran “camina como Bruce Lee”; otros, “no, como la pantera rosa”; “the Pink panther”, dice, erudita, la Quiquis; “the punk panther”, corrige Adela, haciendo gala de su ingenio; “pero qué mal viste”, objeta Madame Chanel, y Lady Baltimore, más migajona, remata: “parece existencialista de película mexicana”.

Sin embargo, después todos calificarían su entrada como “espectacular”. La equipararían con la de Libertad Lamarque en la versión teatral de *Hello Dolly*, descendiendo las escaleras con su vestido rojo, o con la de Angélica María (también bajando una gran escalera) en *Cinco de Chocolate y uno de Fresa*, ataviada únicamente con lentejuelas y tocado de plumas.²³⁷

La construcción colectiva del primer párrafo involucra gustos cinematográficos extranjeros; y en la corrección del segundo se aterriza en una película mexicana y en una actriz argentina que hizo carrera en México. Esto devuelve el aspecto melodramático del personaje al tipo del melodrama mexicano, el melodrama como un lenguaje nacional. Otro ejemplo de la misma novela, en la que la alusión cinematográfica existe por su función musical:

Acompañándolo y entornando los ojos, como Blanca Estela Pavón al silbar en *Nosotros los pobres*, Alex le hace coro: *amor de mi ilusión*.

En *La hermana secreta* de Angélica María la personalidad de Alba María se funda en la idealización de la actriz en sus películas, por eso los actos de Alba María son reproducciones de esta personalidad, pues es una forma de mantenerse más cerca de ídolo y fantasiosamente, su familiar.

Alba María vive los últimos días de su estancia en el mundialmente conocido Puerto de Acapulco como si fuera una película de terror –para colmo de males, aburrida. Solo los tranquilizantes le impiden caer en la desesperación, o –lo que sería peor– en

²³⁶ Luis Zapata. *Melodrama*. p.30.

²³⁷ *Ibid.*, p.47.

actitudes escandalosas, como gritar enloquecida que ya quiere irse, o negarse a comer rompiendo platos y tazas: nada más lejos de la alegría bulliciosa de los jóvenes Mayté Gaos y Paco Cañedo en *Buenos días, Acapulco*.²³⁸

En *Los postulados del buen golpista* otro ejemplo:

“¡En la madre! ¡Estoy embarazada! Y, para colmo de males, seguramente me había embarazado Action Reaction, el mayor drogadicto que he conocido. Ahí si dije, como Ray Milland en *Con M de muerte*, cuando le descubre que es él el que quiere matar a su esposa, “Creo que ahora sí voy a necesitar tomar algo fuertecito.”²³⁹

En *En jirones*:

A la salida del instituto me empiezo a sentir mal: es el día en que A. dejará de pertenecerme “ante Dios y ante los hombres”. Visualizo escenas un tanto grotescas para que no me venza la autocompasión: llego a la iglesia y digo que sí hay un impedimento, que la mujer de A. soy yo; o bien, inspirado en *El gran calavera*, me estaciono en el atrio y me pongo a gritar por un altoparlante, mientras el cura hace las consabidas preguntas: “¡No lo dejen que se case, es puto, le gusta mamar verga!”²⁴⁰

En *¿Por qué mejor no nos vamos?*:

—Tú, por supuesto, has visto Nazarín.

—¿A propósito de Buñuel? Claro que la he visto: ¿con quién crees que tratas? Lo que me sorprende es el rigor de tu pensamiento: estábamos hablando de humor popular y de repente me sales con que si he visto Nazarín.

—Es que ahorita me acordé de un ligue.

—¿Que salía en Nazarín? Ha de haber sido uno de los enanos chimuelos.

—Me acordé de un ligue que tuve una vez que estaba viendo Nazarín.²⁴¹

Finalmente, un ejemplo de *Siete noches junto al mar*:

[...] Pues ese “primer paso” le valió entre los demás compañeros cierto prestigio, por lo que Ramón se empezó a sentir, como la película de Rocío Durcal, más bonita que ninguna, aunque debo aclararles que no era loquita mi compañera: pero ¿quién dice que solo las mujeres y los gays podemos ser vanidosos? Más bonita que ninguna se sintió.²⁴²

Otro tipo de alusiones cinematográficas son aquellas que pintan un escenario, ofrecen descripciones que nos ayudan a establecer espacialmente a los personajes y sus acciones;

²³⁸ Luis Zapata. *La hermana secreta de Angélica María*, pp.50-51.

²³⁹ Luis Zapata. *Los postulados del buen golpista*. p.136.

²⁴⁰ Luis Zapata. *En jirones*. p.130.

²⁴¹ Luis Zapata. *¿Por qué mejor no nos vamos?*. p. 13.

²⁴² Luis Zapata. *Siete noches junto al mar*. p.144

también pueden brindar características de situaciones para construir emociones a través de sus semejantes en el cine. Por ejemplo.

[...] No, hombre, llegaron todos en un drama; un drama, te aclaro, que a mi más bien me parecía una comedia, porque yo nomás veía cómo se iba llenando el cuarto con esa multitud vociferante: ¡haz de cuenta la escena del camarote de *Una noche en la ópera*! Qué cosa: nunca había tenido un despertar de siesta tan alocado: será porque yo no soy de mucha siesta. Parecía aquello un mercado italiano.²⁴³

La comedia señalada de los hermanos Marx refleja a través de esta mención las distintas formas en que se aprecia una misma situación para diversos personajes, la oposición drama-comedia. Otro ejemplo descriptivo:

[...] <<entonces te quedas aquí>> me dijo <<nomás que te pones a trabajar o a ver qué haces para que puedas pagar tu cuarto>> el cuarto del hotel costaba en aquella época quince pesos pero era un hotel horrible un hotelucho de cuarta que estaba por la ribera de san mecos pinchísimo desos que si acaso llegas a ver en las películas de negros tan feo que no te imaginas que pueda existir en la realidad sucio de paredes descaradas con olor a humedad y pisos de madera y escaleras escalones de madera rechinante [...] ²⁴⁴

En ¿Por qué mejor no nos vamos?:

—Ay, es que tanto pinche teponaztle me desquicia...

—¿Qué es teponaztle, eh?

—Un instrumento musical, ¿no?

—De los inditos, ¿verdad?

—Sí.

—Bueno, entonces tanto pinche tepalcate, tanto pinche tejocote, tanto pinche nacayote: de repente me sentí como en una película del Indio Fernández. O en un cuento de Juan Rulfo, ¡qué horror!

—¿Rulfo es ese señor que escribía argumentos para comedias rancheras?

—El mismo.²⁴⁵

En *La hermana secreta de Angélica María* el verismo que pretendió una exitosa película de los años sesenta sirve para generalizar un tipo de lugares:

²⁴³ Luis Zapata. *Los postulados del buen golpista*. p.82.

²⁴⁴ Luis Zapata. *El vampiro de la colonia Roma*. p.29.

²⁴⁵ Luis Zapata. *¿Por qué mejor no nos vamos?.* p.27.

Alguien, de repente, tiene una idea: visitar, después de la función, los cabarets de la zona roja; invita a Amanda Murillo, quien acepta encantada, y a Alba María, que rotundamente se niega a acompañarlos en esas incursiones por los antros más sórdidos, los más peligrosos, que se han puesto de moda con el éxito de *Los Caifanes*: no comparte ese esnobismo sólo en apariencia democrático: cada quien tiene su lugar en esta vida.²⁴⁶

Y en *Melodrama*, la novela cinematográfica, los ejemplos abundan, aunque a través de conceptos generales que hacen pensar en un periodo cinematográfico específico: el de la época de oro del cine mexicano. Se describen espacios y situaciones como si fueran escritos por un guionista de aquel periodo y se emplean frases y términos que pueden ubicarse también en ese mismo cine. Por ejemplo:

La novela comienza describiendo la iluminación de una pantalla, ¿cómo es esto posible en una novela? Todo el acto uno da cuenta del espacio, una casa que se compone, dice:

Un enorme vestíbulo separa y conecta a la vez la puerta de entrada con el comedor y la sala. Imponentes columnas de mármol soportan imponentes macetas con plantas. Ningún otro objeto impide, o distrae, la vista de la monumental escalera en abanico. Un asiduo espectador de películas mexicanas la reconocería inmediatamente y celebraría en su jubiloso fuero interno su aparición.²⁴⁷

Es apelado el espectador cinematográfico, porque en él recae el complemento a la descripciones, porque además está familiarizado con el género que titula la novela y porque el resto de la novela está escrita para ser pensada como una película; incluso, existen acotaciones sonoras, que no tienen relevancia dramática en una novela, por ejemplo, en casa de Alex no hay nadie y él entra a robarle a su madre:

Abre las puertas del ordenado closet sin que se produzca el más leve rechinido. Ahí está el cofrecillo, cuya llave no tarda en encontrar entre un frasco de perfume y una bombonera que contiene objetos de menor valía. Lo abre, y de pronto la duda se apodera de su alma: los ojos de su madre lo miran fija y escrutadoramente desde el retrato engarzado en un fino pendiente.²⁴⁸

Indicar que la puerta no hizo un rechinido resulta inservible para un lugar vacío, en la estructura literaria es así; le sirve la descripción: “lo miran fija y escrutadoramente”, pero no el rechinido. En cambio, al cine le sirve el rechinido, pero no la frase “lo miran fija y

²⁴⁶ Luis Zapata. *La hermana secreta de Angélica María*. p.40.

²⁴⁷ Luis Zapata. *Melodrama*. p.11.

²⁴⁸ *Ibid.*,p.93.

escrutadoramente”. Finalmente, ejemplos donde la alusión cinematográfica es una crítica u homenaje:

[...] un día llega rené y me dice «vamos al cine» y yo «sí» ¿verdad? «sí» le digo porque no tenía otra cosa que hacer en realidad nunca tenía nada que hacer y que nos metemos ¡a ver «sor ye ye»! para que veas hasta dónde llegaba mi inocencia entonces era una pinche monja que se la pasaba baile y baile y cante y cante con una escoba toda la pinche película pero entonces mientras estábamos viendo «sor ye ye» rené me agarraba la mano me la apretaba y yo así como si me hubiera dado un toque la retiraba me ciscaba mucho porque bueno antes todo había sido así como de cotorreo ¿no?²⁴⁹

Abre así un capítulo de *La hermana secreta de Angélica María*:

La vida es pocas veces una superproducción. La mayor parte del tiempo no deja de transcurrir dentro de los modestos márgenes de una película de serie B. Su técnica es torpe, con evidentes errores debido al apresuramiento; su ritmo por momentos decae o se precipita; abundan las tomas sobreexpuestas o faltas de luz; el boom aparece por descuido en algunas escenas, y los movimientos de los labios no siempre están en sincronía con el sonido. Más que de un producto decoroso de los estudios Churubusco, parece tratarse de una película rodada íntegramente en los América; en ella, los momentos gloriosos son subrayados por abundante hielo seco, y los infiernos se ubican en esos túneles subterráneos de rocas de cartón que conducen al laboratorio secreto del científico alemán al que ha de enfrentarse el Santo.²⁵⁰

Una muestra del claro desinterés por el cine norteamericano:

[...] —Si te pregunté qué película habías visto fue porque me interesa todo lo que tú haces; porque quiero conocerte bien, a fondo; conocer tus aficiones, tus...

—Fui a ver una película vieja, de Hitchcock.

—Qué buenas son, ¿verdad?

—Regular

—¿Cuál viste?

—¿No te dije ya que una de Hitchcock?

—Sí, pero ¿cuál?

—Ni me acuerdo del nombre. Pero no me gustó; se me hizo muy aburrida: puros diálogos y explicaciones.²⁵¹

²⁴⁹ Luis Zapata. *El vampiro de la colonia Roma*. p.31.

²⁵⁰ Luis Zapata. *La hermana secreta de Angélica María*. p.101.

²⁵¹ Luis Zapata. *La más fuerte pasión*. p.26

En su novela debut ya aparecen este tipo de alusiones cinematográficas con funciones contextuales y descriptivas, por ejemplo:

Las aburridas excursiones (que entonces no lo parecían tanto) a los Volcanes o Teotihuacán o Texcoco, cantando en el camino, como en película de Rocío Dúrcal y Robledo pidiéndome perdón, que no sabía por qué lo había hecho, que nunca había pretendido ofenderme [...]²⁵²

El más destacado texto que homenajea al cine nacional y que tiene cabida como una transición dramática en el climax de Melodrama es el siguiente, en el que condensa todos los aspectos dramáticos de la novela, el narrador omnisciente interviene en la trama para potencializar el pensamiento de los personajes:

Casi todos, alguna vez, hemos acompañado a Marga López en su aflicción: desde su azarosas aventuras en *Salón México*, hasta su triste papel de marginada sentimental en *Mi esposa y la otra*; la hemos visto padecer graves dolores de espalda causados por la máquina de coser en *Corona de lágrimas*; nos hemos angustiado con ella por la suerte de sus hijos existencialistas y rocanroleros en *La sombra de los hijos*, y hemos sufrido la pérdida del esposo y la soledad del claustro conventual en *El pecador*. Pero todos, sin excepción, hemos sollozado al unísono con Libertad Lamarque; hemos llorado cuando la ocasión lo ha ameritado y contenido las lágrimas cuando la dignidad lo ha exigido. Con la Dama del Tango, hemos sufrido la melancólica pérdida de María Greever una fría tarde estadounidense en *Canción del alma*; soportando con entereza la pena en *Bambalinas* y *Mis padres se divorcian*; padecido la humillación de la pasión adúltera en *Amor en la sombra*, disfrutado de sus bromas inocentes en *La mujer que no tuvo infancia*, y nos hemos sonrojado por su embarazado tardío en *La cigüeña dijo sí*; hemos portado sus hábitos monjiles en *El cielo y la tierra*, al tiempo que combatíamos con ferocidad la desintegración de la familia. Vicariamente, hemos estimulado a César Costa en su incipiente carrera como cantante; hemos aconsejado a Patricia Conde, abofeteado a Angélica María, apapachado a Joselito, aborrecido a Dolores del Río y hemos enloquecido con frenesí por Arturo de Córdova. Hemos llorado doblemente al ver juntas a estas dos damas del melodrama, o, mejor aún, a estas melodamas, en *Soledad*, llevando a cabo un enfrentamiento entre madre e hija, sin posible solidarización, aunque con doble y dolorosa identificación. Con Marga López y Libertad Lamarque hemos sufrido, gozado, y, lo que es más importante, *vivido*. Con ellas hemos aprendido el verdadero valor semántico de las palabras amor, ilusión, dolor, espera, súplica, piedad, corazón, engaño, bendición, pasado, perdón, calvario. Hemos recibido una sólida educación sentimental que no habríamos tenido sin sus presencias. Cómo escatimar un aplauso, aunque sea mental, a estas dos ínclitas mujeres argentinas, sin cuya llegada a México el melodrama no habría logrado constituirse, o habría abortado por falta de una verdadera madre que lo acogiera en su seno. ¡Bienvenido seas, pues, sufrimiento porque nos haces sentir!

