



**UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO**

Campus León

DOCTORADO INTERINSTITUCIONAL EN ARTE Y CULTURA



**Análisis crítico del discurso homoerótico en la cuentística de Luis Martín Ulloa:  
Las prácticas del cuerpo disidente sexual en el espacio heteronormado de *Damas y  
caballeros* (1998) y *Personas (in)deseables* (2017)**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

DOCTOR EN ARTE Y CULTURA

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN:

ANÁLISIS DEL DISCURSO ARTÍSTICO

PRESENTA:

JAVIER GALVÁN ALBA

DIRECTOR DE TESIS:

DR. TARIK TORRES MOJICA

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DRA. GABRIELA VALENZUELA NAVARRETE

DR. MANUEL COCA IZAGUIRRE

León, Guanajuato a:

## **Dedicatorias**

Con infinito amor y gratitud a:

Guadalupe Alba Yáñez y Alejandro Inés Galván Ábrego, que su figura ejemplar me acompañó en los distintos desvelos que le dieron forma a este texto.

Juan Enrique Campos Contreras, por compartir conmigo incontables horas y espacios donde dije y desdije esta investigación.

### **Agradecimientos**

En agradecimiento al Dr. Tarik Torres Mojica, por su indispensable apoyo y asesoría para el logro de esta tesis, así como a la Dra. Gabriela Valenzuela Navarrete y al Dr. Manuel Coca Izaguirre, por su guía e intervención crítica a lo largo de toda la investigación.

Este proyecto se logró con el apoyo de la Beca Nacional para el Estudio del Posgrado de la actual Secretaría de Ciencia, Humanidades y Tecnología (SECIHTI), en su momento el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

## Índice

Índice.....	5
<b>0.Introducción general de la tesis.....</b>	<b>7</b>
0.1) Justificación práctica.....	10
0.2) Formulación del problema.....	11
0.3) Hipótesis de la investigación.....	12
0.4) Objetivo general.....	12
0.5) Objetivos específicos.....	12
0.6) Delimitación de la investigación.....	13
0.7) Marco teórico de la investigación.....	14
0.8) Marco histórico de la investigación.....	14
0.9) Metodología.....	14
0.10) Capitulo.....	16
<b>1.Estudios sobre los espacios de las disidencias sexuales y las prácticas homoeróticas.....</b>	<b>21</b>
1.1) Estudios sobre los espacios de las disidencias sexuales.....	21
1.2) El cuerpo disidente en los medios periodísticos .....	25
1.3) Antecedentes de las prácticas homoeróticas.....	35
1.4) El decolonialismo queer.....	40
<b>2.El discurso homoerótico en la cultura y narrativa mexicana.....</b>	<b>44</b>
2.1) Antecedentes coloniales del discurso homoerótico mexicano.....	47
2.2. Eufemismos de las disidencias sexuales en la narrativa mexicana del siglo XIX...59	59
2.3) Parodia de <i>lo no heteronormado</i> en la narrativa mexicana del siglo XX.....	64
2.4) La tragedia del homosexual antes del <i>boom</i> de la narrativa gay en México.....	75
2.5) El <i>boom</i> de la narrativa gay en México.....	81
<b>3.La hermenéutica del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado.....</b>	<b>94</b>

3.1.- La narratología como método estructural del discurso narrativo.....	94
3.2.- La hermenéutica del cuerpo y las figuras retóricas que lo naturalizan.....	137
<b>4.La metáfora del cuerpo homoerótico en la cuentística de Luis Martín Ulloa...</b>	<b>144</b>
4.1.- La metáfora del cuerpo homoerótico en <i>Damas y caballeros</i> .....	144
4.2.- La metáfora del cuerpo homoerótico en <i>Personas (in)deseables</i> .....	197
<b>5.- Conclusiones.....</b>	<b>227</b>
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>242</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>256</b>
<b>Glosario de términos y conceptos del discurso homoerótico.....</b>	<b>336</b>

## **0.-Introducción general de la tesis**

A finales de los años setenta comenzaron las primeras manifestaciones de grupos de disidentes sexuales en México, es decir, de personas que por sus preferencias sexuales disienten del modelo sexual dominante (Núñez, 2016, p.98). El primero de este tipo de actos de dominio público —con fecha del 26 de julio de 1978— sucedió en la Ciudad de México: un colectivo de disidentes se unió en apoyo a la marcha del décimo aniversario luctuoso por la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco (González, 2005, p. 92).

Se considera realmente la primera Marcha del Orgullo Gay, la subsecuente de 1979, debido a su claro enfoque en evidenciar y confrontar la desigualdad social que los disidentes sexuales de la Ciudad de México padecían (González, 2005, p. 92). Para identificar la ideología sexual dominante en México, implementada desde la época de la Colonia, que reprimió todo tipo de sexualidad fuera del binomio hombre/ mujer, se atiende en esta investigación, al concepto de heteronormatividad (Núñez, 2016, p. 72).

La primera Marcha del Orgullo Gay en México es consecuencia de la aparición de colectivos de disidentes sexuales a principios de los años setenta, en dos fases, primero con una etapa de difusión cultural —a partir de reuniones de lectura y análisis de textos de temática homosexual, provenientes de Estados Unidos e Inglaterra— entre 1970 y 1972. Consecuentemente sucedería una segunda etapa, con el surgimiento de organizaciones de defensa como: el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR); el grupo Lamda de Liberación Homosexual, en referencia a la undécima letra del alfabeto griego; al grupo Lesbos, con una perspectiva lésbica feminista; y finalmente al grupo Oikabeth con una perspectiva feminista socialista (González, 2005, p. 92).

Además de estas marchas, puede comprobarse la presencia política de las disidencias sexuales en el país, con la producción y difusión de literatura homoerótica. Por homoerotismo, esta investigación se apega a la propuesta ideológica de Cornejo

Espejo, quien afirma se trata de: “una experiencia subjetiva moralmente desaprobada por el ideal sexual de la mayoría” (p. 2009, 147), es decir, las prácticas de las disidencias sexuales.

Este *boom* de la narrativa gay comenzó con la publicación de dos obras fundamentales: el artículo ensayístico de José Joaquín Blanco "Ojos que da pánico soñar" (1979); y la novela ganadora del premio Grijalbo, *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata. Ambas narrativas comprometidas en difundir la perspectiva y forma de vida de los homosexuales en la Ciudad de México, a partir de la perspectiva de un disidente sexual.

Desde entonces, la investigación sobre la diversidad sexual en la cultura mexicana ha sucedido gracias a la crítica de figuras como Carlos Monsiváis, quien a lo largo de tres décadas publicó artículos sobre la cultura del homosexual mexicano del siglo XX en revistas como *Fem* y *Debate feminista*. De sus publicaciones más sobresalientes en la revista *Fem* se encuentra “El lugar sin límites los últimos de los condenados de la tierra” (1978) y “Pero hubo alguna vez once mil machos” (1981) con los que Monsiváis hace señalamientos al estereotipo masculino mexicano, además de revalorizar identidades de otra clase de minorías como Juan Gabriel y el icónico personaje al que Roberto Cobo interpretó como la Manuela —bailarín, travesti de burdel y padre de la Japonesita— en la película *El lugar sin límites*.

El mayor aporte de Monsiváis sucedió en la revista *Debate feminista* donde publicó veintiséis artículos de temática gay que abarcan los inicios y finales del siglo XX, ahora compilados en el libro *Que se abra esa puerta* (2010). Monsiváis también promovió la publicación póstuma de la autobiografía de Salvador Novo *La estatua de sal* (1998), donde se testimonia la vida del gueto homosexual en la Ciudad de México a principios del siglo XX. Monsiváis empleó el término gueto en su artículo “Los gays en México: la

fundación, la ampliación, la consolidación del gueto” (2010), para referirse a los espacios de homosexuales producidos a principios del siglo XX, particularmente logrados con poder tanto económico como político, lo que les permitía permanecer ocultos de la heteronormatividad (p. 110). Esto a su vez como se demostrará más adelante durante el capítulo “2.- El discurso homoerótico en la cultura y la narrativa mexicana”, es un ejemplo histórico más en México, de cómo los recursos han sido fundamentales para escapar del castigo por homofobia, contrario a la gente sin recursos, quien debía padecer el peso sin tregua de la ley.

Es evidente que hoy en día, en México existe estudio y difusión sobre la cultura de las disidencias sexuales, aunque con alta tendencia al espacio político de la Ciudad de México. Por lo que es viable indagar las características y efectos de este fenómeno ideológico sexual, en otras grandes ciudades del país como Guadalajara, donde los disidentes sexuales, como bien Carrier lo afirma, forman parte de la visión cultural de los tapatíos (2003 p.11).

Por lo tanto, sí existen diversas investigaciones en torno al fenómeno de las disidencias sexuales en Guadalajara como: “La identidad y representaciones del cuerpo en jóvenes gay de Guadalajara”, por Rogelio Marcial en el 2009 en la revista *Ventana*, con un enfoque de género; y algunas otras con enfoque político y socio histórico como “La conformación del movimiento LGBT en Guadalajara Jalisco”, realizado por Lázaro Marcos Chávez Aceves en el 2014 en la revista *Argumentos*; y de manera sobresaliente el estudio etnográfico de Joseph Carrier, aquí previamente referenciado, titulado *De los otros: intimidad y homosexualidad entre los hombres del occidente y el noreste de México* (2001). Este último se trata de una compilación de estudios etnográficos, que Carrier inició en los años 70, tomando una ruta para la recolección de testimonios de disidentes

sexuales, desde el noreste de México hasta la ciudad de Guadalajara, ciudad donde extrajo más material, sobre los comportamientos y espacios de las disidencias sexuales.

Pero aún existe producción cultural de las disidencias sexuales, que ofrece materia de estudio humanístico, como la literatura homoerótica tapatía. A este campo pertenece la narrativa de Luis Martín Ulloa, escritor originario de Guadalajara, que en sus dos compilaciones de cuentos *Damas y caballeros* (1998) y *Personas (in)deseables* (2017) se entablan los contrastes entre un discurso homoerótico de finales del siglo XX y principios del XXI en la capital de Jalisco. Aunque su narrativa ficcionaliza la experiencia homoerótica, esta se compone de elementos simbólicos que reflejan desde la perspectiva del disidente sexual el choque ideológico con la heteronormatividad, así que en su discurso homoerótico se reflejan dinámicas de poder en función de la heteronormatividad.

### **0.1. Justificación práctica**

La narrativa homoerótica de Luis Martín Ulloa no ha sido abordada, en pro del desarrollo de estudios sobre este campo humanístico en la ciudad de Guadalajara, algo contrastante a la fuerte presencia cultural de las disidencias sexuales desde principios del siglo XX (Monsiváis, 2010, p.122). Esto corresponde a una mayor resistencia ideológica de la heteronormatividad en Guadalajara, que se comprueba en otros factores como el tiempo tan prolongado en el que se consolidó el movimiento de liberación sexual, pues a diferencia de la Ciudad de México, donde el empoderamiento ideológico se logró a lo largo de una década, en Guadalajara tardaría casi dos décadas: en 1982 sucedió una primera protesta conformada por 150 personas en contra de la discriminación policiaca (Carrier, 2003 p.93); dieciocho años después, hasta el año 2000, se congregarían más de 1000 disidentes sexuales, instaurando la tradición anual de la Marcha del Orgullo Gay (Hernández, 25 de junio del 2000, 3-B), sólo interrumpida por su edición virtual, en apego a las medidas sanitarias por COVID 19 durante el 2020.

Por todo lo anterior, un estudio crítico del discurso es pertinente, gracias a su enfoque multidisciplinario, en función de revelar los mecanismos y sistemas ideológicos de dominación social. Al respecto de estos sistemas Teun Van Dijk explica en su artículo “Análisis crítico del discurso” (1999) que:

los grupos tienen (más o menos) poder si son capaces de controlar (más o menos), en su propio interés, los actos y las mentes de los (miembros de) otros grupos. Esta habilidad presupone un poder básico consistente en el acceso privilegiado a recursos sociales escasos, tales como la fuerza, el dinero, el estatus, la fama, el conocimiento, la información, la «cultura», o incluso varias formas del discurso público y de la comunicación. (p.26)

Si bien esta clase de investigaciones son indispensables en el ámbito de sociedades incluyentes, lo es por ende en ciudades como Guadalajara, a las que debe darse pauta a la reivindicación cultural de estos colectivos, históricamente perseguidos y rechazados, siempre empujados a coexistir a la par de prácticas delictivas en la zona roja de la ciudad, a pesar de ser parte de la cultura e identidad mexicana, se trata siempre de una cultura revelada a cuentagotas.

## **0.2. Formulación del problema**

Esta propuesta pretende responder algunas preguntas a nivel analítico y crítico del discurso: ¿Qué elementos y características componen al discurso homoerótico de la cuentística de Luis Martín Ulloa? en contraste con el discurso histórico homoerótico de México; y ¿Qué mecanismos de represión ideológica/sexual se exponen a partir de estos elementos del discurso homoerótico? con relación a las prácticas de su contexto.

## **0.3. Hipótesis de la investigación**

Anticipando las conclusiones de esta investigación se afirma que el discurso homoerótico de la narrativa de Luis Martín Ulloa, visto desde las prácticas del cuerpo en el espacio,

evidencia mecanismos ideológicos de represión sexual, provenientes del contexto heteronormado de la ciudad de Guadalajara a finales del siglo XX y principios del XXI.

#### **0.4. Objetivo general**

Para comprobar esta afirmación es indispensable realizar un análisis crítico al discurso homoerótico de dos compilaciones de cuentos, pertenecientes al escritor Luis Martín Ulloa: *Damas y caballeros* y *Personas (in)deseables*, que den muestra de los mecanismos ideológicos de represión sexual heteronormativa, que las disidencias sexuales de Guadalajara padecieron a finales del siglo XX y principios del XXI.

#### **0.5. Objetivos específicos**

El objetivo general de esta investigación se sustenta en cuatro fases u objetivos específicos que darán sentido al capitulado: 1.- Elaborar un marco teórico, desprendido de los distintos estudios sobre el fenómeno de los espacios de las disidencias sexuales y las prácticas homoeróticas durante el siglo XX, que sirva como referente para el modelo de análisis de este estudio; 2.- Enmarcar históricamente las características generales del fenómeno del discurso homoerótico en la narrativa de México y Guadalajara, con un énfasis en las prácticas de los cuerpos en el espacio, desde principios de la Colonia a principios del siglo XXI, que sirva como modelo comparativo, para discernir las peculiaridades del discurso homoerótico de la cuentística de Luis Martín Ulloa; 3.- Integrar los instrumentos metodológicos para el análisis crítico del discurso homoerótico en la narrativa de Luis Martín Ulloa. Para esta investigación se ha decidido una integración entre la hermenéutica del cuerpo de González y Páez (2003), las figuras retóricas de pensamiento entendidas desde Helena Beristáin (2004), así como a ciertas categorías narratológicas de Luz Aurora Pimentel (1998). 4.- Elaborar un glosario de términos y conceptos, que sirva como apoyo para la lectura, de todos los procesos de análisis y síntesis del discurso homoerótico de esta investigación, con enfoque en las

prácticas de los disidentes sexuales en el espacio heteronormado de México y Guadalajara; 5.- Finalmente se extraerá la metáfora del cuerpo homoerótico en la cuentística de Luis Martín Ulloa, para señalar los mecanismos ideológicos de represión sexual y su reproducción simbólica en el discurso homoerótico.

#### **0.6. Delimitación de la investigación**

La justificación de los límites de esta investigación, comienza con la descripción del subcapítulo “0.1 Justificación práctica”, donde se explican las necesidades de realizar un estudio sobre la literatura homoerótica en los límites del espacio político de la Ciudad de Guadalajara, pero existen otro tipo de límites con sus particulares justificaciones: 1.- dos artefactos culturales limitan el objeto de este estudio —el discurso homoerótico en la narrativa— a partir de dos compilaciones de cuentos *Personas (in)deseables* (2017) y *Damas y caballeros* (1998) de Luis Martín Ulloa, ya que estas compilaciones sobresalen entre el poco material de discurso homoerótico reconocido en la ciudad de Guadalajara, por su enfoque en la experiencia disidente sexogenérica en esta ciudad, en un periodo que acompañó la visibilidad política de las disidencias sexuales a finales del siglo XX y principios del XXI. 2.- Por otro lado, la investigación del contexto, es decir, el marco histórico, fija sus límites temporales desde principios de la Colonia hasta los inicios de la segunda década del siglo XXI, en apego a las fechas de introducción de la heteronormatividad en México y las fechas de publicación de la cuentística de Luis Martín Ulloa, con el fin de comprender la evolución cultural del homoerotismo en la narrativa mexicana y contrastarla con las peculiaridades del homoerotismo de Ulloa. 3.- Finalmente los márgenes políticos e ideológicos de esta investigación se extienden hacia Estados Unidos durante el marco teórico, a fin de comprender los primeros estudios de las disidencias sexuales y los espacios de interacción homoerótica.

#### **0.7 Marco teórico de la investigación**

Aunque popularmente se reconoce la influencia ideológica y cultural de las disidencias sexuales de Estados Unidos en México a inicios de los años setenta, esta tiene su origen en los distintos movimientos feministas y de liberación sexual de los años 60 y su presencia política a través de marchas “Entre estas destacan los movimientos feministas, los homosexuales y, uno muy característico de Estados Unidos, el hippismo” (Silva, 2021, p. 108). Por ello no es de extrañar que los primeros estudios sobre el fenómeno de las prácticas no heteronormadas y los espacios donde se desarrollan, inicien en esos márgenes políticos. Al igual que el marco histórico, este se resumirá en el glosario de términos y conceptos al final de esta investigación.

### **0.8. Marco histórico de la investigación**

Por su parte, el marco histórico tiene como objetivo rastrear cronológicamente la visión ideológica del discurso homoerótico en la narrativa mexicana, desde principios de la Colonia hasta principios del siglo XXI, que sirva como referente cultural para contener, figurar y discriminar el discurso homoerótico en la narrativa de Luis Martín Ulloa.

### **0.9. Metodología**

Como ya se ha anticipado, esta investigación se guía por medio de los Estudios Críticos del Discurso de Teun van Dijk. Para comprender este enfoque hay que anteponer en principio los fines de un análisis del discurso, que van más allá de establecer los mecanismos de un suceso de comunicación: “a saber quién utiliza el lenguaje, cómo lo utiliza, por qué y cuándo lo hace” (Van Dijk, 2000, p. 22). Así que el análisis del discurso no posee un método fijo sino, la necesidad constante de uno que se adecúe al fenómeno discursivo que se estudia, como Van Dijk mismo lo define en *Discurso y conocimiento* (2016), se trata de: “una transdisciplina, en la cual se usa una amplia variedad de métodos cuantitativos y cualitativos —además de los métodos usuales del análisis gramatical o lingüístico” (Van Dijk, p. 23).

Implica que la selección del método va en función por comprender las distintas estructuras que posee el discurso, así como la relación de estas con las estructuras de su contexto. Para ajustar esta investigación al estudio del discurso homoerótico, sin perderse entre las múltiples estructuras que posea el texto, se consideran las siguientes tres dimensiones de Van Dijk: la dimensión del lenguaje, la del proceso cognitivo de comunicación y la de las interacciones sociales en el espacio (Van Dijk, 2009, p.14). Dichas dimensiones pueden ser abordadas desde métodos de análisis: gramatical, pragmático, retórico, estilístico, genérico, icónico, o semiótico entre otros (Van Dijk, 2009, p. 22).

Por otro lado, más allá del análisis del discurso, atender a los Estudios Críticos del Discurso, pretende impactar en la transformación social, al revelar mecanismos de transmisión ideológica de dominación discursiva, mecanismos que permiten perpetuar una jerarquía social basada en la discriminación y el sometimiento, transmitidos por medio del lenguaje: “En otras palabras, los ECD están específicamente interesados en el estudio (crítico) de las cuestiones y problemas sociales, en la desigualdad social, la dominación y los fenómenos relacionados con ellas, en general y en la función que cumplen en el discurso, el uso del lenguaje o la comunicación” (Van Dijk, 2009, p.28).

De sus primeros estudios sobre *Estructuras y funciones del discurso*, se sabe que Van Dijk, señala distintos niveles discursivos en un texto: “nivel <<superficial>> u <<observable>> de la expresión [...] y los niveles más <<profundos>> o <<subyacentes>> de la *forma*, el *sentido* y la *acción*” (2007, p. 27). En estos niveles profundos subsisten estas estructuras que naturalizan el abuso de poder y la desigualdad social (Van Dijk, 2009, p.41). Para comprender estos mecanismos connotativos hace falta una vinculación entre las estructuras del discurso —en este caso narrativo— con las estructuras cognitivas y así mismo con las estructuras sociales (Van Dijk, 2009, p.29),

asegurando el análisis del texto en su contexto. De esta manera se observan tres categorías de estructuras: “Lingüísticas”, “Cognitivas” y “Sociales”. Abarcando estas tres categorías se han escogido las siguientes técnicas y métodos para el análisis crítico de la cuentística de Luis Martín Ulloa:

- a) Al tratar las estructuras del texto: de manera cognitiva, la hermenéutica del cuerpo de González y Páez permitirá figurar el ideal del cuerpo disidente en el espacio heteronormado de los cuentos, en un proceso continuo de traslación de significado llamado metáfora del cuerpo; desde una dimensión lingüística las figuras retóricas revelarán intenciones comunicativas a lo largo de la metáfora del cuerpo, mientras que desde la narratología de Luz Aurora Pimentel de *El Relato en perspectiva* (2005), se podrán distinguir las funciones de las estructuras narratológicas como el espacio, los personajes, sus acciones, entre otras, necesarias para el análisis crítico de la estructura narrativa de los cuentos.
- b) El contexto se resuelve a partir del marco teórico e histórico aquí reflejados en el capítulo 2 y 3 de esta investigación respectivamente.

### **0.10 Capitulado**

Partiendo del índice de este texto, se comprueba la siguiente división y progresión de los capítulos de la tesis —que a excepción de la introducción y la conclusión —se describen en cuatro capítulos a continuación:

- 1.- En el primer capítulo titulado “Estudios sobre los espacios de las disidencias sexuales y las prácticas homoeróticas” se comparan términos y conceptos, provenientes de distintos análisis al fenómeno de los espacios y las prácticas no heteronormadas en Estados Unidos y México, a lo largo del siglo XX. Por lo que comienza con el análisis del primer registro filmográfico al fenómeno de los cuartos de té, en el año de 1962 en Minsfield Ohio. El video sirvió como evidencia

y objeto de estudio policiaco de prácticas disidentes, descritas bajo el cargo de sodomía. En este punto el capítulo se nutre con las afirmaciones de Laud Haumphreys en su estudio etnográfico *Tearoom trade: impersonal sex in public places* (1970), sobre el fenómeno de los “cuartos de té”, en Nueva York, una expresión proveniente del *slang* gay de Estados Unidos, para referir a los baños públicos donde se suscitan encuentros homoeróticos. Estas reflexiones sobre los estudios al fenómeno de las disidencias sexuales incluyen estudios sobre el espacio y la conformación de grupos sociales, desde la perspectiva sociológica de George Simmel, la perspectiva semiótica de Julia Kristeva y la perspectiva antropológica de Marc Auge.

Tres estudios sobre las prácticas y los espacios de las disidencias sexuales en México y Guadalajara cierran este capítulo: los relatos etnográficos de Joseph Carrier sobre las prácticas y espacios de los homosexuales tapatíos a finales de los años 60, que permiten la visión cultural de la expresión, “hombres que tienen sexo con hombres” en *De los otros: intimidad y comportamiento homosexual del hombre mexicano* (2001); también cierra el capítulo el estudio a los cuerpos de los disidentes sexuales atrapados en razias y fotografiados para el escarnio en la revista *Alarma entre 1963 y 1986*, elaborado por Susana Vargas “Mujercitos” (2014); y finalmente el trabajo de Juan Bobadilla *Cuerpo, placer y deseo: Una mirada etnográfica al homoerotismo en Aguascalientes* (2021), de donde se desprende el término primordial en esta tesis, para referir a los espacios de interacción homoerótica en México como LUPIS.

2.-Debido a que el segundo capítulo recupera la visión cultural de las prácticas homoeróticas, desde la Colonia hasta finales del siglo XX en la narrativa mexicana, se retomará y ahondará la ruta semiótica establecida por Galván y

Torres (2025), donde se identifican las tensiones políticas entre las disidencias sexuales y la heteronormatividad, en fases de evolución del discurso homoerótico. Por ello todo comienza con *El códice Tudela* datado en la primera mitad del siglo XVI, con el que se corrobora la visión colonial sobre las prácticas no heteronormadas de los indígenas en los temazcales, descritas y concebidas como prácticas de mujeres.

Este segundo capítulo continua con dos casos de prácticas homoeróticas, durante el siglo XVII: la detención de dos indígenas purépechas por sodomía en un temazcal en Valladolid, ahora Morelia, en 1601, expuesto por Zeb Tortorici, a partir de testimonios del Santo Oficio de la Inquisición, donde se reiteran, las formas de explicar el fenómeno de las disidencias sexuales, a partir del pecado nefando y las prácticas de mujeres; el segundo caso se trata de la quema de quince disidentes sexuales constatado en el *Diario de sucesos notables* de Gregorio Guijo, con fecha de 1658, expuesto y analizado por Serge Gruzinski en 1987 en su artículo “Las cenizas del deseo: homosexuales novohispanos a mediados del siglo XVII”.

A este capítulo se le suma la visión política colonial del matrimonio en Guadalajara, proveniente de Miranda, R. (2000), a partir de su tesis de doctorado *La vida al filo de las espadas: Familia, matrimonio, sexualidad y elección de la pareja en el Obispado de Guadalajara 1776, 1828*, donde se comprende la importancia del matrimonio y la familia en la cultura tapatía del siglo XVIII y XIX, como estructura represora de las prácticas sexuales, no sólo a partir del ideal sexual hombre/mujer, sino por medio el sistema de castas. De manera contradictoria, durante esta época, a pesar del rechazo al incesto por parte de la Iglesia, este fue avalado, con el fin para preservar la moral y las buenas

costumbres que, bajo sus supuestos, podrían perderse durante el mestizaje con una casta de menor rango. Con esto se evidencia el peso político del matrimonio, como herramienta de represión social.

La ruta semiótica de la literatura homoerótica mexicana da un salto hasta costumbrismo del siglo XIX, cuando los escritores ya comenzaban a tomar el tema de las prácticas homoeróticas, aunque fuese sólo a partir de eufemismos, que rarificaban o exotizaban a los disidentes, como es el caso de las *Historias de Chucho el Ninfo* de Tomás Cuellar, publicada a lo largo de 1871 y 1890, así como el “Ánima de Sayula” de Teófilo Pedroza del año 1871. Se verá que esta última obra, por ser de corte popular, se atreve a mencionar el acto homoerótico, aunque bajo una visión de degradación y castigo, para los hombres avariciosos.

Dando continuidad a la ruta semiótica, se señala un choque ideológico entre la heteronormatividad y las disidencias sexuales, durante el aclamado Baile de los cuarenta y uno a principios del siglo XX. De este se originan los versos y grabados de Posada, así como la novela de Castrejón *El baile de los 41* (1906). Aunque ambos textos materializan históricamente a las disidencias sexuales en México, se verá que en su discurso existe homofobia.

La ruta hermenéutica cierra con el *boom* de la narrativa homoerótica en 1979, antes de la literatura de Luis Martín Ulloa. Aquí sobresale la novela de Luis Zapata, *El vampiro de la colonia Roma* (1979), como la primera novela en narrar desde la perspectiva de un disidente sexual, como se vive y se desarrolla su sexualidad en el espacio heteronormado de México.

3.- En este tercer capítulo se detallan y describen los métodos necesarios para el análisis crítico del discurso de la cuentística de Luis Martín Ulloa. Como se ha anticipado, serán cuatro métodos de investigación los incluidos en esta

investigación: el método narratológico que servirá para extraer las estructuras cognitivas con las que el discurso es figurado por el lector como una narración; la hermenéutica del cuerpo de González y Paez (2003), con la que señalará un desplazamiento significativo del ideal sexual del cuerpo en función del ideal del espacio, y viceversa; finalmente, las estructuras retóricas del lenguaje, con las que se naturaliza en el discurso este desplazamiento significativo, entendidas a partir del *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin (2004).

4.- Durante este capítulo se analiza cada uno de los cuentos de Luis Martín Ulloa, integrando como herramientas metodológicas las estructuras retóricas y narratológicas al método principal “La hermenéutica del cuerpo” de González y Páez.

## **1. Estudios sobre los espacios de las disidencias sexuales y las prácticas homoeróticas.**

A más de cien años de los guetos homosexuales del México de principios del siglo XX, el término Lugares Públicos de Interacción Sexual (LUPIS), nombra con más aproximación histórica, el fenómeno de los espacios creados por las disidencias sexuales con fines de interacción homoerótica (Bobadilla, 2021, p. 25), pero como se verá, han existido múltiples términos alrededor de este fenómeno, que es indispensable retomar para enmarcar la temática de esta investigación.

### **1.1 Estudios sobre los espacios de las disidencias sexuales**

El registro más cercano al contexto de México, que testimonia y permite el análisis de las prácticas de las disidencias sexuales durante el siglo XX, lo conforma una grabación de cámara oculta de 16 mm, realizada en Mansfield, Ohio, en Estados Unidos, durante el año de 1962. La policía local determinó resolver un caso de sodomía, en referencia a:

El «vicio sodomítico», que dentro de esta taxonomía figuraba como el acto más grave después de la bestialidad, estaba definido como <<el coito con el sexo no debido>> y era más condenable cuando lo cometían dos hombres, por suponer una ofensa directa contra el orden natural creado por Dios. (Palafox, 2015, p. 292)

Es decir que los hombres que acudían a estos baños públicos, lo hacían para mantener encuentros homoeróticos. El material servía como evidencia policíaca para su detención, también formaría parte del sistema de entrenamiento policial durante esa época bajo el título *The sex deviant*.

No fue sino hasta que el cineasta William E. Jones encontrara el video en los registros policiales, que se difundiría la grabación abiertamente a la sociedad, con un interés documental bajo el nombre de *Tearoom* (2007). La película muestra una variedad de hombres: jóvenes, adultos, de edad avanzada, de apariencia oficinistas, obreros y

prostitutos en actividad homoerótica, una diversidad de estratos sociales. Por otro lado, a pesar de su papel de difusión, el documental sólo mantiene un plano de observador de los hechos, sin otorgar un análisis de las formas de convivencia establecidas en los baños públicos, debido a que el film se presenta sin audio y sin ninguna explicación, a excepción de algunas primeras tomas sobre el lugar y el segmento del baño donde un oficial se esconde a filmar detrás de un vidrio de doble vista, con fin de dar entender cómo fue ocultada la cámara.

Aunque *Tearoom* sea evidencia filmográfica de las prácticas de disidentes sexuales sucedidas durante los años sesenta en Estados Unidos de América, sólo hasta 1970 aparecería un estudio etnográfico, haciendo referencia a los *tearooms* —cuartos de té, en español— publicado por el británico Laud Humphrey con el título *Tearoom trade: Impersonal sex in Public Places*, donde se entiende que el término “tearoom” es aún más viejo que el documental de Ohio. Este término implica no solamente un espacio generado en los urinarios donde los hombres mantienen encuentros sexuales, sino que implica cualquier espacio público dominado por la disidencia sexual con fines eróticos ocultos (Humphrey, 1970, p. 3).

La elaborada expresión “cuartos de té”, se trata de un eufemismo: una sustitución analógica, metafórica o sinonímica de una expresión vulgar por una suave (Beristáin, 2004, p.202), ya que el significado de los mingitorios como contenedor y la orina como contenido, son desplazados al significado de la taza como contenedor y té como contenido, una expresión que encubre la decadencia en la que los disidentes sexuales son empujados por la heteronormatividad a experimentar su sexualidad, aludiendo a la sofisticación de congregarse, para disfrutar el té.

Esto anterior no dista de lo propuesto por Juan Bobadilla en su estudio sobre homoerotismo en Aguascalientes “Una mirada etnográfica a un lugar de encuentro sexual

del activismo gay de finales del siglo XX” (2019), quien permite clasificar el fenómeno homoerótico de los espacios de la disidencia sexual como LUPIS: “los baños públicos, vapores o saunas; los cuartos oscuros, ya sea ex profeso como tales, o como espacio componente de antros y bares, y las salas cinematográficas que proyectan exclusivamente pornografía” (p. 195).

Una de las principales contribuciones de Haumprey es entender que, aunque el argot nace del uso de los baños públicos durante la primera mitad del siglo XX, las dinámicas son más importantes, logrando desplazar el espacio de los urinarios por cualquier espacio donde el motivo principal sea la obtención de sexo instantáneo, los cuartos de té no son sólo urinarios sino las dinámicas homoeróticas ocultas en espacios públicos (Humphrey, 1970, p. 21).

Las dinámicas homoeróticas indican una transformación de los espacios cotidianos en extraordinarios para quienes saben interpretar los símbolos: “la magia de los *tearooms* se encuentra en la capacidad de estar ocultos a ojos vistos, en los centros comerciales, paradas de autobuses, bibliotecas, hoteles, YMCA o en palacios de justicia” (Humphrey, 1970, p. 3). Young Men’s, Christian Association refiere a la Asociación de Convivencia Juvenil Cristiana (YMCA) conformada por instituciones educativas, residencias, escuelas nocturnas, campamentos juveniles y grupos deportivos cuyo uso reconocido como LUPIS en el ambiente homosexual fue referenciado en la canción homónima de Village People, del año de 1978 (Laguarda, 2002, p.6).

Esta trasmutación del significado y función del espacio, la explica Georg Simmel en su obra *Estudio sobre las formas de socialización* (2019) debido a que los muros, el piso y el techo, son reemplazables e innecesarios en cualquier orden; lo que no puede ser demolido, es la intención sexual, o bien el fin concreto de esta comunión humana, que transforma los lugares ideológicamente, en homoeróticos: “El espacio es una forma que

en sí misma no produce efecto alguno. Sin duda en sus modificaciones se expresan las energías reales” (2019, p. 644), porque entre la interacción de los cuerpos en el espacio, se revelan las afinidades culturales y fisiológicas. El enfoque sociológico no sólo aclara el por qué un baño puede transformarse a un cuarto de té sino cómo el mismo cuarto de té puede mudar a otros espacios de la ciudad como baños turcos, gimnasios o parques. La noción de LUPIS es posible donde la oportunidad se presente.

Los LUPIS en su naturaleza oculta son entonces una forma de llamarle a esa simbolización de un espacio homoerótico, que no se materializa de forma permanente en el espacio físico, pero depende de este para existir. Así, los cuartos de té aterrizan furtivamente en espacios que posibilitan el homoerotismo. Los LUPIS poseen y transforman al espacio cotidiano original, pero lo hacen de forma mimética, ya que es importante disimular el cambio, arrojando ciertos códigos a la espera de un usuario perteneciente a esta identidad cultural, que decodifique el erotismo del lugar. Al ser descubiertos por quienes amenazan moralmente su existencia, provocan un cambio de ubicuidad geográfica.

Tanto baños públicos, como parques y gimnasios son usados y abandonados en este sentido de flujo significativo del espacio; es necesaria la migración de los disidentes, para preservar la práctica, con ello mantener activa una dinámica de liberación identitaria, a las represiones del sistema socio cultural. A pesar del carácter furtivo de los cuartos de té, estos no se aíslan de la cultura general de una ciudad, ni mucho menos de la identidad de esa ciudad, puesto que un espacio independiente como este, sigue siendo parte de un síntoma general llamado cultura, particularidad de un enorme espacio llamado ciudad (Simmel, 2019, p. 647).

Aunque los espacios homoeróticos de las disidencias sexuales comenzaron históricamente a ser estudiados en latitudes distintas a las de México, en la actualidad las

investigaciones sobre los espacios y la cultura de las disidencias sexogenéricas en este país, ya existen, como es el caso de León Guillermo Gutiérrez con su artículo “La ciudad y el cuerpo en la novela mexicana de temática homosexual”, en donde se relaciona el discurso de la narrativa gay de finales del siglo XX al espacio de la Ciudad de México, ya que: “La ciudad de México es otra ciudad para el homosexual que busca lugares para sus encuentros” (2009, p. 279), lo reafirma la idea de que los espacios públicos pueden resignificarse a partir de las dinámicas homoeróticas.

Como ya se ha mencionado también existen estudios etnográficos a espacios relativos a la zona occidente del país como el de Juan Bobadilla, sobre un sauna spa de la ciudad de Aguascalientes. En dicho estudio se revelan redes sociales, es decir, homosociabilidad, más allá del anonimato (2021, p. 199). Aquí se retoma el término de LUPIS, por su mayor apego al contexto de esta investigación, pero sin desvincularlo al del término de cuarto de té, u a otros anglicismos hoy en día plenamente conceptualizados como el *dogging* y el *cruising*, que su significado se relaciona a las dinámicas, que sirven de excusa a los disidentes, para encubrir ante la heteronormatividad, el ligue homoerótico.

Mientras que el *dogging* refiere al paseo del perro como excusa, el *cruising* corresponde al paseo en auto: “Pero en la vida cotidiana muchas personas piensan, fantasean, y algunas llevan a cabo un tipo de práctica erótica que consiste en tener relaciones sexuales en lugares públicos, generalmente de forma anónima y sin ataduras” (Reyes, 2018, p. 50). En la actualidad estos términos hacen énfasis no sólo con en la estrategia con la que los disidentes ocultan sus intenciones homoeróticas, sino con la que la sociedad heteronormada en general, práctica furtivamente su sexualidad en espacios públicos.

## **1.2. El cuerpo disidente en los medios periodísticos**

Al tratar la difusión masiva de las prácticas disidentes sexogenéricas, en la narrativa de los medios periodísticos del México del siglo XX, el primer suceso del que se tiene registro es el “Baile de los cuarenta y uno”. Como Monsiváis lo narra: “A las tres de la mañana del domingo 18 de noviembre de 1901, en la céntrica calle de la Paz (hoy calle Ezequiel Montes) la policía interrumpe una reunión de homosexuales, algunos de ellos vestidos de mujer” (2001, párr. 1). A pesar de que la redada a dicho baile, así como el castigo a los disidentes se dio fuera de la legalidad, el interés periodístico fue el de explotar el escarnio moral:

Las crónicas de los primeros días insisten: son 42 los detenidos. Luego, quedan 41, así nomás, y eso aviva el rumor que será leyenda [*sic*] que será “verdad histórica: el prófugo, que paga a precio de oro su libertad y al que se le permite huir por las azoteas, es don Ignacio de la Torre, casado con la hija de Porfirio Díaz”. (2001. Monsiváis, párr. 2)

La premura con la que los medios periodísticos difundieron y corrigieron la información, logró una narrativa, más que objetiva y periodística, alrededor de todo el hecho, mítica: “La escena, inventada con brío en cada recuento periodístico, es sucesiva o simultáneamente patética apocalíptica, al gusto de una época que, a través del escándalo se acerca deleitosamente a sus prohibiciones” (2001, Monsiváis, párr. 1).

La identidad sexual de cada disidente fue generalizada a partir de términos como “maricones” “travestidos” y “sodomitas”. Los periódicos, se encargaban de que la información más abyecta a la moral y las buenas costumbres fuese la que se difundiese, Monsiváis reconoce esta tendencia al rescatar información del caso, ya que, al parecer, algunos de los asistentes fueron atraídos al baile, como a uno de tantos bailes:

Pues que en las primeras horas de la noche del domingo se repartieron en varias cantinas unas tarjetas firmadas por una señora Vinchi en las que se invitaba a un

baile en la casa citada esa misma noche. El redactor de *El Popular* sabía seguramente que ningún lector le creería, pero la estrategia del ocultamiento sólo tiene un propósito: que el costo entero de la Redada lo paguen los travestis. (Monsiváis, 2001, párr. 5)

En este sentido, para la sociedad de finales del porfiriato, lo más abyecto del caso supuso ser la incongruencia significativa con la que sus propias nociones de lo femenino, fueron impuestas sobre sus propias nociones de un cuerpo masculino, una deformación de la moral y las buenas costumbres que los constituía como maricones:

Este es el repertorio imaginado o extraído de las noticias policiales (no publicadas): Faldas, perfumes caros, pelucas con rizos, en una recámara una cama adornada donde hay un niño de mercería, la rifa de un joven agraciado (Bigotitos Rizados), caderas y pechos postizos, aretes, choclos bordados, maquillajes de blanco o de colores estridentes, zapatos bajos con medias bordadas, abanicos, trajes de seda cortos, ajustados al cuerpo con corsé. (Monsiváis, 2001, párr. 1)

Así, desde una visión de rechazo a lo femenino en cuerpos concebidos como masculinos, se difunde en los medios periodísticos un discurso de homofobia : “aquella actitud que opera en varios niveles: personal (sistema de creencias o prejuicio, según el cual los homosexuales son conceptuados como psicológicamente perturbados e inferiores a los heterosexuales)” (Cornejo, 2012, p.86), tal como de misoginia: “El término misoginia está formado por la raíz griega “miseo”, que significa odiar, y “gyne” cuya traducción sería mujer, y se refiere al odio, rechazo, aversión y desprecio de los hombres hacia las mujeres y, en general, hacia todo lo relacionado con lo femenino. Ese odio (sentimiento) ha tenido frecuentemente una continuidad en opiniones o creencias negativas sobre la mujer y lo femenino y en conductas negativas hacia ellas” (Bosch y Ferrer, 2000, p.14).