²⁵² Luis Zapata. *Hasta en las mejores familias*. pp.118-119.

¿Cuál es la razón de insertar este texto casi sociológico en la novela? Refresca la relación entre el melodrama y la cultura en México, comparte a la literatura los cimientos que en el cine el melodrama ha fincado y que son casi insolubles, para el melodrama cualquier problema lo fortalece y su credibilidad radica en su inverosimilitud. Carlos Monsiváis, dice sobre el melodrama:

En la construcción de las naciones latinoamericanas, la identidad se ha expresado, radicalmente, en la mentalidad tradicionalista y los augurios de la modernidad a la luz de los estallidos de ira o pesadumbre o amargura o delirio amoroso.

Al melodrama le toca aprovisionar a sus favorecedores y amigos con frases, parrafadas, intenciones trágicas, desprecios contundentes, y amenazas inconcebibles. Y todo depende del juego entre la narrativa y la conducta del lector o el espectador que atestigua. Desde la segunda mitad del siglo XIX, encabezados por el poder eclesiástico, los conservadores utilizan el melodrama como vía de las advertencias apocalípticas a la grey, tan compuesta de familias decentes.²⁵³

Ahora bien, el último ejemplo de alusión cinematográfica en Zapata ocurre cuando la personaje de *Los postulados del buen golpista* narra su vivencia al interior del set; dice haber sido amiga de Jaime Humberto Hermosillo y haber actuado en *Doña Herlinda y su hijo*, narra algunos aspectos del rodaje y vuelve al director mencionado un personaje más de la novela:

Resulta que un día estaba yo con Jaime Humberto Hermosillo y él me platicó una pena, un problema que tenía, y yo le dije “Ay, no, manito, yo que tú me suicidaba: ¡tomaba cianuro de potasio!” Y esto a él le dio mucha risa y hasta se le olvidó la pena. Y lo apuntó en una libretita. Me dijo que algún día tendría que salir esa frase en el cine.

[...]

Pero lo peor que le hice a Jaime fue que, estando en plena secuencia, un día le dije al colega Camacho “Manito, ¿no me acompañas a que me corten las puntas del pelo?” Y ya, le pedimos permiso a Jaime y nos fuimos a un salón de belleza. Me mojaron el pelo, me lo cortaron, y cuando se me secó, ¡me daba aquí, mano! Pues ya regresamos a la filmación y... ¡Astarté de mi vida! Nunca había visto a Jaime tan enojado; me puso pinta, me dijo “¡Pero si estás en secuencia!” No, hombre, pues tuve que salir con turbante en una escena, y volvimos a filmar otra que ya se había hecho, ja ja.²⁵⁴

Y finalmente, un ejemplo donde el cine nacional presta la personalidad de sus actores para categorizar patologías psicológicas y posibles formas de atención, el divertido texto que

²⁵³ Carlos Monsiváis. *Aires de familia, Cultura y sociedad en América Latina*. p.91.

²⁵⁴ Luis Zapata. *Los postulados del buen golpista*. p.156 y 158.

forma parte de un hipotético libro titulado *Terapia y catarsis cinematográficas*, en *Escena y farsa es la vida*:

En la parte propiamente clínica del libro, propongo, como te dije hace un momento, al curación por medio de arquetipos que nos son cercanos y que pueden ir desde figuras que llamo de ficción, como la Momia Azteca, el Vampiro y Caperucita, entre otros, hasta lo que llamo mitos encarnados y que son los actores y actrices en sus papeles más representativos: nadie ignora que la mujer altiva, dominante y castradora es María Félix, que el Don Juan incapaz de tener una relación estable y madura con una sola mujer, y de darle satisfacción, es Mauricio Garcés. El Indio Fernández no puede ser más que el arquetipo del macho violento, grosero, matón; Angélica María, al muchacha dulce, buena, amable y sonriente. Chabelo representa, desde luego, al niño que se resiste a crecer: un caso parecido al de Peter Pan en la mitología británica, pero dotado de un mayor patetismo. Tere Velázquez es la muchacha frívola, inconstante, que hace todo por encima y no es capaz de profundizar en sus relaciones ni en sus actividades.²⁵⁵

A manera de conclusión, una apreciación de Amar Sánchez:

[...] si el cine está presente en las técnicas de los relatos, en la construcción por montaje y en el uso de su imaginario, también son claves los códigos de la radio, de la música de consumo, de "la novela rosa", de la crónica social y, en especial, el de la publicidad. Las novelas se organizan como espectáculos característicos de la cultura de masas: la lengua no solo propone en algunos casos "efectos de oralidad", también explota todos los elementos del lenguaje publicitario y de los medios.²⁵⁶

Alusiones musicales:

El tercer tipo de alusiones artísticas en la novelística de Zapata es el musical, las canciones para Zapata acompañan para enaltecer las emociones o contienen previamente el final trágico de la realidad que algún personaje apenas está viviendo. Las letras de las canciones explican las vivencias de los personajes, justifican el sentimiento de cada uno de ellos, naturaliza el drama y musicaliza la vida.

Como se ha visto en los ejemplos anteriores la simple mención o inclusión de una obra no genera los nuevos significados, sino que se involucra con la expresión literaria para así conformarlos, por ello, el género más socorrido en la novelística de Zapata en cuanto a la

²⁵⁵ Luis Zapata. *Escena y farsa es la vida*. p.102.

²⁵⁶ Ana María Amar Sánchez. "Canon y traición: Literatura vs cultura de masas". pp. 48-49.

música es el bolero, un género musical popular que entre sus características resalta la fatalidad de sus letras.

El bolero, cuya duración llegó a limitarse a tres minutos, no permitía un desarrollo anecdótico tan complejo como el tango. Por esto muestra un estado del corazón – fisuras, en el sentido barthesiano, como propuso Rafael Castillo Zapata– cuyos mensajes resumen el eros hispanoamericano de la época. En este palimpsesto el bolero implora, anhela la comunión de las almas y se conforma con el encuentro efímero; habla de la ruptura, el abandono, el desengaño y la ansiedad; reprocha, amenaza, muestra resentimiento, rencor o nostalgia. Reconoce la imposibilidad del amor sublime y renuncia, se conforma, asume la ausencia o la traición y perdona, injuria y hasta agradece. El amor será un juego que da placer y dolor, cielo e infierno, y el bolero resultará cifra rudimentaria, joven e inmadura del impulso amoroso.²⁵⁷

La música está presente incluso en los títulos, un compendio de cuentos en su producción literaria lleva por nombre *De amor es mi negra pena*, como la canción que inmortalizaría a la cantante Sonia López. Pero, además, como en los casos anteriores, con sus funcionalidades señaladas, la música se presenta así: En *Melodrama*, el acto 29 está escrito en el formato del guion cinematográfico, con una clara definición del lugar y el horario en que ocurre este acto. Sin embargo, la música no es incidental, pues el trio que la interpreta tiene acotación de personaje, es decir: los diálogos se interrumpen por la música y viceversa.

INTERIOR. DÍA. LONCHERÍA DE BARRIO POPULAR.

El joven Alex Rocha y el detective Axel Romero gastan sus últimos cincuenta pesos en la lonchería ubicada en la contraesquina del hotel. Comen y toman cerveza. Como fondo se escucha un trío en la rocola.

VOZ TRÍO

– “Tus besos se llegaron a recrear
aquí en mi boca, llenando de
ilusión y de pasión mi vida loca.

ALEX

–¿Quieres una mordida?

AXEL

–Pero ya sabes dónde...

La recién constituida pareja ríe. Pausa. Súbitamente ensombrecido:

VOZ TRÍO

–“Las horas más felices de mi amor
fueron contigo;

AXEL

–Un día me vas a dejar. Lo sé.

VOZ TRÍO

–“Por eso es que mi alma siempre
extraña el dulce alivio.

²⁵⁷ Vicente Francisco Torres. *La novela bolero latinoamericana*. p.71.

ALEX

—¿Por qué dices eso?

Sin responder, suplicante:

VOZ TRÍO

—“Te puedo yo jurar ante un altar mi amor sincero. A todo el mundo le puedes contar que sí te quiero. Tus labios me enseñaron a sentir lo que es ternura. Y no me cansaré de bendecir tanta dulzura”.

AXEL

—Júrame que nunca me vas a dejar.

ALEX

—Te lo juro

AXEL

—No, un día de estos te vas a cansar de mí. Vas a encontrar alguien más joven, más inteligente, más culto. Ya ves, yo ni siquiera sé inglés. Y tendrás razón. Tú lo mereces todo. Mereces eso y más.

La canción termina. Alex siente ternura por el detective. Se reprocha de inmediato la profunda satisfacción que le produce verlo, como él, totalmente desarmado, enloquecido de pasión. Discretamente, tratando de evitar la mirada del mesero, posa su mano sobre la pierna de Axel y la oprime con fuerza. ²⁵⁸

Este ejemplo es un interesante contrapunto entre la conversación que tienen los amantes y lo que evoca la canción de Los Panchos, los temas recurrentes del bolero animan a los personajes a divagar sobre el amor y exponer sus preocupaciones, como vía alterna a la fatalidad del bolero. Cuando la canción termina, Alex corona su acto poniendo la mano sobre la pierna de Axel, terminando también así su conversación.

Desde luego que este recurso tiene relación también con el cine, nos invita a recordar las películas de los años cuarenta que intentaban impulsar también la industria musical en

²⁵⁸ Luis Zapata. *Melodrama*. pp.56-58.

México, en cuyas historias aparecía cantando Toña la Negra, Pedro Vargas, anteriormente Agustín Lara y posteriormente Pérez Prado. Los personajes quedan atrapados en una atmósfera dominada por la música y a esa atmósfera se entregan.

Ocurre de forma semejante en la novela *En jirones*:

Te extrañé mucho, le digo, y parece complacido, aunque no sé si es mi confesión la que lo complace o el hecho de que la haga en voz baja, en un sitio tan concurrido, y entre risas y gritos y canciones provenientes ahora de un trío notoriamente venido a menos, tan venido a menos que sus integrantes son dos, pero cantan canciones que solo se escuchan en boca de tríos: “Nosotros”, “Cuando calienta el sol”, “Sin ti” [...] ²⁵⁹

En la misma novela, las letras de las canciones son extensiones del pensamiento que el protagonista escribe en su diario:

[...] que se estrellen los puños contra las jetas enardecidas o apendejadas por el alcohol; que todo se haga añicos; que no se oiga más que el ruido de los golpes y de las cosas que se rompen. O que llegue la policía y nos detenga en bola; que se arme el desmadre. Todo, menos seguir pensando en A.: “Eres como una espinita que se me ha clavado en el corazón; suave, que me estás sangrando, que me estás matando de pasión...” ²⁶⁰

En dos novelas distintas la música juega otro papel, para la personaje de *La hermana secreta de Angélica María*, la música es la oportunidad de brillar como una estrella; Alba María, que vive imitando la vida de la actriz y cantante Angélica María también imita la forma de sus canciones, sus dos éxitos “No seas tonto, no” y “Baila, nene”, patéticas letras que denotan la inocencia de esta boba incrédula.

Animosa, asiste a su programa de televisión; se entrega por completo y canta mejor que nunca: “Tengo un perrito muy lindo y juguetón, que siempre alegra mi joven corazón; se llama Nene y es todo un rebeldón; cuando está triste le canto esta canción: baila, baila, Nene; baila, baila, Nene; no te preocupes, un día vendrá el amor.” ²⁶¹

Este tipo de letras contrastan con la caracterización de los grupos de rock que en ocasiones tocan en los mismos lugares que Alba María; todos personajes periféricos, instalados en la esperanza de la fama, estrellas nómadas de las caravanas artísticas patrocinadas por cerveceras en México durante los años setenta. El golpe de realidad es claro cuándo:

²⁵⁹ Luis Zapata. *En jirones*. p.78.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.88.

²⁶¹ Luis Zapata. *La hermana secreta de Angélica María*. p.102.

Como se trata de un público diferente, se ve obligada a cambiar de repertorio: en lugar de sus éxitos “No seas tonto, no”, y “Baila, nene”, que –comprueba con tristeza– ahí nadie conoce, tiene que interpretar canciones como “Luna de miel en Puerto Rico”, “Sabor a mí”, o –ya en el colmo de la vanguardia musical– “El día”.

Después de ensayar únicamente una mañana con la orquesta, debuta: Claro, así cómo te van a aplaudir como mereces, Alba María. Además, pareciera que los hombres (casi no asisten mujeres) van ahí solo a emborracharse, sin ningún interés por el arte.