La aparición de la revista *Alarma* a mediados de los años sesenta, vino a reforzar este fenómeno de linchamiento público en los medios periodísticos, a partir de sus notas que daban seguimiento a redadas policiacas, donde los disidentes eran referidos en tono de burla como “mujercitos”, denostándolos además con subtítulos como: “¿Qué pasa? ¿ya nadie quiere ser hombre? más, Festines secretos de invertidos” (Alarma, 1970, p. 1), esta clase de publicaciones llegaron hasta finales del siglo XX, lo que hoy en día permite testimoniar parte de la vida de las disidencias sexuales en México, a lo largo de esa época.

A pesar de la homofobia, la misoginia y el amarillismo fotográfico, las publicaciones de *Alarma* poseen múltiples significados pertinentes para los estudios de género. El morbo y la exhibición de esa época potenció una involuntaria preservación histórica, de lo que ahora puede comprenderse bajo el término de orgullo contestatario de las disidencias sexogenéricas, esto de acuerdo a los análisis estéticos de Susana Vargas sobre el lenguaje corporal de los detenidos en redadas policiales, quienes sostuvieron su identidad disidente: “otorgan a sí mismos una identidad no de lo que son sino en lo que quizá deseen convertirse” (2014, p. 554), los “mujercitos” propician una conversación desafiante con el lector, adoptan patrones considerados de género femenino para la época, mismos que el lector heteronormado no acepta por ser una trasgresión a las convenciones.

La identidad de los disidentes sexuales, es decir, su identidad sexual, expresada mediante las dinámicas del cuerpo en el espacio, resulta un discurso opositor al discurso dominante, un discurso conformado no sólo de expresiones verbales sino también de aquellas en las que el cuerpo significa. Esta estrecha relación entre el lenguaje, las prácticas del cuerpo, la subjetividad identitaria, y la política sexual dominante puede comprenderse bajo los términos semióticos de Julia Kristeva de *sujeto en proceso*, y *sujeto unario*, donde el psicoanálisis juega parte fundamental.

Por un lado el *sujeto unario* se trata de un modelo de orden y sentido arbitrario, como el mismo lenguaje es, como el mismo psicoanálisis es, en todo sentido un sistema significativo dominante en común, que nos sujeta; mientras que el *sujeto en proceso* se trata del individuo que repudia al *sujeto unario*, en conflicto por satisfacer sus propias pulsiones corporales que le dan sentido subjetivo a su realidad, fijaciones originarias de un estado prelingüístico, es decir, semiótico, donde el significado se encuentra en constante movimiento, adaptándose a la experiencia del cuerpo en el espacio, evitando la sedimentación lingüística, algo que caracteriza al lenguaje y pensamiento poético:

Todo sujeto, por cuanto es sujeto de una sociedad, supone esta instancia unaria escindida que Freud fue el primero, en enunciar con la tópica Inconsciente/Consciente, es lo que el psicoanálisis nos dice llamando la atención hacia lo que constituye el sujeto, es decir la represión originaria. Si esta represión originaria instituye el sujeto al mismo tiempo que instituye la función simbólica; instituye también la distinción significante/significado en la cual Lacan ve la determinación de “toda censura de orden social. El sujeto unario es el sujeto que se instituye por esta censura de orden social.” (1972, p.1).

Entonces, Kristeva desde una perspectiva psicoanalítica y posestructural, entiende que el lenguaje así como otras formas significativas de dominio ideológico, son la base de la represión y sujeción del cuerpo, aquí el *sujeto en proceso* entra en juego como liberador de estas pulsiones.

El *sujeto en proceso* puede entenderse como un estado cognitivo, en el que el individuo padece de repudio a la represión del *sujeto unario*, por lo que el dominio del lenguaje y sus formas rígidas de significar es cedido a un estadio cognitivo preverbal, donde las pulsiones particulares del cuerpo forman parte de este proceso significativo:

El proceso funciona a partir, de la reiteración de la ruptura, de la separación; que es una multiplicidad de re-pudios [re-jets] que aseguran la renovación al infinito de su funcionamiento. El repudio repudia la discordancia significante-significado y hasta el aislamiento del sujeto como sujeto significante, pero además, todos los tabiques con los cuales este sujeto se abriga para constituirse. (Kristeva, 1979, 22)

El *sujeto en proceso* contradice las normas o bien la tradición, a cambio de una duda racional planteada desde su subjetividad.

Esta lucha de identidad basada en una fricción entre el *sujeto unario* con sus imposiciones y el *sujeto en proceso* con sus dudas, se logra primero a través de un repudio al ambiente. Somos según Kristeva desde una concepción, lingüística, freudiana y marxista: “un cuerpo capturado en la red de la naturaleza y la sociedad” (Kristeva, 1972 p. 36). Así la excreción y separación de lo ajeno conforman parte del *sujeto en proceso* que busca expulsar generalidades, de lo que una sociedad considera “ser humano”.

En su *Manifiesto del ciborg* Donna Haraway concibe al ciborg como aquel que elude la unidad original, quien está desprovisto de toda identidad humana para manifestarse sin familia y sin origen (1984, p. 4). El ciborg no espera un arreglo que le permita ser como la humanidad conviene, sino sólo es individual. Esta teoría del ciborg es el extremo más opuesto de la búsqueda de la individualidad, una disolución total de la humanidad a través de la separación de toda jerarquía social, que implicaría también la disolución de espacios culturales comunes. Es lo que claramente en México no se vivía ni se concebía en la experiencia sexual disidente, aunque la fantasía de destruir el *sujeto unario* está presente durante el acto homoerótico, al final de la experiencia, se reorganizan una vez más estas convenciones heteronormativas, para colocarlas en su lugar tradicional, para aparentar que todo continúa igual, devolviéndole poder al *sujeto unario*.

Esta propuesta de investigación afirma que los espacios de las disidencias sexuales, sobre todo los LUPIS, siguen presentando esta necesidad de permanecer ocultos y aparentar destruir toda convención social, como parte del juego homoerótico, ya que al final, el *sujeto en proceso* recae en el *sujeto unario*. Los cuartos de té se encuentran ahí como desafío de las convenciones establecidas, son una clase de *espacio en proceso* que contradice a una clase de *espacio unario*. Visto desde este punto en que las teorías de Kristeva ensamblan con las sociológicas de Simmel, los LUPIS de la disidencia sexual representan una esfera cultural que no tiene cabida y libertad en la convención social, por lo que su existencia y resistencia se da a través del cruce a lo prohibido y su retorno a la convención, de un aparecer y desaparecer, en función del anonimato.

El comportamiento humano en la contemporaneidad es imprescindible para este estudio del espacio, por lo que propuestas antropológicas como las de Marc Auge sobre *Los no lugares* (1992) sobresalen para dar mayor sustento a esta investigación de los espacios de las disidencias sexuales. En su estudio antropológico, Auge supone la separación de dos clases de lugar: antropológico y no lugar (1992, p. 58). Aquí se afirma que los LUPIS son lugares antropológicos, lugares de sentido simbólico y cultural para quienes los habitan, esta afirmación implica la necesidad de los estudios etnográficos, que brinden el sentido que le dan los recurrentes, como se abordará más adelante al ahondar en el erotismo.

Los no lugares suponen espacios de tránsito individual, donde existe un extremo desvinculante con la humanidad, más apegados a satisfacer el respeto a convenciones sociales (Auge, 1998, p. 98). Para Auge, la función transitoria de estos lugares, desprende de un sentido antropológico al espacio, la persona está ahí con su individualidad, sin algún intercambio cultural, pasa por el espacio por alguna necesidad rutinaria y lo abandona. Hay una aparente pérdida de sentido al habitarlos, algo que concuerda con las ideas de

Lars Svendsen sobre el tedio “El tedio presupone subjetividad o, lo que es lo mismo, conciencia de uno mismo [...] el tedio resulta inhumano, dado que priva la vida humana de sentido o es, cuando menos, expresión de la ausencia de dicho sentido” (2006, p.40).

Para Svendsen la pérdida del sentido se debe a la suplantación del individualismo con la figura de un Dios omnipotente, nuestra individualidad no llena el espacio de sentido existencial, que antes ocupó la noción teológica de la creación. (Svendsen, 2006). Cuando habitamos no lugares, convivimos en el colectivo sin pertenecer al mismo. En una parada de autobús no nos congregamos para identificarnos como *sujeto unario*, sólo existe la necesidad rutinaria de trasladarnos.

A pesar de que los LUPIS surgen en no lugares como el baño, o una banca de plaza, esta investigación descarta la idea de que los LUPIS sean no lugares, más bien, se defiende la idea de que estos transgreden la función de un no lugar, en su proceso de significación homoerótica, volviéndolo momentáneamente en un espacio antropológico, un *espacio en proceso significativo* que rechaza el *espacio unario*. Los LUPIS son lugares antropológicos que surgen en no lugares, sólo por su conveniente interacción anónima, esa posibilidad de experimentar la disidencia sexogenérica y volver a la heteronormatividad. La práctica homoerótica en los LUPIS es simbólica, nómada y opuesta a la deshumanización del tedio que caracteriza a los no lugares. Este mecanismo de ocultamiento de los LUPIS semeja a la clandestinidad de la prostitución, relación que en el próximo apartado sobre el marco histórico del homoerotismo en la narrativa mexicana se volverá evidente bajo la noción de un espacio políticamente cargado de desigualdades, la “zona roja” de la ciudad, Leticia Sabsay en su texto *Fronteras sexuales* (2011) afirma sobre el espacio y fronteras de la prostitución lo siguiente:

En este sentido, podría pensarse que el establecimiento de las fronteras que promulga esta legislación (u otras formas de regulación informal del trabajo sexual

mediante las cuales se genera de facto, zonas catalogadas como “rojas”) estaría simplemente dando expresión a una frontera imaginaria. Sin embargo, lo que deberíamos plantearnos es si no es más bien el caso de que lo que performativamente hacen estas fronteras es producir, mediante una articulación espacial, ese mismo imaginario sicosexual. A través de estas fronteras se especializa la distribución diferencial de la legitimidad de la diversidad sexual, pero al mismo tiempo se sexualiza diferencialmente la trama urbana y su imaginario espacial. (p. 72)

Ello aclara por qué los espacios culturales que la sociedad desprecia no pueden tener una ubicación real, existen y son ubicados, pero se desvanecen como los oasis en el desierto. Los LUPIS se dispersan en donde encuentran posibilidad momentánea de ser realizados.

Aunque los LUPIS se mantienen en un margen muy amplio entre la visibilidad y la invisibilidad, la norma en los medios no fue la de ignorar su existencia sino la de lucrar con su exhibición pública. Cuando *Alarma* decidió popularizar la imagen de los distintos travestis atrapados durante las redadas en fiestas o en pleno acto de prostitución, exhibió el mundo oculto de las disidencias y lo confrontó con la norma sexual. *Alarma* en su desaprobación, fijó de alguna manera involuntaria un parámetro histórico en México sobre el orgullo y aceptación, gracias a quienes posaron para las fotografías. No había, ni hubo forma de escapar a las cámaras, pero hubo manera de confrontarlas, posando como mujeres ideales, como alguna actriz famosa de la época del cine de oro, o como alguna mujer de la alta sociedad (Vargas, 2014, p. 554), exponiendo su identidad sexual al escarnio moral de la sociedad. Lo que Monsiváis entiende al respecto de los señalamientos, es que estos dicen más de la sociedad que señala que de quienes son señalados “el ambiente lo distinguen las técnicas de reconversión del insulto” (2010, p.

148), por lo que descarar el ambiente, o bien, expresar el orgullo contestatario, fue la mejor arma para los disidentes.

Esta lucha de poder y regularización de los sexos, Judith Butler ahonda en ella en su estudio de género *Cuerpos que importan*. La sociedad según Butler, en un imperativo heterosexual, empodera el discurso que norma los sexos, señalando las oposiciones que sirven de contra modelo, el repudio a todo lo que no cumpla con el estándar (2002, p.19), lo que implica, que exhibir a los travestis en la revista *Alarma*, era un ejercicio indispensable para imponer los mecanismos ideológicos de poder, o bien la manera en que el *sujeto unario* ejerce repudio al *sujeto en proceso*. El repudio con el que el *sujeto unario* excreta al *sujeto en proceso* forma parte de los mecanismos de dominio ideológico de contención sexual. Como se mostrará a lo largo de esta investigación, este mecanismo de contención sexual, revela la fragilidad con la que un cuerpo con prácticas disidentes, amenazar su balance, aquí recae el acto moralizante de denunciar lo que no se debe de hacer, y relegarlo a una zona roja de prohibición, para poder señalar la zona cultural que no se debe habitar, de despreciar específicos espacios culturales. Judith Butler refiere a esto anterior bajo el término de "zonas invisibles" (2002, p. 20), que deben permanecer así: ocultas, pero presentes.

En el caso de *Alarma* se comprueba que el papel mediático de la revista no sólo comunica eventos de redadas policiacas; también comunica la forma de pensar de una sociedad, otorgando ejemplos de repudio, o el contra ejemplo de lo heterosexual, en una paradoja de "información", desinforma la totalidad del fenómeno con la intención de mantener el equilibrio normado. Gracias al seguimiento que se le dio por parte de la revista se sabe que los LUPIS permanecieron activos en todos lados de la república hasta finales del siglo XX.

Es una constante a lo largo de toda esta recapitulación teórica: 1.- la presencia de una imposición de género, o bien la condicionante de género, el binomio heterosexual hombre/mujer a la que todos se sujetan, llamado aquí *sujeto unario*; 2.- el *sujeto en proceso*, emplea los LUPIS como punto libertador de su disidencia sexual, aunque jamás pretende confrontar al *sujeto unario* con ello, sino escapar momentáneamente a la regularidad normativa de los cuerpos, liberar su represión y volver a ella, valiéndose del anonimato; 3.- existe el estado de castigo y prohibición ideológica para los recurrentes a los LUPIS; 4.- Las actividades sexuales homoeróticas son el interés principal de habitar los LUPIS, aunque de estos pueda desprenderse la homosociabilidad como un segundo plano de riesgo, ya que su puesta en práctica, depende de una pérdida gradual del anonimato.

### **1.3. Antecedentes de las prácticas homoeróticas**

Para fijar las particularidades del homoerotismo en los LUPIS, hace falta vincularlo y contrastarlo con algunas nociones del erotismo en la cultura occidental. Como bien lo explican Iveth Barrantes y Antonio Araya, el erotismo tiene una fundación mitológica expuesta en la literatura clásica:

Según este mito, Psique era una joven bellísima, hija de un rey. Su amante divino, le había aconsejado que no le mirara, pero ella, influenciada por sus hermanas, desacató el mandato y, al momento que intentó verlo, Eros desapareció inmediatamente. En medio de la desesperación, Psique buscó a Eros por todas partes y momentos, siendo que, cuando lo encontró, después de largas y tormentosas experiencias, se unieron para siempre y el producto fue una hija, llamada Felicidad o Delectación. (2002, p.76)

Como se entiende, para los clásicos existía un vínculo estrecho entre el amor y el erotismo: “la esencia del erotismo platónico y mitológico: el amor es un acto solitario, si

se quiere solipsista, íntimo, en donde el otro es un medio para mi felicidad” (Araya y Barrantes, 2002, p.77).

Desde una práctica antropológica, Bataille por su parte discriminaría el acto sexual del erotismo, por ser este último, una expresión cultural del primero: “La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, cada vez que no es simplemente animal” (1997, p. 33). Así mismo referiría a la prohibición y la angustia como motivos del erotismo, sin recurrir al ideal del amor: “La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva infringir la prohibición” (1997, p. 43).

Aunque Bataille sí llegó a tratar el amor en función del erotismo, veía en el mismo un mecanismo disruptivo del deseo pasional, una clase de antítesis de los mecanismos del deseo, ya que: “consiste en contraponer unas ideas a otras” (Beristáin, 2004, p. 55), aquí se contraponen los mecanismos del deseo: del erotismo como deseo individual puesto en práctica sobre cualquier sujeto que cumpla los parámetros, al amor como deseo de un individuo, y no cualquier sujeto que concuerde con la pasión individual: “el amor por el compañero sexual [...] cambia la sensualidad en ternura, y la ternura atenúa la violencia” (1997, p. 247).

La noción más cercana de erotismo al respecto de los LUPIS, es la de Bataille, al existir en estos, no sólo actos de deseo y satisfacción biológica, sino una imposición de normas que deberán ser trasgredidas para lograr el acto sexual, el traspaso de lo prohibido y su retorno arman el juego erótico. Este juego de tensiones es tan conflictivo que Bataille lo equipara con la angustia (1997, p. 247).

El anonimato en los LUPIS, sustenta este hecho de que el erotismo circunda actividades prohibidas, al menos para la noción de los asistentes, ya sea por cuestiones

morales o religiosas. En el estudio de Haumphery la mayoría de los asistentes a los cuartos de té tocan la categoría “reina de closet”, aquellos que no quieren ser identificados como tales, pero conviven en los *tearoom* activamente:

Los llamados reinas de closet [...] son los más atraídos a los encuentros de los cuartos de té [...] por múltiples razones, ellos no quieren ser vistos con quienes puedan ser identificados como tales o involucrarse con ellos en una base <<social>>. (2017, p. 33)

Este sector de disidentes sexuales prefiere ser identificado como heterosexuales; son los que más forman el colectivo de estos lugares, su heteronormatividad no les permite la homosociabilidad en otro espacio distinto a un LUPIS.

De acuerdo con el estudio de Haumphrey más del 54 por ciento de los entrevistados, participantes de los cuartos de té a los cuales el investigador acudió, eran o fueron casados, manteniendo un matrimonio a primera vista, estable (2017, p. 35). Además, quizá fuesen participantes de los *boy scouts* y muy buenos feligreses en su entorno público, por lo que procuraban ante todo que su familia no se enterase de sus actividades en los cuartos de té. Estos sujetos tenían un interés por ser vistos como padres ejemplares. Esta identidad que cumple con las normas de género aceptado, escala en una pirámide de porcentajes: mientras que el 38 % de los participantes proclamaba ser de la categoría hombres heterosexuales, el 24% manifestaba cierto grado de bisexualidad, otro 24 eran solteros que ocultaban su homosexualidad y un 14 eran identificados como homosexuales evidentes (2017, p. 39-48), lo que indica que el 86% de los entrevistados tenían una doble vida. La base que sustenta la pirámide es formada por sujetos apegados a las normas morales, que cometen el delito del desapego a escondidas y regresan a su cotidianidad deseando no mezclar este estilo de vida con su día a día: “lo que uno hace con su cuerpo es muy distinto de lo que uno hace con su vida” (Monsiváis, 2010, p. 160).

El riesgo que representa ser señalados como homosexuales, o bien fallar en su imagen de heterosexual, es un indicador de la tensión con la que los recurrentes acuden a los cuartos de té, así como del nivel proporcional de deseo que los orilla a correr el riesgo, es la angustia a la que Bataille refiere, con la que el sujeto erotizado busca satisfacer una necesidad interior a pesar de la prohibición, es decir un *sujeto en proceso*: “En principio la actitud del hombre es de rechazo. El hombre se sublevó para no seguir más el movimiento que le impulsaba; pero de ese modo no pudo hacer otra cosa que precipitarlo hasta una velocidad vertiginosa” (1997, p. 65). Bataille refiere a la prohibición como un potencializador del deseo, a final de cuentas la prohibición contiene el acto hasta la tensión máxima.

La doble vida que los entrevistados por Haumphrey llevaban los mantenía atados a recurrir a los cuartos de té a pesar de los arrestos y persecuciones policiales que sucedían. Este sector de reinas de closet teme la vida disidente y ser identificado como tal, acude a ella por una pulsión sexual y erótica, para después del acto seguir el orden heteronormado y reubicar al imaginario homoerótico en el tabú: “lo más arduo de aceptar es la transformación de la experiencia” (Monsiváis, 2010, p. 160).

Debido a lo furtivo de los LUPIS, los códigos entre los disidentes eran indispensables para asegurar la intensidad homoerótica entre sus visitantes, a fin de eludir la heteronormatividad y sus castigos, algo de lo que Haumphrey reflexiona:

En algunos, uno debía esperar por meses antes de observar un acto desviado (a menos que masturbarse sea considerado desviado). En otros la cantidad se acercaba a dimensiones orgiásticas. Un verano por la tarde, en un instante, fui testigo de 20 actos de felación en el transcurso de una hora [...] ocasionalmente información sobre más lugares activos llegó de informantes fuentes inesperadas [...] sin embargo después de inspeccionar un par de

docenas de cuartos de este tipo, pude identificar los cuartos de té más populares al observar ciertas pruebas físicas. (2017, p. 30-31)

La dificultad de Haumphrey para lograr su estudio es la de penetrar en el círculo de confianza de los practicantes, sin recurrir a la práctica. Pero Haumphrey, gracias a un informante supo de un lugar ideal para analizar la actividad homoerótica, el informante resultó ser un policía, quien al verlo permanecer mucho tiempo al interior del baño, supuso algo en su lenguaje corporal que le dio la confianza para recomendarle otro sitio más activo. Tiempo después Humphrey sería capaz de reconocer la presencia de actividad clandestina a través de estos mismos códigos (Haumphrey, 2017, p.33).

El entrenamiento policial consistía, como se sabe por el documental *Tearoom*, en observar las actividades de los hombres, ser partícipes visuales, lo cual los unía con el entorno cultural, al menos en la observación científica que fácilmente puede ser llevado a un estado de *voyeur*. El lenguaje de los cuartos de té es fundamentalmente visual, por lo que el *voyeur* resalta como método de comprensión: “A lo largo de la mayor parte de los encuentros homosexuales en baños públicos, nada es hablado” (Haumphrey, 2017, p. 33); existen signos corporales con los cuales se establece comunicación para realizar el encuentro, el tiempo es fundamental tanto para comprender como para comunicar cuando no hay palabras de por medio. Este discurso generado en los lugares clandestinos es en sustancia homoerótico, su transmisión se da a través de la experiencia del lugar, como los policías que adoptaron el código a través de la observación.

Carolina Sanabria en su ensayo “La mirada voyeur, construcción y fenomenología” toca los puntos que unen la mirada, el tabú, y el deseo hablando por supuesto del *voyeur*:

A partir de esta problematización entre la mirada y la representación del cuerpo en la cultura se formaliza un tabú donde se inscriben una serie de formas de

estigmatización de la mirada, que se han distinguido en categorías como el narcisismo, la representación pornográfica y la visualización del cadáver. (2008, p.164)

Lo que Sanabria indica es que el tabú es fundamental para que la mirada convencional cruce el límite cultural hacia lo clandestino: lo que no se debe de ver. Sanabria además correlaciona la mirada hacia lo prohibido con el cadáver y el narcisismo, cuestión evidente en los estudios de Bataille: “las prohibiciones que me parecen fundamentales se refieren a dos campos cuya posición es radical, la muerte y la reproducción” (Bataille, 1997, p. 59). La muerte se vuelve el tabú fundamental de nuestra sociedad contemporánea, así como la reproducción, lo que instaura un cruce de simbolismos en ambas, el estado de náusea y curiosidad hacia lo prohibido se conecta en estas dos fundamentales funciones biológicas, morir y el acto reproductivo. La mirada del ligue circunda en un tabú por el cruce a las formas no heteronormadas de la sexualidad y es la misma que se aplica en los cuartos de té para mirar donde no se debe, cuando no se debe, a quien no se debe.

#### **1.4. El decolonialismo queer**

Para concluir este apartado, es necesario aclarar las distintas nociones sobre el término queer que se han dado desde finales del siglo XX hasta la actualidad, puesto que, en el siguiente apartado de la investigación, serán la contra parte de los ideales colonialistas europeos.

La palabra *queer* desde su origen popular como lo mencionan Fonseca y Quintero tiene el fin de desprestigio y rechazo: “designando la falta de decoro y la anormalidad de las orientaciones lesbianas y homosexuales” (2009, p. 45). Por ello, antes de los años noventa, ser llamado *queer* era con plena intención ofensiva. Ya para 1990, Queer Nation, asociación estadounidense dedicada al apoyo de homosexuales, publica y distribuye un

panfleto manifiesto de queers para queers en donde se supone orgullo en la palabra que pretendía la humillación:

Ser queer no es acerca de tener derecho a la privacidad; es acerca de la libertad de ser público, simplemente el poder ser quienes somos. Eso significa que cada día luchamos contra la opresión; homofobia, racismo, misoginia, el fanatismo de los religiosos hipócritas y nuestro propio odio (hemos tenido que pensar detenidamente en no odiarnos a nosotros). (1990, párr. 2)

Lo queer entonces nace en un hostigamiento heterosexual que no comprende lo que ve, José Joaquín Blanco ya hablaba de este detalle en “Ojos que da pánico soñar” al afirmar que entre la mirada del homosexual que liga en la calle y la del machista hay una dinámica de sometimiento que no deriva propiamente del homosexual sino de cómo el machismo lo interpreta: “sesgadas, fijas, lujuriosas, sentimentales, socarronas, rehuyentes, ansiosas, rebeldes, serviles, irónicas, etcétera. Estos adjetivos no hablan de los ojos de los homosexuales en sí sino de cómo la sociedad establecida nos mira” (1979, párr. 1).

Para conceptualizar a fondo lo queer es necesaria la visión de la norma, que fija parámetros desfavorecedores, así como la aceptación y orgullo de los grupos desfavorecidos que luchan, replicando lo que la norma rechaza: “Nadie nos dará lo que merecemos. Los derechos no son dados sino tomados” (Queer Nation, 1990, párr. 1). Esta afirmación de orgullo hacia la palabra queer, en oposición a la norma heterosexual no tardaría en llegar al vocabulario de los sociólogos y sexólogos. Es el caso de Michael Warner, que, al ser editor de una compilación de artículos de estudios de género en 1993, la emplearía para dar título a la publicación *Fear of a Queer Planet*, integrando la noción de lo queer a los estudios de política sexual del siglo XX:

¿Qué quiere la gente queer? [...] en su mayor parte, los estudios sociales y políticos tradicionalistas de izquierda no han estado dispuestos a responder esta

pregunta. Han postulado y naturalizado una sociedad heterosexual. Para los teóricos sociales de izquierda, este libro sugiere cómo la experiencia y la política queer pueden tomarse como puntos de partida en lugar de notas a pie de página.

(1993, p. 7)

Para Warner, así como para los activistas de Queer Nation, el término queer no englobaba el acto sexual de las disidencias sexuales, sino la experiencia y sentido de realidad que las mismas experimentan ante la heteronormatividad.

Monsiváis logró una traducción cultural de la experiencia heteronormada en México, abordando el machismo revolucionario: “Lo más semejante al uso de la expresión inglesa queer, a la vez <<extraño>> y gay, es el vocablo rarito” (Monsiváis, 2010, p.50). A ojos de la norma machista, los disidentes son raritos en su comportamiento y vestimenta, el disidente es insultado por ello con palabras como “maricón” y “machorra” pero la apropiación del insulto con orgullo es una respuesta al entorno hostil: “lo que fue provocación es hoy un ejercicio de los derechos, lo que fue <<vulgaridad indecible>> reaparece como valioso testimonio del cambio de costumbres” (Monsiváis, 2010, p.75). Visto a través de los ojos heteronormados y nombrado por los mismos, los “jotos”, las “vestidas” entre tantos insultos conferidos, no son sino el reflejo de un poder machista que norma los comportamientos sexuales: “la persecución regocijada de lo diferente” (Monsiváis, 2010, p. 57). En resumidas cuentas, toda noción de lo queer deriva en principio de la visión heterosexual que no comprende lo distinto a su imposición y por ello no puede ser más que subversiva. La continuidad de lo queer se dio a partir de las disidencias sexuales que replicaron el insulto en orgullo.

Actualmente los estudios queer en Latinoamérica reconstruyen la visión del pasado al respecto de las disidencias sexuales. Vuelven a la interpretación de textos viejos para ahondar más sobre la noción de colonialismo, visto ahora a partir de lo queer, como

lo explica Héctor Domínguez Ruvalcaba en su introducción a la compilación de género *Latinoamérica Queer*:

Esas prácticas corporales “desviadas” estaban allí, avant la lettre, antes de que la teoría queer llegara a la academia. El discurso académico queer, así como los movimientos políticos y artísticos, construyeron un corpus de representaciones, acciones y metodologías para iluminar aspectos oscuros y negados de la historia cultural, una reescritura de la historia que tiende a ir más allá del mero ejercicio académico. (Domínguez, 2016, p. 8)

Los estudios queer en alguno de sus sentidos pretenden evidenciar el acoso y dominio sexual de la Colonia a los cuerpos latinoamericanos: “Cuirizar es un proceso de resignificación de las concepciones y normas que controlan el cuerpo en la cultura latinoamericana” (Domínguez, 2016, p.8). De alguna manera se pretende con ello la descolonización a futuro, ya que: “tiene el efecto de revelar una variedad de formas de desidentificación establecidas como los hilos invisibles del colonialismo sexual” (Domínguez, 2016, p. 12).

## 2. El discurso homoerótico en la cultura y narrativa mexicana

A lo largo de este capítulo se retoma la aproximación semiótica de Galván y Torres (2025), a la narrativa homoerótica mexicana, de la cual se desprenden cinco fases de la evolución del discurso homoerótico, bajo las tensiones ideológicas de la heteronormatividad, en un periodo que comprende desde los inicios de la Colonia hasta finales del siglo XX, cuando se suscitó el *boom* de la narrativa gay. Este proceso de cinco fases puede consultarse a partir de la Figura 1 hasta la Figura 5 anexadas al final de este documento y que durante el desarrollo de este apartado se explicarán más a detalle.

Estas cinco fases políticas y culturales son figuradas mediante el concepto de *semiósfera* de Iuri Lotman (1996), quien la describe como un espacio abstracto donde los múltiples significados de la cultura encuentran sentido entre sí mismos, nunca fuera de esta red significativa: “Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información.” (Lotman, 1996, p.11).

Por lo anterior, en la Figura 1, los límites de la semiósfera de la cultura en el México colonial son representados con el círculo 1. Esta área esquematiza el espacio de la semiosis, o bien los límites de la red compleja de significados unificados como cultura: “La semiósfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (Lotman. 1996, p.12). Esta propiedad hermética de la semiósfera rechaza la existencia de otras semióticas, por ello fuera de la semiósfera existe un espacio alosemiótico donde otras significaciones son negadas. A pesar de este rechazo, su existencia puede ser constatada en el discurso histórico como se mostrará más adelante en este apartado, por lo que son en este sentido *no semióticas* para la cultura dominante, o no culturales para estas, representadas con el círculo 2.

Así la propuesta de Galván y Torres supone dos clases de semiósferas sobre la sexualidad, una sobre *lo heteronormado* que se denota en la cultura dominante y otra como *lo no heteronormado*, la cultura sexual negada, connotada en el discurso histórico. Para Galván y Torres, estas dos semiósferas han mostrado evolución a partir de su interacción política (Galván y Torres, 2025, p.60). En esta primera fase de implantación se observa que la cultura de los colonizadores, basada en el discurso bíblico, negó toda sexualidad que se opusiera al binarismo sexual hombre/mujer, por lo que cualquier práctica de disidencia sexogenérica quedó relegada al imaginario del tabú, donde compartió significado con el pecado como metáforas monstruosas: “recordemos que el bestialismo es castigado por la inquisición a la par de la lujuria y el pecado nefando” (Galván y Torres, 2025, p. 61).

Debido a que las disidencias sexuales son desplazadas hacia lo alosemiótico, toda referencia cultural hacia estas, comparte significaciones con el pensamiento mítico, razón para que este espacio de un imaginario monstruoso, fuese denominado como *espacio quimérico*, haciendo referencia al imaginario cristiano de la mujer como puente entre las bestias y el hombre en donde el significado del hombre ocupa la máxima jerarquía y la de los animales la más baja: “Se trata pues de un espacio quimérico, donde los referentes simbólicos del pecado y las sexualidades *no heteronormadas* se confunden [...] la mujer al ser metáfora del hombre se convierte en un puente traductor” (Galván y Torres, 2025, p. 60). Así se comprueba la interacción con un espacio ideológico negado, un *espacio quimérico* donde las disidencias sexuales sólo significan bajo el tabú, por ello el discurso homoerótico estará provisto de múltiples significados sobre el pecado y el exotismo amerindio.

Desde su implantación en el México colonial, la semiófera de lo heteronormado, y el *espacio quimérico* han presentado distintas tensiones políticas que han transformado

la jerarquía colonial de los cuerpos, del binarismo hombre/mujer. La primera de estas como se muestra en la Figura 2, se debe a la Independencia de México, y al consecuente afrancesamiento, que como visión nacionalista pretendía suplir la cultura hispana, ya que el afrancesamiento trajo inestabilidad sobre los ideales del hombre y la mujer (Galván y Torres, 2025, p. 62). El afrancesamiento influyó en que la narrativa mexicana se atreviera a señalar desde el eufemismo lo que antes era tabú, como rechazo al surgimiento de nuevas costumbres: “Los nuevos artefactos culturales como la ropa, así mismo las costumbres entendidas en sensibilidad masculina, aterrizan en el espacio quimérico” (Galván y Torres, 2025, p.65).

Más adelante la tercera fase sucede, cuando las disidencias sexuales entran en la semiósfera de la cultura, por medio del término médico “homosexual” como se ilustra en la Figura 3. Por fin sin eufemismos, se hace referencia directa en la narrativa a las prácticas de disidentes, sólo desde el desprecio y la homofobia. No es sino hasta la cuarta fase en que la narrativa homoerótica parte del enfoque y perspectiva cultural de las disidencias sexuales, lo que les otorga voz, aunque desde una postura trágica donde el disidente sexual no puede ser completo en un contexto heteronormado, algo que se corrobora en la Figura 4. Finalmente el *boom* de la narrativa gay surge en la Figura 5, como una narrativa que parodia la heteronormatividad.

En este capítulo se analizan las condiciones que influyeron en la construcción de un discurso homoerótico en la cultura y narrativa mexicana, a partir de distintas narraciones que relatan las prácticas de disidentes sexuales en el espacio heteronormado, a fin de contrastar el discurso de manera cronológica y dar sentido a las estructuras desarrolladas en la cuentística de Luis Martín Ulloa.

Este margen histórico comienza en el México colonial, debido a que en este periodo se fijan los mecanismos de naturalización de la heteronormatividad y los

mecanismos de desnaturalización en el país, en repudio a cualquier otra forma de experiencia sexual que no concordara con la heteronormatividad, bajo la condena de tortura o pena de muerte por sodomía del Santo Oficio de la Inquisición. Este acercamiento al contexto colonial pretende otorgar una visión del ideal sexual durante esa época, y cómo a partir de este ideal se vuelven evidentes los cambios políticos ideológicos que influyeron al surgimiento público del discurso homoerótico y su evolución hasta el siglo XX. Entender el colonialismo fundamenta el discurso homoerótico sucedido en la ciudad de Guadalajara y las obras a analizar.

### **2.1. Antecedentes coloniales del discurso homoerótico mexicano.**

Gracias al estudio y rescate histórico-antropológico de códices coloniales como *El códice Tudela* datado en la primera mitad del siglo XVI, se puede corroborar la presencia de prácticas sexogénicas disidentes desde inicios del México colonial, así como el tipo de espacio empleado para la práctica homoerótica, el temazcal:

y aconteçia meterse en este baño muchos onbres e mujeres, y allá adentro, con la calor, onbres con mujeres e mujeres con onbres e onbres con onbres y lícitamente husavan; y en México avía onbres vestidos en ábitos de mujeres y estos eran sométicos y hazían los oficios de mujeres, como texer y hilar, y algunos señores tenían uno y dos para sus vicios. (Tudela, 1980, como se citó en Alcina, 1991)

El discurso colonial sólo concibe a las disidencias sexuales desde el binarismo hombre/mujer, por lo que son descritos como hombres con prácticas de mujer, sujetos por el vicio y el pecado.

En alguna medida Foucault lo explica en su *Historia de la sexualidad*, que todo acto que no atendiera al binarismo con un fin matrimonial debía tratarse de una confusión incivilizada:

Hasta fines del siglo XVIII, tres grandes códigos explícitos —fuera de las regularidades consuetudinarias y de las coacciones sobre la opinión— regían las prácticas sexuales: derecho canónico, pastoral cristiana y ley civil. Fijaban, cada uno a su manera, la línea divisoria de lo lícito y lo ilícito. Pero todos estaban centrados en las relaciones matrimoniales: el deber conyugal, la capacidad para cumplirlo, la manera de observarlo, las exigencias y las violencias que lo acompañaban, las caricias inútiles o indebidas a las que servía de pretexto, su fecundidad o la manera de tornarlo estéril, los momentos en que se lo exigía (períodos peligrosos del embarazo y la lactancia, tiempo prohibido de la cuaresma o de las abstinencias), su frecuencia y su rareza —era esto, especialmente, lo que estaba saturado de prescripciones. El sexo de los cónyuges estaba obsesionado por reglas y recomendaciones. La relación matrimonial era el más intenso foco de coacciones; sobre todo era de ella de quien se hablaba; más que cualesquiera otras, debía confesarse con todo detalle. Estaba bajo estricta vigilancia: si caía en falta, tenía que mostrarse y demostrarse ante testigo. El "resto" permanecía mucho más confuso: piénsese en la incertidumbre de la condición de la "sodomía" o en la indiferencia ante la sexualidad de los niños. (Foucault, 1998, párr. 49-50)

Por lo tanto en la mentalidad colonial, el acto sexual debía ser practicado en el consenso matrimonial, en pro de la reproducción de la especie, más no del placer carnal, cuestión que el Estado y la Iglesia reprimían.

De igual forma la Guadalajara colonial, de acuerdo con Roberto Miranda, se apegó este discurso bíblico normativo del cuerpo:

Al propagarse un discurso en gran parte centrado sobre la corporalidad y el sexo, evolucionó una estrategia global de dominación. El objeto del sexto mandamiento

era el <<vedar todos los espacios de luxuria en las quales ay deshonesto uso de los miembros genitales >>. (2000, p. 216)

El Obispado de Guadalajara fue parte primordial para normar las prácticas sexuales de sus veintisiete distritos, y a pesar de esta arbitrariedad, el consenso del incesto se volvió un tema contradictorio. La Iglesia juzgaba: “la gravedad de los incestos de acuerdo con ciertos criterios ecuménicos y seculares [...] y quienes contraían nupcias a sabiendas de que violaban esta ley incurrieron en sentencias de excomunión” (Miranda, 2000, p. 134), pero desde la endogamia el incesto se justificó con ideales de vecindad, honor e igualdad racial entre los solicitantes:

La patria fue sinónimo de tradición y linaje. Las familias participaron en el campo de la vecindad vigilada y al saber las historias familiares, eran testigos fidedignos y confiables para que curas y justicias extrajeran información segura [...] un Muñoz Nava y Martín del Campo para casarse con su prima segunda suya de apellidos Muñoz de Hermosillo y Alvarez Tostado, expresó que la escogió a ella y no a otra porque al ser su pariente, sabe que es una “niña pobre, recatada, virtuosa y noble”, de calidad semejante a la de él. (Miranda, 2000, p.144)

Apelar a “las buenas costumbres” era la excusa ideal para evadir el mestizaje (2000, p. 144.) y con ello procurar los bienes familiares.

Esta medida acrecentó y mantuvo el sistema de castas en pueblos y comunidades, se trata de una poca predilección por la exogamia (Miranda, 2000, p.141). Se afirma con ello que la moral se adhiere al racismo colonial, con la poca predisposición de los españoles y criollos para el mestizaje, una preferencia política por casarse con algún familiar o vecino de casta dominante, antes que con algún exogámico de casta dominada (Miranda, 2000, p.150).