Tienes que hacer un esfuerzo para no mirar las caras congestionadas por el alcohol, los ojos brillosos, las mejillas rojas, las frentes sudorosas; para olvidar la poca atención que te prestan, los gritos de “¡Mucha ropa!” y “¡Pelos!”, que hieren tus oídos.²⁶²

En este caso, el contexto que ofrece la música dista mucho del espacio donde se desarrolla Alba María, la misma música se lo demuestra. Otro caso destacable es el que encontramos en *Los postulados del buen golpista*, la personaje, cuyas características son la búsqueda permanente de la aventura o lo que ella llama el *desmadre*, es fanática del rock y como en el caso del bolero, el género musical determina la personalidad.

Yo te puedo decir que gracias al rock estoy donde estoy. Por Elvis empezó mi amor al rock, y de ahí hasta la fecha, porque soy viejuca, pero todos los días oigo Ciento Uno, todos los días de Alto Rock. Y me codeo con los jóvenes en cuestión rock. El otro día que fuimos a comer Octavio y yo a la casa de un matrimonio, me puse a platicar con el hijo de ellos, un chavito. Y yo, al día en rock. Me decía Octavio “Es que apenas puedo creer que una anciana como tú esté hablando de estas cosas” [...] ²⁶³

Este personaje, que también se llama Alva, tuvo una relación amorosa con un cantante de rock; así se conforma un contrapunto entre recursos usados por Zapata en el aspecto musical:

Almita y yo nos hicimos amiguísimas, y nos íbamos juntas a los cafés cantantes: el Pau Pau, creo que se llamaba uno que estaba por ahí por Woolworth, y que era el que más frecuentábamos. Pero eso nada más Almita y yo, porque a las otras Nenas sólo les gustaba la música de José Antonio Méndez y Los Panchos, ¡unas cosas espantosas! Y todas querían casarse y tener familia y llevar una vida de lo más convencional. Y luego estas sufrían por los galanes: siempre andaban de pena amorosa. [...] ²⁶⁴

²⁶² *Ibid.*, pp.105-106.

²⁶³ Luis Zapata. *Los postulados del buen golpista*. p.33-34.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.38-39.

Anagnórisis:

En su *Poética*, Aristóteles acuñó el término “Anagnórisis” para referirse a un momento de la narración en el que el personaje se lleva una sorpresa de reconocimiento; es «un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o el infortunio».²⁶⁵

Esta revelación inesperada es una oportunidad en el relato para alterar la perspectiva que el lector se ha hecho sobre el curso de los actos; también puede reimpulsar la trama a un escenario nuevo y distinto con el basamento de las personalidades de los personajes y lo que sobre ellos se conoce.

Tal recurso es también conocido como “Agnición”, empleado en obras clásicas de la literatura, como en *El ingenioso Hidalgo, Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes. Y en la literatura de Zapata se hace presente en la novela *La hermana secreta de Angélica María*:

—No, abuelita, no te mueras.

—Ya estoy muy cansada, mi hijito. Ya no tengo fuerzas, mi hijita.

—Es que no te puedes morir. ¿Qué voy a hacer yo solito?

Desde hace muchas horas su respiración se ha vuelto irregular, demasiado audible. Ya no se trata de un movimiento cadencioso y natural: ahora parecen entrar en juego las cuerdas vocales: inhala como si algo la hubiera sorprendido; exhala como si se quejara. Extenuada solo con muchos trabajos consigue levantar la cabeza y hablar.

—¿Quieres que vaya a traer al doctor?

—Ya no tiene caso, mi hijita... ya me están llamando.

—No, abuelita, no te vayas.

—Tienes que cuidarte mucho, mi hijito...tú más que nadie... tú no eres como todos los demás... tú eres muy especial... Prométeme que te vas a cuidar...

—Sí, abuelita, pero no te mueras.

—Ahora sí te voy a decir quiénes fueron tus... tus padres...

El corazón de Alvaro, ese órgano gelatinoso, informe, no halla su sitio: del pecho se traslada al cuello; es un sapo desollado que late ahora en su garganta y amenaza con salirse por la boca. Se encuentra en el momento de la Verdadera Revelación y no consigue prestar la suficiente atención a los jadeos articulados de su abuela: lo que está arriba es lo que está abajo; lo que está adentro es lo que está a fuera; lo que está

²⁶⁵ Aristóteles. *Poética*. p.164.

pasando es lo que va a pasar. Piensa en la inminencia de la pérdida, pero piensa también en la importancia de lo que su abuela está tratando de confesarle, y piensa al mismo tiempo en los latidos de su corazón y en su cuerpo que está dejando de ser suyo. Y la abuela, con esa voz quebrada por la disnea, en la que ya se anuncian los estertores, le dice que lo refundieron en ese pueblo y se lo dejaron encargado a ella porque su madre se avergonzó de él, de ella, cuando nació, por su Problema Insoluble, que sus padres viajaban mucho; que su madre ya había tenido una hija; que sus padres se desentendieron de él, de ella, y no volvieron a preocuparse nunca por él, por ella, que ni siquiera le mandaban para sus gastos, que ella, la abuela, tuvo que alimentarlo y educarlo con muchos esfuerzos. Y Alvaro reconoce a los protagonistas de esa historia, su Verdadera Historia, y descubre la trama oculta en las palabras de su abuela, todos los datos encuentran por fin un acomodo coherente, y le pregunta si esa hija, si esa hermana secreta es Angélica María, porque los padres de ella, la Voz Única, también viajaban mucho [...]²⁶⁶

Este recurso de reconocimiento es empleado en la novela como un punto sin retorno, que ilustra la insalvable situación psicológica de Alvaro, que ha vivido asombrado por la vida de Angélica María y que, al perder su única familia en el mundo, la creencia de la familiaridad con la actriz se vuelve su único asidero. Verter esta anécdota en la parte final de la novela no brinda un giro en los sucesos, pero proporciona al lector la información suficiente del momento en el que Alvaro se ubica en la soledad y del inicio de una obsesión por unirse junto a su hermana secreta.

La posición de Alvaro pasa del idilio familiar con su abuela a la indefensión, en líneas que podrían constituir un ácido humo negro por la obsesión del joven, o una muy cruda exposición de la necesidad de pertenecer a un grupo familiar. Es otro de los aspectos clave de la novela, la búsqueda de pertenencia: a una familia, a un sexo, a un grupo de artistas.

Anticipación o prospección:

La prospección o la *prolepsis* en los estudios literarios sobre la forma, juega un papel determinante, pues al constituir una anticipación en la historia, condiciona al desarrollo de esta a ser tan poderoso que resulte más interesante el cómo, que el mismo qué. Un ejemplo clásico de la literatura latinoamericana es el que abre la novela *Crónica de una muerte anunciada*, del colombiano Gabriel García Márquez.

²⁶⁶ Luis Zapata. *La hermana secreta de Angélica María*. p.118-119.

Saber que Santiago Nasar es asesinado en las primeras líneas ya resulta suficiente como historia, abrevia los hechos que ya presentan su conclusión y efecto; pero le permite al lector introducirse en el desarrollo del relato para encontrar aquello que hace económico el acto principal. En términos generales, la novela de García Márquez opera así, pero este recurso literario puede darse en situaciones que no determinan el eje rector de la trama.

La finalidad es ilustrar al lector sobre los posibles caminos que la historia tiene y su misma invalidación, puesto que la anticipación no es igual a la prospección; ésta última bosqueja caminos que la obra no recorrerá y sujeta al lector a seguir el camino ya trazado por el escritor. La creación de expectativas puede insinuar desenlaces o giros en la trama que inviten al lector a buscar su asidero, en la inestabilidad de las posibilidades.

Algunos ejemplos en la novelística de Zapata:

El dolor ha sido la constante en la vida de Alba María.

Es constante el dolor en la vida de Alvaro.²⁶⁷

A manera de subtítulo la frase anterior encabeza la segunda parte de la novela, en la que estamos por descubrir la vida de Alvaro y que se trata de la misma persona. La advertencia sobre el dolor como ha sido y como es habla de variaciones temporales en la novela, sin embargo, como es ahora ha sido y será, para Zapata, el dolor en la novela es permanente y debe asumirse como tal, para no proyectar una moralizante historia con final feliz. En otro ejemplo:

[...] Sistematizo mis dudas, mis temores:

Llamo y:

1. alguien contesta y pido que me comuniquen con A.
2. A. contesta y:
 - 2.1 me dice que no quiere hablar conmigo, que no tenemos nada de qué hablar.
 - 2.2 platicamos bien, en tono de cotorreo; bromeamos; termina diciendo “bueno, pues nos vemos”.
 - 2.3 platicamos bien y fijamos una próxima cita.
 - 2.4 tartamudeo y se burla de mi nerviosismo.

²⁶⁷ *Ibid.* p. 63.

- 2.5 los dos nos ponemos nerviosos y la conversación no conduce a ninguna parte.
- 2.6 los dos nos ponemos nerviosos, pero la conversación conduce a: una próxima cita.
3. A. no está en su casa.
- 3.1 lo internaron de emergencia en el hospital.
- 3.2 se fue de viaje.
- 3.3 está en la cárcel.
- 3.4 decidió entrar en un monasterio.
4. está en su casa, pero se niega.
- Si pregunto por él y la mamá se suelta llorando:
5. se murió.²⁶⁸

Estamos ante uno de los mejores usos de la prospección en la novelística de Zapata, pues refleja la situación de incertidumbre del personaje que ha esquematizado las posibilidades en torno a una llamada telefónica. Para el lector, cada uno de los escenarios enumerados construye significaciones en torno a la relación, sin que estos tengan que haber pasado. Un ejemplo más:

Entonces, las empleadas si te ven riéndote y echando relajo, casi nunca sospechan y tampoco se te acercan a preguntarte qué se te ofrece, porque te ven en gran cotorreo. Pero tú, al mismo tiempo que estás riéndote y chacoteando, te estás echando las cosas al plato. Ya si se te llegan a acercar, inventas algo. Siempre tienes que inventar algo que sabes que no va a haber: por ejemplo, si estás en el departamento de suéteres, puedes pedir uno de cashmere, de color morado obispo, ¿verdad?, con amarillo huevo. Te aseguro que no hay. Y si hay, ¡charros! Entonces puedes decir “Ay, señorita, fíjese que una amiga me lo encargó y no estoy segura de la talla. Voy al teléfono a preguntar”²⁶⁹

El recurso de la prospección en el ejemplo anterior tiene la función de contribuir al desarrollo de la personalidad de Alva Chávez Guillermina, cuyos principios se cimentan generalmente en la posibilidad de que las cosas ocurran como las prevé. En el párrafo anterior no hay un solo acto que esté ocurriendo, pero se traza una forma de comportamiento en determinadas situaciones para la ladrona de la novela.

²⁶⁸ Luis Zapata. *En jirones*. p.42-43.

²⁶⁹ Luis Zapata. *Los postulados del buen golpista*. p.14.

Contrastes:

Otra de las figuras literarias que contribuyen al establecimiento de la forma literaria y que es muy recurrente en la novelística de Zapata es el empleo de contrastes, los cuáles resaltan diferencias entre elementos con diversos propósitos en la narración. Por ejemplo, en algunos casos crean tensión sobre acciones que una a una se nutren, a pesar de su distancia en lugar y espacio:

El teléfono lo despierta: ¿es Éric, para disculparse por haberlo abandonado a su suerte y a su mano? ¿Pretende resarcirlo de alguna manera, aunque sea invitándolo a desayunar? ¿O quiere que lo acompañe a tomarse unas copas para curársela? Posiblemente entonces le diga que le gusta mucho y que qué tontería, qué desperdicio haberse dormido cuando estaba a punto de realizar sus más preciados deseos (es posible que lo diga con otras palabras).

O a lo mejor son los del Festival. Pero ellos no tendrían por qué hablarle a su habitación: la asistencia a los actos del programa es bastante flexible, y, por otra parte, ninguno de los invitados va a todos. ¿Y si hubo un cambio, algún imprevisto? En ese caso se lo habrían comunicado el día anterior, ya que, entre otras cosas, la organización es bastante buena, fuera de algún retraso menor, de algún imponderable inmediatamente resuelto.²⁷⁰

Aunque en el párrafo citado se trata de las posibilidades de un interlocutor, se establece un contraste de reacciones en función de este mismo. Otra función que cumplen es enfatizar conflictos o posiciones duales, por ejemplo:

La fiesta ha terminado, por mi culpa. Todos me rodean, mirándome con curiosidad, con inquietud. Hago intentos por irme de nuevo, que son reprimidos inmediatamente. Me siento preso. La hemorragia no para. Proponen llevarme a una clínica. Me niego: no es necesario. Insisten pesadamente. Se ofrecen tres voluntarios para acompañarme (¿por qué tantos?). Subimos al coche de uno de ellos; otro, me detiene la toalla en la frente. ¿A dónde vamos?, pregunto: la dirección que toma el coche me es desconocida. Al Santa Mónica, contestan. Se apodera de mí una sensación de asfixia (¿por qué tres?, ¿de qué se trata? Quieren llevarme a otro lado, o a un sanatorio, pero no a curarme la herida; seguramente mi comportamiento aberrante ha despertado sospechas en ellos y pretenden internarme; por eso vienen tres, para imponérseme por la fuerza en caso de que me resista). Quiero bajarme, exclamo, déjenme aquí. Cálmate, me dicen, con esa mirada de compasión amistosa que más bien produce terror. [...]²⁷¹

²⁷⁰ Luis Zapata. *La historia de siempre*. p. 62.

²⁷¹ Luis Zapata. *En jirones*. p. 166.

Es notable la narración doble que está haciendo el mismo personaje, con lo cual contrasta su posición en los hechos, y lo que hacen quienes lo llevan al sanatorio. Este contraste genera esa tensión del momento por incluir lo que dicen los otros personajes. Otro ejemplo de este tipo de contraste puede ser:

—Híjole, de veras que no sé cómo puedes dormir tanto. Ha de ser patológico o algo; no puede ser normal pasarse la vida durmiendo. Por eso nunca te sucede nada, porque estás durmiendo todo el tiempo, como zombi. Por eso la vida te ignora. La única vida que tienes es tu vida onírica.

—Lo cual ya es algo, viéndolo bien.