De una u otra forma las condiciones del matrimonio durante la Colonia, no fueron diseñadas para favorecer a las castas de bajo rango. Las reflexiones de Miranda son muy importantes para concebir la identidad tradicional y conservadora que se implantó en la ciudad de Guadalajara y los pueblos de Jalisco, al respecto de la sexualidad, atravesada por jerarquías de gran relevancia como el racismo, ya que como se ha confirmado con anterioridad, el incesto era preferible al mestizaje. Esto es contradictorio, si se pone a consideración que durante el mismo periodo, la Iglesia penaba con muerte la sodomía. A final de cuentas, ambas prácticas, el incesto y la tortura por sodomía, justificaban su intervención en honor a “las buenas costumbres”.

A pesar de las prácticas descritas en el código Tudela, al parecer la concepción de la sexualidad precolombina no era tan contrastante a la de los colonizadores, como lo considera José Alcina en apego a las nociones de Quezada Ramírez, acerca de la dualidad sexual de los mexicas. Alcina afirma la división de los actos sexuales en torno a: la diosa de la fertilidad Tlazoltéotl y a la diosa del amor erótico Xochiquétzal, asegurando que las prácticas sexuales consensuadas en el Temazcal tenían un fin sacro y de orden cosmogónico como dar vida, jamás para el esparcimiento y placer del cuerpo, así que los disidentes contravenían el comportamiento sexual en estos espacios.

Al parecer la diferencia entre ambas visiones, la colonial y la precolombina, radica en la concepción del castigo a los disidentes, puesto que los mexicas encausaron el castigo y la justicia a un orden teológico y no de política corporal, reiterando que las prácticas de los temazcales se regían por un orden sacro y purificador: “El final de la fiesta de *Xochiquetzal*, pues venía a coincidir con la confesión que se practicaba en el culto de *Tlazoltéotl*”(1991, p. 79). La falta de una purificación espiritual de acuerdo con Fray Diego Durán, llevaba a la amenaza de males: “prometiendo a los que no lo hiciesen males

y enfermedades (...) que sucedían por los pecados; y que estos dioses se los enviaban en venganza de ellos” (Durán, como se citó en Alcina, 1991).

De acuerdo con la propuesta de Galván y Torres, la heteronormatividad encuentra relación con las tres principales actividades de dominio cultural ejercida por los españoles descritas por Quijano: el saqueo de recursos tanto culturales como naturales de las civilizaciones precolombinas; así mismo la represión de prácticas culturales por amenazar la ideología occidental, lo que incluye las prácticas sexuales; y la suplantación cultural que impuso la jerarquía del europeo como amo en el sistema de castas (Galván y Torres, 2024, p. 53-54).

El sistema de castas naturalizó por medio de un canon pictórico la degradación del ideal europeo con el mestizaje, existieron así: “acusaciones externas de debilitamiento, afeminamiento y degeneración constitucional debido a no ser peninsulares y haber nacido y crecido en una tierra mal temperada” (López, 2008, p. 301-302), de esta forma no sólo por medio de los cuerpos, sino también por el espacio, se influyó en la percepción de clases sociales o estructuras jerárquicas.

A la par de esta naturalización de la jerarquía entre razas, por medio del origen de la sangre, existió la naturalización de la jerarquía sexual, justificado en el discurso bíblico del hombre sobre la mujer, una jerarquía sexual binaria que niega otra clase de configuración sexual, con fundamento bíblico en los versos del Génesis: “Esta concepción que impregna todos los discursos, incluidos los del sentido común (la costilla de Adán o Eva es la costilla de Adán), es el pensamiento de la dominación” (Wittig, 2006, p. 24-25). Son estos los versículos del Génesis sobre la creación de la mujer a partir del cuerpo del hombre, a los que refiere Wittig:

Entonces Yahveh Dios hizo caer un profundo sueño sobre el hombre, que se durmió. Le quitó una de las costillas y rellenoó el vacío con carne.

De la costilla que Yahveh Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre.

Entonces éste exclamó: “Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será llamada mujer, porque del varón ha sido tomada.”

Por eso deja el hombre a su padre y a su madre y se une a su mujer, y se hacen una sola carne. (*Biblia de Jerusalén*, 2006, Gén. 2:21-24)

Los vocablos hebreos *Ish* e *Ishah* afirman a la mujer como derivación del hombre: “El texto original explica el nombre ‘ishah (mujer) en relación con el de ‘ish (varón) como un paralelismo figurado entre la derivación lingüística del femenino a partir del mismo lexema que el masculino y el relato de la creación de la mujer a partir de la costilla” (Hack, 2015, p. 182).

De tal forma, en apego a esta jerarquía del lenguaje, se dieron siglos de producción lexemática en torno a la mujer como derivación del hombre:

Jerónimo de Estridón consigue recuperar en la Vulgata Latina un lexema común al femenino y al masculino traduciendo ‘ishah como virago, nombre derivado morfológicamente de vir [...] La solución que encontró Alfonso al problema del origen común del masculino y el femenino fue la traducción de ‘ishah como “varonessa o varonil, porque fue tomada del varón [...] Torres Amat, quien afirmaba en la Introducción que el rey Carlos IV le había encomendado en 1808 “perfeccionar” la traducción del P. Scío y en 1815 volver a “perfeccionar” la versión propia, que finalmente se publicó en 1825. La opción para llamar a la mujer con el mismo lexema del masculino fue “hembra”, por la similitud fonética y gráfica con “hombre” [...] En 1951 se publicó la primera versión de la Biblia completa desde los idiomas originales realizada en Latinoamérica [...] El traductor explica en una nota al pie que prefirió continuar la tradición de Scío en

la traducción de Gén 2,23, con el nombre de la mujer como “varona”, porque de este modo “se ve perfectamente que ante Dios la mujer y el hombre tienen el mismo valor, aunque no la misma posición”. (Hack, 2015, pp. 184 –187)

Esta posición baja de la mujer en las culturas del Antiguo Cercano Oriente y las grecorromanas se debe a la noción cultural del poder en la masculinidad y la falta del mismo en lo femenino: “dentro de un continuum y de una gama de masculinidad. El continuum varón-mujer fue siempre jerárquico, con las mujeres consideradas como varones inferiores en el modelo mono-genérico de masculinidad.” (Shore-Goss, 2020, p.77).

A pesar de sus orígenes en la Edad Antigua occidental, el impacto ideológico de la heteronormatividad en el México colonial, fue tan relevante que aún persiste en nuestras sociedades, debido a que: “el biopoder opera como una <<cuestión>> de heteronormatividad a través de la cual se hace pensar que es la única forma de vivir la sexualidad [...] el discurso y las prácticas heteronormativas permiten controlar la sexualidad” (Balbuena y Serrato, 2015, p. 164).

Pero en el Génesis, se “naturaliza” una jerarquía en los cuerpos, más allá del hombre y de la mujer, atendiendo a toda la naturaleza, es un encadenamiento de Dios al hombre y del hombre a los demás seres de la creación, un traslado significativo, que responde a la noción de la monstruosidad metafórica: “es metáfora; un ser llevado a otra forma, a otra existencia, pero en esencia el mismo; es el mismo pero transportado a lo otro; de ahí la sensación de otredad que experimentamos con el monstruo” (Santiesteban, 2000, p. 99). A diferencia de todas las metáforas de la creación, el hombre pierde parte de su monstruosidad en el relato bíblico, al ser dignificado con el comparativo divino: “Dijo Dios: Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra” (*Biblia de Jerusalén*, 2006, Gén. 1:26). El hombre sí es metáfora de Dios, al ser una de sus partes,

desplazada a otro significado, pero queda como metáfora privilegiada, ante las demás metáforas, por su menor desplazamiento significativo de la imagen de Dios, el hombre así obtiene jerarquía ideológica como puente entre Dios y las demás metáforas monstruosas. Bajo esta perspectiva metafórica, los animales y demás seres vivos narrados, se tratan de metáforas monstruosas, ajenas a la divinidad y por ello no privilegiadas. La mujer por otro lado, queda sometida como metáfora del hombre, en un nivel donde comparte cualidades con el mismo, aunque no las suficientes para ser uno, por lo que comparte jerarquía con las metáforas no privilegiadas, resulta un puente entre el hombre y las metáforas monstruosas.

Durante la Colonia, las prácticas sexuales no heteronormadas eran juzgadas como perversas por atentar contra este binarismo sexual: “Los pecados contra la naturaleza. Estos comprendían la masturbación, la polución, el bestialismo y la sodomía que podía ser *perfecta*: coito anal entre miembros del mismo sexo o *imperfecta*, el coito anal, sexo oral, etcétera entre personas de distinto sexo. Sodomía, pecado nefando, abominable pecado, pecado contra natura” (Camba, 2019, p. 111).

Como lo afirma Camba, el pecado nefando tuvo correspondencia a la palabra “sodomita”, gentilicio de un pueblo narrado en el Génesis, que fue destruido por sus pecados: “Los habitantes de Sodoma eran muy malos y pecadores contra Yahveh” (*Biblia de Jerusalén*, 2006, Gén. 13:13). Este pasaje ha sido mal interpretado como una amenaza bíblica hacia los disidentes sexuales: “Sodoma se ha convertido en la imagen de la depravación humana y la decadencia moral, pero la historia de Génesis no tiene nada que ver con la sexualidad homoerótica; sino más bien con la violación masculina” (Shore-Goss, 2020, p.84). En algún punto de la Edad Media se interpretó a los sodomitas como pervertidos, por preferir a los visitantes de Lot, a cambio de sus hijas: “Pocos intérpretes homofóbicos alguna vez protestan ante el ofrecimiento no consensuado de las hijas a la

multitud, pero enfocan su atención en el rechazo a las hijas para indicar que la homosexualidad es el centro del incidente” (Shore-Goss, 2020, p.85).

Pero esta interpretación bíblica no heteronormada del pasaje, fue impuesta y difundida por los mismos colonizadores en América, dejando de lado que el relato bíblico en realidad se trataba de un sistema masculinizante de penetración y abuso:

Las leyes de hospitalidad están unidas al código de género [hetero]patriarcal que privilegia a los varones sobre las mujeres. Ese código requiere que Lot proteja el honor masculino encima del honor femenino. En otras palabras, es mejor deshonrar a una mujer que a un varón. Así es que ofrece el capital sexual de su casa, sus hijas vírgenes, a cambio de conservar el honor de los extranjeros. La violación de la muchedumbre no sólo deshonraría a los mensajeros sino también a Lot, su casa, todo su clan y todas aquellas personas asociadas a él. (Shore-Goss, 2020, p.87)

En algún punto de la Edad Media se interpretó el pecado de los sodomitas como un pecado sucio, el pecado nefando, un eufemismo que resalta su rechazo por algo prohibido, evitando explicación sobre el origen del rechazo, algo que concuerda con la definición de Justo Andrés Mesa sobre el Tabú quien afirma se trata de:

Una palabra polinesia que por un lado significa <<sagrado y santificado>>, y por otro, <<ominoso, peligroso, prohibido e impuro>>; que implica horror sagrado y prohíbe por sí mismo; es decir, que sus prohibiciones carecen de toda fundamentación y son de origen desconocido. La potencia del tabú es entonces que parece cosa natural, indubitable y necesaria para vivir correctamente. (2013, párr. 13)

La cultura indígena fue identificada dentro de este tabú sobre la sodomía por su visión exótica y ajena al ideal europeo masculino.

El constante señalamiento exótico de los indígenas, tiene la intención de naturalizar en estos, jerarquías de servidumbre:

La desnudez del indio americano sirvió de base referencial para la producción de la diferencia sexual, asociada a prácticas culturales aborrecibles como el canibalismo, multiplicándose así los sodomitas y las indias lujuriosas, hasta conformar en la imaginación afiebrada de conquistadores y misioneros, un continente lujurioso y transgresivo; tanto que cabe la sospecha sobre si, aunque de modo negativo, no se trataba de una utopía europea. (Amodio, 2012, párr. 2)

Esta descripción paradisiaca y salvaje de América, parece querer justificar una necesaria intervención civilizadora, un infierno que necesita ser sometido y evangelizado (1971, p. 29), recordando con ello las prácticas de saqueo de recursos, represión e imposición cultural mencionadas por Quijano.

De esta manera la cultura indígena también fue reprimida bajo paralelismo con la mujer, compartiendo un significado cultural de rechazo, con el bestialismo y la sodomía:

El continente homófilo resulta ser una dramática fantasía y la *realidad*, lejos de estar en los hechos, está en la interpretación de quien mira. El referente es evidentemente circunstancial y derivado de signos mal interpretados: cuerpos desnudos, plumas coloridas, rituales. Había ciertamente homofilia en las sociedades americanas, hasta institucionalizadas en algunos casos, pero ni más ni menos que las existentes en el viejo mundo. (Amodio, 2012, párr. 5)

Esta abyección a lo ajeno justifica el dominio de las prácticas culturales de los cuerpos indígenas:

Grupos sociales como los sacerdotes y los nobles fueron acusados de prácticas homosexuales. Mientras Bernal Díaz del Castillo declaraba que los sacerdotes de Cempoala se entregaban al <<maldito oficio de sodomías>>, Alonso Zuazo

describe <<orgías homosexuales>> perpetradas por los sacerdotes antes del sacrificio de víctimas humanas. (Olivier, 2010, p. 61)

Se sabe de sobra que la institución encargada para reprimir a través del castigo corporal se trató del Santo Oficio de la Inquisición: “herejía, brujería y sodomía fueron las tres transgresiones que campearon en sus edictos, por lo menos en los primeros dos siglos tras la conquista” (Amodio, 2012, párr. 6).

Diversos textos narrativos coloniales permiten constatar el castigo ejemplar por pecado nefando. En el 2007 por ejemplo, Zeb Tortorici descubrió el caso de una red de disidentes sexuales, en el año de 1601 en el entonces Nuevo Valladolid, ahora Morelia. De acuerdo al recuento de acciones de Tortorici, el 15 de agosto de ese mismo año durante las festividades de la Virgen de Valladolid, dos indígenas purépechas identificados como Simpliciano Cuyne y Pedro Quini fueron atrapados infraganti cometiendo sodomía en el Temazcal del padre Velázquez, esta acusación y careo entre los implicados, terminaría en treinta denuncias de disidentes sexuales con los que Pedro Quini cometió el acto de sodomía (Tortorici, 2007).

De acuerdo con el documento confesionario, tal fue la violencia del Santo Oficio de la Inquisición con Quini —el indígena que fungió como “mujer” a Cuyne— que este confesó muchas faltas por pecado nefando en Valladolid. Aparentemente Quini prometió en la intimidad del temazcal una camisa azul a Cuyne como recompensa, la supuesta tentación que pervertiría su hombría, un tipo de camisa que cotidianamente comercializaba en público. Ya al final de esta confesión afirmó nexos con otros “putos” de los alrededores de Valladolid y cerca del lago de Pátzcuaro (2007, p. 39). Es importante aclarar que el término “puto” es expresado por los mismos indígenas y no por el Santo Oficio de la Inquisición, en el sentido, de afirmar una vez más que la bina del

colonialismo, Iglesia-Estado, concebía el acto sexual como un acto solamente posible entre el hombre y la mujer.

A pesar de lo anterior, con la poca información que se dispone, se deducen algunas cuestiones de identidad colonial en los disidentes, como el sentido de pertenencia entre los mismos a una red social, diversificando la posibilidad de contactar con más amantes: “De acuerdo a Quini, estos hombres eran putos y él había escuchado por Ziziqui que <<heran [sic] todos putos>>” (2007, p. 41-9, por lo que entre ellos se conocían y promovían.

Otro caso sobresaliente, publicado en 1987 por Serge Gruzinski, se trata de una red de disidentes sexuales en la ciudad de Puebla de los Ángeles, ocurrida en el año de 1658, la cual se corrobora con la narrativa del *Diario de sucesos notables* de Gregorio Guijo, tal como con diversos documentos oficiales hallados por Gruzinski en el Archivo General de las Indias. El castigo resultó en la quema de catorce disidentes sexuales, noventa y nueve perseguidos y un menor indultado de la pena de muerte con 6 años de trabajo forzado (Gruzinski, 1987, p. 260). De esta investigación de Gruzinski pueden entenderse parte de los comportamientos de los disidentes sexuales en la Colonia, como el apodarse con nombres de mujeres aclamadas o prostitutas famosas: “parece que para poder expresar su singularidad sexual el <<travestista>> escoge los razgos y las conductas que en su sociedad pertenecen al sexo femenino” (Gruzinski, 1987, p.272-273).

Este último señalamiento es importante puesto que muy aparte de la identidad sexual de los disidentes, se plantea que las redes creadas entre estos, no pueden prescindir de las estructuras sociales que los aquejan, en cambio se convierten en un calco de las mismas: “penetramos una sociedad marginal que en ciertos aspectos calca las conductas y conflictos del mundo <<heterosexual>>” (Gruzinski, 1987, p.276).

Otro factor importante que mencionar al respecto de este caso de sodomía, es la influencia de las clases sociales no sólo al interior de la red de clandestinidad sino fuera de la misma, ya que de acuerdo a Gruzinski, algunos pudieron salir impunes ante esta persecución: integrantes del clero y personas de alto rango, sin registro de pena y castigo. Debido a esto el Virrey pudo afirmar con soltura que este caso de sodomía se trataba de un caso de degeneración racial y de clases bajas, donde la impureza de la piel y la falta de clase eran más propicias para el pecado nefando (Gruzinski, 1987, p.269-271). Es muy importante reconocer no sólo el factor de las prácticas de los disidentes sexuales, sino la resolución del espacio para estas prácticas prohibidas. Desde casas a las afueras, casas de prostitución, pulquerías, temazcales y baños (Gruzinski, 1987, p. 276-278).

De estos dos casos de cacería de sodomitas, puede confirmarse que la visión colonial de los disidentes sexuales es la visión de dos hombres cometiendo una aberración sexual y que de acuerdo con la jerarquía sexual, el que era penetrado tenía una mayor carga del pecado y del castigo, por “fungir como mujer”, mientras que quien penetraba, fungía “como hombre” y era mayormente perdonado por ser provocado. En el caso de Quini por ejemplo, su pasividad sexual lo llevó a la muerte por medio de la tortura del garrote, que: “en términos generales el instrumento es una argolla de metal que se aplica en el cuello y que mediante un mecanismo aprieta la garganta hasta producir la estrangulación” (Gómez, 2005, p.198). Por otro lado Cuyne fue perdonado por declarar haber sido provocado, así como por mostrar su arrepentimiento y dar servicio a la Iglesia.

## **2.2. Eufemismos de las disidencias sexuales en la narrativa mexicana del siglo XIX**

Tras la Independencia de México, la separación política con España traería consigo el rechazo cultural hacia los sistemas jerárquicos colonizadores como el sistema de castas, y una aproximación a modelos nacionalista modernos como el francés:

En el mundo hispano, el afrancesamiento es una noción que cuenta con un origen histórico. Fue un adjetivo que se utilizó en España, a fines del siglo XVIII, para señalar a los adeptos de la revolución francesa y, sobre todo, a los simpatizantes de Napoléon I. La Corona española y la administración virreinal lucharon en todo el imperio, con todos los medios culturales y represivos a su alcance, contra los afrancesados. Consideraban que eran una amenaza para la soberanía real, un foco de ideas contrarias a la monarquía, y en su empeño terminaron por legitimar y engrandecer su existencia. Muchos de ellos se revelaron insurgentes, independentistas o simpatizantes de esas causas. Con la desintegración del Imperio —ciclo de revoluciones— el término cambió de contenido: de ser peyorativo, se le atribuyó una connotación positiva; el afrancesamiento se usó para designar a los que se proclamaban herederos de la Ilustración y de las ideas de modernidad. Durante el siglo XIX, el concepto se fue extendiendo a otros campos de la actividad social, sobre todo al ámbito de la cultura. Lo encontramos en el arte, la moda, las buenas maneras, la administración, la educación, la ciencia, la política y hasta en las aspiraciones individuales a ser moderno. Su empleo se afirmó durante el Porfiriato convertido en sinónimo de gente culta, ilustrada, acomodada, aristócrata y, a veces, muy a menudo, cercana a los círculos del poder. Era el distintivo de los individuos que practicaban lecturas semejantes, que se informaban en la prensa periódica, que asistían a tertulias y veladas literarias, que escuchaban poesía y música europea, que veían teatro, admiraban la pintura, la fotografía y las vistas del cinematógrafo. Englobaba pues a un grupo cosmopolita que realizaba prácticas modernas, que se veía a sí mismo como representante del ideal de civilización y que buscó expandir su sensibilidad a toda la sociedad. (Pérez y Caramussel, 2004, párr. 6-7)

En contra de esta tención ideológica que el afrancesamiento ejerció a los estándares de la heteronormatividad colonial, aparecería narrativa que buscaba expulsar de la normatividad pública, prácticas no heteronormadas, mediante figuras retóricas como el eufemismo y la alusión, teniendo en cuenta que esta última: “consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra” (Beristáin, 2004, p.28).

En esta segunda fase del discurso homoerótico en la narrativa mexicana, el costumbrismo entró en juego:

El costumbrismo es la pintura y descripción de la sociedad bajo todos sus aspectos propios y exclusivos que caracterizan cada tipo de sociedad; esta pintura es realizada por medio de bosquejos o cuadros, que para reivindicar el carácter de cada sociedad, con diálogos y narraciones que permiten copiar sus tipos con exactitud y colorido a fin de hacer resaltar las costumbres [...] Esta pintura de las costumbres enaltece las virtudes propias de cada pueblo, fustiga sus vicios o satiriza sus ridiculeces. (Nava, 1948, p.7)

Sin duda los cuadros de costumbres se trataron de narrativas con las que los escritores ejercieron crítica social y moralizante, algo que la visión tradicionalista aprovechó para expresar su aversión, como lo explica el mismo Guillermo Prieto en su artículo “Cuadros de costumbres”:

Una generación nueva, europea, de lo más atrasado de Europa, vino a injertarse con la punta del sable conquistador en otra sociedad, si bien civilizada a su manera, es forzoso confesarlo, semibárbara, y hasta cierto punto heterogénea con la raza invasora. Los españoles planteaban la religión como recurso político para asegurar su conquista; no se valieron del cristianismo como un medio civilizador para regularizar las costumbres de la comunidad. De ahí es que entre el español o

criollo, y el indio, mediaron casi siempre las relaciones del señor y del esclavo, del caballero y su corcel. (Prieto, 2013, p. 9-10)

Esta animadversión de Prieto por el afrancesamiento se pondría en práctica en su retrato costumbrista “Es tan calavera”:

Juanito Buscapiés: su padre es un infeliz viejo hacendado rico, que suda y trabaja en vano, porque su hijo tenga buena educación; a la vez tiene maestros de francés, inglés, dibujo, música, caligrafía y esgrima: él no sabe deletrear el cartel del teatro; pero en cambio, ¡ah!, en cambio, se presenta con un traje distinto cada día; se riza el pelo por mañana y tarde; en anteojos de teatro consume una renta; se levanta tarde; leche virginal y agua de lavanda blanquean su cutis; el corsé hace airoso su talle; toma pasta pectoral para no enronquecerse, y su canto es el facsímil del rebuzno: no sabría responder de pronto cuál es su mano derecha; pero vedlo, en una bolsa lleva un librito, con figuritas obscenas; ¡qué muchacho tan vivo! En otra bolsa la Lucinda, donde ¡ah!, ¡ah!, ¡qué muchacho, si es una calavera! Se jacta de enfermedades vergonzosas que por cierto no ha padecido, y se mortifica, ¡pobre joven!, ¿de qué piensan ustedes?, ¡friolera, de que medio México lo enamora! (1843, p. 37)

La imagen necrótica de la calavera, se conjuga con la de Juanito Buscapiés, quien es disfuncional en el estudio, pero muy dedicado en su imagen: estrena vestimenta todos los días, cuida su cabello y su cutis, prácticas femeninas desde el discurso tradicional de su época, que no atienden más que a un discurso heteronormado. Juanito Buscapiés pertenece a la aristocracia y bajo el sustento económico de su padre, puede ser descrito como un sujeto improductivo, vanidoso y caprichoso. Así el mismo afrancesamiento es descrito como una enfermedad de la juventud mexicana.

A finales del siglo XIX sería publicada la novela de *Chucho el Ninfo* de José Tomás Cuellar, en dos tomos que tardarían un lapso de casi veinte años para completarse, entre 1871 y 1890 (Higashi 2011, p. 179). En dicha novela, el personaje de Chucho el Ninfo destaca por un mayor un afeminamiento: “En el caso de Chucho el Ninfo, su lado afeminado tiene su contraparte en un don Juan sin escrúpulos, figura llena de contrastes que, como recuerda Clark de Lara, no retrata simplemente al hombre mujeril o al mujeriego, sino a una figura más compleja, la <<de una clase de pollos que camina por la vida pisoteando la moral>>” (Higashi, 2011, p. 184).

La moda francesa desafiaba los estándares de la masculinidad colonial y esta visión quimérica fue identificada en Chucho a partir del mote de Ninfo, implica esto una metonimia o: “sustitución de un término por otro cuya *referencia\** habitual con el primero se funda en una relación existencial” (Beristáin, 2004, p.327). Así el “Ninfa” sugiere una masculinización de las deidades griegas de la naturaleza o a la fase de inmadurez sexual en algunos insectos con metamorfosis:

Llama la atención, de día [*sic*] en día, el obituario de los niños: la muerte se complace en arrancarle á [*sic*] México á centenaes sus botones; y cuando estos se salvan de los peligros inminentes de la infancia, es para guardar lesiones que, cuando menos, marchitan á los niños, dejándoles desmedrados y enclenques, pequeños, débiles y malcriados como los pollos de la ensalada [...] Elena habia [*sic*] agotado ya todas las modas, y su imaginación se habia cansado inventando trajecitos fantásticos para Chucho, hasta que un día le ocurrid vestirlo de muger [*sic*]. Chucho se exhibió vestido de china. Estaba encantadora, según Elena; y como Chucho era objeto de repetidos agasajos en traje de hembra, se aficionaba á esta trasformacion [*sic*] que halagaba su vanidad de niño bonito y mimado. Estas metamórfosis, [*sic*] y estos mimos, y mas [*sic*] de que hablaremos despues, [*sic*]

iban preparándole á Chucho para mas tarde, el adecuado y no muy envidiable nombre de Chucho el Ninfo. (De Cuellar, 1871, p. 6-10)

De alguna manera, Chucho no sólo es vinculado a las prácticas de “hembra” y “muger”, con palabras como “china”, sino además a un imaginario bestiarario con palabras como “pollo” y “ninfo”, este discurso es una mirada momentánea hacia una esfera semiótica negada, o vista mediante la metáfora monstruosa, así se plasman en la narrativa mexicana las primeras reacciones hacia el *espacio quimérico*. Mediante la burla se pretende devolver al tabú estas prácticas, remarcando así mismo, una oposición moralizante a la de la figura tradicional del héroe en la narrativa occidental:

En el texto se fabula que Chucho con sus mimos y cuidados escapa de la selección agresiva de la naturaleza que lo habría de formar como un hombre, razón del nombre del capítulo “En el que se ve que el amor acaramelado de las mamás no es el más a propósito para criar héroes” (Galván y Torres, 2024, p.65)

Chucho es ninfo por alejarse del estereotipo del héroe y pretender ser el objeto de deseo en la narración.

### **2.3. Parodia de *lo no heteronormado* en la narrativa mexicana**

La aparición del término homosexual a finales del siglo XIX en la literatura y su adopción en la psiquiatría a principios del siglo XX, permitió una mayor visibilidad y transmisión histórica de las prácticas homoeróticas, propiciando una tercera fase de la narrativa homoerótica. Durante esta fase el eufemismo dejó de ser un recurso efectivo para mantener las prácticas sexuales disidentes en el tabú, en respuesta a este confrontamiento con la cultura sexual negada, surgiría un discurso homofóbico dotado de recursos humorísticos como: el albur, con su connotación sexual o juego de palabras de doble sentido (Beristáin, 2004, p.23); la ironía, por alusión a propiedades opuestas a los

que un objeto posee en un juego de desconcierto que espera ser adivinado (Beristáin, 2004, p.278); y la parodia como imitación burlesca (Beristáin, 2004, p.391).

Debido a esta intención de desprecio cultural hacia *lo no heteronormado*, la heteronormatividad aún recurre en esta fase a las metáforas monstruosas, como estructuras pertinentes para vincular a los disidentes sexuales con el *espacio quimérico*:

El propio término homosexual fue introducido por Karl Marie Benkert en 1869 y aunque ha prevalecido, no ha sido este el único que ha tratado de encuadrar lo característico de este hecho. También ha sido conocido como «uranismo» (Ulrichs), «sensibilización sexual opuesta» (Westphal), reducida luego a «inversión sexual» (Ellis) o solo «inversión» o «variante» (Freud), «homogénico» (Carpenter) Indistintamente y con carácter más metafórico se han utilizados los de amor griego, sodomía, etc. (Robledo, 2021, p. 250)

De aquí se desprende la deducción, de que debido a la inclusión de la homosexualidad en el discurso psiquiátrico, las disidencias sexuales logran mayor transmisión histórica en la cultura occidental.

En su momento el término homosexual englobó a una serie de “hombres” con “prácticas de mujer” y a una serie de “mujeres” con “prácticas de hombres”, esta inversión ideológica de la heteronormatividad, o espejo invertido de la heterosexualidad (la homosexualidad), tuvo como finalidad, naturalizar una disfuncionalidad de los disidentes sexuales y categorizarlos como enfermos mentales hasta la segunda mitad del siglo XX: “En 1973, la comunidad epistémica de la American Psychiatric Association (apa) dejó de considerar a la homosexualidad como una enfermedad mental” (Granados, 2006, p.294). Así que la narrativa que surge en esta fase, se atreve a confrontar la realidad histórica de la homosexualidad sólo en tono de burla homofóbica, a partir de mecanismo humorísticos, como sucede con “*El ánima de Sayula*” de 1897:

« Me llamo Perico Zurres,  
—dijo el fantasma en secreto—  
fui en la tierra buen sujeto,  
muy puto mientras viví.

» Ando ahora penando aquí  
en busca de algún profano,  
que con la fuerza del ano  
me arremangue el mirasol.

» El favor que yo te pida  
es un favor muy sencillo,  
que me prestes el fundillo  
tras del que ando tiempo ha.

» Las talegas que tú buscas  
aquí las traigo colgando,  
ya te las iré arrimando  
a las puertas del fogón.»

(Pedroza, 2003, p.115)

El ánimo de Sayula amenaza sexualmente al personaje de Apolonio, esto es irónico ya que Apolonio buscaba su oro, no el acoso disfrazado de albur. Para lograr el albur es importante el doble sentido en la palabra “talegas”, en principio como bolsa de cuero y en segundo sentido como es usado en el poema, el escroto del ánimo (Ceballos, 2018).

Desde la visión heteronormada, el primer sentido de talegas es ambicionado y el segundo es rechazado por ser homoerótico. Las talegas de oro representan un poder que permite escalar entre las jerarquías, ya que el dinero supera la naturalización de toda jerarquía. Al parecer la maldición, como estructura moralizante, señala el castigo de ser víctima de sodomía por otro pecado, la avaricia, eso a Apolonio, que se encuentra vivo, en cambio en Perico Zurres, que se encuentra muerto, el vagar como alma en pena en búsqueda de un hombre es su castigo por sodomita:

» Se dice, pues,  
que de noche,  
al sonar las doce en punto,  
sale a penar un difunto  
por las puertas del panteón.

» Que las gentes que lo ven  
huyen a carrera abierta,  
y todos cierran la puerta  
encomendándose a Dios.

(Pedroza, 2003, p.110)

Al tratarse de un alma en pena, se reconoce en el poema narrativo, parte del carácter de las leyendas mexicanas: “historias o relatos que tienen su origen en la ficción, en el miedo a lo desconocido, en la superstición y todas esas formas que hacen de la imaginación un despliegue de historias fantásticas” (López, 2002, p.3), por ello “El Ánima de Sayula” comparte simbolismos con la leyenda predilecta a lo largo de la historia de México, la Llorona:

Entre los cientos de leyendas que se cuentan en tierras mexicanas, sin lugar a dudas la más popular es la historia de “La llorona”, este personaje mítico es conocido en casi todas las regiones del país, y aún cuando varían las historias acerca de su origen, las características generales de este personaje se van repitiendo por todo el país a través de los tiempos” (López, 2002, p.43).

Pero la figura de la mujer que pena ya formaba parte del imaginario prehispánico, se trataba de la madre virgen de Huitzilopochtli, la diosa Tonantzin, dotada de múltiples bocas, quien vagaba exclamando el pesar de su hambre, ávida por el sacrificio humano (López, 2002, p. 46). Al parecer los españoles aprovecharon la devoción a Tonantzin, también conocida como Cihuacóatl (mujer serpiente), para suplantarla por la figura de la Virgen de Guadalupe, motivo por el cual, el gran centro de adoración de Tonantzin, el cerro de Tepeyac, fuese sucedido a la Virgen de Guadalupe, tras su supuesta aparición a Juan Diego (López, 2002, p. 47).

En alguna medida la imagen sangrienta de Tonantzin dejó de vincularse a la Virgen de Guadalupe, tras una expurgación cultural, donde la visión exótica de la deidad precolombina se transfirió como imaginario horrible, a la figura de una mujer histórica en México, la Malintzin (López, 2002, p. 50). Por lo que se reconoce que en el colonialismo, se le otorgó sentido de desprecio al imaginario de la Llorona, al mezclarlo con la visión colectiva sobre la traición, al malinchismo, al que Octavio Paz refiere empleando el término de “la Chingada”:

La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad, como la Llorona o la “sufrida madre mexicana” que festejamos el diez de mayo. La Chingada es la madre que ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infamante implícita en el verbo que le da nombre. Vale la pena detenerse en el significado de esta voz. (Paz, 1998, p.31)

Pero la Malinche es una deformación misógina y mitológica sobre la figura histórica de Mallinali, quien lejos de representar la traición de los pueblos originarios, es ejemplo del dominio político de los cuerpos indígenas, que en sí mismo, también es ejemplo de un discurso sobre la apropiación del cuerpo de la mujer, el cual se extendía en formas tan caprichosas, como ser el dueño de una princesa indígena:

La Malinche nació con el nombre Malinalli a principios del siglo XVI en una región que hoy es el estado de Veracruz en México. Era hija de un cacique del pueblo de Painala, lo que quiere decir que venía de una clase privilegiada y que era educada. Desafortunadamente, la vida de Malinalli cambió por completo después de la muerte de su padre, quién dejó a ella, su primogénita, como heredera. Después de esta muerte, la madre de Malinalli volvió a casarse e incluso a tener un hijo. Lo que hizo a continuación puso en marcha una nueva etapa en la vida de la Malinche. Aprovechando la muerte de otra muchacha en el pueblo, la madre de Malinalli y su nuevo esposo fingieron la muerte de su hija cuando, en realidad, la habían vendido como esclava a unos comerciantes. Estos comerciantes, a su turno, la vendieron al señor de Potonchán, quien acabó regalándola a Hernán Cortés en 1519. (Reid, 2022, p.11)

Quizá esta visión de Paz sobre la Chingada ensambla con la esclavitud sexual de Mallinali, pero en Mallinali es en quien recae la culpa, una pena colectiva sobre la Conquista, así como la Llorona que no importar cuál pena cargue, mientras ella la cargue:

Camina durante las noches por las calles, ríos, caminos o lugares desolados del país. Siempre coincide la idea de que va llorando y gritando su pena, aunque como ya se analizó en algunos casos cambia la versión de lo que dice. (López, 2002, p.52)

En este cliché, los simbolismos precolombinos se pierden al ser exotizados y así encausados al imaginario cristiano del pecado, una *cuirización* también comprobada en el castigo a la mujer, por considerarla “traidora” o “desleal”.

Lo anterior permite recordar que desde la visión heteronormada, la mujer es puerta ideológica, mediadora con el espacio quimérico, a quien se recurre en principio para desnaturalizar la noción del hombre: entre lo propio y lo ajeno, entre lo humano —es decir el hombre, a imagen y semejanza de Dios— y lo que no es humano —como el demonio— atendiendo a toda metáfora monstruosa. Así que el origen del imaginario del demonio y la narrativa que sobre el mismo se produjo a principios de la Colonia en México fue meramente cristiano:

Efectivamente, el demonio tiene una presencia constante en la mayoría de las narraciones, pero sólo como una figura ausente a la que se invoca para solicitarle favores a cambio de ofrendas o pactos de esclavitud [...] el demonio ya sea en su propia figura, mediante algún disfraz o a través de posesos o personas que se encuentran bajo su influjo, participa en los sucesos narrados. (Terán y Ortiz, 2017, p.83)

Al final de cuentas “Perico Zurres” es un alma en pena sin carácter seductor, lo que algunos relatos sí le conceden a la Llorona: “Usualmente, <<la Llorona>> es un ser seductor, sumamente atractivo que logra despertar la pasión en quien la mira que normalmente muere, o bien, es arrastrado a algún tipo de desgracia” (López, 2002, 52-53), cuestión por la que el poema, tras un desarrollo trágico y momentáneamente humorístico se decanta por la ironía de que hasta el hombre más valiente huye del ánima de Sayula, como si fuese el mismo Diablo: “»Yo no sé lo que me pasa, pues ignoro con quién hablo: este cabrón es el Diablo o mi compadre José” (Pedroza, 2003, p.115).

En este poema narrativo se constata que la sociedad a finales del siglo XX comprende bien las prácticas no heteronormadas aunque para poder expresarlas en la narrativa es necesario que la fantasía homoerótica adopte el accidente y el engaño sobrenatural. Así el texto muestra que en el imaginario heteronormado, dos clases de hombres habitan el espacio quimérico, los que por sus pecados terminan arrastrados por ironía y engaño a la sodomía y los que pecan por deseo sodomita, como monstruosidades metafóricas. En general puede considerarse esta narración de un humor homofóbico que moraliza a la sociedad sobre el pecado y su desprecio bajo el término *cuirizante* de “puto”.

A principios del siglo XX al ataque homofóbico se sumaría la prensa mexicana, tras la redada de travestidos en la Colonia Tabacalera, con el “Baile de los cuarenta y uno”. Independiente al proceso legal que correspondiese para su época, lo más importante fue exhibirlos tras el castigo ejemplar, para exotizar al disidente sexual, la comedia del homosexual es moralizante, algo que se comprueba en la composición de la Figura 6, como “Versos de Posada”. En este grabado se exhibe a gente de la aristocracia barriendo, aún travestidos los cuarenta y uno limpian las calles. Bien los versos podrían ser écfrasis de la imagen o la imagen de los versos, logrando entre ambos un reflejo del fenómeno, compuesto por dos distintos sistemas de significar, es decir, el lingüístico y el icónico, mismos que convergen en la sátira homofóbica de hombres con metonimia de mujer. El pueblo ríe por lo mismo que en el *Ánima de Sayula* aberró, aunque distinto al poema de Teófilo Pedroza, pero para el siglo XX, no existe ente sobrenatural que medie la materialización del disidente, así la heteronormatividad sólo puede sostener la mirada frente al espacio quimérico, ridiculizándolo: “Diremos solamente que el éxito del satírico puede decirse que es más estético que real: aspira a convencer a sus lectores de que su postura es la más moral y la más racional, de que lo real no es lo aparente” (Llera, 1998,

p. 286). Así el discurso satírico se construye bajo la premisa de que el discurso poético puede ser empleado como un herramienta política.

En el discurso de Posada los cuarenta y uno están hechos a imagen y semejanza de la convención de su época, sobre la mujer y el hombre, tal como se muestra en la Figura 6. Las redondillas se desenvuelven a partir de metonimias de la mujer como la vestimenta, y partes anatómicas que se suplen con prótesis: “abanicos” [...] “aretes” [...] “dormilonas” [...] “repintadas” [...] “corsés” [...] “pechos abultados” [...] “caderitas y muslos postizos” (Posada 2016). Lo que José Guadalupe Posada logra es una metáfora entre sus propias nociones de hombre y de mujer, metonimias que generalizan al hombre y la mujer, ya que él no presencié el baile mítico: “¡Pues vaya usted a adivinar!” (Posada, 2016).

Este proceso de la tercera fase del discurso homoerótico, donde la ironía y la parodia se integran para hacer burla de los disidentes sexuales, como parte de un humor moralizante, encuentra sentido en la teoría de Bajtín sobre la carnavalización, de acuerdo a la visión de Raúl García, esta consiste en una pérdida de frontera entre las jerarquías, así suceden momentos en que el pueblo se encuentra momentáneamente por encima de la aristocracia, como el castigo público de los cuarenta y uno, con fines naturalizar la idea de que el fin moralizante de la heteronormatividad, es superior al poder de las clases sociales, algo que se ha comprobado de manera opuesta en esta investigación, a partir de las distintas redes de disidentes sexuales descubiertas con tiempo de actividad. Entonces, sí se trata de una exhibición pública de la justicia moral con la que puede regocijarse el pueblo, bajo la carnavalización, pero al igual que el carnaval, algún ciclo temporal debe cumplirse para que el pueblo vuelva a regocijarse: “un complejo instrumento de los propios órdenes establecidos para conjurar la posibilidad real de prácticas de resistencia

o de libertad (digamos, decididamente revolucionarias) que impugnen a fondo la hegemonía dominante” (García, 2013, p.123).

Finalmente a partir de este fenómeno del baile, surgiría una novela de carácter homofóbico que extendería el escarnio *Los cuarenta y uno*, con el seudónimo de Eduardo Castrejón (1906). Sobre esta novela se darán más detalles en el capítulo tres, debido a que ha sido empleada como ejemplo del método narratológico, para explicar las categorías que serán empleadas en el análisis de la cuentística de Luis Martín Ulloa. Así, mientras el disidente atiende a un cuerpo ideal femenino, el discurso *cuirizante* de la novela pretende la sátira sobre su figura:

No olvidemos, entonces, que la belleza es un ideal que compone y que impone el hombre y que, por extraña coincidencia, corresponde a una serie de requisitos que, al satisfacerse, convierten a la mujer que los encarna en una inválida[...] El hábitat de la mujer bella no es el campo, no es el aire libre, no es la naturaleza. Es el salón, el templo donde recibe los homenajes de sus fieles con la impavidez de un ídolo [...] Antítesis de Pigmalión, el hombre no aspira, al [*sic*] través de la belleza, a convertir una estatua en un ser vivo, sino un ser vivo en una estatua.” (Castellanos, 2003, p. 11-12).

Aún en la novela, la fantasía del cuerpo ideal de mujer en los cuarenta y uno, no puede ser más que a puertas cerradas, porque aunque la muerte dejó de imponerse legalmente como castigo a las prácticas disidentes en el siglo XX, no dejó de ser una consecuencia real en la sociedad como Jiménez nos lo ejemplifica:

Una locomotora de la ruta México-Veracruz, llevaba el número 141. Su conductor tenía mal carácter, por lo que no era bien apreciado en el gremio ferrocarrilero. Alguien pintó en su máquina el pronombre me, antepuesto al número [...] en este país, donde todos los hombres nos consideramos “machos”, “muy machos” eso

significaba grave injuria. El ofendido investigó quién fue el culpable –otro maquinista– y lo balaceó. (Jiménez, 1991, p. 154)

El macho revolucionario adopta el ideal de hombre, su figura aguerrida supone una superioridad moral que justifica sus actos violentos en pro de preservar su heteronormatividad, algo que los periódicos confirman aún más encrudecido en provincia:

Abelardo Amarillas, alias “El Lalo”, muy popular en este puerto porque estaba relacionado con todas las clases sociales, debido a que se dedicaba a la confección de coronas mortuorias, ramos de flores naturales y era el obligado cocinero de todos los banquetes elegantes [...] El cuerpo presentaba golpes contusos en la base del cráneo y raspaduras en la cara [...] se le encontró la cantidad de 23 pesos en los bolsillos, un fino reloj en la muñeca izquierda, una esclava de oro y otras cosas de algún valor, por lo que se deduce que el móvil del asesinato no fue precisamente el robo [...] el invertido se había paseado toda la tarde con otro homosexual llamado Jesús Sánchez alias “La Chucha” y juntos habían visitado algunas cantinas de las barriadas, acompañados de algunos pícaros que tomaban licores y cervezas a costa de los afeminados. (*El Informador*, 1945, p. 08)

Las notas registran que el gueto homosexual no era exclusivo de la Ciudad de México: la clandestinidad de los encuentros sexuales sucede incluso en la ciudad de Guadalajara durante los años treinta del siglo XX:

Las autoridades municipales han dispuesto que se haga una campaña tenaz y continuada contra las inmoralidades que con frecuencia se registran en calles y paseos cometidas por individuos homosexuales. Antenoche la gendarmería aprendió a 15 de esos sujetos sorprendiéndolos en actividades vergonzosas en algunos paseos de la ciudad [...] en un cabaret que funciona en el pueblo de Urías

la policía detuvo a varios de estos individuos que se entregaban a la orgía más escandalosa. (*El Informador*, 1937, p. 02)

Esta ideología de naturalizada violencia en contra de los disidentes es la que enfrenta la narrativa durante la segunda mitad del siglo XX, que propicia una cuarta fase del discurso homoerótico.

#### **2.4. La tragedia del homosexual antes del *boom* de la narrativa gay en México**

Cómo se ha descrito con antelación, el disidente sexual durante la primera mitad del siglo XX existe con libertades limitadas:

A partir de la constatación del “buen carácter de los homosexuales”, la discusión sobre las perversiones se estructuró en torno a las categorías de “peligroso-inofensivo”. Se trataba de distinguir entre el buen y el mal perverso. [...] Los considerados malos, en cambio, es decir, aquellos de difícil inserción social, cuya perversidad era concebida como una disposición permanente o una falla más o menos grave que habitaba en el sujeto, debían ser internados. (Cornejo, 2007, p. 90)

Así que parte de la existencia en el gueto homosexual comenzó a desplazarse a la vida nocturna, que se desarrolló en todo México, entorno a la cultura de explotación del cuerpo de la mujer, ya fuese para servicio sexual, atención al cliente o entretenimiento artístico:

con tres cubas para uno y cuatro o cinco para la fichera a la que se le invitaba a conversar podías pasar el rato [...] La única vez que he ido a ese centro nocturno lo hice con un amigo mío, deportista en su adolescencia, muy joven se aficionó a la mota [...] él invitó a una pirujilla sentarse [...] ellos bailaron varias piezas y compartieron los dos carrujos de la verde yerba. (Jiménez, 1992, p.36-39)

Esta vida de noche también cuenta con formas sofisticadas como se lee en este fragmento de crónica:

Era un sitio lujoso donde podía uno llevar a la novia y bailar con ella, o bien hacerlo con las pastillas (como se le nombraba en los años cuarenta y cincuenta a las ficheras) [...] en el Río Rosa actuaron notables artistas, pero una de la que suscitaba mayores aplausos era Tongolele (Jiménez, 1992, p.19-21).

Aunque existe un contraste en las clases sociales de ambos tipos de clubes nocturnos, el estilo de vida de la mujer en servicio del hombre es la constante.

Monsiváis explica así la aparición del fenómeno del ambiente gay en los centros nocturnos de la ciudad:

En 1949 ya existe un lugar gay, el Madreselva, un cabaret pequeño donde los entendidos beben pero no bailan, ansían pero no suelen aventurarse más allá de lo admitido por el juego de las manos bajo la mesa y el “coito visual” [...] los asistentes temen a las redadas y por eso llevan dinero extra [...] Las Adelas a un costado de la plaza Garibaldi, frecuentado por travestis, gays en pos de la aventura, turistas y heterosexuales borrachos. En la rocola canciones rancheras, como “Un mundo raro” de José Alfredo Jiménez. (Monsiváis, 2010, p.124)

De esta manera la música popular también tomó parte de la existencia contracultural, en una apropiación y reinterpretación colectiva.

Aunque en el Guadalajara de la primera mitad del siglo XX, las fiestas privadas aún eran la forma de vida discreta del disidente, como lo muestra la detención al pintor tapatío Chucho Reyes, maestro del aclamado artista plástico Juan Soriano, publicada en el diario tapatío *Las Noticias* el 19 de junio de 1938:

Se halla preso el pintor Ferreira [*sic*]. Dama escandalizada denunció las sesiones artístico literarias que celebraba como Sospechosas Saturnales: Con motivo de dos cartas [...] enviadas a las Oficinas de Comisiones de investigación de esta ciudad, en la que la señora, cuyo nombre callaba por razones de discreción y necesarias

tratándose de la tranquilidad en el hogar de la denunciante, delataba un acto bochornoso que iba en aumento de no intervenir la autoridad, ayer por la mañana se hizo la aprehensión del conocido artista pintor Jesús Reyes Ferreira y al catearse el domicilio de dicho señor, [...] en el cruzamiento de las calles del Ocho de Julio y Morelos, a los jóvenes Álvaro Matute Ramos, Oscar Marcelo Marino, Mario Bonat Segovia e Ignacio Gallardo Cárdenas; todos ellos perteneciendo a familias de la sociedad tapatía.

La denuncia enderezada en contra del artista Reyes Ferreira expresa que organizaba bacanales en su domicilio, fomentando la degeneración de jóvenes que lo visitaban, a tal grado de inmoralidad, que la señora denunciante afirmaba [...] escandalizada, cuando en recientes [...] a investigar lo que pasaba con un hijo suyo al domicilio citado porque, haciendo a un lado sus estudios estaba de [...] de empeñadamente en frecuentar la casa de Reyes Ferreira, hasta el grado de decirle a la causante [...] a la autora de [...] que a su familia para que lo necesitaba, puesto que iba con su amigo el pintor. Algunas familias vecinas del pintor Reyes Ferreira, también confirmaban con desagrado [...] tenía meses el escándalo constante que se registraba en el domicilio del artista, ya que se [...] fechas sin ningún recato los bacanales se sucedían a pretexto de sesiones artístico literarias.

Los cinco detenidos de que trata fueron internados en Cárcel Correccional, para q' [sic] les aplique una pena administrativa a que se hayan hecho acreedores. La grave acusación ya pesa sobre los detenidos particularmente la de corruptor de menores que se hace al pintor Reyes Ferreira la niega [...], expresando en las oficinas de policías que son víctimas de una denuncia de una mujer ligera. (*Las Noticias*, 1938)

Chucho Reyes sufrió el desprestigio social de ser expulsado de la ciudad de Guadalajara en 1938, no sin antes barrer las calles como los 41 (Monsiváis, 2010, p. 119).

Entonces ya para la segunda mitad del siglo XX, en el discurso narrativo homoerótico, la perspectiva de los disidentes sexuales pudo por fin ser narrada, aunque como se verá, a partir de un imaginario cargado de simbolismos quiméricos, impuestos durante siglos por la heteronormatividad. Dos obras concretas resumen este periodo: *41 o el muchacho que soñaba con fantasmas* (1964), de Paolo Po y *El diario de José Toledo* (1964) de Miguel Barbachano: “representan la literatura gay que circuló en México a principios de la década de los sesenta, casi de forma clandestina entre un grupo reducido de lectores y ante la indiferencia de los críticos” (Torres, 2021, p. 82-83).

Estas novelas tienen en común haber sido publicadas el mismo año, además de que ambas parten de la perspectiva de un homosexual, como recurso de verosimilitud en la fábula de la obra, por su supuesto enfoque y correspondencia con el contexto de las disidencias sexuales, ya que la verosimilitud consiste en una: “Ilusión de coherencia real o de verdad lógica producida en una obra que puede ser inclusive fantástica” (Beristáin, 2004, p. 499).

En el caso de *41 o el muchacho que soñaba con fantasmas*, el pseudónimo luce como una protección de la identidad homosexual del autor, lo que implicaría una forma de vida disidente plasmada en la novela. El seudónimo de Paolo Po, aparentemente se trató del periodista Manuel Aguilar de la Torre: “Manuel Aguilar de la Torre y Paolo Po fueron dos escritores antagónicos. Aguilar vivió la mayor parte de su vida levantado sobre el pedestal del reconocimiento periodístico y la fertilidad literaria” (Taposteco, 2015, párr. 1). La supuesta doble vida de Aguilar como Paolo Po es una muestra de la realidad ideológica a la que se enfrenta el disidente sexual en México:

Tanto los testimonios como los documentos y semejanzas entre Paolo Po y Manuel Aguilar de la Torre empezaron a dibujar algunas de las razones por las cuales el poeta michoacano pudo haber creado un alter-ego para la publicación de sus novelas transgresoras. Juan Jacobo Hernández, editor de la revista gay *41, soñar fantasmas* declara haberse “ligado” a un hombre durante los años 70 que se presentó como Paolo Po (quien coincidía con la descripción física de Aguilar) y haber recibido de él una confesión: <<Me dijo que tenía miedo, que la gente no estaba preparada para una obra como *41 o el muchacho que soñaba con fantasmas* [sic] >>. La artista Miriam Pérez, amiga de Aguilar, habló sobre la homosexualidad y la homofobia interiorizada que, piensa ella, llevó a Aguilar a ocultar tantos años sus preferencias sexuales y crear a Paolo Po: <<Yo siempre supe que Manuel era gay y me daba cuenta de los esfuerzos intensos para encubrirlo. Era muy cuidadoso. Incluso coqueto con las mujeres. Pero se notaban sus preferencias>>. (Taposteco, 2015, párr. 23)

Quizá jamás se termine por confirmar que Aguilar era Paolo Po pero el seudónimo de la novela explica la dificultad que atraviesan los disidentes para existir en un medio heteronormado, ya que tanto la novela de *41 o el muchacho que soñaba con fantasmas* como *Los cuarenta y uno* de Castrejón, recurren al seudónimo para no ser vinculados a ese estilo de vida.

Por su parte, Barbachano se inspira en el diario de un disidente sexual: “el propio autor solía decir que la idea para la novela le vino a partir de que encontró un diario abandonado en un tranvía de la ciudad de México, aunque se ignora si esto sea un mero recurso literario” (Tatto, 2022, párr. 3). El discurso narrativo tanto de Barbachano como el de Paolo Po, se enfoca en la perspectiva del disidente sexual pero como se verá, la desnaturalización quimérica ejerce un peso ideológico en la fábula homoerótica:

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. (1964, p. 8).

Desde el inicio de la novela, se reconoce el destino trágico del disidente, por lo que el morbo sobre su muerte y sus pasiones tortuosas dan continuidad al discurso homoerótico.

La novela de Paolo Po, *41 o el muchacho que soñaba en fantasmas*, retoma la visión *cuirizante* de las almas en pena coloniales, a partir de una trama basada en el infortunio, de un muchacho que como cualidad más importante era que “soñaba con fantasmas”: “Imploró a Dios, al dios no inventado, sino al mismo Dios, que le enviara compañía. (un espectro, un hombre sin carne o el fantasma de un muchacho muerto)” (2019, p. 43). Algo a lo que se suma un discurso suicida: “el muchacho que poseía una calavera de hombre encalada y cuidadosamente barnizada se acostó junto a la calavera y se pegó un tiro en el paladar” (2019, p. 45).

El discurso narrativo en esta novela, aunque no eufemiza el homoerotismo, sigue vinculado a estructuras como las metáforas monstrosas y el pecado:

El infierno es representado por un viejo calvo sin calzones que chupa un sexo con la boca. Viejo pobre que se encuentra en el infierno. Viejo que ni Lucifer soporta. Viejo que me indica la senda blanda. Y, en el excusado, un joven infernal: carne dura y morena, ojos brillantes y pícaros, piernas fuertes y brazos ágiles, cabellera embadurnada de vaselina amarillenta; tiene el sexo de fuera, erguido como estatua. Y el viejo me señala el camino. El camino de la desesperanza. (2019, p. 58)

Así, el acto homoerótico descrito entre un hombre maduro y un joven, desde un nivel bíblico, implica pecado, suciedad y perversión. Para empezar el LUPIS es un lugar

dantesco, razón del intertexto a la inscripción de la puerta al Infierno en los versos de *La Divina Comedia* “Lasciate Ogni speranza, voi che entrate” (Alligheri 1884, p. 13).

Durante esta cuarta fase, la narrativa homoerótica se expresa a partir de una mirada atormentada, es decir, la tragedia del disidente sexual en el espacio heteronormado. En esta narrativa culposa ya se abordan parte de las dinámicas de lo LUPIS :

Se miran un instante y en ese instante se cuentan sus secretos más íntimos <<soy como tú... ¿quieres venir conmigo?>>, parecen preguntarse. Y algunos se van juntos a hacerse tontos con el film, otros deciden abandonar la sala y salen a la calle (quizá encuentren un árbol frondoso que los cubra de las miradas impertinentes... quizá uno de ellos tiene un cuarto en una azotea... a lo mejor el automóvil de uno de los dos los llevará a alguna carretera desierta...) Y otros se quedan sin hacer nada. (Po, 2016, p. 86-87).

Aunque los LUPIS comienzan a ser mencionados en la narrativa homoerótica, ninguna de estas novelas causaría revuelo ideológico en la cultura mexicana, no sino hasta el surgimiento del *boom* de la literatura gay.

## **2.5. El *boom* de la narrativa gay en México**

Durante esta última quinta fase, la narrativa homoerótica mexicana logra su reivindicación bajo el respaldo ideológico de distintos movimientos de defensa a los derechos civiles, sucedidos en Estados Unidos de Norteamérica a mediados del siglo XX:

Entre 1945 y 1968, los afroamericanos erradicaron toda barrera legal que obstaculizara la igualdad racial en Estados Unidos. Por medio de protestas masivas, legislaciones en el Congreso, decisiones en la Corte y algunos estallidos esporádicos de violencia, los líderes negros y sus aliados blancos lograron con éxito eliminar las barreras raciales y de castas que habían existido por más de una

centuria. Esta campaña por la igualdad racial, la dignidad y la paridad económica también comprometió al gobierno federal a buscar una sociedad ciega al color. (Braussard, 2001, p.99)

Aunado a estos levantamientos políticos, en oposición a la segregación racial, surge una segunda oleada de feminismo:

Para su momento histórico, el feminismo de los 60, 70, 80 y 90 enarboló un novedoso discurso radical de reconfiguración identitaria y redistribución del poder del orden de género de la modernidad industrial, que con el tiempo se plasmó en nuevos derechos anclados al cuerpo, la sexualidad, la reproducción, la reconfiguración de la división sexual del trabajo, la tipificación de la violencia de género y la participación política. (Maier, 2020, p. 1)

Así, estos levantamientos opositores al bio-poder; en contra de la segregación racial y la heteronormatividad mostraron la posibilidad de una realidad civil igualitaria, en sociedades altamente industrializadas como México, donde sucedería una restructuración de jerarquías sociales, en una etapa histórica del país fácilmente reconocida, por la pérdida de algunas prácticas, denominadas como “buenas costumbres”, con amplia relación a la identidad sexual:

Los años sesenta son un verdadero estallido: la juventud hace añicos las buenas costumbres. Las mujeres visten minifaldas y los hombres usan entallados jeans que dibujan las formas de los glúteos y genitales: se impone la moda unisex. El cuerpo adquiere categoría de juventud, vigor y sexualidad. Atrás quedó el modelo hegemónico nacionalista impuesto por los gobiernos posrevolucionarios. El homosexual de manera ridiculizada o estereotipada se hace presente como sujeto de género en el teatro de revista, en la prensa y en el cine nacional. (Gutiérrez, 2010, p. 238)

Así ciertas tradiciones como la figura del macho revolucionario, y el cristianismo, comenzaron a perder efecto en el ideal sexual de los mexicanos, de tal forma que la inestabilidad ideológica de la *semiósfera de lo heteronormado* sería aprovechada por las disidencias sexogenéricas.

La oleada de levantamientos políticos por la liberación sexual pronto incluiría a las disidencias sexuales, desde uno de los eventos más trascendentales para las mismas, en un bar de Nueva York el año de 1969 “Stonewall”. Sobre este evento, Lucía Paz narra las constantes redadas con intervención humillante de la policía a los travestis que acudían a Stonewall. Bajo el testimonio de distintas transexuales latinas, hoy se sabe que la rutina consistió en apagar la música y obligarlas a desvestirse y desmaquillarse con sus mismas prendas (Paz, 2021). Al parecer este acoso policiaco era tan elaborado, que agentes se infiltraban como disidentes para entrapar a los asistentes, algo que recuerda al contexto de la policía de Mansfield Ohio y a las mismas acciones de incriminación que se realizaron en los cuartos de té. Así que los disidentes de Stonewall inventaron un código para reconocerse “¿Cónoces a Dorothy?”; al hacer referencia al papel de Judy Garland en la película *el Mago de Oz*, debido a que la actriz era muy idolatrada por la comunidad.

Este orgullo identitario vivido en el contexto de *Stonewall*, provocaría el primer levantamiento, ya que la policía molestó con su rutina humillante a los travestis, que tenían días de borrachera, por la muerte de Judy Garland, al querer apagar la rocola mientras sonaba “Somewhere over the rainbow”, así el grito inicial de un travesti: “Don’t touch Judy” —“No toques a Judy”— dio paso a una trifulca que se llevó a las calles (Paz, 2021).

Y esta trifulca escaló a revueltas en las calles: “No todo terminó allí: se prendieron [sic] fuego a autos, se cortaron calles y continuaron resistiendo por tres días consecutivos. Como resultado de esa revuelta hubo muertos, varios heridos y muchos arrestos. Nunca

se encontró el reporte policial de tal situación” (Paz, 2021, p.18). Debido a esto surgieron las primeras marchas: “Ahí, en Nueva York y en 1969, se formó el Movimiento de Liberación LGBT. A partir de esa fecha, se realizaron las caminatas (marchas) del 28 de junio cada año” (Paz, 2021, p.18).

Como ya se ha hecho mención en esta investigación, estas ideologías de liberación sexual encontraron eco en México a lo largo de los años 70:

A partir de 1970 surgen las primeras organizaciones gay del país, se publican revistas como *Nuestro Cuerpo* (1979) y *Nuevo Ambiente* (1981) y aparecen en el programa de televisión *24 horas*, del conocido animador Jacobo Zabloudsky, la activista Nancy Cárdenas [...] Es justamente en este momento de apertura que se publica *El vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata, novela que suscita interés, incluso antes de salir al mercado, al haber sido ganadora del premio Grijalbo de novela, un año antes de su publicación. Las críticas, tanto adversas como positivas, unidas al prestigio del premio y al respaldo de una casa editorial sólida, lograron que la novela no pasara inadvertida y que obtuviera mejor difusión que otras novelas que habían abordado el tema gay con anterioridad. (Torres, 2018, p. 88)

Además del activismo, la literatura formó parte de este levantamiento ideológico con textos como el artículo ensayístico de José Joaquín Blanco publicado en el suplemento “Sábado” “Ojos que da pánico soñar” (1979):

¿Alguna vez el lector se ha topado con algún puto por la calle? ¿Ha sentido su mirada fija; lo ha visto aproximarse a pedirle un cigarro, hacerle conversación, sugerirle...? [sic] Mientras me embrollo con las ideas que trataré de desarrollar en este artículo, paseo por el Parque México mirando a los muchachos que me gustan con esa peculiar “mirada de puto” cuya escandalizada descripción sería

insuperable para escribir un artículo amarillista. No puedo saber cómo vean mis ojos esos muchachos, salvo alguno de ellos, con quien ya hice cita; pero recuerdo que en muchas de las novelas que he leído, cuando aparece algún personaje homosexual, el autor se demora nerviosamente, intrigado por sus miradas. “Eyes I dare not meet in dreams”, escribió Eliot. Las califican como sesgadas, fijas, lujuriosas, sentimentales, socarronas, rehuyentes, ansiosas, rebeldes, serviles, irónicas, etcétera. Estos adjetivos no hablan de los ojos de los homosexuales en sí sino de cómo la sociedad establecida nos mira: somos parte de ella, sobre todo de su clase media, y a la vez la contradecemos; resultamos sus beneficiarios y sus críticos. Voluntaria o involuntariamente, al decidimos a ser como somos, lo hacemos contra ella y colaboramos a su disolución. (2010, p. 254-255)

Como un espejo cóncavo, Blanco describe el efecto de la mirada *cuirificante* del ligue homoerótico, así la mirada del “puto” refleja una impresión interiorizada del sujeto heteronormado, quien no puede evadir experimentar el *espacio quimérico* durante el coqueteo. Publicada el mismo año que la novela de Zapata, en esta crónica: “la mirada recuerda que el cuerpo es el primer artefacto con el que el disidente materializa su homoerotismo, en el mirar, moverse, bailar, vestirse, hablar y demás convencionalismos estereotipados en la mujer” (Galván y Torres, 2024, p.78).

La crónica ensayística de Blanco se narra en primera persona: “paseo por el parque México mirando a los muchachos que me gustan, con esa peculiar mirada de puto [...] salvo alguno de ellos, con quien ya hice cita” (Blanco, 2010, p. 254). Una primera persona que cumple con su función de texto confesionario, donde su sexualidad se expresa de manera abierta. Como ya se ha hecho mención, esta perspectiva por comprender el fenómeno de las disidencias sexuales, se opuso a la cultura dominante, lo que le otorgó un mayor efecto de verosimilitud como discurso contestatario.

Este *boom* en la narrativa homoerótica entra en las mismas tendencias mercadológicas que el *boom* hispanoamericano:

Un tecnicismo utilizado en la terminología del mercadeo moderno norteamericano, el diccionario Oxford de la lengua inglesa la define en su segunda acepción, como: <<the effective launching of anything upon the market, or upon public attention>> (El lanzamiento efectivo de algo en el mercado o la atención pública). [...] En el contexto literario latinoamericano, la palabra fue puesta de moda por el diario argentino *Primera Plana*, que empezó a publicarse en 1962. Con ella se referían los diarios y revistas al repentino éxito que en la década de los sesenta alcanzó la narrativa de nuestro continente. Ahora bien, a causa de la connotación industrial de la palabra, muchos de los que escribieron sobre el fenómeno solo vieron las conexiones comerciales que indudablemente tuvo, y solo algunos pudieron entenderlo en toda su significación y en todos sus contextos políticos, ideológicos, comerciales y artísticos. Hubo quienes afirmaron que todo el éxito se debía únicamente al ruido propiciado por unos cuantos editores interesados en subir las ventas, entre los cuales el más culpado fue, desde luego, Carlos Barral [...] la novela latinoamericana pasó, en forma repentina, al primer plano de la consideración crítica, dejando de ser una literatura casi desconocida para ocupar lugar preponderante en los círculos internacionales. (Herra, 1990, p. 25-26)

De esta manera las confesiones tercermundistas de las disidencias sexuales, representaron un mercado atado al *boom* hispanoamericano:

La cultura global del fin de siglo se apropia del lenguaje de estos deseos, dejando al movimiento contracultural sin ninguna demanda. Así, el mundo corporativo

absorbe los fenómenos contraculturales y se apropia de su lenguaje de solidaridad y de sus proyectos para el cambio. (Masiello, 2002, p. 74)

Muy aparte de estos intereses capitales, los disidentes se sirven de este poder cultural global, para dignificarse, señalando su existencia y aún más su supervivencia en un entorno violento:

Al perderse en la masa citadina el homosexual gana libertad, siempre y cuando tenga el nivel de vida suficiente para moverse sin terror en lugares clandestinos, para pagar las altas cuotas de los lugares y las costumbres toleradas mediante la extorsión evidente o velada, y sobre todo para sentirse con derecho a vivir su vida de un modo diferente. Por ello en siglos pasados, sólo unos cuantos artistas, aristócratas o burgueses pudieron darse ese lujo. (Blanco, 2010, p. 259)

Muy distinto a Barbachano y Po, la novela de Zapata reivindica el discurso homoerótico, no sólo por su alejamiento al pensamiento *cuirizante* y pecaminoso que el colonialismo impuso a las disidencias sexuales, sino además por el poder económico que respaldó y difundió a *El vampiro de la colonia Roma*: “incluso los medios masivos como el periódico dieron seguimiento a la obra de Zapata, designándole el mayor mote de artefacto económico en la industria de libros, al tratarla como *bestseller*” (Galván y Torres, 2024, p.81), algo que puede constatarse en periódicos como El Informador: “México D.F. julio 16 (exc. -AEE). -Las opiniones coinciden: La Octava Feria Metropolitana del Libro, es sólo para ricos. [...] <<El Vampiro de la Colonia Roma>> otro *bestseller* mexicano, 89 pesos” (*El Informador*, 17 de julio de 1979: 2-A).

Este discurso capital y su fijación con el tercer mundo permitió el surgimiento de artefactos culturales como la novela de Zapata, confiriéndole calidad de artefacto moderno, de mentefacto de las disidencias sexuales. Algo que también se comprueba en su calidad narrativa: “Otros esfuerzos literarios de éxito fueron <<Al cielo por asalto>>

[sic] de Agustín Ramos y <<El vampiro de la colonia Roma>> [sic] de Luis Zapata” (El Informador, 24 de diciembre de 1979: 6-D).

La novela narra la vida de Adonis García, quien se trató supuestamente de Osiris Pérez, aunque bien este referente histórico del que se expresa Zapata puede tratarse de un recurso de verosimilitud que se le dio a la obra: “en 1975, en la Cineteca: él era cinéfilo y yo también. Cuando me dijo que era <<vividor>> (creo que esa fue la palabra que usó), no le creí del todo, no sé por qué: a fin de cuentas, Osiris era muy guapo” (Zapata 2018, p. 26). La novela pretende ser la transcripción de una serie de grabaciones de cintas magnéticas, donde Adonis confiesa su forma de vida como chichifo en la Ciudad de México.

En la novela se narran los distintos LUPIS y puntos de prostitución conocidos en el entonces Distrito Federal y los mecanismos en que los disidentes interactúan para pasar inadvertidos: “En sí, encierran códigos y simbolismos que no se encuentran en otro tipo de literatura porque los personajes no son arquetipos convencionales, y su desarrollo, así como los espacios en donde se mueven, corresponden a perspectivas delimitadas por la misma temática” (Gutiérrez, 2009, p.284).

La diferencia entre esta quinta fase del *boom* de la narrativa homoerótica y la fase anterior de tragedia homoerótica, radica en la picaresca que Zapata supuso trabajar en la novela: “cuando empecé a trabajar en la novela, descubrí que la vida de Osiris (a quien llamé Adonis en el libro) tenía mucha similitud con la de los pícaros de la literatura española: compartían los temas de la orfandad, la necesidad temprana de ganarse el pan cotidiano, la astucia como un medio para sobrevivir, el sentido del humor, la pertenencia sucesiva a varios amos, etc” (Zapata, 2018, p. 26-27).

Este carácter picaresco puede comprobarse desde el título: *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma* (Torres 2021, p.

89), comparado con el título, de la narración que es considerada la primera novela picaresca: *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554), semejantes no sólo en la evidente dimensión del título, sino en la contradicción que expresa sobre sus vidas: “aventura” y “desventura” en el Lazarillo; y “fortuna” y “adversidades” en Adonis. Que se resume como una analogía o desplazamiento significativo por: “correspondencia estructural, es decir, al tipo de relación que se da en una correlación entre las partes de dos sistemas” (Beristáin, 2004, p.259).

La imagen mítica que el vampiro toma en esta novela, no se aleja de los ideales profundos del vampiro de finales del siglo XIX, al respecto de su simbolismo sexual, instaurado en la literatura con *Drácula* de Bram Stoker (1897):

La consolidación literaria del vampiro en el siglo pasado hunde sus raíces en un oscuro humus sexual marcado por la lucha de sexos, el feminismo creciente, la proliferación de discursos sobre la erótica y la búsqueda de un sexo artificial, un tercer sexo que aliviara las tensiones que la modernidad introducía en la relación entre hombres y mujeres. (Chávez, 1998, p.32)

Este tercer sexo cae en el espacio quimérico, donde entra en sentido la “monstruosa” vida nocturna que padece Adonis, pero la cotidianidad del Distrito Federal destruye esta monstruosidad metafórica en la que se coloca con frecuencia al homosexual en espacios concretos de violencia, hacia todo espacio posible en la ciudad, una cualidad de los LUPIS que finalmente aparece en la novela homoerótica:

El arquetipo del homosexual era: “Similar a un monstruo de Feria”. No obstante deja de ser invisible, aunque no se quiera, se reconoce su presencia en el familiar, en el vecino, en el artista, en el personaje público. En la década de los setenta, México y toda Latinoamérica se convierten, por un lado, en un gran mercado de consumo masivo de la industria de los Estados Unidos y, por otro, se asume la

influencia de tendencias culturales, artísticas y sociales libertarias. El de mayor trascendencia en este tema es la revuelta de Stonewall (1969) que abrió el debate social, académico y teórico de las relaciones homosexuales. En México, en 1971, la dramaturga Nancy Cárdenas crea el “Frente de Liberación Homosexual”. La importancia de este movimiento radica en incorporar la homosexualidad en el discurso político, social y cultural de una forma pública. En el campo de la literatura, la novela *El Vampiro de la Colonia Roma*, de Luis Zapata, de manera abrupta irrumpe y arroja sobre la doble moral de la sociedad mexicana la visibilidad de lo que se esmeraba por ocultar en el rincón del closet: la práctica cotidiana de la homosexualidad en todas las esferas sociales. Zapata no se conforma con sacarla del armario, la lleva y la pasea a pie, en auto o en autobús por calles, avenidas, parques, restaurantes y cines de la gran ciudad y otras latitudes de la geografía del país. (Gutiérrez, 2018, p. 238-239).

Esta última fase, la quinta, demuestra que: “La tragedia del homosexual se transforma en parodia de la heteronormatividad, se muestra que a pesar de la violencia con que se castigue a las disidencias sexuales por materializar el homoerotismo, estas se lograrán en todo el espacio físico cuando la heteronormatividad se descuide” (Galván y Torres, 2024, p.82), algo que ya se ha explicado al respecto de la naturaleza de los LUPIS:

El espacio exterior también dotado de un fuerte significado semántico, traza un mapa homoerótico de calles, baños, cafés, cines donde es posible la prostitución y el encuentro sexual sólo por placer. La ciudad se vuelve única para Adonis, quien tiene su propia visión: “Me encantaba salir a la calle me sentía fascinado por la ciudad en esa época me parecía la Ciudad de México la ciudad más cachonda del mundo”. El espacio donde transita y se desenvuelve está condicionado por el deseo, el instinto, el impulso, el goce, la retribución, hasta

llegar a la obsesión y ver a la Torre Latinoamericana como el falo más grande del continente y el palacio de Bellas Artes como la chichi más gorda de Latinoamérica. La única pulsión que anima el movimiento del cuerpo en el espacio exterior es la sexual. (Gutiérrez, 2010, p. 243)

La naturalidad con la que la narrativa homoerótica va descifrando una ciudad provista de LUPIS y lugares de prostitución, sin un imaginario colonial del pecado: “permite cuestionar la figura de cada hombre heterosexual, ya que todos podrían ser públicamente heterosexuales, y de forma subrepticia emplear los códigos homoeróticos dispersos por todas partes, algo que Blanco ya afirmaba al referir a la mirada del<<puto>>” (Galván y Torres, 2024, p. 83). Esto también puede intuirse en la narrativa de Barbachano y Po durante la dinámica de los cines, pero en Zapata es directo y claro:

Ahí me tienes en la noche haciendo guardia en las puertas de Sanborn’s de Niza y ahí fue mi debut [...] era un tipo como de cuarenta años más o menos de aspecto elegantón [...] pasó en su coche una vez y luego y me hizo señas de que lo siguiera; él iba manejando así despacito para que me diera chance de seguirlo” (Zapata, 1979, p. 34).

El descaro de la vida disidente en la narrativa homoerótica, revela no sólo códigos e identidad disidente, también la fragilidad del discurso heteronormado ante cada práctica disidente, recordando las afirmaciones sobre Simmel puestas en función de los LUPIS, son síntomas que forman parte de un enorme espacio llamado ciudad, en este sentido analógico, la narrativa homoerótica se trata de: “Un conjunto de obras que desde diferentes puntos de vista tratan la misma cuestión: el develamiento de la personalidad homosexual, su comportamiento social y la cultura relevante de este grupo” (Gutiérrez, 2009, p. 284).

*El Vampiro de la colonia Roma* revela la violencia homofóbica bajo la que las disidencias sexuales existían y cohabitaban con quienes recurrían a sus servicios e influían en su identidad, por medio de jerarquías de poder económico y dominio sobre los cuerpos como: putos, locas, gayos, mayates, chichifos y closeteras (Laguarda, 2007, pp. 182-184). En definitiva: “todos son distintos no sólo por la manera en que emplean los códigos homoeróticos sino en como replican en alguna medida las jerarquías de la heteronormatividad, encabezada por el estereotipo del macho revolucionario” (Galván y Torres, 2024, p. 84). El macho se caracteriza por una supuesta resistencia al dolor físico y psicológico, como una oposición a la debilidad que se le adjudica a la mujer y al homosexual (Laguard, 2007, p. 181). Debido a la flexibilidad sexual con la que múltiples personajes se desempeñan en *El vampiro de la Colonia Roma*, deconstruyendo la imagen del macho revolucionario en una parodia del México postrevolucionario, como sucede con el hermano de Adonis, al cual el mismo Adonis identifica como buga, a pesar de que este mismo es amante de un bailarín: “mi hermano en esa época estaba viviendo con una loca que trabajaba en el teatro blanquita [*sic*] en las coreografías ¿no? en los bailes y eso que mi hermano era es buga” (Zapata, 2022, p. 49). Por ello se dificulta la imagen del macho mexicano en la novela: “que bien puede tratarse en alguna medida de algún disidente sexual ejerciendo el estereotipo del macho convencional. Así subyace en la narrativa de la novela, una parodia a la heteronormatividad que dignifica en alguna medida al homoerotismo en la narrativa mexicana, al ser este quien ahora expone un punto de crítica a la sociedad, una contrariedad en la heteronormatividad (Galván y Torres, 2024, p. 84).

Al margen de este periodo del *boom* de la narrativa gay, se encuentra el cuento de Jorge López Páez “Doña Herlinda y su hijo” publicado originalmente en el suplemento “Sábado” del diario *Unomásuno* en 1980. La narración trata la formación de una familia

no convencional en Guadalajara, bajo la apariencia de una familia tradicional. Aunque en toda la narración no se describen los actos homoeróticos, la suma de circunstancias permite bordear lo indecible, que entre Rodolfo y Ramón —el narrador— existe una relación protegida de la imagen pública por Doña Herlinda.

Doña Herlinda completa la ilusión de la familia tradicional volviendo el triángulo en un cuadro, a partir de la inclusión de Olga a la vida de Rodolfo. De esta manera, doña Herlinda construye una ilusión heteronormada, a partir de la distribución del espacio en su hogar, donde las relaciones de su hijo se mantienen unidas pero separadas, una para simular heterosexualidad y otra para satisfacer su disidencia. La manipulación matriarcal de doña Herlinda es capaz de fijar horarios de convivencias, entre Ramón, Rodolfo y Olga. El relato también es un recordatorio de la importancia del dinero para mantener un estilo de vida sumergido en actividades homoeróticas y salir librado de las repercusiones del contexto por ser identificado como disidente sexual.

Este relato fue llevado al cine en 1985 por Jaime Humberto Hermosillo, bajo el mismo nombre y formó parte de la identidad de los disidentes sexuales de Guadalajara, a finales del siglo XX, por reflejar en la película, el enorme tabú hacia los homosexuales, ideal inversamente proporcional, al de la familia tradicionalista. La propuesta de Jaime Humberto Hermosillo ahonda más en este carácter tradicionalista tapatío, fijando algunas particularidades que serán retomadas más adelante, durante el análisis a la narrativa de Luis Martín Ulloa.

### **3.-La hermenéutica del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado**

Como ya se ha anticipado, en este tercer capítulo se detallan y describen los métodos necesarios para el análisis crítico del discurso de la cuentística de Luis Martín Ulloa. Son tres métodos los incluidos para esta investigación: el método narratológico que servirá para reconocer las estructuras cognitivas con las que el discurso es figurado por el lector como una narración; la hermenéutica del cuerpo de González y Paez (2003), con la que se señalará un desplazamiento significativo del ideal sexual del cuerpo en función de las jerarquías que el espacio significa y viceversa; finalmente, las estructuras retóricas del lenguaje, con las que se naturaliza en el discurso este desplazamiento significativo, entendidas a partir del *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin (2004).

#### **3.-1.-La narratología como método estructural del discurso narrativo**

La narratología es un método que tiene su sustento en la corriente estructuralista de mediados del siglo veinte. Desde entonces a la actualidad pueden reconocerse tres etapas de estudio narratológico:

La historia de la ciencia de la narración podría escandirse en tres etapas: la "preestructuralista" (la de las teorías tan vagamente llamadas "tradicionales"), la "estructuralista" (desarrollada sobre todo por los narratólogos franceses y sus continuadores) y la "post-estructuralista" (que corresponde a una variedad de tendencias agrupadas todas bajo el común denominador de "narratología post-clásica". (Aníbal, 2003, párr. 3)

Esto implica más de medio siglo de conceptos y definiciones sobre el fenómeno de los textos narrativos, de los cuales sólo importan para esta investigación aquellos conceptos que refieran a los cuentos por delimitación del tema de estudio, la cuentística de Luis Martín Ulloa. Este apartado tiene la finalidad de justificar y explicar por qué *El relato en*

*perspectiva* (1994) de Luz Aurora Pimentel es el método requerido para abordar la estructura narrativa de Luis Martín Ulloa.