—Será lo que tú quieras, pero no es normal. Es una vida puramente compensatoria. ¿Y dónde dejas las decisiones, a ver? Seguramente tienes la impresión de que no manejas tú tu vida.

—A veces.

—Y con toda razón: tu vida es la que te maneja a ti.

—Perdóname, pero no comparto tu visión esquizofrénica de las cosas.

—¿Esquizofrénica? ¿Por qué esquizofrénica? Esquizofrénica tu chingada madre.

—Yo no te dije esquizofrénica. Dije que tu visión de las cosas era esquizofrénica.

—Pues es lo mismo, pendejo: si mi visión de las cosas es esquizofrénica es porque yo soy esquizofrénica, ¿o no? ¿O estoy pendeja, o qué?

—Bueno, eso ya queda a tu criterio.²⁷²

Un ejemplo más, en el que el contraste es posibilidad de comedia, por las situaciones que confronta:

—¿Ya te vas otra vez? ¿Y a dónde, si se puede saber?

—Me voy de la casa, mamá. Ya no quiero vivir aquí.

—¿Por qué me haces esto?

—¿A qué te refieres, mamá?

—¿Por qué no me dejas pasar los últimos años de mi vida en paz?

—Por eso me voy, para dejarte en paz.

—¿Qué he hecho yo para merecer este golpe, este castigo?

²⁷² Luis Zapata. *¿Por qué mejor no nos vamos?* p.102.

—No es ningún castigo, mamá... es que... todos los hijos se van... cuando llega el momento...

—Pero no así, no en esa forma: los hijos se van para casarse, para formar un hogar.

—Ay, mamá, eso era antes. Ahora...

—Ahora, claro, quieres vivir en pleno libertinaje.

—No sé de qué estas hablando. No voy a hacer nada malo.

—¡Hjm! No te estés burlando de mí. ¿Crees que soy una imbécil?

—¿Quieres mi opinión sincera?

—¿Ya ves? Eso he sido siempre para ti: tu mofa, tu escarnio.

—Ay, mamá.

—Pero no creas que soy una tonta. Sé perfectamente por qué te vas y con quien.

—Ay, mamá, no delires, por favor.

—Estoy más enterada de lo que tú supones.

El joven Alex Rocha cierra con trabajos la maletita hinchada por su abundante contenido. Voltea hacia su madre y la mira interrogante.

—Sé que no sólo eres un enfermo -continúa ella-, sino también un degenerado. Que no sólo eres drogadicto, sino...

—¿Que qué?

—¡Dime que no es cierto! ¡Atrévete a negármelo!

—¿Qué cosa?

—¡Dime que no es cierto que eres puto!

—¡Mamá! Nunca te había oído hablar así

[...] ²⁷³

En este diálogo, los contrastes son varios: la posición de los personajes, madre e hijo se confrontan. También se contrasta el pensamiento generacional a través de los ejemplos que cada uno asume como correcto. Y finalmente, las palabras empleadas, la madre al perder el control ofende al hijo con palabras que para ella era indecibles, provocando el asombro de su mismo hijo.

²⁷³ Luis Zapata. *Melodrama*. pp. 80-81.

Desdoblamiento narrativo:

Su propósito es explorar en la posible dualidad interna del personaje, precisamente como el término lo indica, se trata de desplegar aspectos de la personalidad en el personaje que no están a simple vista; no es una caracterización o descripción profunda de la personalidad, sino un complemento interno de la misma.

También se emplea para reflejar procesos de transformación o crisis en los personajes, evidencia el momento en que el personaje experimenta un cambio radical, en el que abandona una parte de sí mismo para abrazar otra, se trata de un tipo de giro narrativo interno en el personaje. En la novelística de Zapata este desdoblamiento narrativo es permanente en la novela *Como sombras y sueños*.

Orlando Barreto escribe las vicisitudes frente a la escritura de una hipotética novela titulada *Mi vida como enfermo*, la narración -se ha dicho- oscila entre la primera y la tercera persona sin dejar de reflejar al mismo escritor, por lo que ambos pliegues del personaje tienen una forma específica de ser narrada por la posición del mismo narrador. Por ejemplo:

[...] el joven que ya no fui joven y que sí soy joven al mismo tiempo, a mí, que soy y no soy Orlando Barreto al mismo tiempo, a mí, que escribo y no escribo al mismo tiempo, a mí, que avanzo y no avanzo al mismo tiempo en lo que escribo y no escribo al mismo tiempo sobre el joven que es joven y ya no es joven al mismo tiempo y que es homosexual y no es homosexual al mismo tiempo y que siente que es él y que no es él al mismo tiempo y que siente que miente y no miente al mismo tiempo, con todos los dientes.

Peso l

Algunas personas viven abrumadas por el cacofónico peso del pasado: los remordimientos y la tristeza los acompañan siempre, incluso les impiden dormir. Quizás Orlando Barreto pertenece a esta categoría de lamentadores, aunque también encuentra en el presente incontables motivos de queja. Sin embargo, más que el pasado, a Orlando Barreto le pesa el futuro, con su negra y voluminosa carga de incertidumbres [...].²⁷⁴

Entre párrafo y párrafo cambia el narrador, para referirse al mismo personaje, este desdoblamiento constante muestra dos caras de la misma moneda en una lúdica integración. En el siguiente ejemplo ambas narraciones están en el mismo párrafo:

²⁷⁴ Luis Zapata. *Como sombras y sueños*. p. 121.

Y sí, y sí, y sí, larailarailaray, Orlando Barreto dice adiós, pero ahora, dice adiós, como aconseja la canción, dice adiós, pero ahora, y no llora, al contrario, hasta se alegra, al contrario, hasta sonríe, o si llora, llora de felicidad, como dice la otra canción, y sí, y sí, y sí, larailarailaray, quizá seis meses después del famoso viaje a Europa, cinco años después del glorioso año para la entera humanidad, cuatro años después del odioso año de su primera depresión, Orlando Barreto, o sea yo, o sea el joven que soy joven y que algún día no será joven, el joven que es joven y que algún día no seré joven, dice adiós, digo adiós, decido abandonar definitivamente esa casa escasa en Historia, [...]²⁷⁵

Diario:

La amplia integración de recursos en la novela, que la hacen híbrida en su concepto, permite el abordaje de herramientas narrativas cotidianas o de formatos limitados en sus especificaciones. En el caso del diario, estamos ante una escritura con destinatario, el autor se confiesa ante un interlocutor mediante la escritura, al respecto de su forma: el diario tiende a ser secreto, por lo que las confidencias encuentran el lugar ideal de vivir.

El diario es también un interlocutor silente, no emite opinión alguna y atesora todo cuanto se le plasma, es también una fisicidad de la memoria y para algunos géneros literarios, una herramienta poderosa de información sobre un personaje o un evento específico.

Cuando se traslada a la novela, le permite el lector acceder al mundo interno del personaje, le deja conocer sus pensamientos y reflexiones de manera directa, sin la interpretación o intermediación de nadie. El diario, como pretende no ser leído atesora las palabras más exactas y sinceras de un autor.

En la novelística de Zapata, el diario es íntegramente una novela: *En jirones*. Un diario que -como se mencionó- recaba la tortuosa relación amorosa y sexual de dos personajes. Esta historia se cuenta solo a partir de lo que confió el autor al diario. La narración comienza respetando las características propias del diario, como la separación en días, naturalmente. La primera parte de la novela lleva por nombre “Uno: diario de un enamorado” y se compone de diecinueve días; la segunda parte: “Dos: en jirones”.

La narración de la primera parte va construyendo un ambiente que en la segunda parte se volverán los pedazos desgarrados que significa “en jirones”, en los días contados solo hay

²⁷⁵ *Ibid.* p. 216.

espacio para contar los actos relacionados a A., por lo que la constancia de lo cotidiano puede ser mucho o puede poco:

1er DÍA

Cuando alguien empieza a tener importancia en mi vida, pierde de inmediato las letras de su nombre para conservar únicamente la inicial. Aunque parezca paradójico, es una manera de particularizarlo, de darle relevancia. No es lo mismo decir Pablo, don José el de la tienda, que simplemente H.

La utilización de la inicial para destacar a alguien aparece ya en mis diarios viejos. A partir de los setentas, es común encontrar referencias de este tipo: “Cojo con P. -rico”, “C. me dejó plantado, etcétera. Al principio, cuando vivía con mi familia, más que por la intención de darle una carga precisa a la inicial, lo hacía para protegerme: si alguien esculcaba mis cajones y daba con los diarios, por lo menos resultaba imposible averiguar de quién se trataba y cuál era su sexo.

Después, la costumbre se fue arraigando por motivos prácticos: como los diarios siempre se escriben a la carrera y uno es víctima de la emoción y la impaciencia de decirlo todo, era más económico referirse a la persona tantas veces citada con su inicial. Finalmente, cuando ya no hubo necesidad de ocultar nada y las emociones dejaron de ser tan intensas como para que la pluma tartamudeara, el solo hecho de reducir el nombre de alguien a su fórmula mínima pasó a significar una intimidad que no con cualquiera se tenía. Se trataba entonces de privilegiar a una persona que, con sólo un signo, podía ser identificada, recordada, conjurada. Sigue siéndolo.

Así: hoy entra O. en mi vida.

[...]

9º DÍA

Basta. Esto no conduce a nada.

[...]

15º DÍA

El azar en mi contra: se suspende la función del cineclub.

Me siento tentado a desdoblar el papelito en el que A. me apuntó su número telefónico. Pero recuerdo su advertencia: ¿es *necesario* que le hable en este momento? No. Claro: nunca es necesario. Sólo siempre es deseable.

[...]

Ahora bien, este recurso le permitió también a Zapata narrar desde el mismo punto de vista, pero desde diversos días el mismo suceso, con lo cuál demuestra la objetividad o la carga emocional que pueden tener los hechos según el momento de su narración; le ofrece así

potencialidad al carácter del personaje, enriquece una misma narración, permitiéndole figuras literarias diferentes:

Página 126	Página 128	Página 136
A llegó casi al anochecer. Era viernes. Habían pasado tres semanas desde nuestro regreso de la playa.	A llegó con una camisa de mascota café con blanco, pantalones de mezclilla deslavados y unos tenis color vino.	A llegó nervioso; las palabras salían cuchas de su boca. Apenas lo vi, sospeché que las cosas no iban bien, o que iban peor que de costumbre.
Desde el primer momento rechazó mi abrazo	<i>Aquí hace una descripción detallada del deseo sexual que A le despierta en ese momento.</i>	Se resistió a mis abrazos, y mis frases melosas se le resbalaron como aceite.
Se sentó [...] y me pidió que me sentara.	Me ordenó que me sentara	Me pidió que me sentara, y no supe si en el imperativo de su voz había una orden áspera o apenas una súplica.
Tal vez le sudaban las manos	Esas manos largas y huesudas [...] ahora parecían ateridas por el temor. Miento: jugaban nerviosamente, sudaban, tamborileaban sobre una superficie inexistente.	Movía las manos torpemente; se tronaba los dedos, se los apretaba.
Lo que respondió superó todas mis premoniciones catastróficas: me voy a casar, me caso dentro de dos semanas en Guadalajara, vine a despedirme.	Bajó la mirada para pronunciar la primera frase: "me voy a casar". Luego [...] me miró a los ojos y precisó: "me casó en Guadalajara dentro de dos semanas".	Se atrevió por fin a hablar: se casaba.
Lo llamé puto	Le grité "puto"	Cobarde, culero, le grité.
Quise golpearlo, pero me lo impidió.	Quise madrearlo, hacerlo sangrar para desquitar ese envenenamiento de mi propia sangre, pero sus manos aprisionaron con fuerza mis muñecas y las paralizaron.	Me abrazó para impedir que en mis movimientos desordenados lo lastimara; sentí su abrazo lleno de desesperación, de impotencia al verme en ese estado...
Insistió en que tratara de entenderlo	Me pidió a gritos que me calmara [...] que lo entendiera	Que entendiera: siempre había sido sincero.

Ilustración 1 Esquema de Oscar Eduardo Rodríguez en El personaje gay en la obra de Luis Zapata. p.98.

Enfoque narrativo múltiple:

Desde muy temprano en la novelística de Luis Zapata las historias se construyeron desde diversos puntos de vista, que en ocasiones respaldaban la narración o lo contrario: planteaban una posición adversa, lo que enriquecía a la formación de un panorama general y plural dentro de la novelística.

Este recurso permite mostrar el acto literario desde distintos puntos de vista, lo que permite profundizar en los personajes, los hace tridimensionales por su exposición a la historia y a la narración, aporta y contrasta voz, pensamiento, emociones y acciones de diversos puntos en la misma novela. En ocasiones, esto puede generar ambigüedad, lo cual hace compleja la narración de la novela, por ende, más robusta y emocionante.

Además, otorga un ritmo combinado en la novela, pues cada punto de vista puede también significar formas narrativas distintas. Este dinamismo en la novela puede llevar al lector a experimentar emociones distintas en función del momento literario o del punto de vista literario. También, puede ser una herramienta de tensión y misterio, pues las posturas pueden ser fragmentaciones de un todo literario.

Como ya se ha dicho, en las tres novelas dialógicas de Zapata, el narrador está prácticamente ausente, pues al retratar solo un diálogo ya consolida dos puntos de vista; cada personaje y su expresión oral tiene su fundamento, con lo que la personalidad de cada uno de ellos es evidente en sus expresiones. En estos casos, el narrador ausente es en realidad un testigo, como el lector mismo de tal conversación.

Una visión sobre el matrimonio desde dos posiciones socioeconómicas distintas:

—Pero ¿cómo lo sueñas? Digo, tu matrimonio, en una iglesia... ¿Cómo es la iglesia?