### **3.1.1.-Nociones prestructuralistas sobre la narratología**

Desde los clásicos existen referentes teóricos sobre el papel del narrador en la poesía. Es Platón quien otorga los primeros referentes (García, 1997, p.78). No se distingue una intensión semiótica en Platón, sino filosófica, la de determinar la proximidad de la poesía a la verdad, que él supone identificar a partir de dos tipos de enunciaciones, la enunciación *imitativa* y enunciación *simple*. La primera enunciación es entendida como la voz del poeta a través de la voz de un personaje, lo que delimita los recursos lingüísticos del poeta, sus expresiones y forma de habla, a los límites lingüísticos del personaje que se imita. La mimesis es fundamental en este proceso “consiste en la imitación de la realidad de la vida” (Beristain, 2004, p.333), algo que cuestiona Platón en *La República*, empleando la voz mimética de Sócrates, sus recursos dialógicos, a partir de la estrategia mayéutica “y asemejarse uno mismo a otro en habla o aspecto ¿no es imitar a aquel al cual uno se asemeja?” (Platón, 1988, p. 162).

Mientras que la segunda enunciación se trata de la voz misma del poeta “En cambio si el poeta nunca se escondiese toda su poesía y su narración serían producidas sin imitación alguna” (Platón, p. 162). Platón asumía al narrador como la voz misma del autor. La intención de Platón al tratar estas dos pasadas clasificaciones fue la de determinar la proximidad de la verdad, la virtud y la justicia en los poemas clásicos, pero con ello instaura dos formas discursivas: la mimética y la directa.

La respuesta para Platón es que la verdad se aleja más durante la mimesis, puesto que, a partir de su perspectiva, el poeta nunca podrá recrear la realidad de los personajes y en el proceso entregará personajes incompletos, lejanos de una verdad, determinados por las virtudes y vicios del poeta “me parece que la naturaleza humana está desmenuzada

en partes más pequeñas aún, de manera que es incapaz de imitar bien muchas cosas, o de hacer las cosas mismas a las cuales las imitaciones se asemejan” (Platón, 1988, p. 164-165).

Por su parte, Aristóteles dejando de lado el centro filosófico, desde una postura retórica engloba a toda la poesía a partir de la mimesis, es decir, que toda literatura concebida hasta entonces poseía el carácter de la mimesis a partir de tres formas “tres maneras, ya sea por los medios de imitación, ya por lo que se imita, ya en cuanto imitan de diferente modo y no del mismo” (Aristóteles, 2003, p. 29). Medio, objeto y modo resumen la categorización aristotélica de la mimesis; con qué se imita, qué se imita y cómo se imita.

El “con qué se imita”, es decir, los medios para imitar, hacen la distinción entre las artes, ya sea por usar el color o la palabra como medio, lo que produce diferencias entre la pintura y la literatura, por ejemplo. Dentro de las mismas artes, el medio con que se imita puede ser dividido en partes constitutivas, y estas mismas ser limitadas a un uso específico, con lo que se crean diferencias genéricas o subgenéricas. Ejemplo de esto se distingue en la literatura, el distinto empleo del ritmo, la métrica y la rima, entre otros elementos de la palabra, separan los distintos géneros y subgéneros de la poesía clásica “los hombres, relacionando la creación poética con el metro, llamaron a unos poetas elegíacos, a otros poetas épicos” (Aristóteles, 2003, p.30). En la segunda manera de imitación, el objeto que se imita, se hace referencia al carácter de los personajes, a sus vicios o virtudes “a personas mejores de las que hay entre nosotros o peores” (Aristóteles, 2003, p.33), cuestión que también influye en el género o subgénero de la poesía clásica, visto a partir del drama, por ejemplo. En palabras de Aristóteles: “la comedia es –como dijimos-imitación de los peores, pero no ciertamente de toda la maldad, sino de lo risible, lo cual es una especie de lo feo” (Aristóteles, 2003, p.43). La tercera manera sobre el

modo de imitación concierne en mayor medida a la narratología: “se puede imitar, con los mismos medios y a los mismos objetos, o bien narrándolos (ya sea por boca de otra persona, según lo hace Homero, ya como por sí mismo, sin cambiar de persona), o bien haciendo obrar y actuar a todos los imitados” (Aristóteles, 2003, p. 35).

Como se entiende hasta este apartado, la teoría narrativa no fue el punto de interés en los clásicos sino la poética. La narrativa salía a flote sólo en tanto respondiera a intereses filosóficos y retóricos, por lo que estas categorías se alejan del fenómeno del cuento moderno. Hasta principios del siglo XX la narrativa cobró mayor relevancia teórica, gracias a los formalistas rusos, quienes a partir de las tensiones entre la literatura tradicional y la aparición de las vanguardias literarias pretendían explicar el fenómeno literario: “Debemos a los formalistas una teoría elaborada de la literatura [...] que debía ensamblarse naturalmente con una estética, que, a su vez, forma parte de una antropología” (Todorov, 1970, p.11). Los formalistas se opusieron al enfoque tradicional de la crítica literaria rusa, pretendieron el carácter renovador de la literatura a partir de las vanguardias literarias. Para ello se enfocaron en temas abandonados por la crítica:

Un gran número de problemas de la teoría literaria, así como de la literatura rusa y también de la occidental: problemas que hasta entonces no habían sido advertidos. Recordemos los principales temas teóricos: la relación entre lengua emocional y lengua poética. la constitución fónica del verso (R. Jakobson, *La poesía moderna rusa y Sobre el verso checo*), la entonación como principio constructivo del verso (B. Eichenbaum, *La melodía del verso lírico ruso*), el metro, la norma métrica, el ritmo en verso y en prosa (B. Tomashevski, *A propósito del verso*), la relación entre ritmo y semántica en poesía, la metodología de los estudios literarios (J. Tinianov, *El problema de la lengua poética*), el modo en que las exigencias impuestas a la obra por la realidad interfieren con las que

reclama por su propia estructura (A. Skaftimov, *Poética y génesis de las bilinas*), la estructura del cuento fantástico (V. Propp, *La morfología del cuento*), la tipología de las formas narrativas (V. Shklovski, *Acerca de la teoría de la prosa*), etc. (Todorov, 1970, pp. 13)

Al respecto de este amplio trabajo de los formalistas rusos por cientifizar la literatura, destaca el estudio narrativo de Vladimir Propp *Morfología del cuento* (1928), enfocado en el análisis del cuento fantástico ruso.

Para Propp, la literatura del folclore ruso evidencia una naturalidad cambiante, equiparada con la noción de la diversidad de las especies propuesta por Darwin:

La cuestión del origen de las especies planteadas por Darwin puede también plantearse en nuestro dominio. En el reino de la naturaleza, como en el que nos ocupa, no existe una explicación directa, completamente objetiva y absolutamente convincente de la semejanza de los fenómenos. Este hecho nos coloca ante un verdadero problema; y en cada caso son posibles dos puntos de vista: o se afirma que para dos fenómenos que no tienen ni pueden tener ninguna relación exterior, su semejanza no nos conduce a una raíz genética común (teoría de la génesis independiente de las especies), o esta semejanza morfológica es interpretada como la consecuencia de un cierto vínculo genético (teoría del origen por metamorfosis o transformaciones que remontan a una cierta causa). (Propp, 1970, p.177)

Propp entiende que la diversidad se sostiene sobre una línea de orígenes o formas, que pueden, pese a su diversidad, mantener un rastro constante, una morfología de donde parten todas las variantes. Esta forma de entender la literatura pretende construir una ciencia literaria, tal como las ciencias naturales, físicas y matemáticas habían logrado para esa época, a razón del positivismo. Es así como el primer ejemplo de la obra *Morfología del cuento* comienza hablando del uso de la palabra morfología en la biología:

La palabra morfología significa el estudio de las formas. En botánica, la morfología comprende el estudio de las partes constitutivas de una planta y el de la relación de unas con otras y con el conjunto; dicho de otra manera, el estudio de la estructura de una planta. Nadie ha pensado en la posibilidad de la noción y del término de morfología del cuento. Sin embargo, en el terreno del cuento popular, folklórico, el estudio de las formas y el establecimiento de las leyes que rigen la estructura es posible, con tanta precisión como la morfología de las formaciones orgánicas. Si esta afirmación no puede aplicarse al cuento en su conjunto en toda la amplitud del término, puede aplicarse en todo caso cuando se trata de los cuentos maravillosos, los cuentos "en el sentido propio de esta palabra". Esta obra está consagrada sólo a este tipo de cuentos. (1981, Propp, p.13)

Propp es claro en su propuesta: el folclore ruso le sirve de la manera en que la isla Galápagos sirvió para Darwin:

Para él, las Galápagos eran un caleidoscopio de imágenes que se debían comprender. Apenas sabía dónde mirar a continuación y, desde luego, no sospechaba el poder que esas islas iban a ejercer sobre sus ideas cuando, en los años siguientes, reflexionara sobre lo que allí había visto. Más adelante, se disculpó consigo mismo, más que con cualquier otro, por no haberse dado cuenta con mayor rapidez de que cada isla constituía un conjunto biológico separado. No había identificado con cuidado de qué islas provenían sus especímenes: «No se me ocurrió que las producciones de islas que sólo distaban unas pocas millas y que estaban situadas bajo las mismas condiciones físicas, no fueran semejantes». El fenómeno que había impresionado a Darwin existía en las Galápagos porque eran islas que no tenían habitantes humanos y tenían pocos visitantes desde la época en que los volcanes las crearon en el mar, hace entre tres y cinco millones

de años hasta, hablando en términos relativos, no mucho antes de su visita. Esto significaba, no sólo que se habían librado de los efectos destructivos de los asentamientos, también que no se habían visto afectadas por especies de animales y plantas traídas por los humanos a través de los mares. Los organismos que alcanzaron las Galápagos llegaron o bien por sus propios medios, volando o nadando, arrojadas por las corrientes oceánicas o llevadas hasta allí por las tormentas. No fueron muchas las que llegaron y sólo sobrevivieron por adaptación al duro medio ambiente local. (Huges, 2000, pp. 107-108)

La narrativa del folclore ruso se trata de un ambiente diversificado y aislado de otros ambientes culturales. Por ello, Propp aprovecha la multiplicidad de las variantes del cuento folclórico y ata constantes en el cuento maravilloso. Debido a esto, su principal preocupación es el método de división o corte. Tradicionalmente se dividía por temas al cuento maravilloso ruso, pero él supone que en la función de los personajes se encuentran constantes mayormente totalizadoras:

Las funciones de los personajes representan esas partes constitutivas que pueden reemplazar a los motivos de Veselovski o a los elementos de Bédier. Anotemos que la repetición de funciones por ejecutantes diferentes ha sido observada hace ya tiempo por los historiadores de las religiones en los mitos y creencias, pero que no ha sido por los historiadores del cuento. Así como los caracteres y las funciones de los dioses se desplazan de unos a otros y pasan incluso, finalmente, a los santos cristianos, las funciones de ciertos personajes de los cuentos pasan a otros personajes. Podemos decir, anticipando, que las funciones son extremadamente poco numerosas, mientras que los 32 personajes son extremadamente numerosos. Esto explica el doble aspecto del cuento maravilloso: por una parte, su

extraordinaria diversidad, su abigarrado pintoresquismo, y por otra, su uniformidad no menos extraordinaria, su monotonía. (Propp, 1981, pp. 32-33)

El enfoque de Propp son las funciones: “Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (Propp, 1981, p. 33). A partir de esta propuesta que semeja los cuentos como sistema cerrado de signos, signos que son las funciones de los personajes, Propp detalla cuatro particularidades: las funciones son limitadas, las funciones son sucedidas de manera idéntica entre cuentos maravillosos, esta constante refleja una estructura única para todos los cuentos maravillosos rusos (Propp, 1981, p. 33). Al revelar las formas predilectas, limitadas y organizadas consecuentemente, Propp refleja el carácter cultural del cuento maravilloso ruso, una labor de evidente carácter antropológico, particularizado en la lengua y cultura rusa, razón para ser insuficiente para este estudio que se ubica en un contexto cultural, histórico y social distinto, en la ciudad de Guadalajara a finales del siglo XX, por mencionar un ejemplo y que es el motivo de esta investigación.

### **3.1.2.-El estructuralismo y la narratología**

Aunque se ha dicho que Marx había desarrollado la noción de estructura en economía y Spencer en sociología, las fuentes a las que el estructuralismo francés se aproxima refieren a los aportes de la Gestalt y a los de Ferdinand de Saussure (Rico, 1996, p. 17). La noción de estructura proveniente de la Gestalt se debe a los descubrimientos sobre la percepción: “La Gestalt definió la percepción como una tendencia al orden mental. Inicialmente, la percepción determina la entrada de información; y en segundo lugar, garantiza que la información retomada del ambiente permita la formación de abstracciones (juicios, categorías, conceptos, etc.)” (Oviedo, 2004, p. 90).

De acuerdo con la Gestalt, cuando percibimos sintetizamos lo que nuestros sentidos comprenden como un todo caótico; se separa una forma dentro de un fondo, pero

esa forma no sólo es la suma de varias partes: es un todo que significa, que resulta abstracción inseparable. Para poder significar debe permanecer así unido porque el todo significa algo distinto a las partes, las partes en su conjunto no son nada hasta que adquieren unidad significativa como un todo inseparable una forma concreta, razón para la frase primordial de la Gestalt que afirma: “el todo es mayor que la suma de sus partes” (Latner, 2007, p. 6).

Por otro lado, aunque Saussure nunca publicó un texto fundamental, fue a partir de los apuntes de sus estudiantes que se logró conservar su teoría lingüística: “dio tres cursos sobre lingüística general [...] lamentaron que de aquellos cursos no saliera un libro [...] Había, pues, que recurrir a las notas y apuntes de los estudiantes” (Bally y Sechehaye, 1945, pp. 25-26). Saussure designa una capacidad humana al lenguaje no en el habla ni en la escritura sino en la construcción de signos, algo antropológico: “no es el lenguaje hablado el natural al hombre, sino la facultad de constituir una lengua, es decir, un sistema de signos distintos que corresponden a ideas distintas” (Saussure, 1945, p.38).

Para Saussure los signos podían reflejar una estructura fija en el contexto “Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social” (Saussure, 1945, p.43). Los signos se componen de un significado y significante “Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica” (Saussure, 1945, p.90). El lenguaje se trata pues, de elementos que conforman una estructura, noción que se extendió en las Ciencias Naturales y a las Ciencias Sociales (Rico, 1996, p. 17). Por todo lo anterior, se puede entender que el estructuralismo surge como:

una corriente del pensamiento humano e influye directamente en disciplinas como la lingüística, la historia, la psicología, y la antropología [...] Es en la década de los 60 cuando se posiciona [...] Los pensadores e investigadores estructuralistas

se interesaron por estudiar las interrelaciones (las estructuras) a través de las cuales se produce el significado dentro de una cultura. (Beltrán, 2008, párr. 1-2).

El estructuralismo abrió un punto de estudio, en un margen amplio, donde muchas disciplinas sociales y humanistas se vieron involucradas, entre ellas la literatura, una disciplina que comienza a tomar importancia gracias al resurgimiento del trabajo previo de los formalistas rusos. Así mismo, de manera particular, al rescate del estudio del discurso narrativo, la narratología. Todorov fue figura clave en este proceso, es el precursor de la narratología y quien introduce a los formalistas rusos a la Europa occidental.

Todorov logra describir la narratología como una disciplina separada de los estudios poéticos, a partir de la noción del relato como discurso que posee una semiótica particular y distinta al discurso poético: “Las observaciones tipológicas que acabo de presentar se refieren en principio no sólo a los relatos literarios, como todos mis ejemplos, sino a todas las especies de relato; ellas forman parte no tanto de la *poética* como de una disciplina que me parece que merece todo el derecho de existir y que podría ser llamada la *narratología*” (Todorov, 1991, p.81).

Además de Todorov, la narratología francesa cuenta con trabajos fundacionales como el de Gerard Genette, desempeñado en *Figuras III*, sobre categorías narratológicas:

Así pues, para evitar toda confusión y toda traba lingüística debemos designar desde ahora mismo mediante términos unívocos cada uno de esos tres aspectos de la realidad narrativa. Propongo sin insistir en las razones, por lo demás evidentes, de la elección de los términos, llamar *historia*, el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), relato propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y narración al acto narrativo

productor y por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce. (Genette, 1972. p.83)

De esta forma, Genette reduce los textos narrativos a las mismas funciones que desempeña un signo, con significado y significante: el texto narrativo se convierte en un sistema cerrado con reglas y convenciones semióticas que tienen sentido en sí mismo.

El estructuralismo clásico se enfoca en establecer continuamente estas relaciones semióticas en el discurso literario, por ello la narratología hace lo suyo en relación del discurso narrativo:

El análisis estructural de la narrativa, y, de una manera más general, lo que se llama narratología, el estudio de la narrativa, ha estado basado en el aserto de que las obras narrativas tienen estructuras, es decir, de que pueden ser analizadas como la combinación de cierto número de elementos constituyentes, y de que hay regularidades que gobiernan los modos como los elementos constituyentes se combinan. (Culler, 1987, p. 2)

Estos elementos constituyentes han variado a lo largo del establecimiento de la narratología clásica, dejando en evidencia que al optar por un método narratológico se opta por un régimen significativo, un modelo significativo del discurso narrativo. Hasta este punto se comprende por qué la narratología es un método pertinente para explorar el discurso homoerótico en la cuentística de Luis Martín Ulloa, pero no por qué este método narratológico en concreto, el de Luz Aurora Pimentel, se ajusta como modelo significativo, razón del siguiente apartado.

### **3.1.3.- Narratología posestructuralista**

Antes de abordar el conflicto de concebir una narratología posestructuralista, hay que reafirmar que la narratología clásica se fija a los objetivos del estructuralismo clásico en la literatura:

El estructuralismo procuró elaborar algo así como una gramática de la narrativa, aislando diferentes niveles estructurales, tales como la trama y la narración, e identificando estructuras de trama básicas y variantes de ellas, así como los diferentes modos posibles de presentar los acontecimientos. En este caso los críticos estaban tratando de elaborar de manera sistemática las reglas que se reflejan en los juicios ordenadores de los lectores. (Culler, 1987, p. 2)

El problema del estudio del discurso literario es un problema comprendido desde el formalismo ruso. La renovación es parte fundamental del fenómeno literario, algo que haría de la narratología una disciplina con amplias posibilidades de uso: “tenemos dos niveles, historia y discurso, que no engranan armoniosamente en una gramática coherente, estructuralista, de la narrativa, sino que están en una interacción tensa, insintetizable. A causa de esto, son inevitables las descripciones contradictorias de la narrativa” (Culler, 1987, p. 4).

La llegada del estructuralismo y el discurso narratológico es la aparición de una conciencia de la narrativa, un espejo del acto narrativo, que a su vez desencadena una visión contemporánea de la narrativa. Esta conciencia narrativa se trata de un metalenguaje, un lenguaje diseñado para explicar la función del lenguaje:

La lógica moderna ha establecido una distinción entre dos niveles del lenguaje, el *lenguaje-objeto*, que habla de objetos y el metalenguaje, que habla del lenguaje mismo. Ahora bien, el metalenguaje no es únicamente un utensilio científico necesario, que científicos y lingüistas emplean; también juega un papel importante en el lenguaje de todos los días [...] Todo proceso de aprendizaje de la lengua [...] recurre ampliamente a estas operaciones metalingüísticas. (Jakobson, 1975, pp. 357-358)

El metalenguaje es un modelo estructural que reincide y redonda características sobresalientes de la estructura de la lengua para su funcionamiento, el uso del metalenguaje es parte primordial de la comunicación, por lo que al pensar en la narratología como un metalenguaje se entiende que el estructuralismo clásico tendió a la reafirmación del discurso narrativo de esa época: “Todo metalenguaje resulta más lenguaje, sujeto a las fuerzas que él pretende estar analizando (paradójicamente, esta formulación es metalingüística, lo que es parte de la esencia del asunto)” (Culler, 1987, p. 7).

En el entendido de que el estructuralismo no sólo permitió revelar la estructura narrativa, sino reafirmar esa estructura como estructura dominante, surgen nuevos conflictos narratológicos:

El análisis estructural de la narrativa, en libros tales como *El discurso del relato* de Genette e *Historia y discurso* de Seymour Chatman, ha aumentado nuestra comprensión de los componentes de la narrativa y su combinación, pero también ha revelado ese punto en que el analista (supuestamente situado fuera de las obras narrativas, observador objetivo de éstas) es atrapado en un proceso narrativo, y crea una historia al considerar que algunos elementos son historia, y otros, discurso. Y si es fiel a las complejidades de las narrativas, se ve adoptando alternativamente perspectivas que no pueden ser sintetizadas con éxito: tratando el discurso como una representación de acontecimientos anteriores y los llamados acontecimientos como postulados o productos de un discurso. (Culler, 1987, p. 6)

El paradigma del posestructuralismo narratológico, no se encuentra en la búsqueda de una estructura del texto narrativo, sino en la forma en que estas estructuras significan:

La crítica psicoanalítica postestructuralista —manteniendo esta crítica del metalenguaje y esta nueva comprensión de la transferencia («le transfert»), La

crítica postestructuralista dice Lacan, «c'est la mise en acte de la réalité de l'inconscient») — se interesa en la estructura transferencial de la lectura y la interpretación: la lectura es una repetición desplazada de estructuras que ella dice analizar, y la verdad del texto aparece en la repetición transferencial en que quedan atrapados los lectores o los analistas (así Shoshona Felman analiza como por ejemplo, el modo en que los críticos de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James repiten las estructuras que ellos identifican en la historia). (Culler, 1987, pp. 8- 9)

La transferencia explica que las estructuras significativas son desplazadas y que existe una jerarquía entre estas.

De esta manera el posestructuralismo se ocupa en revelar estas jerarquías de desplazamiento a partir de su desconstrucción:

Hay dos aspectos de este proyecto que debemos subrayar: 1) desconstrucción significa, sobre todo, la desconstrucción de las oposiciones jerárquicas que gobiernan y hacen posible nuestro pensamiento [...] Lo segundo que se ha de subrayar es que la desconstrucción se basa en una lectura de textos —en el caso de Derrida, los textos de la tradición filosófica— que muestra cómo ellos subvierten las oposiciones jerárquicas que ellos promueven y en las que descansan. (Culler, 1987, p. 10-11)

La desconstrucción en la narratología deberá implicar esta búsqueda de jerarquías discursivas que pueden ser explicadas no solamente en el texto sino por otras disciplinas:

Si hay alguna constante en la crítica postestructuralista, sería ésa. Ella nos da una crítica de gran complejidad pero ninguna seguridad, sin ningún descansillo ni, mucho menos, fundamentos, más bien una empresa teórica en marcha que introduce en los estudios literarios las disciplinas importantes de nuestro tiempo —filosofía, psicología, historiografía— mientras cuestiona su disciplinariedad.

En resumen, el postestructuralismo, que puede parecer especializado y hasta perverso, es la actividad intelectual central de lo que los franceses llaman *les sciences humaines*, el espacio en que los discursos de hoy son cuestionados en una interacción progresiva. (Culler, 1987, p. 13)

De esta manera, la narratología de Luz Aurora Pimentel puede considerarse parte de esta narratología posclásica que alterna con teorías contemporáneas para lograr un modelo narratológico que resuelva, no sólo a partir de la estructura interna sino a partir de más elementos que influyen en la concepción de un modelo narrativo pertinente al contexto. Aquí comienza a tener sentido cómo es que la hermenéutica del cuerpo ensamblará como teoría alterna que permita explicar más a fondo otros elementos culturales del discurso homoerótico que se vinculan con la cuentística de Ulloa.

Al comienzo de su obra *El relato en perspectiva*, Pimentel muestra aproximaciones en su método, al enfoque fenomenológico hermeneúutico de Paul Ricoeur:

Nuestra memoria e interés nos llevan a operar una incesante selección de incidentes a partir de nuestra vida, de la vida de los otros, del mundo que nos hemos ido narrando; una selección orientada a nuestra experiencia, para llevar a cabo una composición que signifique y/o resignifique esa experiencia. Las intrigas que inventamos, como afirma Ricoeur, son: “una forma privilegiada por medio de la cual reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en última instancia muda” (1983, 13). Y es que nuestra acción anda siempre “en busca del relato”. (Pimentel, 1994, p. 7)

Esta aproximación al enfoque de Ricoeur expone una propuesta cualitativa al estructuralismo narratológico. La perspectiva de Ricoeur atiende a la realidad de que el ser humano y la vida social no pueden reducirse a números:

Por sus aportes en disciplinas como la historia, la sociología, la psicología, la antropología, etc., surge la idea, para algunos autores como Ricoeur, de fusionarlas como un mejor y potencialmente más completo abordaje de la realidad social, constituyéndose en una nueva metodología, denominada la fenomenología–hermenéutica, con rasgos particulares de aplicación en lo metodológico, epistemológico y ontológico. (Méndez, 2014, p. 87)

Quiere decir que el investigador postnarratológico profundiza más allá de las estructuras que ofrece el texto. Ricoeur encuentra el hilo conductor entre la hermenéutica y la fenomenología, que es interpretar el texto, descifrarlo a partir de la experiencia misma:

En la perspectiva de Ricoeur (1975b), la hermenéutica presupone a la fenomenología y a su vez la fenomenología presupone a la hermenéutica. Igualmente podemos decir que la fenomenología–hermenéutica es un enfoque interpretativo–ontológico, que plantea simultáneamente el existir, el ser y el estar en el mundo, expresándose a través del lenguaje. (Méndez, 2014, p. 96)

La interpretación cualitativa de la fenomenología encuentra razón y sentido para la hermenéutica y la hermenéutica extiende su rigurosidad interpretativa a la experiencia fenomenológica. Haciendo posible ambas:

Por lo tanto, la fenomenología - hermenéutica, pretende dar nuevos horizontes, renovadas reflexiones y comprensiones, considerando que la aproximación rígida y completa al fenómeno es imposible. La fenomenología hermenéutica no se propone la reducción eidética del fenómeno, sino su integración con el contexto temporal–espacial, utilizando para ello signos, símbolos, lenguaje, lingüística y polisemia. (Méndez, 2014, p. 98)

Sobre esto, Pimentel supone una fenomenología hermenéutica en su narratología, que pueda ofrecer más que una rigidez estructural, razón de sostener su obra en el modo narrativo, en la realidad narrativa:

El presente estudio habrá de restringirse al análisis de la narrativa, desde una perspectiva modal y no genérica. En términos generales, no abordaré la dimensión puramente temática de la narrativa que orienta al análisis de la historia o contenido narrativo, en sus articulaciones lógicas o funcionales [...] Formularé un modelo de análisis basado, fundamentalmente, en la teoría narrativa de Gérard Genette (1972-1983), aunque matizándola y modificándola de tal manera que sea posible recoger y recuperar, al abordar cada uno de los distintos aspectos de la realidad narrativa. (Pimentel, 1994, p. 9)

Luz Aurora emplea las categorías (enfoque temático) para desarrollar una realidad narrativa (enfoque modal). Su objetivo es: “penetrar aquellos mundos narrados que traman nuestra vida cotidiana” (Pimentel, 1994, p. 8). Aquí su modelo narratológico encuentra sentido para esta investigación, que pretende comprender los mecanismos del discurso homoerótico en la narrativa de Luis Martín Ulloa, con clara relación al contexto de la ciudad de Guadalajara, más allá de lo que su cuentística pueda ofrecer como sistema cerrado de códigos, es entender cómo estos códigos muestran un desplazamiento estructural y jerárquico en relación con otros discursos como el contexto social y cultural de Guadalajara. Habrá, por lo tanto, que extender estas categorías de *El relato en perspectiva* para ser empleadas en el próximo capítulo 4.-La metáfora del cuerpo homoerótico en la cuentística de Luis Martín Ulloa, que consiste en el análisis de su cuentística.

### **3.1.4.- Bases del modelo narratológico de Luz Aurora Pimentel.**

Antes de definir sus categorías y conceptos narratológicos, Pimentel explica su punto de crítica. Afirma que la narratología tradicional se trata del conjunto de estudios teóricos, sobre la forma y funcionamiento de lo narrativo, pero que de alguna manera ha hecho caso omiso de su *forma de transmisión* (Pimentel, 1994, p. 8). El interés de Pimentel es ese, tratar el modo o forma de la narrativa con relación a su transmisión.

Pimentel también explica desde las nociones de Genette que el discurso narrativo puede existir independientemente de los géneros en los que se presente, haciendo de su estudio, no un estudio de géneros textuales, sino de la realidad narrativa: “la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que la orienta, la indagación de sus modos de significación y su articulación discursiva” (Pimentel, 1994, p. 8). Por ello en “El ánimo de Sayula” a pesar de su género poético, puede distinguirse una estructura narrativa. El proceder de la narratología tradicional ha sido la de esclarecer géneros, a partir de su temática y su conjunto de códigos (estructuras) como producto histórico de la convención humana. Este enfoque por definir géneros textuales confirma estructuras como la novela, el cuento, la autobiografía, la epopeya, incluso la poesía narrativa entre otras (Pimentel, 1994, p. 9). La narratología de Pimentel desprende al discurso narrativo de la constitución de los géneros literarios, puesto que su enfoque no es perpetuar esas estructuras sino comprender el desplazamiento que las produce, tensiones del discurso narrativo entre tantas formas convencionales de los textos, lo que abre el estudio más allá del científicismo estructural a la experiencia de la narrativa donde el lector y el narrador juegan un papel importante.

Así, Pimentel logra definir el relato como: “La construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (Pimentel, 1994, p.10). El relato es un discurso en modo narrativo, un discurso mediado por una voz narrativa, fuera de un género, el discurso

narrativo depende de un narrador. La voz narrativa describe un universo a partir de referentes de la lengua ya sean provenientes del plano de la realidad social y humana, o de otros universos ficcionales. Este universo ficcional, se proyecta como: “un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y tiempo cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como una historia” (Pimentel, 1994, p. 11). Este modo de enunciación se conforma analíticamente por un narrador y un mundo narrado (1994, p. 11) quién enuncia y qué enuncia. Este mundo narrado es el límite de interacción de los personajes “El universo diegético de un relato, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes” (Pimentel, 1994, p. 17).

La actividad como lector es importante en este modelo narratológico, al cuestionarnos sobre el mundo narrado, tendemos a cuestionar el mundo al cual pertenecemos “a través de la actividad de la lectura, surjan modelos del mundo social, modelos de la personalidad individual, de las relaciones entre el individuo y la sociedad, y, de manera muy especial, del tipo de significación que producen esos aspectos de la sociedad” (Pimentel, 1994, 10).

De acuerdo con Pimentel, a partir del modo de enunciación narrativo se pueden aislar tres aspectos de la realidad narrativa: 1.- la historia, 2.- el discurso o texto narrativo, y 3.- el acto de la narración (1994, p. 12). Historia (significado) y discurso (significante) interactúan a partir del foco primordial, enunciador (narrador).

El mundo narrado se trata del marco donde suceden las historias, se dota de coordenadas espacio temporales donde la acción humana sucede: “El universo diegético de un relato, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares,

objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles” (Pimentel, 1994, p.17).

El discurso narrativo se trata de la cristalización de contenido narrativo o diégesis a partir del lenguaje “El relato no ‘representa’ una historia, la cuenta, es decir, la significa por medio del lenguaje” (Pimentel, 1994, p.17). Ese mundo de acción humana “su ubicación espacio temporal, sus acontecimientos, sus moradores, los objetos que lo amueblan y las posturas ideológicas que en él pugnan” (Pimentel, 1994, p.18). Significa internamente en el texto gracias al lenguaje.

Un señalamiento interesante de Pimentel radica en la transformación a partir de las acciones de los sujetos: el relato sintetiza una historia y en ello también se logra una actividad ordenadora del tiempo diegético, una estructura de acomodo (un discurso narrativo) para ese tiempo diegético, es decir, un tema general en el orden o finalidad de la historia, preselección a la que acude el lector y que demuestra un entramado ideológicamente orientado: “Así pues, la historia se nos presenta, de entrada, como una figura que acusa un entramado previo, observable en la preselección de acontecimientos” (Pimentel, 1994, p. 21).

La intriga del relato se produce como una síntesis entre la simple cronología y una temporalidad orientada, una configuración entre *secuencia* y *figura*: “conocemos el mundo narrado sólo como algo incorporado al discurso que lo significa, y si el *discurso narrativo* es una forma de organización textual, es claro que todo relato queda sujeto a un *doble* principio de selección de la información narrativa [...] *tejiéndose así una compleja red de interrelaciones entre la historia y el discurso*” (Pimentel, 1994, p.21). Sobre esta selección de forma, en esta configuración discursiva narrativa, Pimentel aísla dos principios “uno *cuantitativo*, el otro *cualitativo*” (Pimentel, 1994, p. 21).

El principio de selección cuantitativa construye al mundo narrado a partir de información sobre las acciones en un tiempo y un espacio, regulando la cantidad de información. Mientras que el aspecto cualitativo, caracteriza la narratología de Pimentel, por enfocarse en la perspectiva narrativa. Este principio de selección cualitativa se basa en cuál información se expresa, cuál es la tendencia ideológica sobre la información de ese mundo narrado, es decir, sobre de las acciones desarrolladas en el tiempo el espacio de la historia (Pimentel, 1994, p. 22). Esta perspectiva narrativa favorece un ideal, una figura discursiva premeditada en el texto (Pimentel, 1994, p.23).

A partir de estos principios de selección, cualitativo y cuantitativo, Pimentel ahonda en la realidad narrativa, en las tres dimensiones ya previamente descritas — espacio, tiempo y acción— para finalizar con el principio cualitativo, la perspectiva narrativa. Estos puntos serán tratados en los siguientes subcapítulos a partir de las dimensiones propuestas por Pimentel: dimensión espacial del mundo narrado, dimensión temporal del mundo narrado, dimensión actancial del mundo narrado y la perspectiva narrativa. Estos dos principios “cualitativo” y “cuantitativo” serán explicados con relación al discurso homoerótico de la narrativa mexicana, un discurso conformado por una narrativa previamente justificada en parte de un capítulo anterior en esta investigación *Los 41*.

### **3.1.5.- Dimensión espacial del mundo narrado**

Sobre el mundo narrado, Pimentel señala que el enunciador, es decir el narrador–descriptor, proyecta fuera de sí mismo otro espacio que enmarca las transformaciones de la narración, para ello se apoya de recursos descriptivos que producen efectos de sentido. Dicho narrador–descriptor desarrolla *temas descriptivos* a partir de modelos de organización de lógica lingüística como las dimensiones (dentro, fuera, encima, etc.), o las taxonomías (partes de un cuerpo u objeto), o los referentes espaciales (horizontal,

vertical y prospectiva) o temporales (horas, días, estaciones del año, etc.) o culturales (a partir de objetos que demuestren ideología cultural) (Pimentel, 1994, pp. 25-27).

Pimentel se sustenta en el proceso de iconización de Greimas: *la ilusión referencial*. De acuerdo a su interpretación, el discurso del narrador–descriptor pasa por dos fases de iconización, la primera sucede cuando se transforman los temas en figuras representables, o bien en la sustantivación del tema. La otra fase de iconización se debe a la atribución, el detallado de la figura, que en su forma más común se trata de la adjetivación (forma, tamaño, textura y cantidad entre otros), pero la atribución también es posible por medio de otras sustantivaciones. De lo que se trata es de connotadores de mimesis que permiten la ilusión referencial (Pimentel, 1994, p. 30). Esta serie de iconizaciones, una serie predicativa (Pimentel, 1994, p.39), puede dividirse en modelos de organización o temas descriptivos: “La descripción es por ello el lugar de convergencia de los lugares temáticos y simbólicos de un texto narrativo” (Pimentel, 1994, p.41).

Para comprobar los modelos de organización o temas descriptivos, se ha convertido en objeto de análisis al fragmento inicial de la novela *Los 41* del seudónimo Eduardo A. Castrejón (2010), publicado originalmente en 1906, que servirá para constatar el reconocimiento de los mecanismos de ilusión referencial de los temas descriptivos. Los resultados de este análisis se tratarán más adelante en el subcapítulo “Perspectiva del mundo narrado”, para llegar a la perspectiva homofóbica que influye en el desarrollo de sus temas descriptivos o modelos de organización descriptiva:

¡La tarde iba muriendo!... El sol oculta su inmensa cabellera rubia y en el horizonte las nubes amontonadas tomaban un tinte de bronce.

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

*Mimí* está solo!...

En su traje correcto, cortado a la “Americana”, se nota una elegancia exquisita; sus manos, blancas y tersas, juegan con los guantes, y su mirada impaciente mira el reloj, que le parece retarda mucho las horas.

Han dado las siete de la noche.

En la extensa sala, las innúmeras bombillas de luz eléctrica que alumbran hacen un armonioso conjunto con las pantallas de formas caprichosas, así como con varias estatuas de mármol de Carrara sobre pedestales de bronce.

Un lacayito de quince años, guapo, de ojos azules con mirada voluptuosa y melancólica, con voz ceremoniosa anuncia a *Mimí* que varios jóvenes desean hablarle.

--¡Que pasen, que pasen! --respondió emocionado *Mimí*. El lacayito abrió las hojas de la vidriera; hizo a un lado los cortinajes de seda, y fueron desfilando varios adolescentes que llamaremos por sus nombres: *Ninón, Estrella, Pudor, Virtud, Carola, Blanca y Margarita*.

Todos vestían con elegancia masculina.

Abrazaron a *Mimí* con efusión, se cambiaron algunos críticos besos y se sentaron en los sillones aterciopelados.

*Mimí* había cambiado: su tristeza infinita se trocaba en placer; y *Ninón*, un hércules, de rostro seductor y varonil, tomó la mano de *Mimí* depositando un ósculo de amor, un ósculo lleno de fuego, sonoro, rimado por un murmullo interminable.

--¿Ha venido ya la modista con los trajes? --preguntó *Pudor*.

--Aun no --respondió *Mimí*--; la cité a las ocho y no debe tardar trayendo los vestidos completamente terminados.

El lacayito entró con una bandeja de finos pasteles y varias botellas de *champagne* que apuraron los convidados.

La voz atiplada de los adolescentes, formando una inmensa algarabía, recorría todos los tonos de la dulzura; y sus modales afeminados daban a la escena un tinte chocante y meloso, pareciendo la reunión más bien voces de señoritas discutiendo en el estrado, que de jóvenes barbilindos

—¿Me quieres? —decía *Ninón* a *Mimí*.

Y *Mimí*, acariciando las mejillas de *Ninón*, se lo juraba entusiasmado.

—¿Fuiste anoche a la ópera? —le decía *Estrella* a *Margarita*.

—¡¡¡Ay ...sí, cómo no!!!

—¿Y tú, *Blanca*, no fuiste?

—¡¡¡No, tú!!! Estuve un poco enfermo y no quise salir de casa.

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

—No, mi vida, si son naturales...

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

--Sí, *Estrella*, están muy monos con mis calcetines calados, ¿verdad?

—¡¡Chulísimos, *Virtud*, y muy elegantes!!

—Sólo *Pudor* y *Carolina* no hablaban; estrechados por amoroso abrazo se contemplan arrobados pensando en los deleites de la vida, y de cuando bebían copitas de *champagne* para refrescar sus labios ardorosos.

A las ocho en punto el lacayito anunció que la modista estaba presente.

Como impulsados por un resorte eléctrico se levantaron todos de sus asientos a un mismo tiempo y corrieron a la puerta.

La Sra. Charmanti, que era la modista encargada de confeccionar los trajes a que hizo referencia pudor, entró a la sala precedida de un criado, quien depositó en una mesa varias cajas de cartón que contenían vestidos de mujer [...] Apenas se había despedido la Sra. Charmanti se abalanzaron los jóvenes a las cajas, y destapándolas fueron sacando precipitadamente: quien unas faldas, quien un corpiño escotado, quien un camisón sedalito con encajes finísimos de gran chic.

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

*Mimí* probaba una falda sevillana; *Margarita* un corpiño de baile con luengo escote y una peluca rubia estilo Luis XV; *Carola* unas medias caladas rellenas de algodón; *Blanca* unos choclos bordados de oro; *Estrella* un vaporoso traje de bebé; *Pudor* y *Virtud* trajes de serpentinas, y *Ninón* se afectaba el rostro con polvo blanco y bermellón y se perfumaba los bucles de su negra cabellera.

¡El entusiasmo fue indescriptible entonces!

Se sentían alegres, satisfechos, emocionados, pletóricos de felicidad mirándose vestidos de mujer [...] El corazón degenerado de aquellos jóvenes aristócratas prostituidos, palpitaba en aquel inmenso bacanal.

La desbordante alegría originada por la posesión de los trajes femeninos en sus cuerpos, las posturas mujeriles, las voces carnales, semejaban el retrete tocador a una cámara fantástica; los perfumes esparcidos, los abrazos, los besos sonoros y febriles, representaban cuadros degenerantes de aquellas escenas de Sodoma y Gomorra, de los festines orgiásticos de Tiberio, de Cómodo y

Calígula, donde el fuego explosivo de la pasión devoraba la carne consumiéndola en deseos de la más desenfadada prostitución.

Y en esa insaciable vorágine de placeres brutales han caído, para no levantarse nunca, jóvenes que, en el colmo de la torpeza y la degeneración prostituida, contribuyen a bastardear la raza humana injuriando gravemente a la Naturaleza. (Castrejón, 2010, pp. 68-71)

Resumiendo este fragmento en modelos descriptivos, el primero que aparece en la narración es un modelo descriptivo temporal, un atardecer, representado a partir de naturaleza descomunal, como el sol, el horizonte y las nubes. Después de esa ilusión referencial de un atardecer, se contiene la ilusión referencial de otro espacio; una casa aristocrática, compuesta de otros modelos descriptivos, una fracción de la casa aristocrática, como la sala, primero en una versión limitada por unas puertas de vidrio y cortinas de seda, después ampliada al descorrer las puertas y las cortinas al convite social, esto debido a que varios actantes interceden para transformar la ilusión referencial del espacio no como elementos decorativos, sino en relación a su función o desempeño en los modelos descriptivos --cuestión que también se tratará más adelante, en el subcapítulo “La dimensión actancial del mundo narrado” donde se retoma este argumento-- y finalmente el retrete- tocador.

Como se observa el narrador transita varios modelos descriptivos, que a su vez contienen otros modelos descriptivos. Anticipando la conclusión sobre este fragmento narrativo, se verá que estructuralmente, un espacio es contenido dentro de otro sucesivamente, en un orden lógico de mayor a menor, figurando a la función de las muñecas matrioshkas, una dentro de otra, ejemplo de la organización lógico-lingüística, a la que los modelos descriptivos también atienden, agrupándose entre sí mismos, hasta conformar un gran modelo de clasificación descriptiva.

Este proceso de inventariado descriptivo también se corrobora en menor escala, es decir desde las primeras iconizaciones dentro de cada modelo descriptivo. A continuación, se ahondará en el primer modelo descriptivo, el modelo temporal de la tarde, para identificar cómo este proceso de ordenamiento lógico-lingüístico se estructura en una serie predicativa.

No debe olvidarse que el mundo narrado se logra a partir de acciones, que dan muestra de las pasiones humanas (Pimentel, 1994, p17). Así que las acciones o verbos, que a continuación serán referenciados, van en función de entender que la dimensión espacial, depende necesariamente de la aparición de un acto narrativo secuenciado en una historia, pero los temas descriptivos, los espacios figurados, se manifiestan a partir de un flujo de información y clasificación de esa información que no se centra en la acción del relato, sino en la manera en que las descripciones crean catálogos, o inventarios de significado.

Para facilitar la lectura e interpretación de este proceso analítico, se muestra al final de esta investigación en la Figura 7 una síntesis del flujo de la historia en relación con el inventariado que se figura. El narrador comienza la historia con la sustantivación, “la tarde” y con ello otorga la categoría del tema descriptivo en modo temporal, así sucede una primera fase de iconización, la iconización figurativa, lo que se figura durante la narración es un atardecer. La segunda fase de iconización, la iconización atributiva se da a partir de otras iconizaciones, por lo que no se cerrará hasta que estas últimas iconizaciones se cierren, hasta que la serie predicativa se complete. La tarde como se narra “iba muriendo” y para lograr la ilusión referencial de un atardecer muriendo, el narrador la describe a partir de otros elementos sustantivos: el sol y las nubes. El sol consecuenta el acto narrado de la tarde a partir del acto “oculta”, y lo que oculta el sol es otro sustantivo, su cabellera, esta cabellera cierra su iconización con los adjetivos “su,

inmensa y rubia”, con ello se cierra no sólo la iconización de la cabellera sino la del sol. Por otra parte las nubes, toman como elemento de localización espacial “en el horizonte” para narrar su acción que es “tomaban”. Lo que tomaban las nubes era “tinta”, la iconización se cierra al adjetivar las nubes como “amontonadas” y a la tinta a partir de otro sustantivo “de bronce”. Hasta este punto se cierra la iconización de las nubes. Cerradas las iconizaciones del sol y las nubes, se cierra toda la serie predicativa del primer modelo descriptivo.

Entonces el mecanismo de la descripción de un espacio se logra a partir de la iconización de otros elementos en una fusión predicativa. Lo que implica que la ilusión referencial del espacio es una red lingüística secuencial, otorgada por el narrador, un flujo de la historia que transita una estructura premeditada, el narrador nos revela esa estructura ordenada, inventariada, poco a poco a partir del flujo particular en que narra la historia. Esta estructura puede ser revelada de forma directa por el autor, como en el empleo de la preposición “en” al hablar del horizonte, dejando ver que las nubes son contenidas en el horizonte, pero en el caso del sol y el mismo horizonte, el lector debe figurar una conexión lógica de cómo estos se relacionan con el atardecer, taxonómicamente, los primeros son contenidos por el más amplio, que es el atardecer, una relación taxonómica no enunciada por el narrador, el lector es quien completa la figuración por la secuencia predicativa, por su proximidad predicativa.

El siguiente modelo descriptivo de este fragmento de narración, es de tipo lógico lingüístico, por el uso de la preposición “en la casa aristocrática de Mimí” dejando de lado el inventario del atardecer para pasar a ser el inventario de una casa. Los atributos van en función de una ilusión referencial de una casa y no un atardecer, pero el proceso en el que inventariamos ambos y los constituimos dentro de una misma red del relato, depende necesariamente de una lógica lingüística, que figuramos, aunque el narrador no

lo explicito. Por ello se afirma que la casa es contenida dentro del atardecer, por una obviedad lógico-lingüística que coloca la parte dentro del todo. La casa conforma parte de un inventario más amplio en significado, que es el atardecer, el tiempo.

Al ampliar el tema descriptivo de lógica lingüística “en la casa aristocrática de Mimí” podemos dar cuenta en la lectura, que la casa de Mimí se vuelve contenedor de otros espacios más pequeños, partes que la constituyen; las dos versiones de sala y el retrete tocador. La iconización de objetos como la sala elegante, el perfume delicioso, las esculturas de mármol de Carrara, la vidriera, las cortinas de seda, las bombillas de luz y sus pantallas, se organizan como un tema descriptivo cultural, ya que todos estos elementos en su conjunto, dan a entender la situación económica de quien la habita, es decir de *Mimí*, motivo por el cual también *Mimí* viste ropa costosa, ropa de modista. Para figurar como lector, que la sala se trata de un lugar con altos referentes económicos, habría que ser necesaria una interpretación apegada a la época. El lector deberá saber por ejemplo, que la novela de Castrejón se inspira en los hechos del mítico baile de travestidos en 1901 y que para esos años la electricidad era un lujo, ya que se produjo en principio por y para el sector industrial, posteriormente para el alumbrado público, después al residencial y por último a la sociedad en general:

En ese lapso, se pasó de realizar la primera prueba con iluminación eléctrica en la Ciudad de México en 1880, a anunciar, en 1899, la electrificación total del alumbrado en la capital. Finalmente, en 1910, se festejó la terminación de la planta hidroeléctrica de Necaxa, la cual logró generar miles de caballos de fuerza con los que se alumbró, de manera apoteósica, la gran urbe durante las fiestas del Centenario” (Briseño, 2006, p.190).

Tan sólo nueve años después del suceso del Baile de los cuarenta y uno, se inauguró la primera hidroeléctrica Necaxa, incluso cuatro años antes de la publicación de Castrejón,

lo que deja en claro que el espacio referenciado es de una posición económica muy privilegiada.

Es importante recalcar que dentro de este tema descriptivo se encuentra Mimí sola. Cuando el sirviente irrumpe para notificar la llegada de los demás actantes y abrir las vidrieras y la cortina, el espacio se anima, los actantes del relato transforman la intimidad de una sala en la recepción de la sociedad, motivo por el cual el espacio cambia, de lo íntimo a lo social, algo que como se ha dicho se tratará en el sub capítulo sobre “La dimensión actorial del mundo narrado”. Dejando de lado los actantes, el inventario de la sala se enriquece con más objetos finos: pasteles, botellas de champagne, y prendas elegantes de mujer. Estos objetos siguen inventariando la casa aristocrática a partir del tema descriptivo cultural, una reiteración más del contexto económico de quien la habita. Aunque la ilusión referencial pretende en este sentido, exaltar el estatus económico de una casa aristocrática, este gusto económico lleva una tendencia cultural a la noción cultural de la mujer acaudalada, desde descripciones como “perfumes femeninos” hasta prendas como “faldas”, “escotes” y “encajes” entre otros, que hacen aparición en la sala, todos estos referentes culturales, explican cómo en gran medida es necesario conocer parte del contexto de esa época para reconocer por ejemplo, de qué se trata cuando se describen unos choclos bordados de oro o unas medias caladas.

El último tema descriptivo acerca del retrete-tocador, surge a partir de la oración “se dirigieron a un hermoso retrete-tocador”. La acción desprende a los personajes del inventario de la sala y los dirige a un nuevo inventario en el retrete-tocador. Este inventario sólo se dota de acciones de los personajes y sus características, no hay objetos que nos permitan la ilusión referencial, sólo el cúmulo significativo de los personajes, acciones, expresiones, y características de los actantes en el mismo, por lo que también

se explicará cómo sus acciones transforman el espacio figurado de un baño, algo que se tratará durante “La dimensión actuarial del mundo narrado”.

Este último modelo descriptivo tampoco es conectado por el narrador al inventario descriptivo, el lector lo obvia de manera taxonómica como parte de la casa por su consecución predicativa. El lector además de obviar el retrete- tocador como parte de un todo, también obvia las dimensiones y funciones de dicho retrete-tocador, el lector supone su amplitud, al menos lo necesario para albergar a ocho personas travistiéndose, razón del por qué se sostiene que la interacción de los personajes en el espacio modifica significativamente ese espacio, algo que se retomará en el subcapítulo “La dimensión actuarial del mundo narrado”.

En resumen, el espacio del mundo narrado se estructura como un inventario temático, que el lector va figurando y clasificando a partir de las descripciones otorgadas por el narrador, durante el desarrollo de la historia, o bien a partir de la deducción del contexto de la lectura.

### **3.1.6.- Dimensión temporal del mundo narrado**

No debe confundirse la temporalidad de la historia o el tiempo diegético descrito con el tiempo estructural, este tiempo del discurso narrativo es un pseudotiempo, una sucesión textual comprendida como *tiempo del discurso* (Pimentel, 1994, p. 42). Aunque el tiempo diegético está en función de referenciar y describir un orden cronológico del tiempo natural fuera del texto, esta imitación del tiempo natural se enmarca y delimita por el tiempo textual (Pimentel, 1994, p. 43). Por este entramado entre los dos tiempos, el tiempo de la historia y el tiempo figurado en la estructura narrativa, Pimentel recurre a la ecuación temporal de Genette que mide, no el tiempo sino la sucesión o ritmo del tiempo entre ambos aspectos, historia y relato: “El resultado de esta ecuación espaciotemporal es la noción de velocidad o tempo narrativo” (Pimentel, 1994, p. 43). Pimentel señala un

tercer aspecto del tiempo que remite a la frecuencia, a la repetición: “cuántas veces sucede un acontecimiento o historia; cuántas se narra en el discurso” (Pimentel, 1994, p.43).

La finalidad de este entramado del tiempo es generar “la ilusión de que los acontecimientos no se narran sino ocurren mientras leemos, que son realidad y no ficción” (Pimentel, 1994, p. 43). A pesar de esta prioridad del entramado del tiempo, de producir un efecto de realidad, se logran en la conjugación del tiempo diegético y del tiempo del discurso, fenómenos con desapego al tiempo natural como lo es la anacronía “lo que se narra primero no necesariamente ocurre en el tiempo de la historia” (Pimentel, 1994, p. 44). Las anacronías se dividen en dos tipos, analepsis y prolepsis. Mientras que la analepsis se trata de un corte del tiempo de la historia hacia el pasado durante la evolución de la lectura, la prolepsis se trata de un corte del tiempo de la historia hacia el futuro durante la evolución de la lectura (Pimentel, 1994, p. 44). Las anacronías se logran a partir de indicadores lingüísticos como adverbios de tiempo o frases compuestas sobre el tiempo (ayer, años antes, años después, mañana, etc.) (Pimentel, 1994, p. 47).

Profundizando sobre el fenómeno del tiempo narrativo, o bien el entramado de tiempo entre relato e historia, o sea la velocidad narrativa, Pimentel determina cuatro movimientos básicos en orden creciente de aceleración; son la *pausa descriptiva*, cuando el tiempo de la historia se detiene y el relato continúa; *escena*, cuando el tiempo del relato y de la historia van al mismo ritmo, también comprendido como *isocronía*; *resumen*, que es cuando el tiempo diegético avanza rápido en tanto al tiempo de lectura; y la *elipsis* que es cuando se omite un espacio temporal, se pierde referente de ese tiempo (Pimentel, 1994, p. 48–49).

En este tratado sobre el tiempo entramado, surge una observación sobre la frecuencia en que sucede. Si el suceso es narrado en la historia una sola vez se trata de una *narración singulativa*, pero si un acontecimiento de la historia es narrado más de una

vez en el texto, se trata de una *narración repetitiva* y, finalmente, si sucesos semejantes suceden en la misma historia, pero se relatan una sola vez, se trata de una *narración iterativa* (Pimentel, 1994, p. 55).

Volviendo al análisis del fragmento de la novela de Castrejón, de acuerdo con la figura 7 anexada al final de la investigación, el flujo de la historia transita en dirección taxonómica de mayor a menor entre cada temática descriptiva, justamente en este efecto de contener todos los modelos descriptivos en relación con el significativamente modelo descriptivo mayor, el modelo temporal de un atardecer, es cómo la historia desarrolla un orden de isocronía. Hay que recordar que, en la historia, Mimí mira el reloj, y este marca las 7 de la tarde, posteriormente llegan las visitas, después la diseñadora, cuando el reloj marca las 8, por lo que la ilusión referencial del tiempo se desenvuelve a la par de la historia, imitando el flujo natural del tiempo, los acontecimientos dentro de la casa aristocrática suceden mientras avanza el atardecer, por lo que no existen anacronías ni repeticiones. También habrá que distinguirse que el tiempo en la historia resume el tiempo natural en pequeñas intervenciones de los personajes y pocas descripciones, puesto que los sucesos de una hora de la historia, suceden en apenas una página de lectura, en conclusión, entre un tiempo isocrónico que corresponde a la descripción de escenas y un resumen de eventos se encuentra el ritmo de este fragmento narrativo

### **3.1.7.- Dimensión actuarial del mundo narrado**

Si la dimensión espacial es un inventario de significados que construyen la ilusión referencial de un espacio, y si la dimensión temporal es la ilusión de un tiempo natural a partir del flujo de la historia en relación con la estructura narrativa, se verá que los personajes son otro punto de acumulación de significado que en su conjugación con los modelos descriptivos y el ritmo de la historia figuran una mayor ilusión de la realidad en el mundo narrado.

Pimentel comienza este apartado explicando la controversia inicial en los estudios literarios de tratar el personaje como si fuera un humano. Aunque no se tratan meramente de humanos “un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas narrativas” (Pimentel, 1994, p.59). Lo más importante del personaje son sus acciones y el rol que desempeñan con las mismas, en relación con su ambiente, en ello se basan las estrategias discursivas que logran un efecto de sentido, un *efecto de personaje* (Pimentel, 1994, p. 60).

Para comprender el efecto de personaje, Pimentel no se centra en una tipología de personajes como sucede con Propp, sino en “los factores discursivos narrativo-descriptivos y referenciales que producen ese efecto de sentido que llamamos personaje” (Pimentel, 1994, p. 63). Para ello propone fijar la atención en nombres y atributos y sus formas de caracterización: el retrato del personaje, así como la interacción del personaje en su entorno.

Sobre los nombres y atributos, Pimentel rescata de Hamon una clasificación que explica el papel significativo del nombre, por medio del personaje referencia: que “remite a una clase de personaje que, por distintas razones, ha sido codificado por la tradición” (Pimentel, 1994, p. 64). Esto implica personajes históricos, mitológicos, alegóricos, o representantes sociales como los obreros a partir de un nombre. No todo personaje tiene alto rango de referencialidad, pero a final de cuentas, lleva en su nominalización un referente histórico de algún tipo, aunque de difícil acceso, apegado a representar la realidad (Pimentel, 1994, p. 64). Los nombres a final de cuentas son anclajes de referencia cultural, donde se deposita la cultura y cómo esta interactúa en el mundo narrado, ya sea que sinteticen algún grado de la realidad histórica o propicien su propio contenido referenciado en la repetición de un mismo nombre, otorgando estabilidad y recurrencia

del significado en el mismo referente nominal, logrando un efecto de individualización, que expone en su acumulación, parte de la transformación secuencial que caracteriza al discurso narrativo (Pimentel, 1994, p.66).

En sus formas de caracterización, se encuentra el retrato, que implica una descripción retórica, que nos convencerá no sólo de que lo descrito logra un efecto de sentido, o sea un efecto de personaje no sólo físico sino con articulación ideológica que forma parte de los juicios del narrador (Pimentel, 1994, p. 72-73). Otra forma de caracterización del personaje es el entorno, que en palabras de la teórica: “tiene un valor sintético, pero también analítico, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una explicación del personaje” (Pimentel, 1994, p. 79). El espacio también influye en la interpretación del personaje, que aquí se deduce también de manera inversa, en cómo el efecto de sentido de un personaje influye en la percepción de un espacio.

Por otro lado, el personaje no sólo significa a partir de la voz del narrador, también significa a partir de su propio discurso verbal, lo que es llamado *discurso figural* (Pimentel, 1994, p.83). En el discurso *figural directo* o *modo dramático*, el personaje se expresa por sí mismo sin un mediador, “No obstante, ya sea audible o inaudible, el discurso figural queda referido, tal y como supuestamente lo pronunció el personaje en cuestión” (Pimentel, 1994, p. 87). Y, finalmente, el *discurso figural transpuesto y narrativizado*, implica una trasposición entre la voz del narrador y la voz del personaje, ya que “en la trasposición está implícita una apropiación del discurso del otro” (Pimentel, 1994, p. 91).

Resumiendo estas pasadas categorías sobre los personajes, se afirma que al igual que la dimensión espacial, el personaje se convierte en un inventario significativo, un efecto de sentido producido por referentes contenidos en su nombre, sus características

físicas, sus acciones y su discurso. Cada personaje revela sus referentes en distinta medida, lo que limita la interpretación figurativa de nuevo a los referentes del lector, ya sea a partir de la experiencia cultural misma, o a otras lecturas, o debido a otros lenguajes. Semejante a la dimensión espacial, su interpretación puede ser otorgada o no por el narrador, por lo que el personaje es un punto donde significados culturales convergen y producen un efecto de sentido interpretado como personaje.

Estas categorías en el análisis del fragmento de Castrejón sobresalen en tres maneras peculiares correspondientes a dos efectos de personaje: la primera, en el retrato de Mimí; la segunda en la noción de un personaje colectivo con identidad disidente sexual, a partir de un retrato colectivo de nombres, vestimenta, discurso figural y acciones, y la tercera en como ese sujeto colectivo transforma la ilusión referencial del espacio por medio de un efecto de sentido moral o psicológico.

Sobre el efecto de personaje de Mimí, este se sustenta en un breve retrato centrado en su ropa, su tez de piel y comportamiento. Mimí espera en su sala, durante el atardecer, mientras juega entre sus manos blancas y tersas sus guantes, portando un traje cortado a la “americana”. Su vestimenta es indicador de riqueza, al menos durante el Porfiriato, cuando la vestimenta del pueblo consistía en el uso del calzón de manta, una prenda que se consideraba inmoral y antihigiénica (Gutiérrez, 2008, p. 660). El traje de Mimí concuerda como descripción cultural de la casa aristocrática, llena de artefactos de lujo, incluso los guantes con los que juegan sus manos son referentes de un personaje acaudalado para la época. Este personaje posee una contrariedad de ambigüedad cultural, algunas descripciones corresponden a referentes sobre la mujer y otros sobre el hombre, ya que es llamado Mimí, como metonimia de mujer, a los cuales se suman ciertos referentes corporales: las manos blancas y tersas, mientras lo masculino se le atribuye en oraciones tales como “Mimí está solo” o “respondió emocionado Mimí”. Aquí la

ambigüedad descriptiva no sobre sale del espacio, se conjuga con la intimidad de su sala, pues inicialmente no existe un contraste sino una reiteración de que el modelo cultural que se figura entre el espacio y Mimí, es la contrariedad de la juventud aristócrata, cargada de referentes a lo femenino, algo que se reitera en el siguiente efecto de personaje.

El segundo punto a resaltar de la dimensión actancial en el fragmento narrativo de Castrejón sucede cuando aparece el grupo de adolescentes, la sala se amplía significativamente para recibirlos. El primer indicador de transformación del espacio es el descorrer de una vidriera y unas cortinas de seda, la intimidad de la sala se abre al convite social. De permanecer Mimí impaciente y solo en su sala, pasa a una reunión, hacia el surgimiento de un sujeto colectivo, al que constantemente refiere el narrador de manera plural, “intercambiando críticos besos”, “entre voces atipladas”, “tonos de dulzura y modales afeminados”, un sujeto colectivo que goza de metonimias de mujer en la ropa, en los peinados, en los ademanes y en las expresiones, porque lo que se construye colectivamente de acuerdo al narrador, es “el corazón degenerado de aquellos jóvenes aristócratas”. Los diálogos dramatizados reiteran esta metonimia de la feminización, el travesti aristócrata, expresa gustos por lo refinado, como la ópera, los peinados, y por supuesto gustos por la amplia diversidad y tecnificación de las prendas femeninas.

No sólo Mimí posee un nombre con tintes de identidad femenina, los demás jóvenes: Ninón, Estrella, Pudor, Virtud, Carola, Blanca y Margarita también son referidos con estereotipos de mujeres extranjeras, como sucede con Mimí y Ninón, o de mujeres que refieren a la moral como Virtud, Pudor y Blanca, o los que refieren a la belleza de la naturaleza como Estrella y Margarita. Aquí se debe recordar que esta práctica travesti existe en México desde la Colonia, la de emplear nombres femeninos.

La figuración de un efecto de personaje colectivo se logra por sus convergencias descriptivas. Todos los nombres de los jóvenes travestis, por ejemplo, son escritos en

cursivas, por algún sentido que sólo puede figurar una visión de lo ajeno, lo extranjero, debido a que todos son resaltados como sucede con el vocabulario extranjero, así se observa la palabra *champagne*, por tratarse de un vocablo en otro lenguaje, un código ajeno al español. Aunque este fragmento escogido para el análisis llega hasta la experiencia en el retrete-tocador, se puede afirmar que, a lo largo de la novela, este sentido argumentado se repite, en más vocabulario extranjero, lo cual sugiere un señalamiento de distinción cultural en los personajes, un sentido de alienación, que aquí podemos recordar se debe a la visión *cuirificante* homofóbica de la época.

Debido al cúmulo significativo de los personajes, la ilusión referencial del espacio se complica, el significado de una casa aristocrática se resignifica, no es sólo la visión de la mujer aristócrata lo que culturalmente aparece en el mundo narrado, sino las tensiones que se generan a partir de que son hombres aristócratas que gozan de una forma de vida aristócrata de mujer. A partir de esta tensión entre ambas dimensiones, espacio y personajes, figuran algo distinto, un accidente de significados en un tiempo narrativo, que no sólo influye en el significado del personaje, sino del lugar donde interactúan.

El mejor ejemplo de cómo estas dos dimensiones se resignifican y se transforman, es la última escena del retrete-tocador. Este espacio no es descrito, pero se supone por obviedad cultural, un espacio donde la desnudez es posible, ahí los hombres abandonan las prendas. El lector puede figurar esta clase de acciones en personajes unitarios, pero se trata de un sujeto colectivo el que ingresa al baño y se desnuda, sus acciones transforman el uso de ese espacio, de tal manera que a partir de los referentes del del narrador, transforman el lugar en: “cámara fantástica [...], cuadros degenerantes [...] escenas de Sodoma y Gomorra [...] festines orgiásticos de Tiberio, de Cómodo, de Calígula” (Castrejón, 2010, p. 71). El espacio deja de ser el mismo espacio durante la intervención de otros personajes, su ilusión referencial se ve alterada a partir de la conjugación del

efecto de sentido de un personaje y la ilusión referencial del espacio. Las prácticas disidentes sexuales en el retrete-tocador, transforman la visión figural de este mismo retrete-tocador, en un espacio distinto, en un espacio inmoral “Y en esa insaciable vorágine de placeres brutales han caído, para no levantarse nunca, jóvenes que, en el colmo de la torpeza y la degeneración prostituida, contribuyen a bastardear la raza humana injuriando gravemente a la Naturaleza” (Castrejón, 2010, pp. 71).

### **3.1.8.- La perspectiva narrativa del mundo narrado**

Para tratar la perspectiva narrativa, Pimentel divide en dos parámetros su estudio “1) una descripción de sus articulaciones *estructurales*, y 2) una orientación temática susceptible de ser analizada en *planos* que se proponen como sendos *puntos de vista* sobre el mundo” (Pimentel, 1994, p. 96). Esta orientación temática, se deduce a partir de las articulaciones estructurales. Para desarrollar los parámetros de sus articulaciones *estructurales* plantea cuatro perspectivas: narrador, personajes, trama y lector (Pimentel, 1994, p. 97).

La perspectiva del narrador depende del concepto de focalización propuesto por Genette, donde el narrador es el encargado de proporcionar su perspectiva o alternar la de los personajes. El foco de la perspectiva se puede manejar en tres niveles: el primero se encuentra en la *focalización cero*, a partir de un narrador omnisciente que entra y sale de la consciencia de los personajes. En segunda medida se trata de una *focalización interna*: el narrador se limita a la consciencia narrativa de uno varios personajes, pero no en la totalidad de los mismos ya que esto implicaría a final de cuentas una omnisciencia. Finalmente se encuentra la *focalización externa*, cuando la información se cierra a la interpretación de los personajes, excluyendo información de sus pensamientos (Pimentel, 1994, p. 98-100).

De estas focalizaciones Pimentel ahonda en la focalización interna bajo el supuesto de que se trata de una focalización en la que convergen múltiples perspectivas y por ello amplía la descripción de su función en dos formas narrativas: la *narración disonante* y la *narración consonante*. Sobre la primera, asegura que “aun cuando el narrador se limite a las restricciones de orden cognitivo perceptual, espacial, temporal, del personaje focal, puede hacerlo en distintos grados y sin perder la individualidad de su punto de vista” (Pimentel, 1994, p. 102). En la narración consonante, Pimentel expresa que “llegamos a la frontera entre la perspectiva del narrador y el personaje” (Pimentel, 1994, p.106).

Sobre la perspectiva de los personajes, parece obvio que habría que recurrir solamente al discurso figurado directo, a las expresiones directas de los mismos, pero también a partir del narrador se pueden extraer formas de pensar del personaje (Pimentel, 1994, p.115.). El narrador en esta circunstancia expresa, pensamientos o acciones de los personajes y a partir de los mismos se puede emitir un juicio crítico de su perspectiva, se trata de una ilusión de consciencia o cultura del personaje sin que el personaje la exprese a partir del discurso directo.

La perspectiva de la trama puede entenderse como: “un principio de selección y restricción de la información narrativa [...] por un principio de selección orientada” (Pimentel, 1994, p. 121). Esta perspectiva de la trama puede pasar desapercibida si concuerda con la perspectiva del narrador, pero es evidente y contrastante cuando: “lo que el narrador afirma se ve negado por el desarrollo de los acontecimientos” (Pimentel, 1994, p. 121). Esta perspectiva es otro ejemplo de que la historia está sustentada en múltiples inventarios de sentido, que no dependen puramente del narrador.

Finalmente, está la perspectiva del lector. Pimentel define esta perspectiva en “una serie de elecciones, restricciones y combinaciones, operadas dentro del mundo narrado

durante el proceso de lectura” (Pimentel, 1994, p. 126). El lector en activo no debe interpretarse como el lector implícito, al cual se le adjudican una lectura estructurada (Pimentel, 1994, p. 127). Durante el proceso de lectura de la información de la historia del texto narrativo, el lector queda atrapado en el desplazamiento del tiempo de lectura, es decir, queda condicionado a la continuidad del texto, sea la disposición de la historia que se trate, durante este proceso, realiza constantes figuraciones, síntesis de la información (Pimentel, 1994, p. 127). Debido a su papel de interpretación, el lector se confronta con las contradicciones de las distintas perspectivas:

Mas para ello habrá de hacer valer su propia perspectiva, no sólo como posición de lectura a ocupar, no sólo como relevo del lector implícito, sino como lector real, con un bagaje cultural e ideológico que lo hace interactuar con el texto, trazando una relación tanto de encuentro como de tensión entre dos mundos: el del texto y el del lector. (Pimentel, 1994, p. 128)

En este punto se logra entrever la influencia del enfoque de la hermenéutica fenomenológica de Ricoeur, puesto que la interpretación del texto se tensa entre el mundo del lector y el mundo narrado, o bien entre el lector en activo y el lector implícito. Esta perspectiva es la más importante por ser la que canaliza las perspectivas en conflicto a partir de una postura hermenéutica interpretativa.

Recapitulando, la perspectiva mantiene un sistema estructurado de focalización que regula la información de la historia, esta regulación expone constantes temáticas a partir de cuatro parámetros de limitación: narrador, personajes, trama y lector. Estas cuatro temáticas pueden mantener sus propias restricciones de orden cognitivo.

Respecto al fragmento de Castrejón, la perspectiva de narrador se trata de un narrador omnisciente que sabe todo sobre los sucesos, conoce: los fenómenos naturales sucedidos durante la historia, la hora concreta de los acontecimientos, los espacios

internos de una casa, los objetos que significan esos espacios, las acciones que realizan, las emociones, los placeres, etc. Por otro lado, ya se ha visto que la información que los personajes expresan en sus diálogos concuerda con las descripciones del narrador, con los actos descritos, manteniendo como tema hombres afeminados. Aunque esta temática, de aristócratas que se deleitan con la cultura femenina, se sustenta en la perspectiva del narrador y del personaje, existe un juicio moral en la perspectiva narrativa del narrador: “Y en esa insaciable vorágine de placeres brutales han caído, para no levantarse nunca, jóvenes que, en el colmo de la torpeza y la degeneración prostituida, contribuyen a bastardear la raza humana injuriando gravemente a la Naturaleza” (Castrejón, 2010, pp. 68-71).

Por otro lado la perspectiva de la trama no difiere de la perspectiva del narrador por lo que pasa desapercibida como estructura a analizar. Lo que queda es la última perspectiva, la perspectiva del lector que ata todas las conclusiones: es indudable que existe un sistema de denuncia en la narración, al travestismo de los aristócratas. El fragmento comienza con un atardecer en representación de la naturaleza como espacio supremo de contención, dentro de este espacio sucede el mundo humano, en este mundo humano existen hogares de gente aristócrata con el poder para gozar de placeres inmorales como amar a otros hombres y: “trocar el traje de hombre para convertirse en deliciosas niñas” (Castrejón, 2010, p. 71), pero esto de acuerdo con el narrador pervierte la naturaleza. El tema se amplía de sólo hablar de los gustos afeminados de la juventud aristócrata al rechazo de los mismos, al repudio del homoerotismo, algo que se resume en homofobia y que se ha tratado en esta investigación como *cuirización*.

El efecto de ilusión de un mundo narrado en esta historia es el efecto de una realidad que supone la heteronormatividad como naturalidad sexual del hombre, cuestión que reafirma el narrador en las últimas líneas al despreciar a los travestis: “contribuyen a

bastardear la raza humana injuriando gravemente a la Naturaleza” (Castrejón, 2010, p. 71). De esta manera el narrador sugiere que la humanidad podrá ser moral o inmoral, despreciable o ejemplar, etc., pero a final de cuentas, la naturaleza sexual humana no cambiará, lo que reafirma la focalización del fragmento narrativo como un texto con temática homofóbica constante.

### **3.1.9.- Conclusiones**

La narratología como se ha visto puede estudiarse a través de tres etapas: prenarratología, narratología y la posnarratología. Para este estudio se recurre a la posnarratología, puesto que en esta etapa se emplean otras visiones filosóficas como sucede con *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel, donde las nociones de Ricoeur influyen en el método narratológico. Esta visión narratológica sostiene que en los textos narrativos existe una ilusión de un mundo narrativo, que depende no sólo de los mecanismos con los que el texto narrativo se dota, sino de la interpretación del lector, o bien de elementos significativos externos al texto, pero que le dan sentido a este, la figuración que se realiza a partir de significados contextuales, exige una hermenéutica del contexto, punto donde la hermenéutica del cuerpo ensambla y que en el siguiente subcapítulo se detalla.

La narratología de Pimentel recurre no sólo a la explicación de los sistemas de inventariado, o bien al metalenguaje: a las estructuras del relato, sino de cómo estos producen un efecto de sentido de ilusión de un mundo narrado, esto es posible sólo a partir de un modelo de lectura, la interpretación de un lector implícito a quien se dirige la obra y un lector que interpreta esa obra desde su contemporaneidad. Para lograr interpretar el lector implícito, es importante comprender las estructuras narrativas que permiten inventariar las descripciones en agrupaciones de significado.

En este apartado fueron identificadas las estructuras de un fragmento narrativo, así como sus agrupaciones de significado, lo que reveló una ideología heteronormada,

sustentada en el contraejemplo. Este ataque ideológico al tratarse de literatura ensambla en la noción previamente descrita sobre la sátira, se trata de una burla no ciertamente hacia los 41, sino a la ideología que los caracteriza.

El análisis a una obra más próxima a esta contemporaneidad contrastará los niveles ideológicos del homoerotismo. Por ahora se puede afirmar que, necesariamente las perspectivas se modifican significativamente con el tiempo, algo que ya se ha explicado con las distintas fases semióticas de la narrativa homoerótica. Así el análisis a la obra de Luis Martín Ulloa supone entonces un lector implícito acorde al contexto de Guadalajara, algo que se corroborará en el capítulo 4.- La metáfora del cuerpo homoerótico en la cuentística de Luis Martín Ulloa.

### **3.2.-La hermenéutica del cuerpo y las figuras retóricas que lo naturalizan**

En este subcapítulo se determinará por qué la hermenéutica del cuerpo es funcional para este análisis crítico del discurso homoerótico de la narrativa de Luis Martín Ulloa. Es importante afirmar que la fenomenología es el puente entre el método narratológico y el método hermenéutico. Así como la fenomenología influyó en la percepción de la narratología de Luz Aurora Pimentel, abierta a la interpretación del contexto, esta misma influyó en otros ámbitos de estudio, distintos al estructuralismo narrativo, aunque muy próximos en su fin hermenéutico. Por ello primero se dará detalle al respecto de este contacto entre la fenomenología y el método hermenéutico propuesto para este análisis, partiendo de los aportes de Merleau-Ponty a la fenomenología del cuerpo.

#### **3.2.1.- La fenomenología y el cuerpo**

Merleau consideró que nuestro cuerpo no se trataba de un objeto cualquiera en el mundo, sino de un medio de comunicación entre nosotros y el mundo (Pérez, 2008, p. 203). Resolver esta aparente contradicción entre la fenomenología —que busca al ser y no a la existencia objetual— tiene un principio en la teoría de la Gestalt, con la que Merleau-

Ponty estableció un común “la opacidad del mundo”, que no es más que nuestro cuerpo percibiendo una difícil separación entre la forma y el fondo:

Esto que denominamos “opacidad del mundo” nos avisa de un detalle sumamente importante: la fenomenología es para Merleau-Ponty una filosofía de la luz y la visión en un sentido casi platónico. Esta idea nos lleva a pasar de la celeberrima conciencia intencional de Husserl a una nueva consideración de la conciencia: la conciencia perceptiva y la visión del mundo. El mundo es opaco (repetimos: como si pesase), pero mis experiencias intersubjetivas lo conforman y vuelven transparente. Lo que podríamos denominar “disolución de la opacidad del mundo” no es sino el sentido último del mundo. (Pérez, 2008, p.199)

El filósofo francés supone que nuestra percepción sobre el ser y la existencia estarán siempre mediadas por la experiencia corporal, que se adapta a las constantes y resuelve el caos del mundo a partir del recuerdo y la expectativa al cambio.

Como el cuerpo es mediador del conocimiento, se perciben dos funciones en el mismo, el cuerpo como objeto que nos permite interactuar y experimentar otros objetos “cuerpo-objeto” y el cuerpo como individuo que establece relaciones de identidad “cuerpo-individuo (Pérez, 2008, p.204). Merleau-Ponty veía esta dualidad en la naturaleza del hombre y en su mundo cultural o social que lo envuelve: “ambas dimensiones tienen un encuentro sorprendente en nuestra corporalidad, porque el cuerpo es un espacio natural y simbólico” (Pérez, 2008, p.207).

### **3.2.2.- La hermenéutica del cuerpo de González y Páez**

La hermenéutica del cuerpo de González y Páez parte de la filosofía de la corporalidad de Arturo Rico, con la cual se afirma: “una realidad corporal construida bajo las presiones de una práctica socio-histórica determinada” (González y Páez, 2003, p.44), así que el cuerpo a lo largo de la historia occidental ha sido reflejo de distintas visiones culturales,

distintos significados en función del poder: “el cuerpo no es una realidad concreta, sino un constructo que cambia de forma y de valoración, según las necesidades y las vicisitudes de la práctica social” (González y Páez, 2003, p.44).

Esta teoría afirma un cruce significativo entre nuestra percepción del cuerpo y la ideología de una época, estructurado a partir la metáfora: “podemos identificar a través de la historia metáforas del cuerpo que expresan la ideología de cada época” (González y Páez, 2003, p.44). La metáfora implica un desplazamiento significativo que encuentra sentido en su etimología, debido a que: “el verbo correspondiente es metaforeo, verbo que deriva de metafero, que es <<transportar o llevar hacia>>, pues se descompone en la preposición metá: <<hacia>> y en el verbo fero: <<llevar>>” (Zárraga, 2012, p. 27).

El desplazamiento significativo se logra tanto del cuerpo hacia la ideología como de la ideología hacia el cuerpo, obteniendo en el proceso una forma recíproca y complementaria, en la que resultan dos nuevas formas significativas, que pueden observarse en la propuesta de la figura 8, esquema basado en el modelo original de González y Páez sobre la hermenéutica del cuerpo (2003, p.51). Dicho esquema ha sido reorganizado y ampliado en algunos elementos, que dan detalle del traslado significativo de la metáfora del cuerpo. La finalidad de este esquema es extraer una ruta de análisis hermenéutico factible, para ser empleada en la narrativa de Luis Martín Ulloa, que permita reconocer los sistemas ideológicos en la obra, como se explica a continuación.

Primero, habría que entender la metáfora del cuerpo como una unidad significativa, compuesta por dos complementos: uno denotativo denominado *cuerpo individuo*, contenedor de la metáfora; y otro connotativo que conforma el *cuerpo sociedad*, contenido de la metáfora. Ambos cuerpos son resultado del desplazamiento significativo de la metáfora, mientras que el *cuerpo individuo* atiende al ideal del cuerpo en su apariencia, el *cuerpo sociedad* se trata de la incorporación del ideal a partir de

símbolos fijados en el espacio, es decir, la materialización de un ideal social, ya que: “el signo cuerpo denota diferentes significados y connota varios sentidos de acuerdo con los valores, la ideología, las estructuras o la ordenación social dominante” (González y Páez, 2003, p.44).

La manera en que el *cuerpo individuo* y el *cuerpo sociedad* se descomponen en más estructuras denotativas y connotativas, corresponde a la triada del signo de Pierce, el representamen (denotativo/estructura); el interpretante (connotativo/significado); y el fundamento (denotativo/objeto-referente-base) que puede ser otro signo u algún otro elemento de la realidad:

A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the *ground* of the representamen. (Pierce, 2024, p.363)

Este proceso significativo sucede en múltiples niveles, por lo que la metáfora se construye y se reconstruye durante la interacción en el contexto, argumento que se retomará al final de este documento, para afirmar no sólo la existencia de una metáfora del cuerpo heteronormado en el contexto de Guadalajara, sino su sedimentación significativa, una falta de desplazamiento, que resulta en una inmutabilidad tan arraigada en el tiempo que se naturaliza; la metáfora se sedimenta en el estereotipo, algo que el discurso homoerótico de Luis Martín Ulloa ataca por medio de la ironía.