—Ay, no sé, señora, yo nomás estoy adentro. Nomás veo lo que haya dentro. Y es como todas las iglesias: con un altar, con un cristo en el altar, un padre que nos bendice. Yo vestida de blanco y mis damas vestidas de rosa. Pero no sé... no siempre lo sueño igual. A veces lo sueño y entonces no me gusta. Entonces se vuelve una pesadilla, porque yo estoy esperando y él no llega y no me acuerdo quién es, no recuerdo su cara. Siento que me voy a casar con un desconocido y no sé si vaya a ser un hombre bueno, malo, si es feo o guapo, entonces me da miedo y él no aparece. Y pienso que nunca va a llegar. Que a lo mejor ese hombre no existe o algo... y que me están engañando, que alguien me está engañando

—Bueno, pero ya cálmate, mujer. Dime, ¿has soñado con tu banquete de bodas?

—No...

—El mío fue sensacional, Tacha, precioso, no creas que como las fiestas que hacemos aquí a veces, no... Aquello era... en grande, imagínate la escena: es un gran salón, muy elegante, la gente empieza a llegar, se oye la música [...]²⁷⁶

La posibilidad de qué hacer una tarde desde dos enamorados:

—Bueno, ¿y dónde nos vemos?

—¿Te parece bien en mi casa?

—Sí, pero ¿por qué no vamos antes a cenar?

—Si quieres, pero... No sé, a lo mejor no es prudente: nos puede ver alguien.

—Ay, Santiago.

—Lo que podemos hacer es pedir que nos den servicio aquí. ¿Qué te gustaría cenar?

—Hamburguesas.

—¿No preferirías algo más... refinado?

—Ay, no seas cursi: te pareces a mi madre.

—No, no, vas a ver. Se me está ocurriendo algo que te va a encantar.

— O.K. Pero otro día me llevas a comer hamburguesas.

—Sí, papito, cuando tú quieras.²⁷⁷

Dos formas de referirse a un acto sexual, con sus palabras propias de cada personaje:

[...] —y le abro la bragueta y saco su verga bien parada/

—Su chile, dijiste.

—Le saco el chile y me desvisto, ¿no?

—Deberías decir “me encuero”.

— Bueno, me encuero, pues, y le embadurno la verga, el chile, de crema y/

—Ay, como rajas con crema: se me está abriendo el apetito.

—Bueno, se lo embadurno de crema y me monto en él...

—Ay, qué puto eres.²⁷⁸

²⁷⁶ Luis Zapata. *De pétalos perennes*. p.27.

²⁷⁷ Luis Zapata. *La más fuerte pasión*. p. 102.

²⁷⁸ Luis Zapata. *¿Por qué mejor no nos vamos?* pp.111-112.

Otro ejemplo sólido del enfoque narrativo múltiple en la novelística de Zapata es el que ya se ha desarrollado previamente en el análisis de la novela *Siete noches junto al mar*, que recaba las historias aleatorias de los cuatro amigos que se cuentan anécdotas a diestra y siniestra, sin un motivo particular en específico. La novela-crisol es por antonomasia una estructura narrativa múltiple.

Y finalmente, la propuesta de *La historia de siempre*, que se ha dicho: incluye las opiniones de una hipotética Capturista y una hipotética Correctora, bajo la respetuosa y marginal posición de las notas al pie. La novela termina siendo una historia a varias manos, desde las posibilidades de cada posición en torno a la producción literaria.

Sobre el narrador en la literatura contemporánea, Amar Sánchez opina:

De modo explícito en los textos de los últimos 20 años (en Zapata, en Drummond, en Sánchez) la experiencia de los narradores y/o de los personajes está atravesada por códigos culturales mediáticos.²⁷⁹

Lo cual refleja la necesidad constante de la pluralidad de voces narrativas en la novelística actual.

Fluir de conciencia / monólogo interior:

La novelística de Zapata es rica en recursos que tienden a representar el pensamiento interno de un personaje, hacer fungir al pensamiento como acto literario alternativo a la acción del mismo personaje. Esto permite, incluso, alterar la estructura lógica del relato, llevándolo por vericuetos metafísicos en medio de la narración del acto literario.

Este recurso está -sobre todo- presente en las novelas confesionales, aquellas en las que los personajes se explayan en su narrativa, en la cual involucran sus pensamientos para sustentar sus actos. El fluir de conciencia aparece como recurso para legitimar los actos que la personalidad de determinado personaje tiene. Algunos ejemplos:

no olvídate estaba yo muy mal estaba yo de atar pensaba también que se me iba a caer el pito pensaba que tenía gangrena en el pito y que un día se me iba a caer je sin que me diera cuenta haz de cuenta que un día me iba a suceder que así caminando por la calle el pito se me iba a caer y entonces iba a pasar un señor y me iba a decir «joven pst se le cayó su pito» je como si fuera un pañuelo ¿no? o que iba a estar yo en una cola para entrar a un cine o para tomar un delfín ¿ya

²⁷⁹ Ana María Amar Sánchez. “Canon y traición: Literatura vs cultura de masas”. p. 49.

había delfines en esa época? no me acuerdo y entonces haciendo la cola me iba a decir alguien así no con palabras sino con la mirada me iba a señalar mi pito ahí tirado en el suelo como cuando se te cae un billete y alguien te lo señala para que lo recojas no no un billete ¿verdad? un billete se lo guardan como cuando se te cae una credencial o algo que nomás te sirve a ti y entonces te hacen una seña con la mirada o con el dedo para decirte que se te cayó algo pues así me iba a pasar con mi pito ¿no? o me iban a decir «oiga joven esa verga que está ahí tirada ¿no es la suya?» y yo iba a decir «sí gracias» y la iba a recoger y me la volvía a poner je claro que exagero ahorita que te lo estoy platicando me da risa ¡cómo que se me va a caer el pito! ¿no? mi instrumento de trabajo ¿verdad? ahora pienso que en realidad lo que pasaba era que bueno yo pensaba que se me iba a caer el pito porque ya estaba como hartado de esa onda ¿no? como que era un pretexto para no seguir trabajando²⁸⁰

En el ejemplo, el fluir de conciencia de Adonis García proyecta en el lector la posibilidad futura de la aparición de una infección de transmisión sexual o de una tragedia que se va anunciando a través de este tipo de pensamientos. El personaje deja su pensamiento mediante este monólogo interior, que tuvo lugar primero del personaje para el personaje y que ahora se consigna como legitimador del acto literario. Otro ejemplo:

El buen golpista, manito, inicia su carrera desde niños. Como todas las grandes vocaciones, la de golpista surge en la infancia y empieza como un juego. Ya el tiempo y la práctica te permiten ir perfeccionando tus dones naturales. Pero primero tú lo haces para ver qué se siente, para ver si te atreves; es un poco como probarte a ti mismo, como medir tus fuerzas. Y ya después de que lo has hecho, te viene una gran satisfacción; Sí, esto es lo mío... ¿A poco no son así todas las vocaciones? Todas nacen y se forman de manera casi inconsciente. Y todos los que tiene una vocación fuera de lo común son niños que se aburren o que sufren, y que necesitan otro tipo de emociones y experiencias diferentes de las que le ofrece la realidad.²⁸¹

El personaje de Alva Chávez Guillermina, recurre constantemente a este recurso, que le permite, además buscar acuerdo con su interlocutor, al plantear una pregunta inmediata sobre si eso es así o no. Lo cual hace que ese fluir de conciencia busque su confidente en el otro. Un ejemplo más:

De repente, me iluminé. Empecé a tener percepciones insólitas de la realidad, intuiciones profundas e insospechadas. En un principio, únicamente eran como flashazos de conciencia que, por su mismo carácter desconocido, me asustaban un poco. Luego, se me fueron revelando fragmentos cada vez más amplios de esa red sutil que constituye el orden trascendental de las cosas.²⁸²

²⁸⁰ Luis Zapata. *El vampiro de la colonia Roma*. pp. 103-104.

²⁸¹ Luis Zapata. *Los postulados del buen golpista*. p. 22

²⁸² Luis Zapata. *Escena y farsa es la vida*. p. 37

En este muy útil ejemplo el fluir de conciencia no termina de explicarse con el vocabulario de la personaje, pero se manifiesta a través de las ideas casi globalizantes de lo insólito y la revelación. Es el lugar común de esas prácticas, lo inexplicable es mejor por no saber decir que es y eso lo acerca al campo de lo místico.

Intertextualidad:

Llamamos intertextualidad a la presencia de otros textos en una obra literaria, a través de citas, alusiones a obras, parodias o reinterpretaciones de la misma. Esta forma de diálogo de la literatura con la literatura impulsa una significación robusta y en ocasiones doble de los signos literarios. Una de las formas más comunes de referenciar otros textos son los epígrafes, que en la novelística de Zapata están en casi la totalidad. Reflejan, por un lado, el amplio conocimiento literario del escritor, pero sirve como marco referencial de la obra que anticipa. Algunos ejemplos:

Si he de decir lo que siento, la vida picaresca es vida, que las otras no merecen este nombre; si los ricos la gustasen, dejarían por ella sus haciendas, como hacían los antiguos filósofos, que por alcanzarla dejaban lo que poseían; digo por alcanzarla, porque la vida filósofa y picaral es una misma; sólo se diferencian en que los filósofos dejaban lo que poseían por su amor, y los pícaros, sin dejar nada, la hallan. Aquéllos despreciaban sus haciendas para contemplar con menos impedimento en las cosas naturales, divinas y movimientos celestes; éstos, para correr a rienda suelta por el campo de sus apetitos; ellos las echaban en la mar, y éstos en sus estómagos; los unos las menospreciaban, como caducas y perecederas; los otros no las estimaban, por traer consigo cuidado y trabajo, cosa que desdice de su profesión; de manera que la vida picaresca es más descansada que la de los reyes, emperadores y papas. Por ella quise caminar como por camino más libre, menos peligroso y nada triste.

H. DE LUNA,

Segunda parte de Lazarillo de Tormes²⁸³

En este ejemplo, se aborda el género literario que caracteriza a la segunda novela de Zapata, pero es importante mencionar, que cada cinta (capítulo) en *El vampiro de la colonia Roma* es presentado con un epígrafe, todos extraídos de novelas picarescas. Otro ejemplo:

²⁸³ Luis Zapata. *El vampiro de la colonia Roma*. p. 5.

“Sí, Queta, está todo muy caro,
hasta la felicidad.”

De la película mexicana *Si fuera
una cualquiera*.²⁸⁴

Este tipo de intertextualidad en epígrafe es novedoso en tanto no es un texto lo referido, sino una alocución de un personaje en una película. Pero que introduce el formato cinematográfico en la novela que puede ser una película, *Melodrama*. En *La hermana secreta* de Angélica María un epígrafe con la misma función:

“El mundo está desierto para mí. Soy una criatura maldita, condenada a comprender la felicidad, a sentirla, a desearla y como tantas otras, obligada a verla huir de mí a todas horas...”

Balzac: *Sarrasine*.²⁸⁵

Ejemplos en el que el autor recurre al idioma original de la obra:

“... me deseja também uma coisa bem bonita,
uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça
acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar
em todos de novo, que leve para longe da minha
boca esse gosto podre de fracasso, de derrota sem
nobreza, não tem jeito, companheiro, nos perde-
mos no meio da estrada e nunca tivemos mapa al-
gum, ninguém dá mais carona e a noite já vem
chegando.”²⁸⁶

Caio Fernando Abreu: “Os sobreviventes”
(*Morangos mofados*)²⁸⁷

²⁸⁴ Luis Zapata. *Melodrama*. p. 10.

²⁸⁵ Luis Zapata. *La hermana secreta de Angélica María*. p. 11.

²⁸⁶ En español: También deséame algo muy bonito, / cualquier cosa maravillosa, / algo que me haga / creer en todo de nuevo, / que nos haga creer / en todos de nuevo, / que aleje de mi boca / este sabor / podrido de fracaso, / de derrota sin nobleza. / No hay remedio, compañero, / nos perdimos en medio del camino / y nunca tuvimos ningún mapa, / nadie nos da más aventón / y la noche ya está llegando.

²⁸⁷ Luis Zapata. *¿Por qué mejor no nos vamos?* p. 9.

“Eu sempre quis muito
Mesmo que parecesse ser modesto...”²⁸⁸
Caetano Veloso: “Muito”²⁸⁹

“... and in discoursing of these things
between ourselves she observed that a
thief being a creature that watches the
advantages of other people 's mistakes,
tis impossible but that to one that is
vigilant and industrious many
opportunities must happen, and
therefore she
thought that one so exquisitely keen
in the trade as [was would scarce
fail of something wherever I went.”²⁹⁰
Daniel Defoe: *Moll Flanders*²⁹¹

Intertextualidad musical:

<<Tristeza não tem fim/ Felicidade sim/ A felicidade é como a gota/ De orvalho numa
pétala de flor/ Brilha tranquila/ Depois de leve oscila/ E cai como uma lágrima de
amor.>>²⁹²
Vinicius de Moraes: <<A felicidade>>.²⁹³

²⁸⁸ En español: "Siempre quise mucho, / aunque pareciera ser modesto..."

²⁸⁹ Luis Zapata. *Los postulados del buen golpista*. p. 11.

²⁹⁰ En español: "... y al hablar de estas cosas entre nosotras, ella observó que un ladrón, siendo una criatura que observa las ventajas de los errores de los demás, es imposible que, para alguien vigilante e industrioso, no surjan muchas oportunidades. Por lo tanto, pensaba que alguien tan exquisitamente hábil en el oficio como [yo] difícilmente dejaría pasar algo dondequiera que fuera."

²⁹¹ Luis Zapata. *Los postulados del buen golpista*. p. 11.

²⁹² En español: La tristeza no tiene fin/ la felicidad sí/ La felicidad es como la gota/ de rocío en el pétalo de una flor./ Brilla tranquila,/ luego, suavemente, oscila/ y cae como una lágrima de amor.

²⁹³ Luis Zapata. *La historia de siempre*. p. 7.

Peripecias:

La peripecia es ese giro sorpresa en una historia que lo cambia todo, dándole un nuevo rumbo a los acontecimientos y sacudiendo la vida de los personajes. Es un recurso clave en la narrativa, sobre todo en la tragedia y la épica, donde estos giros inesperados pueden marcar el destino de los protagonistas.

En los personajes de Zapata este recurso es indispensable, desde su primera novela, las peripecias del narrador abren caminos para la diversificación de la historia y su narrativa, manteniendo siempre una forma dinámica en función de sus propósitos literarios. Por ejemplo:

Salgo a la calle; sin equipaje, para evitar que todo sea más cursi y dramático; sin nada, pero sabiendo que ya nunca voy a regresar, que de ahora en adelante todo será bajo mi responsabilidad.

Pienso a dónde ir y recuerdo que hoy es la fiesta de autobienvenida de Amadeo. Camino, despreocupado, hacia su casa. La lluvia empieza a caer y hasta me dan ganas de patear un bote, aunque no hay ninguno, e irlo rodando de patada en patada.²⁹⁴

En el ejemplo, el personaje toma la decisión que parece ser determinante dada su condición en casa, se trata de la salida para el personaje y para la novela; sin embargo, Octavio no tiene un bote que patear, aunque quisiera irlo haciendo. Esto anuncia el resultado de la peripecia, pues tampoco se cumplirá su propósito que es irse de casa. Otro ejemplo:

pero imagínate que de repente te llegue un telegrama de un cuate y te diga «encontré marcianos punto invítame con ellos punto parto marte punto» y hasta te quedan tres palabras ¿verdad? me iba me cae que no lo pensaba dos veces sin llevarme nada que me recordara este mundo ¡puta! me cae que yo sí dejaría todo tirado así chance hasta me iría desnudo como nací para que ni la ropa me hiciera pensar en lo que era antes y entonces sí «adiós mundo cruel» como dice la acuerdas? la cantaba Enrique Guzmán canción ¿te y desde la nave iría viendo cómo se iba haciendo chiquita la ciudad de México y adiós ángel de la independencia y adiós caballito y adiós monumento a la revolución ¿verdad?²⁹⁵

La narración de la peripecia del personaje evoca una forma distinta al resto de la obra, por lo que anhela un cambio de estado para el mismo Adonis García; plantea una existencia etérea,

²⁹⁴ Luis Zapata. *Hasta en las mejores familias*. pp. 197-198.

²⁹⁵ Luis Zapata. *El vampiro de la colonia Roma*. p. 137.

distante cuanto puede a la normalidad, una peripecia definitiva que solo conduce al término de la novela, pues la peripecia se cumple: algo cambia. Un ejemplo más:

“Robar a los padres no es realmente robar”, piensa el joven Alex Rocha, ya decidido a cometer el acto delictivo, “sino adelantar en parte la herencia que a los hijos les corresponde; no se trata, pues, de un robo, sino de un anticipo”. Las manos no le tiemblan; tiene la certeza de que no será descubierto. Su paso es firme, como el del ladrón que conoce palmo a palmo el lugar en el que ha de efectuar su fechoría. Y, en efecto, así es: ningún sitio conoce mejor que esa casa, testigo de sus primeras angustias y cómplice de su primer y último latrocinio.²⁹⁶

El acto narrado es sustancial en el desarrollo de la novela, la peripecia del personaje será determinante en la relación con su amante, sus padres y con el mismo. El acto lo realiza solo y cuando no hay nadie en su casa. Es el momento en el que Alex se enfrenta a su destino.

Conclusiones:

A lo largo de esta tesis, se ha demostrado que la obra de Zapata constituye un punto de referencia ineludible dentro de la literatura mexicana contemporánea, particularmente en lo que respecta a la representación de la diversidad sexual y la experimentación formal.

Luis Zapata desarrolló una novelística que rompe con las estructuras tradicionales del género, apostando por formas narrativas que subvierten la linealidad, incorporan el monólogo interior, el discurso polifónico y el testimonio, y juegan con la hibridez textual. Estas características convierten su obra en un corpus literario que demanda ser analizado en su totalidad, pues cada novela aporta una variación de su técnica, consolidando un estilo propio que desafía las categorías preestablecidas en la literatura latinoamericana. Su obra no solo destaca por la diversidad de sus personajes y escenarios, sino también por la forma en que Zapata emplea el lenguaje como un mecanismo de resistencia y exploración identitaria.

El marco teórico utilizado en esta investigación nos ha permitido situar la obra de Zapata dentro de una tradición literaria que dialoga tanto con la novela picaresca como con la literatura testimonial y el modernismo narrativo. Conceptos como el dialogismo de Bajtín, la hibridez textual de García Canclini y la estética queer han sido fundamentales para

²⁹⁶ Luis Zapata. *Melodrama*. pp. 92-93.

entender la forma en la que Zapata construye sus novelas, desafiando los discursos hegemónicos y dando voz a personajes marginales con una profundidad y complejidad poco exploradas hasta entonces en la literatura mexicana. Este marco ha permitido interpretar cómo la forma se convierte en contenido, permitiendo que los textos de Zapata sean leídos no solo como representaciones literarias, sino como intervenciones socioculturales en un contexto histórico determinado.

El recorrido novelístico de Zapata nos lleva a aseverar, por ejemplo, que en la novela *Hasta en las mejores familias*, Zapata aborda las tensiones dentro de los círculos familiares y el impacto de las expectativas sociales en la construcción de la identidad. La novela se estructura a partir de una serie de episodios que revelan la fragilidad de los lazos familiares y el peso de las apariencias en la dinámica social. A través de un tono que oscila entre el drama y la sátira, el autor expone las contradicciones inherentes a las relaciones humanas y el constante conflicto entre el deseo individual y las normas impuestas por la colectividad. La narrativa emplea el cambio de perspectivas para mostrar cómo cada personaje lidia con su propia máscara social, reforzando así la idea de la identidad como un constructo mutable y condicionado por el entorno.

Uno de los aspectos fundamentales que esta tesis ha resaltado es la experimentación constante de Zapata con el lenguaje y la estructura de la narración. En obras como *El vampiro de la Colonia Roma*, Zapata utiliza la transcripción de una entrevista grabada para construir un monólogo fluido que prescinde de signos de puntuación tradicionales, logrando una cadencia oral que acerca al lector a la voz de su protagonista. Este recurso no solo refuerza la inmediatez del relato, sino que también amplifica la sensación de testimonio personal, lo que evidencia la preocupación del autor por dar forma a una literatura que, más allá de la ficción, se inscriba en una realidad vivencial y socialmente significativa. Este estilo de escritura permite que los lectores experimenten la historia de manera directa, sin filtros ni artificios que interrumpan la autenticidad de la voz narradora.

En *Melodrama*, Zapata amplía su exploración narrativa al emplear una estructura fragmentada que intercala diferentes voces y tiempos narrativos, generando una dinámica que exige del lector una participación activa en la reconstrucción de los hechos. La utilización del melodrama como recurso literario no solo permite una crítica a las convenciones

narrativas tradicionales, sino que también enfatiza la performatividad del deseo y la identidad en sus personajes. Este enfoque demuestra cómo Zapata manipula los códigos narrativos para explorar la artificialidad de los roles sociales y las emociones humanas dentro del relato.

Por otro lado, *En jirones* representa otra incursión formal innovadora al estructurar la novela en forma de diario personal. Este formato permite un acceso inmediato a los pensamientos del protagonista, en una suerte de introspección que enfatiza el carácter subjetivo de la memoria y la identidad. En esta obra, Zapata experimenta con la fragmentación y la repetición como herramientas para transmitir la angustia existencial del narrador, sumergiendo al lector en una experiencia de lectura que oscila entre la confesión íntima y la alienación progresiva del personaje.

De manera similar, en *La hermana secreta de Angélica María*, Zapata juega con la intertextualidad y la metanarrativa, incorporando referencias culturales populares en la construcción de un relato que desdibuja la frontera entre ficción y realidad. La novela se estructura como una suerte de biografía apócrifa en la que la protagonista transita entre la vida real y la representación mediática, cuestionando los límites entre identidad y espectáculo. A través de este recurso, Zapata ofrece una crítica incisiva a la cultura de la celebridad y su impacto en la percepción de lo auténtico y lo construido en el imaginario colectivo.

En *¿Por qué mejor no nos vamos?*, Zapata recurre a una narración estructurada a través de diálogos y escenarios fugaces que transmiten una sensación de urgencia y transitoriedad. La fragmentación de la historia y la fluidez en el cambio de voces narrativas logran plasmar la inestabilidad emocional de los personajes, quienes se ven inmersos en un constante vaivén de deseos y desencuentros. Esta obra es un claro ejemplo de cómo Zapata emplea el lenguaje como un mecanismo de exploración psicológica, llevando al lector a sumergirse en la subjetividad de sus personajes y en la incertidumbre de sus vivencias.

La novela *La más fuerte pasión* se caracteriza por un lenguaje sumamente cuidado y evocador, en el que Zapata combina lirismo y realismo de manera magistral. La exploración del erotismo, el amor y la lucha por la identidad se convierten en ejes centrales de la trama, dotando a la obra de una carga emocional profunda que resuena en el lector. Con *La más fuerte pasión*, Zapata no solo reafirma su dominio de la experimentación formal, sino que

también ofrece una reflexión sobre la naturaleza misma del deseo y su papel en la construcción de la subjetividad.

Si se trata de *Los postulados del buen golpista*, Zapata despliega una prosa afilada y una estructura narrativa en la que la sátira y la ironía se convierten en recursos esenciales para la crítica social. La novela presenta una visión mordaz de la realidad política y cultural de México, utilizando personajes que encarnan la hipocresía y las contradicciones de la sociedad. Mediante un estilo ágil y un tono irreverente, la obra revela la habilidad del autor para fusionar la crítica con una estética literaria innovadora, en la que la provocación y el humor juegan un rol determinante en la construcción del discurso narrativo.

En *Siete noches junto al mar*, Zapata recurre a una técnica narrativa en la que los límites entre el presente y el recuerdo se difuminan, generando un efecto de temporalidad suspendida. Las voces narrativas fluctúan entre la introspección y la observación del entorno, permitiendo que el lector experimente la historia de manera sensorial. A través de este recurso, el autor enfatiza la fugacidad de los momentos y la imposibilidad de retener el pasado, construyendo así una obra que no solo es un testimonio de emociones humanas, sino también un ejercicio literario en el que la forma y el contenido se entrelazan magistralmente.

Para *La historia de siempre*, retoma el tono confesional y testimonial para narrar una historia de amor y desencuentros marcada por la inestabilidad emocional, la infidelidad y la búsqueda de identidad. La estructura fragmentada y el uso del monólogo interior permiten una inmersión profunda en la subjetividad del protagonista, cuyas reflexiones y recuerdos construyen una visión caleidoscópica de su vida. La novela destaca por su capacidad para plasmar la vulnerabilidad humana y la constante tensión entre el deseo y la imposibilidad de alcanzarlo plenamente. A través de un estilo narrativo íntimo y sincero, Zapata logra capturar la esencia de la experiencia amorosa con una autenticidad que resuena en el lector.

Vemos en *Autobiografía póstuma* que Zapata construye una narración que desdibuja los límites entre la realidad y la ficción, jugando con la idea de una autobiografía escrita desde la muerte. La novela se articula como una reflexión introspectiva en la que el protagonista revisita episodios clave de su vida, con una voz narrativa que oscila entre lo confesional y lo irónico. La estructura del texto refuerza esta dualidad, intercalando fragmentos que evocan el pasado con comentarios que cuestionan la veracidad de los

recuerdos. Esta experimentación formal permite que el relato adquiriera una dimensión metanarrativa, convirtiéndose en una exploración de la memoria y la construcción del yo a través del lenguaje.

Ya conocemos que en *Como sombras y sueños*, Zapata construye un relato que explora de manera profunda la experiencia de la depresión, presentando a un protagonista cuya percepción del tiempo y la realidad se ve distorsionada por su estado emocional. El autor utiliza un lenguaje cargado de simbolismo para transmitir la pesadez de la tristeza y la dificultad de encontrar sentido en la cotidianidad. La estructura fragmentada de la novela refuerza esta sensación de desconexión, ya que los episodios parecen desarticulados y carentes de una progresión lineal clara, reflejando la manera en que la depresión altera la percepción del tiempo y el significado de los eventos. A través de una introspección profunda, el protagonista se sumerge en su propia psique, debatiéndose entre el deseo de recordar momentos de felicidad y la imposibilidad de aferrarse a ellos. En este sentido, *Como sombras y sueños* se convierte en una exploración literaria de la alienación emocional y la dificultad de encontrar estabilidad en medio del caos interno.

En *Escena y farsa es la vida*, Zapata recurre a una prosa ágil y mordaz para subvertir la linealidad de la narración, incorporando un soliloquio dinámico y situaciones que oscilan entre la sátira y el absurdo. Esta estructura híbrida no solo enriquece el sentido de juego dentro de la novela, sino que también invita a una reflexión profunda sobre el artificio de la representación y la fugacidad de la identidad. Con esta obra, el autor reafirma su capacidad de innovar dentro de la narrativa mexicana, utilizando la farsa como un recurso para cuestionar los códigos sociales y explorar la complejidad de la experiencia humana.

En *Con R de reality*, Zapata aborda la cultura del espectáculo y la influencia de los medios de comunicación en la construcción de la identidad contemporánea. La novela se estructura en torno a la parodia y la sátira, presentando una historia en la que los personajes se ven atrapados en la lógica superficial y espectacularizada de la televisión. A través de un estilo ágil y una estructura que imita la fragmentación de los programas de telerrealidad, el autor cuestiona la autenticidad de las experiencias y el impacto de la fama en la percepción de uno mismo. Con esta obra, Zapata no solo amplía su experimentación formal, sino que

también ofrece una crítica incisiva a la forma en que la sociedad moderna consume y construye narrativas mediáticas.