Los triángulos que aparecen en el esquema de la figura 8 equiparan la teoría de Pierce con la de González y Páez. Como se observa, durante el proceso de semiosis ambos

conceptos: “cuerpo” e “ideología”, intercambian interpretantes y representámenes, y se denotan en un *cuerpo individuo*, mientras a la par connotan en un *cuerpo sociedad* en el espacio. Como efecto de sentido del intercambio, el *cuerpo individuo* se trata de una limitada percepción e imagen del cuerpo, en una práctica que remite a figurar un *cuerpo idealizado*. El *cuerpo sociedad* se representa limitando el espacio geográfico, con la intención de materializar barreras ideológicas, que posibiliten ciertas dinámicas del *cuerpo individuo*, lo que implica un *ideal corporalizado*, espacio político que jerarquiza las prácticas de los cuerpos. De esta manera la relación entre cuerpo denotativo y cuerpo connotativo es complementaria en un isomorfismo, necesario para la lectura hermenéutica, sintetizada en la figura 9 “Esta hermenéutica nos permite proponer la lectura de una relación estructural e isomorfa del *cuerpo-individuo* con el *cuerpo-sociedad*” (González y Páez, 2003, p.44).

Gracias a la figura 9 podemos observar que el análisis hermenéutico comienza con la figuración de un cuerpo individuo “delimitado por la piel o el vestido” (González y Páez, 2003, p.52). Mientras que la piel figura como recipiente de un contenido orgánico, el vestido recubre y contiene al mismo tiempo dicho cuerpo. Las prendas y artefactos atienden a un contenido estructural y significativo de la ideología dominante, “visto como la estructura y la función viviente” (González y Páez, 2003, p.52), que limita la imagen del cuerpo, por medio de la suplantación simbólica, lo que se sostiene desde la estructura de la metonimia. La ropa y artefactos que ostenta el cuerpo terminan sustituyendo sus funciones, o limitándolas, de acuerdo al ideal del contexto, lo que sucede con los lentes para el sol o los lentes de aumento, así con el calzado o las prótesis, los cortes de cabello, piercings o escotes y demás prendas que van en función de un cuerpo ideal.

Por otro lado, el significado connotativo en la figura 9 atiende a la interacción de los cuerpos, de una incorporación de ideal social en el espacio, sostenido por la estructura

de la prosopopeya. El ideal se materializa en el espacio geográfico, y al hacerlo produce un efecto de sentido de jerarquía anatómica, de división política y social:

El espacio social, como imagen espejo del espacio del cuerpo, es el vestido en la fachada de la casa y el espacio orgánico en su interior. Las jerarquías del todo social están ahí en la casa, testimoniando su vínculo isomorfo en estancias privilegiadas por el poder representado en ellas [...] como en el cuerpo humano la cabeza (funciones de dirección-poder), tórax (órganos vitales dependientes y contiguos al caput-cabeza) y las extremidades como simples lejanías ejecutoras y extensoras orgánico-funcionales de los estratos superiores del cuerpo. (González y Páez, 2003, p.53)

La estructura de la prosopopeya dota de características fisiológicas humanas al espacio físico, las funciones del cuerpo se despliegan en el espacio por medio de artefactos que definen las dinámicas entre los cuerpos, razón para que en una plaza pública las bancas se moldeen no sólo figurando satisfacer el descanso de los cuerpos, sino un molde del tipo de descanso que se posibilita, una jerarquía, así que el espacio físico supone un efecto de sentido de regulación de las prácticas de los cuerpos. El contenido o connotación de la metáfora resulta un signo o: “imagen especular de los valores estético-sociales” (González y Páez, 2003, p.44).

En resumidas cuentas, de la semiosis entre el “cuerpo” y la “ideología” del contexto, sucede un desplazamiento significativo que propicia un *cuerpo individuo* en función de un cuerpo ideal y un *cuerpo sociedad* con función de incorporar el ideal en el espacio. Entre *cuerpo individuo* y *cuerpo sociedad* se constituye la *metáfora del cuerpo*, unidad significativa que refleja los sistemas de dominación.

Lo que aquí se afirma no sólo es la existencia de una metáfora del cuerpo heteronormado, como se muestra en la figura 10, sino la sedimentación de una metáfora

del cuerpo heteronormado en el contexto de Guadalajara de finales del siglo XX y principios de XXI, ya que ofrece resistencia al desplazamiento significativo, lo que propicia una pérdida de sentido de la metáfora, una catacresis o estructura: “marchita por el uso, que ha dejado de ser figura porque al dejar de ser original pierde su eficacia, se vuelve lugar común” (Beristáin, 2004, p.86). Esta catacresis se sedimenta como estereotipo de género, un simbolismo que generaliza y hace pasar por naturales, cualidades y comportamientos particulares para hombres y mujeres, a niveles jerárquicos, aunque estos realmente dependen de la ideología dominante de su contexto, ya que: “en nuestra sociedad se han asignado sistemas de valores, pautas de comportamiento y roles diferentes para mujeres y hombres, es decir, conductas distintas para cada persona en una situación particular en función de su sexo” (Guichard, 2015, p. 31).

Como se observará en el siguiente apartado, lo que la cuentística de Luis Martín Ulloa logra es un desplazamiento significativo del estereotipo de género, una alteración significativa que restituye la figura de la metáfora, no la *metáfora del cuerpo heteronormado*, sino la *metáfora de un cuerpo homoerótico*. La *metáfora del cuerpo homoerótico* denota una imagen estereotipada de género en el *cuerpo individuo*, pero connota prácticas de las disidencias sexuales en el *cuerpo sociedad*, dando sentido al fenómeno de los LUPIS, como alteración de las limitaciones del espacio, para propiciar el acto homoerótico. El homoerotismo que sucede en la narrativa de Luis Martín Ulloa da muestras de una sexualidad reprimida por la heteronormatividad en el contexto de Guadalajara.

#### **4.- La metáfora del cuerpo homoerótico en la cuentística de Luis Martín Ulloa**

Para comprender la metáfora del cuerpo homoerótico en la cuentística de Luis Martín Ulloa, se extraerán las estructuras retóricas que conforman la ruta hermenéutica de González y Páez: catacresis en estereotipos que naturalizan la existencia cultural de determinados personajes en el espacio heteronormado; metonimias, con artefactos que substituyen o limitan partes del cuerpo con simbolismos de la heteronormatividad; y prosopopeyas en artefactos, que substituyen o limitan la interacción de los cuerpos en el espacio heteronormado.

Figurar la metáfora del cuerpo en el discurso homoerótico de la narrativa de Luis Martín Ulloa permite evidenciar la influencia ideológica, política y cultural, de la heteronormatividad, aún en las disidencias sexogenéricas. Se distinguirá que el fenómeno del homoerotismo en su obra se guía en relación con la interacción de los personajes en dos planos: el espacio público y el espacio privado en la ciudad de Guadalajara. Estos cuentos han sido analizados en tablas comparativas anexadas al final de este documento, mismas que exponen las estructuras retóricas empleadas para lograr la *metáfora del cuerpo homoerótico* en cada uno de los cuentos. Finalmente se concluirá con estereotipos o jerarquías de la homonormatividad: “El constructo cultural que convierte a la homosexualidad en un espacio normativizado de disidencia sexual; que asume al género como elemento generador de relaciones, prácticas e identidades sexuales y complementa la heteronormatividad a pesar de ponerla en cuestión” (Moreno y Pichardo, 2006, p.143), puesto que en el homoerotismo no deja de existir una interacción de jerarquías que replican el sistema político heteronormado. A continuación, se presenta el análisis a la cuentística de Luis Martín Ulloa, para facilitar su comprensión, cada uno de los relatos se encuentra sintetizado en las tablas comparativas al final de esta investigación.

##### **4.1.- La metáfora del cuerpo homoerótico en *Damas y caballeros***

*Damas y caballeros* se conforma de un total de ocho cuentos titulados: “Hombre y niño sentados en una silla”, “Ni un roce”, “Los sueños de José”, “El Brujo Blanco”, “Acercamientos”, “Amor perdido (tragicomedia en dos actos)”, “Poco amor” y “Cumpleaños”. La ruta hermenéutica comienza con el reconocimiento de los estereotipos, partiendo del título de la obra. *Damas y Caballeros*, que refiere a dos estereotipos de género, los ideales del hombre y la mujer, a final de cuentas son un modelo de comportamiento social sedimentado, una catacresis del ideal de la heteronormatividad. Mientras la dama es una: “mujer noble y distinguida” (RAE, 2024, definición 1) el caballero se caracteriza por un elemento extra: “distinción, nobleza y generosidad” (RAE, 2024, definición 3). La generosidad en el caballero limita su actuar, en un énfasis de respeto que se exige hacia la dama: “Mujer, señora, en tratamiento de respeto. *Servir primero a las damas*” (RAE, 2024, definición 2), algo que el orden sintáctico reitera, un orden de aparición jerárquica de los estereotipos, primero la dama y después el caballero.

#### **4.1.1- “Hombre y niño sentados en una silla”**

Es indispensable especificar que a la par de este análisis de la metáfora del cuerpo, se presentará un resumen de particularidades narratológicas, que generaliza la estructura del relato, evidenciando la lectura orientada, donde se distenderá la ruta hermenéutica. Estas generalidades del discurso narrativo también serán anexadas como tablas al final de esta investigación, tal como se observa a continuación, con el primer cuento de su compilación *Damas y caballeros*, “Hombre y niño sentados en una silla”.

La ilusión referencial del mundo narrado compuesto por espacio, tiempo y personajes que intervienen en las acciones de este relato, se determinan a partir de la experiencia cognitiva de un sólo personaje, David, un estudiante con condiciones de diversidad funcional auditiva, es decir, un joven con particulares capacidades auditivas, que diversifican su experiencia cognitiva (Hernández y Flores, 2019, p.5), lo que para

este estudio implica un sesgo característico con el que la perspectiva de la historia se narra, desde el foco de David, como este experimenta su realidad cognitiva, la mente figural de un niño que padece los parámetros de comunicación social, un disidente en una tradición funcional auditiva: “el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural” (Pimentel, 1994, p.99).

La dimensión espacial de este relato es contenida en los límites temporales de un día activo en sociedad, un *tiempo diegético* que transcurre desde el amanecer al anochecer, así el modelo descriptivo del espacio sucede dentro de un tiempo que omite la actividad onírica, cuando los personajes duermen. La dimensión espacial puede ser resumida en estas unidades de referencia: 1.- El espacio privado del hogar de David, al amanecer; 2.- El desplazamiento de David paralelo a la ruta del centro de la ciudad durante la luz del día; 3.- El encuentro con un hombre maduro descrito como “el señor” en la Plaza de la Armas en modo LUPIS; 4.- El espacio privado en lo público con el hotel; 5.- El espacio íntimo, en la retrospectiva del encuentro homoerótico de David con el primo de su papá; 6.- El espacio hipotético donde Juan es arrestado; y 7.- El hogar de “el señor”.

En este modelo descriptivo del espacio, David recorre en paralelo por la avenida Hidalgo, parte de la ruta del ligue de las disidencias sexuales —la ruta que recorre desde el Parque Rojo hacia Javier Mina, Plaza de las Sombrillas, Plaza de Armas, Plaza de la Liberación y la Fuente de las Ranas, hasta la zona roja de la Calzada —David converge con “el señor” y con la ruta del ligue, en la Plaza de Armas.

Durante el ligue surge un desplazamiento de sentido, en la perspectiva narrativa, a partir del enfoque del narrador, este aparenta ser desplazado hacia Juan por medio de una ambigüedad de concordancia semántica y sintáctica entre sujeto y verbo, cuando el

narrador deja de expresarse de Juan como “el señor” y comienza a llamarlo “usted”. Este pseudónimo lo introduce David en el relato a través del discurso directo: “Se turba, tal vez piensa que te ha ofendido. Pero no pareces... no tienes cara de... ¿Usted piensa que los mudos debemos tener cara de mudos?” (Ulloa, 1998, p. 9). Como puede leerse, el discurso directo se confunde con el discurso narrado al no emplearse el guion como signo de diferenciación. Además, David confronta el prejuicio sobre su diversidad funcional auditiva, empleando por delante el pronombre de respeto: “el singular *usted* es la forma empleada en la norma culta de América y de España para el tratamiento formal; en el uso más generalizado, *usted* implica cierto distanciamiento, cortesía y formalidad” (RAE, definición 4).

Mientras David utiliza “usted” como pronombre de respeto, el narrador lo transforma en pseudónimo, un sustantivo con función de sujeto narrado en tercera persona constatado en la grafía mayúscula: “Usted no sabe qué hacer cómo reaccionar. Quiere decir algo con señas y gestos.” (Ulloa, 1998, p. 9). La ambigüedad en este fragmento puede aclararse sustituyendo el sustantivo “usted” por el sustantivo inicial “el señor” por ejemplo: “El señor no sabe qué hacer cómo reaccionar. El señor quiere decir algo con señas y gestos”. El narrador dota al relato de esta ambigüedad sintáctica y semántica, inmanente en el pronombre: “Aunque su referente es siempre una segunda persona, pues designa al interlocutor a quien se habla, gramaticalmente es un pronombre de tercera, pues procede, etimológicamente, de la contracción del sintagma nominal *vuestra merced*; por ello, si funciona como sujeto, el verbo debe ir en tercera persona” (2.RAE). De esta manera se figura una fusión itinerante entre las conciencias de Juan y David, al menos hasta que el lector logra descifrar esta ambigüedad, razón de enunciados que lucirían confusos para un lector que desconoce estas cualidades lingüísticas “De reojo ves que usted te observa” (Ulloa, 1998, p. 10); “Usted es quien está siendo violado succionado

sorbido por ti” (Ulloa, 1998, p. 13), que puede aclararse como: “De reojo ves que el señor te observa” y “El señor es quien está siendo violado succionado sorbido por ti”. Esta figuración de conciencias mezcladas en la perspectiva del relato aumenta, cuando el narrador presenta cualidades omniscientes e invade los pensamientos de Juan “puede ser peligroso, le dice a usted la mitad cauta de su conciencia [...] esta chingadera va a quebrarse piensa usted” (Ulloa, 1998, p.9) . A partir de estas estructuras más sobresalientes del discurso narrativo, puede describirse la ruta hermenéutica.

En el título se recurre una vez más al estereotipo de género, en concreto al del hombre y no desde un ideal de nobleza, distinción y generosidad, sino sobre un ideal de sus etapas de desarrollo. Al tratar el estereotipo del hombre surge la visión de madurez lograda “varón que tiene las cualidades consideradas masculinas por excelencia, ¡Ese sí que es un hombre!” (RAE, 2024, definición 4). En oposición al estereotipo del niño que representa minoría de edad e inmadurez —“que tiene pocos años, que tiene poca experiencia” (RAE, 2024, definición 2-3).

Del estereotipo en el título, la ruta hermenéutica continua hacia el análisis de tensiones del  *cuerpo sociedad*, con relación al  *cuerpo individuo*, compuesto entre dos personajes principales: David y Juan. La estructura del estereotipo del niño muestra un traslado significativo al comenzar a denotar al personaje no como niño, sino como adolescente, algo que se explicita en el mismo cuento: “eres todo un quinceañero estudioso y cumplido” (Ulloa, 1998, p.7). El  *cuerpo individuo* en David denota con metonimias o artefactos de un adolescente: el uniforme, la mochila, la libreta; incluso con alimentos como: refrescos, lonches<sup>1</sup> y nieve de yogurt; así como con productos culturales: discos, revistas y máquinas de videojuegos (Ulloa, 1998, p.7-8). Todas estas metonimias

---

<sup>1</sup> Forma en la que los tapatíos le llaman a las tortas.

van en función de reforzar la imagen de un joven estudiante de pinta<sup>2</sup> en la ciudad de Guadalajara.

No sólo la imagen del *cuerpo individuo* en David comienza a desplazar su significado, deshaciendo la catacresis del estereotipo del niño, poco a poco hacia la *metáfora de un cuerpo homoerótico*, sus acciones en contra de los límites fijados por el *cuerpo sociedad*, terminan por evidenciarlo. David como cualquier adolescente estudiante, sale de su casa temprano bajo el supuesto de asistir a la escuela, pero en realidad huye de su casa para vagar por el centro de Guadalajara evadiendo sus jerarquías. David transita en la cotidianidad de las calles de la ciudad, asiste al Mercado Corona por alimento, visita las tiendas donde se entretiene y finalmente llega a la Plaza de Armas donde se suscita el encuentro.

Al hablar de prosopopeya en el espacio, es afirmar que todos estos espacios han sido condicionados para satisfacer alguna parte del cuerpo humano, por lo que han sido modificados, adaptados con artefactos culturales, a fin de limitar las prácticas del *cuerpo individuo*. La prosopopeya en un mercado direcciona las acciones del *cuerpo individuo*, para corresponder a la satisfacción del hambre, un espacio donde es posible abastecer la cavidad bucal o el estómago. Por otro lado, surgen dos tipos de espacio referidos como prosopopeyas del cerebro, indicadores de una tensión entre el *cuerpo individuo* y el *cuerpo espacio*, ya que estas prosopopeyas pueden permitir metarrelatos que extraigan la conciencia del *cuerpo individuo* al interactuar con artefactos *del cuerpo espacio*, resultando otro *cuerpo individuo* en interacción con otro *cuerpo espacio*, y con ello, la proyección del lector, de un universo diegético dentro de un universo diegético principal. Aunque todo este proceso metadieético no sucede en el relato, a falta de descripciones que logren la ilusión referencial detallada de un mundo dentro de este mundo diegético:

---

<sup>2</sup> Manera en que en México se refieren a saltarse las clases.

“vagar un rato por las calles. También entrar a las tiendas de discos y revistas, comprar una nieve de yogurt. A esta hora ya abrieron el local de las máquinas de juego” (Ulloa, 1998, p. 8); todos estos espacios incluyendo la escuela, tienen en común satisfacer de manera cognitiva al cerebro, por ello son prosopopeyas del cerebro.

Mientras que los retos de ocio se dotan de estímulos cognitivos más adaptados al interés de David, como sucede con los espacios de entretenimiento que él visita voluntariamente en las tiendas de discos, las revistas de carácter popular o los videojuegos, la escuela representa un desinterés y un rechazo a las jerarquías de autoridad en la experiencia cognitiva escolar. Como David es estereotipo de estudiante y este se ausenta de la escuela, en la búsqueda de entretenimiento y ocio, el *cuerpo sociedad* se tensiona, se trata de un joven que escapa de las jerarquías de la escuela.

La ruta hermenéutica avanza con el trayecto de David hacia el *cuerpo sociedad* en la Plaza de Armas. Aquí la ruptura de jerarquías se logra tras la dinámica homoerótica por el encuentro que se suscita con el hombre, aun a pesar de que la zona de las bancas designe la prosopopeya de un cuerpo en reposo. Ambos se miran: “un señor te observa, pero sigues de largo hasta la esquina. Te detienes, miras de nuevo hacia aquella banca. Regresas. El señor mira de frente hasta que llegas. Le sonríes” (Ulloa, 1998, p.8). El juego de miradas se logra gracias al espacio abierto de la plaza y el descanso que las bancas del parque ofrecen. Esperar en una banca no es meramente una actividad homoerótica, debido a que las plazas públicas sirven de descanso y esparcimiento entre dos destinos, se tratan de no lugares. Es una clase de entretenimiento que permite el descanso del cuerpo, pero la proximidad que se logra a partir del juego de miradas en un espacio público, se presta para la dinámica de cortejo, común entre disidentes sexuales, como lo explica José Joaquín Blanco a través de su crónica ensayística “Ojos que da pánico soñar” (1979): “sesgadas, fijas, lujuriosas, sentimentales, socarronas, rehuyentes,

ansiosas, rebeldes, serviles, irónicas, etcétera. Estos adjetivos no hablan de los ojos de los homosexuales en sí sino de cómo la sociedad establecida nos mira” (1979, párr. 1). El duelo de miradas transforma de manera momentánea la Plaza de Armas, en un LUPIS.

La interacción homoerótica escala hasta la aproximación de los cuerpos al contacto físico y sexual. Para llegar a esta conclusión habrá que abordar al hombre como *cuerpo individuo* en el *cuerpo sociedad*. El hombre como *cuerpo individuo* posee una metonimia fundamental: el periódico. El periódico es la excusa para que David se aproxime a él, es una primera acción de exhibición de deseo, al pedirle prestada su metonimia. Como con la ciudad, David busca secciones de entretenimiento en el periódico, funciones de cine y eventos. En este proceso se descubre que David es mudo. A pesar de su diversidad funcional auditiva, David sigue guiando la interacción hacia el contacto homoerótico.

Aunque el hombre como *cuerpo individuo* también se atreve a desafiar las normas de la Plaza de Armas: “por toda respuesta extiendes el brazo sobre la banca y tus dedos rozan su mano” (Ulloa, 1998, p. 9). Estos roces incitan a que el joven desenmascare la seducción: “Vámonos de aquí, dice, ¿quiere ir a alguna parte? Escribe, ¿no quiere a un hotel? Después del asombro usted decide: a San Juan de Dios” (Ulloa, 1998, p.10).

Al igual que el hogar, el hotel es un espacio propicio para la liberación de las limitantes visuales del cuerpo, es decir, que el hogar y el hotel son *cuerpos sociales* que permiten la desnudez de un *cuerpo individuo* sin metonimias. Pero acudir a un hotel con un menor de edad en Guadalajara sólo es posible en San Juan de Dios, esta zona representa un *cuerpo social* donde las jerarquías se rompen con proporción al poder económico la zona roja de Guadalajara: “claro ¿en qué otro lugar de la ciudad se puede llegar a un hotel de paso, a mediodía y con un menor de edad?” (Ulloa, 1998, p.10). La

disidencia sexual de ambos los empuja hasta esa zona, hasta ese hotel y ese cuarto descritos como un espacio precario:

En el último piso, ninguna puerta coincide con los dígitos del llavero, pero en la escalera, en un papel pegado con cinta adhesiva, está escrito 50 a 53. Lo que encuentran en la azotea desamparada es una construcción de ventanales con techo de teja. Tras los cristales está cercada de tablarroca, por dentro; se divide en cuatro partes, cada una con su puerta [...] Un asadero y algunos muebles de jardín viejos permanecen arrumbados [...] usted observa: las divisiones internas no llegan hasta el tejado, solo hay una silla de madera con un rollo de papel higiénico y la cama desvencijada con la colchoneta mugrosa encima. (Ulloa, 1998, p. 11)

El *cuerpo social* da muestras de una improvisación de la intimidad, posee los elementos más mínimos para el acto sexual: una silla de madera con el rollo de papel higiénico y la cama desvencijada con la colchoneta mugrosa.

El acto sexual de un hombre y un joven sobre una silla desvencijada al interior de un hotel en la zona roja de Guadalajara es la *metáfora del cuerpo homoerótico* en este cuento, se conforma por lo tanto de dos *cuerpos individuo* que aparentan el estereotipo de género “hombre” en dos etapas de madurez, pero con sus actos homoeróticos desafían las jerarquías de un *cuerpo sociedad* heteronormado: “usted sujeta con las manos tu cintura y la mueve de arriba hacia abajo la silla truena a cada momento [*sic*]” (Ulloa, 1998, p. 13). Ese ha sido el espacio mínimo que han adquirido para su interacción sexual. El acto homoerótico en este cuento es atravesado por dos relatos que surgen a partir de la evocación y el augurio. Por un lado, David recuerda encuentros homoeróticos con el primo de su papá: “no querías mirarlo a los ojos pero se repitió el acto y después bastaba que dijera me voy a dormir para sentir apresurar tu corazón algún día deseaste dormir con él toda la noche” (Ulloa, 1998, p. 13), mientras que Juan fantasea con las consecuencias

legales del acto: “alguien los descubriría cogiendo lo aprehenderían por supuesto y sería echado a una celda junto a presos de mirada lujuriosa” (Ulloa, 1998, p.13). Se trata de un presente donde se conjugan, un pasado añorado y un futuro temido. Esta metáfora del tiempo permite la ilusión referencial de un presente tensionado por el riesgo, o el peligro de la experiencia homoerótica, por desafiar la concordancia de jerarquías entre los *cueros individuo* y el *cuero sociedad*.

La precaución evidencia el peso de la heteronormatividad en la parte de las dinámicas homoeróticas: ambos personajes reconocen el peligro de transformar el *cuero social*, dejando en claro que la metáfora del cuerpo homoerótico es momentánea y furtiva, no puede ser fijada en el *cuero social*, tal como se observa en la *figura 4*, la *metáfora del cuerpo homoerótico* consiste en guardar las apariencias, en simular un *cuero individuo* heteronormado, en violar las jerarquías del *cuero sociedad* heteronormado y devolver su jerarquía una vez el acto esté logrado: “hasta que llega a casa se derrumba en el sillón de la sala, usted puede afirmar que se siente a salvo. No sabe de qué, pero a salvo” (Ulloa, 1998, p.15). Una vez finalizado el acto homoerótico, la cotidianidad regresa, como catacresis, sedimentada en los estereotipos de género. Descubrimos que Juan es un hombre casado y en la intimidad de su hogar se desprende de sus metonimias. Es contrastante en el relato que ambos personajes no logran liberar su sexualidad en la privacidad del hogar sino en el exterior, donde las jerarquías son más severas, pero los mantienen en el anonimato, lo que los lleva a tener una doble vida, a fin de no alterar el sistema heteronormado del círculo familiar. Ese hombre y ese niño, pueden ser cualquier hombre y niño en sus hogares, pero en la libertad de los LUPIS, liberan su disidencia sexual.

Es importante aclarar que la *metáfora del cuerpo homoerótico* también se sedimenta, como se muestra en la *tabla 1*, en estereotipos de homonormatividad: “El

constructo cultural que convierte a la homosexualidad en un espacio normativizado de disidencia sexual; que asume al género como elemento generador de relaciones, prácticas e identidades sexuales y complementa la heteronormatividad a pesar de ponerla en cuestión” (Sánchez y Pichardo, 2002, p. 143). Ambos tipos de estereotipo no tienen otro fin más que el de naturalizar la jerarquía del hombre/mujer. Por ello, aunque el disidente contravenga a la heteronormatividad, en sus prácticas y apariencia aún reitera tanto la jerarquía heteronormada que termina sedimentándose en como estereotipos homonormativos.

A pesar de que el disidente crea un círculo cerrado de convenciones homoeróticas y de homosociabilidad, es decir: “hábitos y vocabularios, en función de sus preferencias sexuales, cultivando así formas de sociabilidad propias y en parte clandestinas” (Boivin, 2011, p.148), incluso en este sistema se replican prácticas y simbolismos del contexto heteronormado, ya que desde esta perspectiva heteronormada surgen las primeras convenciones de las disidencias sexogénicas, para entender sus prácticas y su imagen. El estereotipo del disidente refleja una homonormatividad que los sujeta, incluso en el círculo más pequeño de homosociabilidad como el de un encuentro sexual, se replican simbolismos o prácticas que reiteran la jerarquía del binomio hombre/mujer.

Con respecto al estereotipo disidente de David, se conjugan además de los atributos de un estudiante y quinceañero, de los de una belleza infantilizada, a partir del uso del diminutivo: “al primer momento no encontré para ti una descripción más apropiada que <<un muchachito precioso>>” (Ulloa, 1998, p.9). Estas características seductoras e inocentes recuerdan al estereotipo provocador de la ninfa en *Lolita* (1955) de Nabokov, donde el periódico se repite como una herramienta para la proximidad entre un infante y un hombre maduro:

Mi amor, mi adorada estuvo un momento junto a mí –quería las historietas–, y olía casi como la otra niña de la Riviera, pero más intensamente, con armónicas más ásperas –un olor tórrido que me puso en movimiento de inmediato– pero L. ya me había arrancado de un tirón la sección codiciada para retirarse a su estera, cerca de su mamá paquidérmica. (Navokob, 1975, p.24)

A diferencia de Lolita, David sí emplea la proximidad del periódico para provocar un encuentro sexual, y además se nos muestra que ya ha experimentado la disidencia sexogenérica en su hogar y se ha preparado para ese encuentro, con condones y dinero. Esto es algo que el narrador explica desde el inicio del cuento, cuando señala que es un comportamiento recurrente en David: “Ahora es mucho más dinero. La última vez sólo había alcanzado para dos días [...] Te vestes con calma, procurando no hacer ruido” (Ulloa, 1998, p. 7).

El ninfo en la narrativa mexicana ya había sido empleado por Cuéllar para señalar un exotismo infantilizado en el hombre:

—Figúrese usted que los muchachos de la escuela, los muchachos ordinarios por supuesto, le han puesto a mi hijo un sobrenombre.

— ¿Un apodo?

— Sí, eso.

— ¿Y cómo le han puesto?

— Chucho el ninfo.

— ¿El ninfo?

— Vea usted, Pérez, que infamia, y todo porque mi hijo va aseado y bien vestido.

(Cuéllar, 1871, p.127)

Este exotismo de limpieza se expresa reprochable en el hombre, con afán de reforzar el estereotipo de mujer.

Otro intertexto que recuerda este estereotipo infantilizado del ninfo en la literatura, proviene de la novela *Muerte en Venecia* de Thomas Mann escrita en 1912. Se trata del adolescente Tadzio, quien por su belleza cautiva a Gustav von Aschenbach, un maduro escritor alemán que llega a Venecia en la búsqueda de lo ajeno, de lo exótico. Aschenbach se deleita de la delicadeza de Tadzio, de su porte infantil comparable al de Chucho el Ninfo:

Se veía que la existencia del muchacho era presidida por la blandura y el trato delicado. Nadie se había atrevido a poner las tijeras en sus hermosos cabellos que caían en rizos abundantes sobre la frente, sobre las orejas y sobre la espalda. El traje de marinero inglés, cuyas mangas abombadas se ajustaban hacia abajo oprimiendo las finas muñecas de sus manos infantiles, prestaba, con sus cordones, botones y bordados, algo de rico y mimado a su delicada figura. (Mann, 2016, p.28)

El estereotipo del ninfo comparte metonimias de puerilidad y de mujer. Así remanentes del imaginario quimérico subsisten en el discurso.

En su sustantivación, David puede resultar del intertexto con el *David* de Miguel Ángel al ser una figura admirable, lo que a su vez también sucede con el personaje de Tadzio:

La visión de aquella figura viviente, tan delicada y tan varonil al mismo tiempo, con sus rizos húmedos como los de un dios mancebo que, saliendo de lo profundo del cielo y del mar, escapaba al poder de la corriente, le producía evocaciones místicas, era como una estrofa de un poema primitivo. (Mann, 2016, p.33)

El ninfo en su cualidad de inmadurez sexual proyecta el ideal incompleto de un hombre, es capaz de seducir con su belleza, como lo haría una mujer en el ideal heteronormado.

Originalmente el hombre desconoce los propósitos de David: “Usted permanece perplejo; por fin te dice entonces para qué te sentaste aquí, cómo te animaste a... Por toda respuesta extiendes el brazo sobre la banca y tus dedos rozan su mano” (Ulloa, 1998, p.9). No es que Juan sea ajeno a la disidencia, el narrador lo confirma, es sólo que jamás había estado con alguien tan joven: “si nunca lo había hecho con chiquillos de esa edad, y se había negado incluso con otros un poco mayores” (Ulloa, 1998, p. 11). Su práctica lo convierte un sujeto heteroflexible, alguien con: “Atracción sexual por personas del sexo opuesto, aunque, en algunas ocasiones, puede sentir atracción o tener relaciones sexuales con personas del mismo sexo” (Nebot et al., 2020, p. 26).

Su heteroflexibilidad atiende al estereotipo de un “hombre que tiene sexo con hombres” término que se utilizó durante las campañas contra el VIH para incluir a todos aquellos “hombres heterosexuales” que se sentían ofendidos por ser identificados como homosexuales sólo por tener relaciones con otros hombres (Estrada-Montoya, 2014, p. 46), lo que comúnmente se denomina como “*gay* de clóset”.

#### **4.1.2.- “Ni un roce”**

La narración de “Ni un roce” se resume como una historia de coqueteo entre dos conocidos, Alan y Fernando, quienes en compañía de Élmer y Miguel se dirigen hacia una reunión de homosexuales a las afueras de algún poblado. La dimensión temporal progresa de manera cronológica enmarcando y direccionando la lectura del relato, desde el atardecer a la madrugada. Aunque un relato de orden cronológico puede reforzar la orientación de su lectura con la división en capítulos, se verá casi al final que en este ejemplo de relato, por medio de recursos discursivos, esta división produce alteridades en su lectura lo que pone en dilema al lector, debido al entrelazamiento de dos universos ideológicos en el relato.

Enmarcada la historia a partir de la dimensión temporal, surgen estos espacios en el relato: cafetería, carro, carretera, tienda, poblado, casa de campo. Tal como aparecen todos estos espacios, son descritos por el narrador en orden cronológico, a excepción de la cafetería, que surge por medio de la retrospectiva o flashback al interior del carro. Por ello el primer espacio que narra Fernando al despertar, es el automóvil. Fernando comienza el relato al despertar en el asiento trasero del conductor. Mientras Alan conduce, Miguel duerme en el asiento del copiloto y Élmer, detrás de este último, pide detener el auto para ir a orinar.

El espacio del automóvil es contenido por la carretera, un espacio conector entre dos macro espacios como se muestra en la tabla de análisis: un origen incierto 1 y una casa a las afueras de un poblado como destino final 7. Por lo que la ilusión referencial de un automóvil, en trayecto sobre la carretera, se trata de un *no lugar*, un espacio de tránsito intermediario: “Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos” (Augé, 1992, p. 41). Por lo que el relato se orienta con el tránsito del punto hipotético 1 hacia el 7, como se observa en la tabla.

Debido a que el narrador participa en el relato, es homodiegético, focalizado en Fernando en primera persona, con un tiempo verbal en presente, lo que le otorga una ilusión referencial de diálogo interno, que se construye en el tiempo de la lectura. El discurso directo también se hace presente en este relato a partir del diálogo de los personajes. Algo interesante que completa la ilusión referencial es su composición por dos universos que conforman la historia, dos probables historias en el relato, a partir del discurso narrativo y su conjugación con el discurso directo, entre cada fin e inicio de los capítulos, como se ejemplifica a continuación, entre el capítulo I y II:

Camino despacio hacia la tienda. Por la espalda, Alan me rodea de la cintura y dice a mi oído:

—Así quería agarrarte, papacito.

II

Camino despacio hacia la tienda. Por la espalda, Alan me rodea de la cintura y dice a mi oído:

—Se enoja deveras el mulatito, eh. (Ulloa, 1998, p.21)

Este final del primer capítulo revela una tensión homoerótica entre Fernando y Alan, algo que se tratará durante el análisis de la ruta hermenéutica.

El contenido del discurso directo de Alan resalta este efecto de proximidad y deseo entre los dos personajes. Pero durante la consecución del segundo capítulo, sucede una anáfora, una repetición del último enunciado del discurso narrativo del primer capítulo, en el comienzo del segundo, lo que no se incluye en la anáfora es el mismo discurso directo de Alan, desfigurando la ilusión referencial de una proximidad homoerótica, hacia la de un rechazo hacia Élmer. De esta manera se compone la alteridad figurativa en la historia, por dos universos probables, uno donde Alan mantienen una dinámica de tensión sexual con Fernando y otra donde esta ilusión se intercala por otra, como se entiende a partir de la subsecuente interacción de capítulos:

Se incorpora y de repente quedamos muy cerca, recibiendo uno el aliento del otro.

—Un centímetro más y te beso —murmuro.

III

Se incorpora y de repente quedamos muy cerca, recibiendo uno el aliento del otro.

—Órale putos, que ya hace frío —nos grita Miguel. (Ulloa, 1998, p.24)

En este segundo ejemplo, como en el primero, se presenta una anáfora del discurso narrativo entre cada capítulo: II y III en este caso, así mismo existe un desplazamiento

significativo de los discursos directos, entre los capítulos: II y III. Analizando a detalle este proceso del discurso directo, en el capítulo II, el discurso directo es producido por Fernando, con dirección hacia Alan, mientras que en el capítulo III es producido por Miguel, dirigido a Fernando y Alan, la ilusión referencial de una historia homoerótica, se suspende en el discurso entre Fernando y Alan, mientras que la ilusión referencial de una escena homofóbica, se traza por la palabra “putos” de Miguel en dirección a Fernando y Alan.

Lo que indica en ambos casos y en los restantes tres capítulos, es que la ilusión referencial del homoerotismo surge y se desvanece, en la sucesión de los V capítulos, por una tensión ideológica, que tomará sentido al ser analizada desde la ruta hermenéutica, se trata de un mecanismo estructural que emula en su itinerancia, la inestable forma en que el disidente experimenta su realidad sexogenérica, atravesada ideológicamente por la heteronormatividad; lo que el relato estructura es la ilusión referencial de la heteronormatividad, y su influencia en la experiencia homoerótica, aún en los espacios más privados.

Entendida la estructura narrativa de “Ni un roce” puede fijarse la ruta hermenéutica en correspondencia a la orientación de la lectura, es decir, acorde con el desplazamiento del automóvil hacia la casa a las afueras del poblado. Como se leerá, la ruta hermenéutica posee un *cuerpo sociedad* conformado por distintos espacios públicos y privados influidos por la heteronormatividad, que tensionan la actividad homoerótica entre los *cuerpos individuo* de Fernando y Alan.

El primer tipo de espacio que influye en el *cuerpo sociedad* es privado dentro de lo público, se trata del automóvil. El automóvil como prosopopeya, determina las actividades de los cuatro *cuerpos individuo*: Alan, Fernando, Élmer y Miguel; de acuerdo con los asientos que estos habitan, se ven limitadas sus acciones, fijando jerarquías. Alan

se encuentra en el asiento del piloto por lo que sus acciones se ven limitadas a conducir, Miguel por su parte duerme en el asiento del copiloto, sin asistir al conductor, por otro lado, Fernando y Élmer se encuentran en el espacio de pasajeros, por lo que dormir y mirar por las ventanas son acciones comunes en ese espacio. El automóvil por completo cumple la función de transportar los cuerpos, la prosopopeya consiste en mayor medida, en el descanso del cuerpo mientras este se desplaza, entendiendo que la función que el *cuerpo sociedad* imita en el cuerpo humano es la locomoción y el descanso, a partir de dos estructuras fundamentales, el motor y la carrocería.

Por todo lo anterior, en función del *cuerpo sociedad*, surge una separación jerárquica, dos tipos de estereotipos presentes en el *cuerpo individuo*: Alan es fijado en el asiento del conductor, como cerebro de la locomoción, mientras que Miguel, Fernando y Élmer en su jerarquía como pasajeros, gozan del sustento del automóvil y duermen desde el inicio del relato. Para este punto del relato, el retrovisor por donde Alan observa a Fernando y a Élmer, al interior del automóvil, así como la cuota que paga, son las primeras metonimias que refuerzan su estereotipo como chofer.

El estereotipo de los pasajeros, como parte del *cuerpo individuo* en la metáfora del cuerpo homoerótico de este relato, está compuesto por tres sujetos específicos: Miguel, Fernando y Élmer. Mientras Miguel duerme, Élmer se dota de ciertos elementos que reiteran su estereotipo de pasajero, desde su inconformidad, por necesitar ir al baño, a partir de la metonimia de la orina, aquí referida como “miados”. El estereotipo de pasajero en Élmer, migra al de extranjero, específicamente cubano, cuando el discurso directo que emplea se dota de una metonimia de acento cubano “—Pues qué tú piensa’. Y no vuelvo a pedirte ma’nada.” (Ulloa, 1998, p.20), esta metonimia se logra no puramente por recursos semánticos, sino fonéticos que permiten en principio la ilusión referencial del acento cubano:

La fricativa linguoalveolar sorda /s/ se realiza en Cuba como /s/ predorsodentoalveolar convexa, apoyándose el ápice de la lengua contra los incisivos inferiores: paso [páso]. Está sujeta normalmente a fenómenos como la aspiración o desaparición en final de sílaba (registrándose incluso en un mismo hablante ambas modalidades): distintos [diftítĩtofi], esperanza [eperánsa], o la asimilación: gusto [gút:o] (Tristá, Valdés Bernal 1978: 19-20).<sup>3</sup> En posición intervocálica en frontera de palabra puede producirse a veces aspiración: más agua [mafiáywa], en registros coloquiales. En varias palabras que contienen el grupo -sn- o -zn- puede darse una realización de este grupo como -rn-, en el habla vulgar: gaznatón / garnatón, suzna / surna. (Tacoronte, 2012, p. 21)

En este caso el verbo conjugado en presente de la tercera persona del singular “piensas” es reducido a “piensa” en el cuento, con una tilde que indica, quizá, respetar el vacío de una “s”, pues de igual forma sucede con el empleo del adverbio de cantidad “más”, expresado como “ma”.