Asimismo, se ha explorado cómo la obra de Zapata se nutre de diferentes tradiciones literarias, integrando elementos de la novela sentimental, la crónica urbana y el realismo sucio. Este sincretismo estilístico evidencia el interés del autor por experimentar con el género novelístico, creando obras que oscilan entre la introspección psicológica y la crítica social. La combinación de diversos recursos narrativos le permite construir personajes multidimensionales que, a pesar de su aparente marginalidad, poseen una profundidad humana que los convierte en símbolos de resistencia y autoafirmación. Esta multidimensionalidad en los personajes es uno de los sellos distintivos de su obra, permitiendo que las historias reflejen la complejidad del ser humano y las contradicciones inherentes a sus experiencias.

Para Amar Sánchez, la literatura de Zapata:

[...] parece extenderse por casi todas las formas de relato popular, pero también marca la constitución de una narrativa que representará dentro del sistema literario su opuesto: la lucha contra la convención, la apertura a nuevas formas, el proyecto de destrucción de toda automatización de lectura.²⁹⁷

La importancia de abordar la totalidad de la obra de Luis Zapata radica en la necesidad de comprender la evolución de su técnica y sus temas a lo largo del tiempo. Cada una de sus novelas contribuye a la consolidación de una estética propia, en la que el lenguaje es moldeado según las necesidades de la historia, sin ceñirse a convenciones preestablecidas. Desde su primera novela hasta sus últimos textos, se observa una coherencia estilística que, sin embargo, no cae en la repetición, sino que se enriquece con nuevas formas de exploración narrativa y discursiva. Su literatura es, en este sentido, un laboratorio donde cada historia es una oportunidad para reformular la forma novelística, expandiendo los límites de lo que una novela puede ser y representar.

A manera de síntesis:

²⁹⁷ Ana María Amar Sánchez. “Canon y traición: Literatura vs cultura de masas”. p. 48.

Las novelas de Luis Zapata relatan también las costumbres de la clase media. Pero a diferencia de Blanco, en él no hay rabia, sino la recreación de su parte más cursi y melodramática. En *De pétalos perennes* (1981), *Melodrama* (1983) y *En jirones* (1985), Zapata va siguiendo las dificultades del amor en las “buenas familias”, con una prosa que al contrario de lo que sucedió con Jesús Gardea, pasó de la complejidad en *El vampiro de la colonia Roma* (1979), a la simplificación. Sus héroes están siempre enamorados de lo prohibido, aunque eso es lo que menos importa, pues el amor siempre triunfa. Si la suya es una mujer vieja o un joven homosexual, son siempre historias sentimentales, que sufren y ríen con el lector. “Acto de amor y complicidad frente a Marga López y Libertad Lamarque” ha dicho Juan Coronado de estas novelas.²⁹⁸

En conclusión, el estudio de la forma literaria en la novelística de Luis Zapata nos permite entender no solo su contribución a la literatura mexicana, sino también la relevancia de la experimentación narrativa como un medio para representar las subjetividades disidentes. Su obra constituye un testimonio de la diversidad sexual en México y un ejemplo de cómo la literatura puede servir como espacio de resistencia y reafirmación identitaria. Por ello, es fundamental continuar explorando su legado, asegurando que su innovación formal y su valiente aproximación a la representación de la diversidad continúen siendo objeto de estudio y reflexión dentro del campo de los estudios literarios y culturales. Además, la revisión de su obra en su conjunto nos permitirá descubrir patrones, constantes y mutaciones en su estilo, permitiendo una apreciación más amplia y profunda de su impacto en la literatura mexicana y latinoamericana.

Bibliografía:

AGUIRRE, Eugenio. *En el campo*. Martín Casillas Editores, Distrito Federal, México, 1983, 102 págs.

ALCÁZAR, Jorge. “Prólogo”, en BAJTÍN, Mijail, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción Tatiana Bubnova, Introducción, bibliografía, cronología y revisión Tatiana Bubnova y Jorge Alcázar, 1ª. reimpresión de la 3ª. edición, FCE, México, 2017, 542 págs. (Breviarios, 417).

²⁹⁸ Sara Sefchovich. México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana. p. 225.

ALVARADO, Bosco. *El atardecer de los viejos faunos*. Ediciones Senectas, Distrito Federal, México, 1990, 123 págs.

ARGUDÍN, Antonio. *Ríos que vienen del mar*. Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1983, 132 págs.

ARGÜELLES, Hugo. *Obras. Nuestra señora del hueso (Calaca), El ritual de la salamandra, Los gallos salvajes*. Grupo Editorial Gaceta. DDF Secretaría de Desarrollo Social, Distrito Federal, México, 1994, 317 págs.

ARREDONDO, Inés. “Opus 123” en *Cuentos Completos*. Fondo de Cultura Económica, Distrito Federal, México, 2011, 358 págs.

AUBAGUE, Laurent. “Ce que sucent les vampires dans la litterature mexicaine des annees 1970”, en NOYARET, N (comp.). *Le vampirisme et ses formes dans les Lettres et dans les Arts*, Editions L'Harmattan, Francia, 2009, pp. 155-171.

BAILÓN VÁZQUEZ, Fabiola. *Prostitución y lenocinio en México, siglos XIX y XX*. Secretaría de Cultura y Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2016, 270 págs.

BAJTIN, Mijail M. “Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)”, en *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid, 1989.

_____. El método formal en los estudios literarios. Editora Nacional, España, 2002.

_____. Problemas de la poética de Dostoievski. Traducción Tatiana Bubnova, Introducción, bibliografía, cronología y revisión Tatiana Bubnova y Jorge Alcázar, 1ª. reimpresión de la 3ª. edición, FCE, México, 2017, 542 págs. (Breviarios, 417).

BALUTET, Nicolás. “Del posmodernismo al poshumanismo: presente y futuro del concepto de hibridez en la literatura latinoamericana” en *Revista Alpha*, Núm. 50, Chile, 2020, pp. 323-334.

_____. *Poética de la hibridez en la literatura mexicana posmodernista: Laura Esquivel, Margo Glantz, Luis Zapata*. Editorial Pliegos, Madrid, España, 2014, 471 págs. (Colección Pliegos Ensayos, 242).

BARBA JACOB, Porfirio. *Cuadernillos de poesía, selección*. Panamericana Editorial Ltda, Bogotá, Colombia, 2001.

BAUTISTA, Juan Carlos. “Pasión y muerte de la literatura gay”. *Revista Viceversa*, Núm. 4, México, mayo-junio, 1993, pp. 63-65.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. “Después de Bajtín. Los retos de la teoría de la novela”, en GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja y VOCES

BISBEY, Brandon. *Humor and homosexuality in contemporary mexican narrative*. Tesis de doctorado, Universidad de Nueva Orleans, 2011.

_____. “Humor y matrimonio gay en Utopía gay, de José Rafael Calva, y La historia de siempre, de Luis Zapata”. *Revista de literatura mexicana contemporánea*. Enero-marzo 2014. Núm. 60. Año. 20. Ciudad de México.

BLANCO, José Joaquín. “Bernal y Beatriz” en *El Castigador y otros cuentos*. Editorial ERA, Distrito Federal, México, 1995.

_____. “Luis Zapata: el salto de la muerte”. En BLANCO, José Joaquín. *Crónica literaria: un siglo de escritores mexicanos*. Cal y Arena, México D.F., 1996.

_____. *Mátame y verás*. Editorial ERA, Distrito Federal, México, 1994.

_____. “Zapata: el vampiro en los años del sida” en *Las intensidades corrosivas*. Instituto de Cultura de Tabasco Gobierno del Estado de Tabasco, México, 1990, pp.187-193.

_____. *Crónica literaria: un siglo de escritores mexicanos*. Cal y Arena, México, 1996, 655 págs.

_____. *La paja en el ojo: ensayos de crítica*. Editorial Universidad Autónoma de Puebla, México, 1980, 278 págs.

BORDWELL, David y Kristin Thompson. *Arte cinematográfico*. Paidós, Madrid, España, 1985.

BRUSHWOOD, John. *La novela mexicana, 1967-1982*. Editorial Grijalbo, Argentina, 1985, 130 págs.

BUBNOVA, Tatiana. "Problemas de la poética de Dostoievski: ¿Una filosofía de la novela, o la novela de una filosofía? En BAJTÍN, Mijail, M. Problemas de la poética de Dostoievski. Traducción Tatiana Bubnova, Introducción, bibliografía, cronología y revisión Tatiana Bubnova y Jorge Alcázar, 1ª. reimpresión de la 3ª. edición, FCE, México, 2017, 542 págs. (Breviarios, 417).

BURKE, Kenneth. *La filosofía de la forma literaria: Y otros estudios sobre la acción simbólica*. Antonio Machado Libros, España, 2019, pp. 428.

CABAÑAS, J. Alberto. *La forma cinematográfica. Una revisión de la forma del cine a través de la filmografía de Alberto Gout (1938-1966)*. Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México, 2019, pp. 215.

CALVA, José Rafael. *El jinete azul*. Editorial Katún, Distrito Federal, México, 1985.

_____. *Utopía gay*. Editorial Oasis, Distrito Federal, México, 1984.

CAMPOS, Julieta. *La función de la novela*. Joaquín Mortiz, México, 1973.

CARBALLO, Isaías. *Gay: un amor sin barreras*. Selector, Distrito Federal, México, 1993.

CARMONA NÚÑEZ, Yazmín. *Estudio narratológico sobre la construcción del personaje homosexual en El vampiro de la colonia Roma*. Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2012.

CASTAÑÓN, Adolfo. *Arbitrario de literatura mexicana*. Lectorum, México, 2003, 447 págs.

COLHOUER, John. *Y tu hijo también. La representación de la masculinidad en la literatura y el cine mexicanos (1915-2001)*. Tesina de maestría, Florida Atlantic University, 2005.

COMPTON, Timothy G. "Mexican Picaresque Narratives." Diss. U of Kansas, 1989.

CORTÁZAR, Alejandro. (2003). "Implicaciones subalternas de un proliferado discurso coloquial en la obra narrativa de Luis Zapata". *Revista Hispanofila*, Núm. 129, Edición 137, Universidad de Michigan, EEUU, 2003, pp. 59-74.

_____. “Parodia y utopía en la obra narrativa de Luis Zapata”. Revista *La palabra y el hombre*. Ediciones 127 y 128, Universidad Veracruzana, Veracruz, México. 2003.

DALLAL, Alberto. *Mocambo*. Editorial Grijalbo, Distrito Federal, México, 1976.

DE LA MAZA, Francisco. *Antiguas historias de amor*. Alberto Dallal Editor, Distrito Federal, México, 1968.

DE TORO, Alfonso. “Hacia una teoría de la cultura de la ‘hibridez’ como sistema científico ‘transrelacional’, ‘transversal’ y ‘transmedial’” en Cartografías y estrategias de la ‘postmodernidad’ y la ‘postcolonialidad’ en Latinoamérica: ‘hibridez’ y ‘globalización’. Iberoamericana, España, 2006, 542 págs.

DEL TORO, José César. *Homoerotismo literario: el punto de encuentro de la gaydad mexicana*. Tesis de doctorado, Universidad de California, 2012

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. Introducción a la teoría literaria. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, España, 2009.

EDUARDO RODRÍGUEZ, José Óscar. *El homosexual como figura protagónica en la narrativa de Luis Zapata*. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2005.

FERNÁNDEZ PERERA, Manuel (coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. FCE. CONACULTA. Universidad de Veracruz, México, 2012.

FERNÁNDEZ, Javier (Coords.). Teoría de la novela. Pasado, presente y futuro. Prensas de la Universidad de Zaragoza, España, 2021, 414 págs.

FIEDLER, Conrad. *Escritos sobre el arte*. Visor, España, 1990, 300 págs.

FORSTER, Edward. Aspectos de la novela. Debate, España, 2000.

FOSTER, David William. “Luis Zapata, 1951” en *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes*. ABC-CLIO, Londres, Inglaterra, 1994. 495 págs.

_____. “Luis Zapata, 1951”, en *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*, ABC-CLIO, Estados Unidos, 1994, pp.460-470.

FUENTES, Carlos. “A la víbora de la mar” en *Cantar de ciegos*. Alfaguara, Distrito Federal, México, 2000.

GALINDO, Jorge Luis. “La estética camp en “Melodrama” de Luis Zapata” en *Revista de Literatura Contemporánea*. Nov. 2001, Vol. 30, Núm. 2. Pp.89-101.

GAMBOA, Federico. “La excursionista” en *Federico Gamboa Novelas Cortas*. Penguin Random House Grupo Editorial y Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México, 2020.

GARCÍA GABALDÓN, Jesús. “La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria” en BOZAL, Valeriano (Editor) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 2, Antonio Machado Libros, Alemania, 2015. Pp. 39-59.

GARCÍA PONCE, Juan. *Figura de paja*. Joaquín Mortiz, Distrito Federal, México, 1968.

GARCÍA VALERO, Laura. *Rasgos de habla y estructura narrativa en El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata*. Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 2003.

GARCÍA, José Manuel. *El humor en la novela mexicana, 1964-1989*. Tesis de doctorado, Universidad de Kansas, 1991.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. *La teoría literaria de György Lukács*. Amós Belinchón, España, 1992.

GIORDANO, Enrique. “Deseo, espacio y reespacialización: Luis Zapata y Daniel Torres”, en *Literatura y otras artes en América Latina*, edición de Daniel Balderston, Oscar Torres Duque y Laura Gutiérrez, Iowa University Press, Iowa, pp. 208-220.

GIRALDO HENAO, Leandro Arbey. *Forma y sentido de la ciencia del lenguaje: fundamentos teóricos y prácticos del discurso lingüístico, pedagógico y juvenil*. Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia, 2016, 111 págs.

GLANTZ, Margo. *Onda y escritura en México, jóvenes de 20 a 30*. Siglo XXI Editores, Ciudad de México, México, 1971, 473 págs.

GODÍNEZ PASOS, Jesús. *Literatura y transgresión. Dos novelas mexicanas con temática homosexual*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

GÓMEZ, Socorro. *Dos discursos híbridos a partir de la interrelación entre periodismo y literatura: Hasta no verte Jesús mío de Elena Poniatowska y El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata*. Tesis de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005.

GONZÁLEZ DE ALBA, Luis. *Agapi Mu*. Cal y arena, Distrito Federal, México, 1993.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *Los amorosos: relatos eróticos mexicanos*. Cal y Arena, México, 1993, 438 págs.

GUILLAUME, Paul. *Psicología de la forma*. Psique, Buenos Aires, Argentina, 1984, 235 págs.

GUIZA LEMUS, Gerardo. *Quizás no entendí*. Ediciones Fontarama, Distrito Federal, México, 2000.

GUTIÉRREZ, León Guillermo. “Luis Zapata, escribir para vivir o la escritura como sobrevivencia”. *Revista Inventio La génesis de la cultura universitaria en Morelos*, núm. 26, Año 12. Morelos, México, mar-jun, 2016, pp. 53-57.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la Estética*. RBA, Argentina, 2002, 283 págs.

HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma en la obra de arte*. Visor. España, 1989, 109 págs.

HUESCA RAMÓN, Fernando. “La forma estética en Hegel: el arte como un vehículo cognitivo”. *Tópicos del Seminario*, (43), 2020, 105-121. Epub 07 de agosto de 2020.

HURTADO, Joaquín. *Crónica cero*. Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Nuevo León, México, 2002.

IZQUIERDO, Gonzalo y RODRÍGUEZ, Alberto (Editores). *Lo que no se dice*. Editorial Dos bigotes. Madrid, España. 2016.

KAHLER, Erich. *¿Qué es la historia?*. Traducción de Juan Almela, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1966.

KANT, Immanuel, (1919) *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral*. Espasa-Calpe, Madrid, España, 1932, 77 págs.

LEDESMA CAMARGO, Yolanda Alfonsina. *Luis Zapata: un escritor. En jirones: una lectura*. Tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2007, 124 págs.

LÓPEZ PÁEZ, Jorge. “Ciudadano del mundo” en *El nuevo embajador y otros cuentos*. Fondo de Cultura Económica, Distrito Federal, México, 2004.

LÓPEZ-LÓPEZ, Carmen María. “Bajtín y la novela como género literario”. *Revista Estudios Románicos*, vol. 29, Universidad de Murcia, España, 12 de noviembre de 2020, pp. 451-454.

LUKÁCS, György. *Teoría de la novela*. De bolsillo, España, 2016.

MALDONADO, Tryno. *Temporada de caza para el león negro*. Penguin Random House Grupo Editorial México, Distrito Federal, México, 2009.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Rodrigo. *Cine y forma: fundamentos para conjeturar la visualidad fílmica*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, México, 2020, 277 págs.

MARTÍNEZ MONTALBÁN, Miguel Ángel. *El camino romántico a la objetividad estética: la filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán*. Universidad de Murcia, España, 1992.

MONSIVÁIS, Carlos. “Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas” en MONSIVÁIS, Carlos. *Que se abra esa puerta*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, México, 2020, 282 págs.

_____. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama. Barcelona, España. 2002.

_____. *Días de guardar*. Editorial ERA, México, 1970.

_____. *La cultura mexicana en el siglo XX*. El colegio de México, Distrito Federal, México, 2010.

_____. *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. FCE, México, 2020.

MONTAÑO, Luis. *Brenda Berenice o el diario de una loca*. Gobierno del Estado de Sonora, Sonora, México, 2016.

MUÑOZ, Mario y GUTIÉRREZ, León Guillermo. *Amor que se atreve a decir su nombre. Antología del cuento mexicano de tema gay*. Universidad Veracruzana, Veracruz, México, 2014.

MUÑOZ, Mario. “El cuento mexicano de tema homosexual”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. University of Texas, México, año III, No. 6, 1998.

_____. “Literatura mexicana de transgresión sexual” en MUÑOZ, Mario y León Guillermo Gutiérrez. *Amor que se atreve a decir su nombre*. Universidad Veracruzana, Veracruz, México, 2014, pp. 9-27.

MUÑOZ, Miguel Ángel, *et al.* *Amor que se atreve a decir su nombre: antología del cuento mexicano de tema gay*. Universidad Veracruzana, México, 2014, 303 págs.

NAVA TAGLE, José Antonio. *Los hombres dulces*. Organización Editorial Novaro, Distrito Federal, México, 1970.

NOVO, Salvador. *Las locas, el sexo y los burdeles*. Editorial Novaro, Distrito Federal, México, 1979.

OJEDA, Jorge Arturo. “Mapache” en *Jorge Arturo Ojeda*. Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, México, 2010.

OSORNO, Guillermo. *Tengo que morir todas las noches*. Editorial Debate, Ciudad de México, 2014.

PAREDES, Alberto. “Boccaccio en Acapulco” en *Revista Proceso*, Núm. 1185. Ciudad de México, México, julio, 1999, pp. 68.

PERNIOLA, Mario. *La estética del siglo veinte*. Antonio Machado Libros, Madrid, España, 1997, 254 págs.

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI Editores, México, 1998.

PO, Paolo. *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*. Altres Costa-Amic Editores, Puebla, México, 2019.

PONIATOWSKA, Elena. “La literatura de la onda” en *¡Ay vida, no me mereces!*.

PONS, Jordi. *El camino hacia la forma: Goethe, Webern, Balthasar*. Acantilado, España, 2015, 310 págs.

PRADA, Manuel de. *Arte y composición: el problema de la forma en el arte y la arquitectura*. Nobuko, Buenos Aires, Argentina, 2008, 218 págs.

PUERTA, Felicia. *Análisis de la forma y sistemas de representación*. Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, España, 2005, 340 págs.

QUITZSCH, Heinz y Gottfried Semper. *Gottfried Semper Im Anhang: Die vier Elemente der Baukunst: praktische Ästhetik und politischer Kampf*. Friedr. Vieweg & Sohn, Alemania, 1981, 228 págs.

RAMOS-IZQUIERDO, Eduardo. “De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual” en EZQUERRO, Milagros (comp.). *L’hybride / Lo híbrido: Cultures et littératures hispano-américaines*, Indigo-Coté femmes, Francia, 2014, 274 págs.

RIVA PALACIO, Vicente. “La horma de su zapato” en *Cuentos del General y otros relatos*. Penguin Clásicos, Ciudad de México, México, 2019.

RODRÍGUEZ, Oscar Eduardo. *El personaje gay en la obra de Luis Zapata*. BPR Publishers, México, 2006, 272 págs.

_____. *El homosexual como figura protagónica en la narrativa de Luis Zapata*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

ROSADO. Juan Antonio. “Los años sesenta: liberación y ruptura” en Manuel Fernández Perera (coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. FCE. CONACULTA. Universidad de Veracruz, México, 2012.

SAILENDRA, Kalar (Seud.). *Xxyëröddny, donde el gran sueño se enraiza*. Panfleto y pantomima, Distrito Federal, México, 1984.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Manuel. *Sentimiento y reflexión en la filosofía de Kant: estudio histórico sobre el problema estético*. Olms, Hildesheim, Alemania, 2010, 319 págs.

SERNA, Enrique. “El alimento del artista” en *Amores de segunda mano*. Booket México, Ciudad de México, México, 2021.

SOBEJANO, Gonzalo. *Forma literaria y sensibilidad social: (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, El 98 y Valle-Inclán)*. Editorial Gredos, España, 1967, 247 págs.

TEICHMANN, Reinhard. *De la Onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. Editorial Posada, México, 1987.

TERUEL. Alberto X.. *Los inestables*. B. Costa-Amic. Editor, Distrito Federal, México, 1968.

TORRES BODET, Jaime. *La educación sentimental en Narrativa Completa volumen I*. Ediciones Offset, Distrito Federal, México, 1985.

TORRES MEDINA, Vicente Francisco. *Muertos de papel: un paseo por la narrativa policial mexicana*. CONACULTA, Distrito Federal, México, 2003.

_____. “Luis Zapata: las negras penas de amor” en *Esta narrativa mexicana*. Universidad Autónoma Metropolitana. Ediciones y gráficos EON. México. 2007.

_____. *La novela bolero latinoamericana*. CONACULTA, Ciudad de México, 2008.

TORRES ORTIZ, Víctor. *Transgresión y ruptura en la narrativa de Luis Zapata*. Tesis de doctorado, Universidad de Nuevo México. Albuquerque, Nuevo México, EEUU, 1996, 153 págs.

TURÓN, Carlos Eduardo. *Sobre esta piedra*. Editorial Oasis, Distrito Federal, México, Colección Lecturas del milenio, 1981.

VALDEMAR, Carlos. *Cielo tormentoso*. B. Costa-Amic Editor, Distrito Federal, México, 1972.

VILLAFUERTE, Nadia. *¿Te gusta el látex, cielo?* Fondo Editorial Tierra Adentro, Distrito Federal, México, 2008.

VILLALOBOS, Hugo. *Jacinto de Jesús*. Ediciones Fontarama, Distrito Federal, México, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Paidós, Argentina, 163 págs.

WOODS, Alan. *El marxismo y el arte*. Fundación de Estudios Socialistas Federico Engels, España, 2005, 39 págs.

ZAPATA, Luis. *Hasta en las mejores familias*. Organización editorial Novaro, México, 1975, 205 págs.

_____. *El vampiro de la colonia Roma*. Editorial Grijalbo. México. 1979, 223 págs.

_____. *De pétalos perennes*. Editorial Katún, México, 1981, 97 págs.

_____. *Melodrama*. Editorial Enjambre, México, 1983, 102 págs.

_____. *En jirones*. Editorial Posada, México, 1985, 207 págs.

_____. *La hermana secreta de Angélica María*. Editorial Cal y arena, México, 1989, 161 págs.

_____. *¿Por qué mejor no nos vamos?*. Editorial Cal y arena, México, 1992, 138 págs.

_____. *La más fuerte pasión*. Editorial Océano, México, 1995, 227 págs.

_____. *Los postulados del buen golpista*. Editorial Cal y arena, México, 1995, 169 págs.

_____. *Siete noches junto al mar*. Editorial Colibrí, México, 1999, 252 págs.

_____. *La historia de siempre*. Quimera Ediciones, México, 2007, 138 págs.

_____. *Como sombras y sueños*. Editorial Cal y arena, México, 2014, 220 págs.

_____. *Autobiografía póstuma*. Universidad Veracruzana, Veracruz, México, 2014, 176 págs.

_____. *Escena y farsa es la vida*. Desliz Ediciones, Ciudad de México, 2018, 115 págs.

_____. *Con R de reality*. Penguin Random House Grupo Editorial, Ciudad de México, 2023, 174 págs.

Hemerografía:

AGUILAR RESILLAS, Enrique. “La verdadera historia del vampiro de la colonia Roma”, Revista *Semana de Bellas Artes*, Núm. 91, México, agosto, 1979, pp. 10-11.

BAUTISTA, Juan Carlos. “Pasión y muerte de la literatura gay”, Revista *Viceversa*, Núm. 4, México, mayo-junio, 1993, pp. 63-65.

BLANCO, José Joaquín. “El vampiro de la colonia Roma”, *Unomásuno*, México, marzo, 1979, p. 6.

_____. “Las décadas del vampiro”, Periódico *La Jornada*, Núm. 1292, México, 1988, pp. 17-18.

CORTÁZAR, Alejandro. “Implicaciones subalternas de un proliferado discurso coloquial en la obra narrativa de Luis Zapata”, *Revista Hispanofila*, Núm. 129, Universidad de Michigan, EEUU, 2003, pp. 59-74.

_____. “Parodia y utopía en la obra narrativa de Luis Zapata”, *Revista La palabra y el hombre*, Núm. 127, Universidad Veracruzana, México, julio-septiembre, 2003, pp. 131-146.

COVARRUBIAS, Alicia. “El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata: la nueva picaresca y el reportaje ficticio”, *Revista de critica literaria latinoamericana*, Vol. 20, Núm. 39, México, pp. 183-197.

GÓMEZ DEL CAMPO, Alberto. “Entrevistas en torno a Osiris, el vampiro de la colonia Roma”, *Unomásuno*, Núm. 956, México, enero, pp. 2-3.

GUTIÉRREZ, León Guillermo. “Luis Zapata, escribir para vivir o la escritura como supervivencia”, *Revista Inventio*, Año 12, Núm. 26, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, marzo-junio, 2016, pp. 53-57.

_____. “El vampiro de la colonia Roma. Función del espacio y el cuerpo en el discurso homoerótico”, *Revista de Humanidades*, Núm. 27-28, Tecnológico de Monterrey, México, 2011, pp. 235-247.

MEDINA, Alberto. “De nómadas y ambulantes: El vampiro de la colonia Roma o la utopía suplantada”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. 32, Núm. 3, Canadá, 2008, pp. 507-521.

_____. “*Luis Zapata, intenso narrador del acontecer gay*”, *Boys and toys*, 2007, noviembre.

MORALES, Miguel Ángel. “El vampiro de la colonia Roma”, *Diorama de la cultura, Excelsior*, 22 de julio, México, 1979, p. 10.

MUÑOZ, Miguel Ángel. “Luis Zapata: 15 años de El vampiro de la colonia Roma”, *Sábado de Unomásuno*, Núm. 831, México, 1993, p. 4.

PALMA CASTRO, Alejandro. “Espacios en El vampiro de la colonia Roma. Hacia una estética camp”, *Revista de literatura mexicana contemporánea*, Vol. 15, Núm. 36, México, 2001, pp. 23-29.

PAREDES, Alberto. “Boccaccio en Acapulco”, *Revista Proceso*, Núm. 1185, México, julio, 1999, p. 68.

SALMERÓN TELLECHEA, Cecilia. “La generación Beat como correlato de El vampiro de la colonia Roma”, *Revista de literatura mexicana contemporánea*, Núm. 24, México, 2004, pp. 73-84.

VALDÉS MEDELLÍN, Gonzalo. “A 30 años de El vampiro de la colonia Roma”, *Revista Siempre*, México, abril, 2009, p. 73.