A parte de ese recurso fonético, el acomodo oracional en “Pues qué tú piensa” calca los mecanismos sintácticos del habla caribeña del español:

Un problema que ha recabado la atención de numerosos especialistas, y sobre el que se ha escrito con cierta frecuencia en los últimos años, es el de la interpolación del sujeto —especialmente cuando se trata de un pronombre personal— entre el pronombre o adverbio interrogativo y el verbo en las interrogativas directas en el español de Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo, uso que se opone al que es normal en España y el resto del dominio hispánico, en el que el sujeto, nominal o pronominal, aparece pospuesto al verbo. (Herrero, 1992, 115)

En este caso, el pronombre interrogativo “qué” antecede al pronombre en segunda persona singular del sujeto “tú”, logrando un fenómeno sintáctico que refuerza la ilusión

referencial del habla cubana, lo que funciona como metonimia del estereotipo de extranjero cubano.

Además del estereotipo de chofer, Alan es trasladado poco a poco hacia la figuración de otro estereotipo, debido a que Fernando produce metonimias constantes de admiración y deseo: camisa entreabierta, pecho firme, olor limpio, vellos rubios, cosquillas y oreja de vellos finísimos. Incluso la borra en su pecho también es metonimia de un cuerpo deseado. La borra es la excusa para que Alan permita proximidad a su cuerpo y que Fernando atienda a su deseo de tocarlo. Pero Alan rechaza a Fernando y con ello frena el posible contacto homoerótico alegando “me haces cosquillas” (Ulloa, 1998, p. 20). Poco después, es el mismo Alan quien por medio de los cigarros sugiere retomar la aproximación “—Con la mano libre saca la cajetilla de cigarros, toma dos directamente con la boca y los enciende. Me ofrece uno” (Ulloa, 1998, p. 20), en este traspaso del cigarro, se figura un contacto indirecto entre los labios de ambos.

Esta aproximación y deseo continúa fuera del espacio privado del automóvil, en el espacio público del punto de descanso. Las prosopopeyas de este espacio se desprenden de funciones distintas a las del automóvil en su desplazamiento por la carretera. La tienda por ejemplo condiciona al consumo de alimentos en la medida en que los artefactos sirven para el propósito de alimentarse, como en la barra de la tienda, donde Fernando y Alan toman un refresco, o en la banca donde Miguel toma su té. Élmer en cambio puede satisfacer su necesidad de orinar en la prosopopeya correspondiente: los baños.

No sólo la aproximación de los cuerpos entre Fernando y Alan confirman un comportamiento homoerótico del cual Élmer y Miguel se encuentran excluidos, también sucede esta proximidad en las metonimias que los dos comparten y los correlaciona, por ejemplo: Alan invita a Fernando a fumar en el automóvil y Fernando invita a fumar a Alan en el punto de descanso: “Lo retengo de las rodillas y me paro frente a él. Saco una

cajetilla de la chamarra. Fumamos” (Ulloa, 1998, p. 23). Ambos también beben aparejados “Me mira con complicidad. Pedimos refrescos de lata” (Ulloa, 1998, p. 22). Esta complicidad se reitera cuando Alan solicita a Fernando ocupar el asiento del copiloto.

El regreso al espacio privado del automóvil representa un momento de mayor tensión sexual, puesto que Alan se encuentra más próximo al piloto que como se encontraba al inicio del relato, en la parte trasera izquierda: “Todo temor de haberme atrevido demasiado se desvanece cuando enciende el motor y me dirige una de sus más exquisitas sonrisas” (Ulloa, 1998, p. 24-25), la solicitud de Alan conforta a Fernando, porque encuentra mayor posibilidad de que el contacto se logre sin temor a un rechazo.

Para este punto del relato, tras el foco narrativo de Fernando, se han acumulado suficientes metonimias de Alan, que, en su conjunto, demuestran la jerarquía de un *cuero individuo* deseado: su camisa entreabierta, su olor limpio, el pecho firme, sus vellos rubios, sus cosquillas, su oreja de vellos finísimos, su risa, su mechón de pelo en la frente, su arqueamiento de ceja, sus labios y su aliento. Estas metonimias aumentan su nivel de admiración y deseo cuando Fernando toma el asiento de copiloto: sonrisa, perfil de dios griego, guapo, mano, mechón y nuca blanca.

Pero la admiración poco después se acompaña de un desencanto en Fernando, quien es rechazado por Alan: “Al mover la palanca de velocidades, deja la mano sobre la perilla. Acerco la pierna, pero él la retira en seguida. Un enfado repentino me sube a la cara y me retiro hacia el otro extremo” (Ulloa, 1998, p. 26) En ese punto las metonimias que formaban un *cuero individuo* divino en Alan son degradadas, indicando un cese a la interacción homoerótica: “el dios griego se permite tener ascendencia mortal” (Ulloa, 1998, p.27).

Después de este rechazo, el aparejamiento entre ambos no se acaba. Primero es Alan quien le pide apoyo a Fernando para poner música, reforzando su estereotipo de copiloto, lo contrastante sucede cuando Alan pone su mano muy cerca de su bragueta, añadiendo por primera vez metonimias de carácter sexual en Fernando. Sin embargo, este acto acelerado de contacto se desvanece en el traspaso del capítulo IV al V, debido al mecanismo de la anáfora que se emplea entre cada capítulo. Así, la historia vuelve a una circunstancia de falta de aparejamiento, algo que puede simbolizarse con la pista que Fernando escoge, esta refleja esa distención sexual: “Permanecemos unos minutos en silencio, escuchando una canción sobre dos amigos que por el día disimulan y que por la noche [...] dan rienda suelta a su amor” (Ulloa, 1998, p. 28). Alan evidencia su descontento, al comenzar a usar otra clase de metonimias para Alan como “menso” o “esnobismo”.

La ruta hermenéutica de este texto concluye en la casa a las afueras. El espacio de la casa se divide entre dos jerarquías: la suite, que denota la jerarquía o estereotipo del anfitrión; y los cuartos que denotan la jerarquía o estereotipo de los invitados, algo que se repite en la metonimia del coctel: “Alejandro nos recibe con un coctel para cada uno” (Ulloa, 1998, p.30), aunque esta bebida es una metonimia que se comparte entre todos, refuerza los estereotipos de anfitrión e invitado, no por beberla, sino por ofrecerla o recibirla. Durante esta convivencia, Fernando y Alan se siguen la pista, pero ya no se aproximan: “Alan y yo nos vigilamos todo el tiempo [...] observo que me busca primero con miradas rápidas y breves, después con más detenimiento” (Ulloa, 1998, p. 30)

La fiesta privada en la casa ya figura como una fiesta privada entre homosexuales, incluso el anfitrión juega con ello durante la rifa de habitaciones: “Primero ven cuál les tocó y después se es-co-gen” (Ulloa, 1998, p. 31). De esta forma el *cuerpo sociedad* de la narración se completa con la habitación, con su prosopopeya del descanso en la

cama y la puerta se convierte en protección de su desnudez, esta metonimia lo sexualiza una vez más. Justo en ese punto marcado con la hora final del relato “dos cuarenta” (Ulloa, 1998, p. 32), aparece un sujeto, “él”, quizá como anáfora indirecta de Alan, o cualquier otro sujeto de la fiesta, por lo que el acto homoerótico a lo largo de este relato no se concluye físicamente, pero simbólicamente se experimenta una tensión homoerótica que de la misma forma que la anáfora va y vuelve entre las jerarquías heteronormadas, sin definirse por completo.

Un intertexto salta entre la interacción del *cuerpo individuo* de Alan y el *cuerpo individuo* de Fernando: se trata del mito de Narciso y Eco, como se puede constatar en *Las metamorfosis* de Ovidio. Mientras Alan es objeto de deseo: “a él, muchos jóvenes, niñas deseáronlo muchas; mas (hubo en su tierna forma tan dura soberbia)” (Ovidio, 1979, p. 62), por su parte Fernando se vuelve el eco de Alan, repitiendo las últimas palabras, figurando como él a partir de sus acciones y metonimias:

Miró a éste empujando a las redes a los trépidos ciervos una ninfa sonora, que ni para alguien que hablaba, a callarse, ni aprendió ella misma a hablar antes: Eco, que vuelve el sonido [...] Luego, cuando a Narciso por apartados campos vagando vio, y se incendió, sigue sus vestigios a hurto; y cuanto más lo sigue, más cerca con la flama se abrasa. (Ovidio, 1979, p.92-93).

Eco fue atraída a la belleza de Narciso, como muchos hombres y mujeres, pero su limitada habilidad comunicativa, sólo le permitió aproximarse a partir de la anáfora:

“¿Quién —dijera— está presente?” Y Eco respondiera: “Presente.” Se pasma éste, y cuando la vista hacia todas partes dirige, “Ven”, con voz magna clama; llama ella al que llama Se vuelve a ver, y de nuevo, no viniendo nadie, pronuncia:

“¿Por qué me huyes?” Y tantas palabras recibió, cuantas dijo. Persiste y, por la imagen de la alterna voz engañado: “Aquí juntémonos”, habla; y Eco, que a sonido

ninguno habría de responder con más gusto, contestóle [*sic*]: “Juntémonos”, y con sus palabras se alienta ella misma, y saliendo de la selva, iba a echar al esperado cuello los brazos. Aquél huye, y huyendo: “Las manos de los abrazos retira;” (Ovidio, 1979, p. 93)

Como se entiende, Eco es rechazada por Narciso por el orgullo de su belleza.

Este orgullo de Narciso termina castigándolo cuando mira su belleza reflejada en las aguas:

Puesto en el suelo, mira —astro doble— sus ojos, y dignos de Baco, dignos también, sus cabellos, de Apolo, y sus imberbes mejillas y ebúrneos cuellos, y la honra de su boca, y el rubor en el candor níveo mezclado, y admira todo aquello por lo cual es él mismo admirable. [...] ¡Cuántas veces a la fuente falaz dio inútiles besos! ¡Cuántas veces sus brazos, que el visto cuello intentaban asir, hundió a medias aguas, y no se aprehendió dentro de ellas (Ovidio, 1979, p. 64-65)

Narciso muere en el espejismo de las aguas deseándose como los demás lo desean.

#### **4.1.3.- “Los sueños de José”**

Este relato resalta en principio, por no emplear al mismo recurso que la novela *El vampiro de la colonia Roma*, es decir, por no recurrir al uso de signos de puntuación. El relato no cuenta tampoco con una referencia temporal clara, sólo se sabe que se desarrolla dentro del marco temporal de un semestre, sin especificarse, cuánto de esos seis meses abarca el relato. Así que el marco más formal del relato se encuentra en el espacio en el salón de clases, donde se suscita el inicio y desarrollo de la historia. El espacio del salón contiene las reflexiones de José, como un espacio de recuerdos, mismos que evolucionan a otro espacio en sus sueños. Los sueños tienen la peculiaridad de ser contados con la estructura del relato: “historias completas de principio a fin con sus personajes, su trama y su final”

(Ulloa, 1998, p. 33). Además de que en estos fragmentos, sí son empleados los signos puntuación.

La orientación narrativa sigue esta estructura clara de un espacio contenido en otro espacio, con el salón como principal espacio que contiene las reflexiones o recuerdos de José y en estos mismos sus sueños. En el espacio del salón José convive con alumnos como el nuevo del salón y Claudia. Dos maestros participan en este relato, el maestro de estadística Víctor y Adolfo. En el espacio de los recuerdos son mencionados otros espacios como la casa de Víctor, la casa de Homero y los baños. En sus sueños son mencionados una villa, un coliseo romano y dos distintas recámaras o cuartos.

El narrador que presenta este relato tiene como foco a José, y aunque es heterodiegético, como en el caso de “Hombre y niño sentados en una silla”, al estar narrado en segunda persona del presente y mostrar carácter omnisciente ante las reflexiones de José, figura ser la voz reflexiva del foco narrativo, logrando un efecto de narrador homodiegético, no obstante ser heterodiegético. El que sí se trata de un narrador homodiegético es el narrador de los sueños de José. Es José con foco narrativo en sí mismo, narrado en primera persona del presente.

De acuerdo con la orientación narrativa, el relato se divide en un espacio privado dentro de los social, un salón de clases. Este espacio privado es rechazado por José, quien para escapar a la actividad cognitiva de las clases, divaga en sus ideas. Sus reflexiones son otro espacio privado dentro de ese espacio privado, que permite la percepción de una mayor intimidad. A pesar de estas características de exclusividad, este espacio privado dentro de lo privado no es suficiente, por lo que el relato se vuelve más íntimo, en sus sueños, materializados como cuentos. Aunque en el espacio onírico haya cabida para que se logren los deseos ocultos, en estos predominan las jerarquías, ya sea para violarlas como sucede con las acciones homoeróticas que se narran, o para fortalecer su autoridad:

“Lo onírico es (también) político: el inconsciente revela así la capacidad de registrar y recrear sentidos políticos atravesados por eufemismos, apenas insinuados o a medias confesos” (Drivet, 2022, p. 65). De manera opuesta al eufemismo, la hipérbole extrapola las jerarquías, registrando dos tipos de sueños: uno donde las jerarquías pueden violarse, y otro donde las jerarquías pueden volverse más severas, algo que se ahondará al tratar la metáfora del cuerpo homoerótico, más adelante en este texto.

El último espacio del relato no es contenido en el marco narrativo del salón, al ser en una casa, durante una fiesta. Este espacio se trata de un espacio privado dentro de lo social que se va estrechando en un espacio privado dentro de lo privado, es decir, un espacio íntimo, cuando este se limita en una de las recámaras y como se expondrá casi al final, aquí concluye la metáfora del cuerpo homoerótico.

Para comenzar el análisis de la metáfora del cuerpo homoerótico, habrá que especificar que cuatro estereotipos figuran en el primer espacio, el espacio privado dentro de lo público del salón de clases. La jerarquía la encabeza el *cuerpo individuo* del estereotipo del maestro de estadística, con metonimias cognitivas como cifras, números pizarrón, lentes de fondo de botella, lista, lupa, clases de estadística. Algunas de estas metonimias, como la lista y el pizarrón, son metonimias que se comparten con los *cuerpos individuo* de los alumnos; la diferencia radica en quién nombra la lista y quién contesta, o en quién emplea el pizarrón para explicar y cuestionar o para responder.

Aunque los alumnos comparten jerarquía, las metonimias con las que son figurados los separan. *El cuerpo individuo* del alumno soñador se compone de metonimias como película, libro, sueños (sexuales), cejas; estas metonimias materializan o dan cuerpo a su cognición. Distinto es el caso del *cuerpo individuo* del alumno nuevo, a quien se le describe a partir de las siguientes metonimias: butaca, ropa no costosa, ropa bien combinada, cara conocida, tenis, sin calcetines, tobillos gruesos, cuero, hijo de

familia rica, expulsado, niño de motocicleta y ginebra. En este caso las metonimias del *cuerpo individuo* de Homero le otorgan una jerarquía que concuerda con los alumnos del fondo: “los alumnos nuevos que se iban integrando buscaban las butacas del fondo en ese grupo señalado y temido por todos los maestros de la prepa” (Ulloa, 1998, p. 34). Estos alumnos del fondo poseen metonimias como barullo, rechazados, recomendados e hijos de influyentes, razón para que José se sienta atraído y a la vez no de Homero: “Sientes que el conjuro inicial por él se disipa aunque por supuesto no puedes negar que seguirá seduciéndote por los siglos de los siglos” (Ulloa, 1998, p. 36).

En este primer acercamiento, el *cuerpo individuo* de José se siente atraído al *cuerpo individuo* de Homero. Esta atracción detiene la tensión homoerótica por disimulo de José: “ella no puede saber que te gusta a nadie del salón le has confesado porque además nadie tiene por qué saberlo” (Ulloa, 1998, p. 35). Así que la metáfora del cuerpo homoerótico recae en un estereotipo de closetero en José. Razón para que sus metonimias no lo denuncien como disidente sexual, sino como un alumno convencional, mientras que sus prácticas distan de la heteronormatividad.

Los dos *cuerpos individuo* de Homero y José se vuelven amigos en ese espacio privado dentro de lo público que es el salón, con sus prosopopeyas en la lista del maestro, el pizarrón y las butacas. Mientras el pintarrón proyecta los procesos lingüísticos y metacognitivos, las butacas dan soporte al cuerpo de los alumnos. De esta manera se mantiene una jerarquía entre alumnos que desde el discurso narrativo se constata: “el maestro al notar que aumenta el barullo del salón pregunta a otro alumno cómo se obtiene quién sabe qué dato [...] el otro no sabe y por supuesto lo saca” (Ulloa, 1998, p. 33). Elementos como la lista y el pintarrón funcionan como prosopopeya o como metonimia dependiendo de cómo sirva y pertenezca, ya sea al cuerpo para limitarlo o al espacio para limitar las prácticas del cuerpo. La lista y el pizarrón son artefactos que dan muestra de

la jerarquía en el espacio, es decir del *espacio sociedad* pero empleado por los *cuerpos individuo* los convierte en metonimias.

La orientación narrativa, se trata de un relato dentro de un relato en tres distintas dimensiones y una cuarta que alterna con la primera: 1.- el relato del salón de clase de estadística; 2.- el relato de las reflexiones y recuerdos; 3.- el relato de sus sueños albergados en sus recuerdos; y finalmente, 4.- la casa de la fiesta. La orientación narrativa parte de la dimensión 1 a la 2 y de la 2 a la 3 de manera alternativa, a continuación, se presenta la dinámica de estas dimensiones a lo largo de todo el relato: 1 → 2 → 1 → 2 → 3 → 2 → 1 → 2 → 3 → 2 → 1 → 3 → 1 → 2 → 3 → 2 → 2 → 1 → 4. Este vaivén entre las dimensiones refiere a cada una de las siguientes circunstancias: en clase de estadística, recuerdo de la escritura de José, estrategia del docente para recuperar la atención de la clase, recuerdo sobre la escritura de José, sueño con la policía, recuerdo de una película de terror, el nuevo de la clase, el maestro Víctor Alfonso, Los sentenciados del Coliseo, el maestro Víctor Alfonso semidesnudo, el sangrón de la clase, el sueño con Homero, la amistad con Homero, recuerdo de un sueño de celos por Homero, sueño de una orgía en un dormitorio, aproximación homoerótica en casa de Homero, aproximación homoerótica en el baño de la escuela, rechazo de Homero en la escuela, encuentro homoerótico y rechazo en la fiesta.

Como se muestra en la secuencia de dimensiones, los números y palabras marcadas en negritas son las circunstancias homoeróticas que se atenderán en la metáfora del cuerpo homoerótico de este relato. Por ello se avanza a la segunda dimensión narrativa, donde los recuerdos de José exponen circunstancias homoeróticas. Los primeros dos recuerdos homoeróticos incluyen interacción entre el *cuerpo individuo* de José y el *cuerpo individuo* de su maestro Víctor Alfonso, a partir de metonimias que denotan un cuerpo semidesnudo como chort, sin camisa, ni zapatos. Esta interacción

sucede en la casa del maestro lo que le otorga la jerarquía y privacidad suficiente para interactuar homoeróticamente con su alumno, el maestro sólo se atreve a una semidesnudez, por lo que la metáfora del cuerpo homoerótico se sedimenta en dos closeteros que no cruzan las jerarquías aún en espacios privados, esto simboliza la influencia y efecto de la heteronormatividad.

Algo peculiar es el tercer recuerdo homoerótico, se trata del recuerdo de un sueño, que se escapa de la estructura del relato, pues sólo es mencionado superfluamente en sus recuerdos. En el mismo, Homero se sube a un árbol a cortar y repartir frutas a quien se lo pida: “te enojabas porque él se había subido a cortarlas para ti pero los otros las ganaban” (Ulloa, 1998, p. 38). En este sueño el *cuerpo individuo* de José se molesta por compartir la atención de Homero, la prosopopeya del árbol es el objeto que limita sus prácticas, a servir a otros, y las frutas como metonimia del placer que su cuerpo ofrece, se figura entonces, el estereotipo de sirviente o esclavo, al servicio y placer de todos los demás *cuerpos individuo*, a excepción del *cuerpo individuo* de José, quien se estereotipa como amo de Homero por demandar su atención.

El cuarto recuerdo homoerótico incluye a José y Homero compartiendo cama en su habitación. La prosopopeya de la cama no sólo suspende sus cuerpos al descanso, sino que aproxima los cuerpos, obliga a compartir intimidad: “despertabas y estaba junto a ti su aliento humedeciéndote la nuca o tal vez tu mano sobre su pecho o calzón brevísimo que apenas contenía el miembro erecto de inmediato te retirabas” (Ulloa, 1998, 39). La metáfora del cuerpo homoerótico en este fragmento del relato consiste en dos *cuerpos individuo* con metonimias de compañeros de clase, heterosexuales, que logran disponer de un *cuerpo sociedad* sin jerarquías, en la habitación de Homero, sin algún otro familiar en su casa, así que la prosopopeya de la cama supone un espacio máximo de intimidad, donde los dos *cuerpos individuo* apenas logran roces y contactos leves. Así continúan

sedimentándose sus figuras en el estereotipo de dos closeteros, condicionados aún por el miedo a la heteronormatividad.

Durante el quinto y último recuerdo homoerótico el *cuerpo individuo* de José se aproxima al *cuerpo individuo* de Homero, bajo un recurso simple, inventando que alguien le ha pedido una fotografía suya en ropa interior:

de pronto mientes alguien quiere una foto tuya pero en puros calzones [...] se abre la camisa y baja el pantalón hasta las rodillas [...] te atreves a bajarlo un poco más también el calzón rozas su miembro. (Ulloa, 1998, p. 40)

La aproximación tan repentina, sin una excusa tan elaborada, sorprende a Homero y este termina rechazando a José, por ello la metáfora del cuerpo homoerótico en este recuerdo no se logra; cierta proximidad es permitida, pero a final de cuentas rechazada.

Avanzando a la tercera dimensión, la de los sueños, los espacios privados dentro de los privados permiten distintos sueños homoeróticos. El primer sueño homoerótico es un acercamiento físico del *cuerpo individuo* de José al *cuerpo individuo* de Homero: “Me aproximo a él, lo palpo. Sonríe y acepta la caricia. Nos besamos” (Ulloa, 1998, p. 37). José y Homero, de acuerdo con el sueño, aprovechan este espacio donde las jerarquías se violan, en la intimidad: “Nos asignan un cuarto al final de un pasillo largo y oscuro, alejado de las demás habitaciones” (Ulloa, 1998, p. 37). En estas circunstancias las prosopopeyas que naturalizan ideológicamente la heteronormatividad, al estereotipar a dos compañeros de clase, hombres con proyección heterosexual, compartiendo intimidad, son las que esconden la posibilidad de que estos dos hombres tengan contacto homoerótico, o dicho de otra forma, la misma heteronormatividad constriñe y naturaliza circunstancias que son aprovechadas por los disidentes sexuales, sobre todo los que quieren hacer pasar inadvertida su disidencia sexual, los estereotipados como closeteros.

El segundo sueño homoerótico es la orgía en un dormitorio. En esta circunstancia, distintos *cuerpos individuo* son estereotipados como huéspedes de un dormitorio, la prosopopeya de la cama una vez más muestra descanso e intimidad. Debido a la libertad que caracteriza al *cuerpo sociedad* de los sueños, se verá en principio, cómo las jerarquías en esa dimensión del relato se extralimitan, ya sea en cómo son eliminadas durante el acto homoerótico o hiperbolizadas, como se explicará más adelante, con las pesadillas. En este sueño las jerarquías del *cuerpo sociedad* se pierden en la intimidad de un dormitorio.

Durante la orgía, todos los participantes, incluido José, se aproximan a un hombre desnudo que usa solamente un sombrero, este estereotipo de fuente de placer, concuerda con el de una bacante: “Mujer que participa en las fiestas bacanales” (RAE, 2024, definición 1), simboliza su necesidad reprimida de placer, razón de que termine en un sueño húmedo: “siento que voy a eyacular, lo hago realmente” (Ulloa, 1998, p. 38.). Sucesivamente el *cuerpo individuo* del hombre de sombrero comienza a estereotiparse como esclavo sexual con metonimias como desnudo, sonámbulo, loco y boca, mientras que José como amo, lo que le otorga control en la interacción homoerótica. Se trata de la metáfora del cuerpo homoerótico de un closetero, amo en una interacción homoerótica con una bacante, o esclavo sexual que le otorgue placer sin cuestionar, enmarcados por un *cuerpo sociedad* delimitado como espacio íntimo dentro de un espacio íntimo, de ese modo el *cuerpo individuo* de José puede vivir su sexualidad.

Es importante mencionar el contraste de los sueños homoeróticos, con pesadillas donde la jerarquía entre los cuerpos es más marcada y violenta, donde las autoridades abusan y son crueles. Esta hipérbole “Exageración” (Beristáin, 2004, p. 257), tiene siempre a José padeciendo un castigo mortal, una persecución entre un *cuerpo individuo* autoritario: “comienzo a llorar, porque sigo. Lloro mucho, con desesperación por la muerte, pero también con satisfacción por el desahogo” (Ulloa, 1998, p. 36). Esta

jerarquía entre los *cuerpos individuo* de condenados a muerte, entre los que se encuentra José y *cuerpos individuo* de autoridades cruentas, en un *cuerpo sociedad* con prosopopeya de cárcel, limitante de los cuerpos: Coliseo romano, plaza de toros y ruedo, permiten figurar el miedo constante que acompaña a los personajes mientras experimentan la interacción homoerótica, el riesgo de violar la heteronormatividad.

De esta forma el relato termina en una habitación de una casa, recordando el sueño homoerótico que José tuvo con Homero, pero a diferencia de este sueño, Homero termina rechazando a José: “comienzas a acariciarle el pelo él no dice nada te inclinas para besarlo [...] pero él se levanta rápido y te avienta [...] te golpeas en un buró” (Ulloa, 1998, p. 41), por ello, se comprende que el miedo al rechazo y el confrontamiento con la autoridad de la heteronormatividad es una experiencia que acompaña el fenómeno homoerótico. De esta manera la constante en la metáfora del cuerpo homoerótico en este texto, son dos *cuerpos individuo* que a discreción aproximan sus cuerpos de manera homoerótica, pero temen la violación de las jerarquías en el *espacio sociedad* heteronormado, por lo que son estereotipados como closeteros, figuración de la dificultad que la juventud disidente sexual atraviesa para vivir su sexualidad en el espacio heteronormado.

#### **4.1.2.- “El Brujo Blanco”**

Al igual que “Hombre y niños sentados en una silla” y “Los sueños de José” este cuento orienta su narración a partir de un narrador en segunda persona heterodiegético con foco en el sobrino del Brujo blanco. A partir de este foco narrativo la perspectiva del relato se transforma en tres etapas temporales: 1.-La primera infancia, que contiene espacios como la arena, los vestidores, el cuadrilátero, la escuela y la televisión; 2.-La segunda infancia, que contiene espacios como la casa, la sala, la arena, la playa de Mazatlán y el hotel; y finalmente 3.- La pubertad, en una dimensión onírica, compuesta de dos tipos de sueño,

la fantasía con el premio de la casa y la pesadilla con la muerte a las afueras de la arena. De intermedio una escena homoerótica en los vestidores.

El cuento de “El Brujo blanco” fue publicado originalmente en el bimestre de 1993, en la revista literaria *Tierra Adentro*. El título corresponde al nombre de uno de los personajes principales del cuento. En el nombre existe una antítesis que puede ser comprendida con las oposiciones del bien y el mal, lo blanco y lo negro, el brujo y el santo.

Durante la narración de la primera infancia, el narrador en segunda persona es empleado para reflexionar sobre las experiencias de un niño que es sobrino del famoso luchador el Brujo Blanco, así que en este último personaje recae el enfoque descriptivo y narrativo del cuento. La manera en que el niño experimenta al tío determina la aparición de distintos estereotipos. En esta fase el estereotipo del tío convive con el del luchador sin alguna clase de idolatría: “Nomás allí te gustaba presumirlo, porque ya te habías acostumbrado a verlo en persona y no te emocionaba tanto en la tele” (Ulloa, 1998, p. 46). El sobrino no muestra admiración aunque sea un personaje sobresaliente, pues el estereotipo del luchador escenifica y replica el modelo máximo de masculinidad, vinculado a un nacionalismo cultural mexicano: “Es así que la masculinidad hegemónica se vive como una práctica que incorpora la legitimidad de la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres” (Torres, 2025, p.39).

El Brujo Blanco no es un simple luchador, posee un club de fanáticas y los hombres envidian su belleza corporal:

Cuando subía al ring, algunos empezaban a chiflarle como a una mujer, pero lo hacían porque les daba envidia, ya sabían que a las señoras y a las muchachas les gustaba mucho [...] y si con todo y máscara estaba tan chulo, cómo estaría sin ella. (Ulloa, 1998, p. 46)

Los chiflidos son metonimias sonoras que influyen en la percepción del  *cuerpo individuo* del Brujo Blanco: en un contexto heteronormado buscan vincular la belleza con la feminidad, se trata de una práctica de misoginia que supone degradación de la masculinidad por las metonimias de belleza, ya que “La feminidad es juzgada de forma diferente. Normalmente abarca cuestiones como el adorno físico o el atractivo sexual, o bien otras conductas esencialmente cosméticas” (Gilmore, 1994, p. 23).

A pesar de todo esto, al sobrino no parece importarle la figura de su tío, hasta que los dos comparten el mismo espacio de intimidad, una segunda infancia donde el tío se estereotipa como su héroe. El hogar es prosopopeya del vientre materno, donde el  *cuerpo individuo* es aislado y protegido del  *cuerpo sociedad*: “Todo empezó cuando le dio hepatitis y se pasó como seis meses completos en tu casa” (Ulloa, 1998, p.47). En este convivir de un mismo  *cuerpo sociedad*, logrado en el espacio privado los  *cuerpos individuo* se aproximan. En este espacio privado, el tío adquiere otras metonimias como la enfermedad y la soltería que continúan desgastando la imagen de macho, por medio de la crítica de su cuñada:

Tu papá contestaba que estaba loca, que un hombre no se quedaba cotorro como una mujer y que él siempre había sido así, que casi no tuvo novias porque era muy serio, o por lo menos no se las habían conocido, pero ni modo que no tenga alguna vieja. (Ulloa, 1998, p.47)

A pesar de que la metonimia “cotorro” concuerda con las características del tío, por su soltería, desde una óptica heteronormada no puede ser aplicada a los hombres, como lo expresa el hermano. El término cotorra parece designar un fracaso en las metonimias de lo femenino, algo de lo que los hombres se exentan, dando a entender que el macho no depende de sus atributos físicos sino de su situación de poder, lo que Gilmore denomina:

“el varón, preñador, protector, proveedor” (1994, p. 217), metonimias omnipresentes en la visión de la masculinidad.

La prosopopeya del vientre materno con el hogar no sólo implica protección, también representa la satisfacción, algo que sucede en la aproximación del tío y del sobrino, debido a la intimidad que ofrece la rutina del hogar: “A ti empezó a caerte bien cuando ya se estaba reponiendo: entonces salía a ver la tele un rato y a veces te acariciaba el pelo cuando te sentabas en el suelo y en el sillón” (Ulloa, 1998, p. 48). Aunque el hogar como espacio privado replica las normas del espacio social, sus barreras redefinen constantemente los límites de comportamiento y proximidad entre los cuerpos que lo habitan.

La metáfora del cuerpo homoerótico logra surgir de forma momentánea cuando el sobrino expresa su fijación y placer por una metonimia del tío, los pies: “Te recargabas en sus piernas y le veías la parte del pie que no cubría la pantufla. Su pie blanco, venoso, con algunos vellos” (Ulloa, 1998, p. 48). Se trata de un fetiche, una fijación particular de la sexualidad en una prenda o parte específica del cuerpo (Weinberg, 1994), lo que será reforzado casi al final del cuento.

De esta manera el tío y el sobrino aumentan su contacto físico a vista de la familia, protegidos por el tabú y algunas concesiones machistas como el juego agresivo: “tu mamá notaba (aún con cierto recelo, por la enfermedad) que ahora sí te encariñabas con él, porque a veces hasta jugaban juntos y te enseñaba a hacer algunas llaves” (Ulloa, 1998, p.48). A partir de ese punto del relato el sobrino se vuelve fanático del Brujo Blanco, dando lugar a un aparente estereotipo del héroe: “Cuando regresó al ring, con máscara y capa nuevas (ahora sí te gustó verlo y sentiste que en adelante sería el único luchador del que ibas a recortar sus fotos de las revistas)” (Ulloa, 1998, p.48).

La intimidad traspasa nuevos límites cuando el Brujo Blanco tiene que cuidar a su sobrino en un viaje a Mazatlán, el *cuero sociedad* se reduce a la cama donde los dos yacen juntos con el pretexto de la enfermedad: “El dolor continuó molestando un rato más, se te fue quitando solamente cuando te acostaste y él se pasó a tu cama” (Ulloa, 1998, p.49), por lo que la prosopopeya del vientre figura más la posibilidad de que los cuerpos limiten sus prácticas en la cama a descansar o a sexualizar al *cuero individuo*: “Te quitaba el pelo que se te pegaba en la frente con el sudor. No, ya no me duele, alcanzaste a decir cuando sentiste su brazo pesado sobre ti” (Ulloa, 1998, p.50).

Más allá del espacio público y privado, los sueños representan una mayor individualidad de estos. La adolescencia se experimenta como una fase donde el espacio onírico influye a partir de una dualidad anunciada: “Durante mucho tiempo tuvo un sueño muy extraño que se repitió con frecuencia y era como la prolongación onírica de la noche cuando su tío ganó el campeonato” (Ulloa, 1998, p.50). A partir de esta sentencia en el relato surge de nuevo la dualidad, por medio de dos historias: una de carácter fantástico y homoerótico; mientras que la otra de carácter violento y traumático. Un sueño y una pesadilla, que pueden ser confundidos con los eventos reales del campeonato del Brujo Blanco: “Ahora al recordarlo se pierden los límites de ambas, incluso entre el sueño y la realidad” (Ulloa, 1998, p. 50)

En esta evocación a un espacio onírico, la intimidad pierde los límites del *cuero sociedad*, ahí la *metáfora del cuerpo homoerótico* es posible, ya que la fijación por los pies de su tío aflora. En este punto las metonimias revelan una pasividad en el *cuero individuo* del Brujo Blanco: “no despierta, ni siquiera sé si está dormido” (Ulloa, 1998, p. 51). Quien es activo en el acto homoerótico es el sobrino. En los límites de un *cuero social*, fijado en una prosopopeya, la plancha, donde el cuerpo puede yacer herido o muerto.

El sobrino desnuda de metonimias los pies del luchador para experimentar su sexualidad de manera oral, es una fantasía que en el plano de lo onírico encuentra sentido: “A veces quisiste hacerlo, cuando llegaba a tu casa y venía a entrenar con huaraches” (Ulloa, 1998, p.51). Pero la fantasía se irrumpe cuando el tío despierta ampliando el *cuero social* con la regadera: “De repente abrió los ojos y te vio acercándote. Sientes que todo se pierde, que ya nunca vas a poder estar junto a él, que va a decirle a tus padres” (Ulloa, 1998, p.51).

La pesadilla comienza con el miedo de ser descubierto como disidente sexual y se intensifica con el asesinato del Brujo Blanco:

No te hubieras quedado atrás ni habrías dejado que el Brujo Blanco (o tu tío Jorge, que es lo mismo) se adelantara y no viera a las cuatro sombras saliendo de no supiste dónde y le cayeran detrás [...] viste un reflejo metálico hundirse muchas veces en su espalda. (Ulloa, 1998, p.52)

Esta fusión entre la fantasía erótica y la muerte por medio de un espacio onírico, encuentra circularidad y unidad cuando imaginamos que el *cuero individuo* del Brujo Blanco, al yacer sobre la plancha inmóvil, sin reaccionar a las fijaciones de su sobrino, figura como un muerto que transita entre la fantasía sexual y el trauma de un asesinato: “No contesta, sigue acostado con un brazo sobre el rostro [...] En el estómago tiene una mancha de sangre que puede ser de la herida que le hicieron en la cabeza” (Ulloa, 1998, 50-51). La *metáfora del cuerpo homoerótico* en este relato puede figurarse a partir de un *cuero individuo* joven que satisface su fetichismo, con los pies de un cuerpo inerte y herido, que yace sobre una plancha de exploración médica.

La sedimentación de esta *metáfora del cuerpo homoerótico* encuentra razón en estereotipos como el mártir, ya que las metonimias de tortura, muerte, belleza y atracción sexual se cruzan en este referente del imaginario disidente:

La representación moderna de San Sebastián formó un vínculo más cercano entre la comunidad homosexual occidental, pues el sufrimiento que han padecido los homosexuales a lo largo de los siglos fue lo que provocó una identificación con las imágenes artísticas del santo (Abud-Armendáriz, 2021, p.38).

En este estereotipo, la enfermedad, el suplicio, la muerte y el erotismo atraviesan la experiencia homoerótica en el espacio heteronormado.

#### **4.1.5.- “Acercamientos”**

Este relato se ve enmarcado por un periodo temporal que comprende un lapso de tiempo entre la mañana y el mediodía. Los lugares que se exploran en este marco temporal pertenecen al centro de Guadalajara, a excepción del *flash back* o retrospectiva, que se centra en el prostíbulo de un pueblo: Parque del Carmen, supermercado, Av. Juárez y la casa de una viejita. El relato se orienta entonces, a partir no sólo del tiempo que comprende la mañana al mediodía, sino del desplazamiento y permanencia en esos puntos del centro de Guadalajara.

En la historia, un adolescente foráneo, proveniente de un poblado en Zacatecas, lee el periódico en las bancas de la Plaza del Carmen, la sección de empleos en específico. Resignado por los requisitos de las vacantes, camina en dirección a Av. Alcalde sobre Juárez, hacia un supermercado donde se encuentra con la anciana del relato. El adolescente ayuda a la viejita a llevar sus bolsas de super mercado a su casa a espaldas de una iglesia. Al igual que todos sus relatos previamente analizados, la narración se conjuga en segunda persona del presente, lo que genera un efecto de reflexión, que aparenta un narrador homodiegético pero en realidad se trata de uno heterodiegético.

Al tratar esta información previa con la metáfora del cuerpo homoerótico, surgen dos *cuerpos individuo*: el primero estereotipado como adolescente foráneo a partir de metonimias como pantalón de mezclilla, camisa a rayas, tenis muy gastados y un

periódico en la sección empleos; y el segundo estereotipado en una anciana con metonimias como bolsas, labios rojos, licor de anís, naranjas y un billete. La metonimia del periódico en el adolescente foráneo, en específico la sección de empleos, lo estereotipa como alguien necesitado. Estos dos *cuerpos individuo* son condicionados por el espacio a partir de sus prosopopeyas. En principio el adolescente foráneo con necesidad económica se detiene en la Plaza del Carmen a revisar el periódico, desconociendo que esa zona es parte de la ruta homoerótica de la ciudad: “te has puesto a revisar la página de los empleos, sentado en ese parque del cual ignoras el nombre, pues acabas de llegar la semana pasada” (Ulloa, 1998, p.57).

El estereotipo de pobre se intensifica con sus necesidades, algo evidente cuando ciertas prosopopeyas del ámbito laboral lo limitan: “No pones atención a los domicilios y requisitos porque no sabrías cómo llegar y además no tienes nada de lo que piden” (Ulloa, 1998, p. 57). Las placas con los nombres de las calles son prosopopeyas que permiten a los cuerpos ubicarse en la ciudad, mientras que los requisitos para el empleo son prosopopeyas que permiten interactuar en un ámbito laboral bajo la noción de identidad: “certificados, acta de nacimiento, recomendaciones” (Ulloa, 199, p. 57), por lo que a su vez se refuerza su estereotipo de foráneo.

Copiando la orientación narrativa, *el cuerpo individuo* del adolescente se dirige por la Av. Juárez hacia Alcalde, donde se topa con el *cuerpo individuo* de la anciana. Esta ruta que toma aún sigue siendo parte de la ruta homoerótica de la ciudad y por lo tanto un *cuerpo sociedad* que el adolescente desconoce. En el trayecto, el adolescente se encuentra con lo que a su primera impresión es el *cuerpo individuo* de una viejita con bolsas: “Desde media cuadra ves a la viejita afuera del supermercado con sus bolsas” (Ulloa, 1998, p. 57). Las bolsas no sólo son metonimias que señalan su condición y posibilidad económica superior a la del adolescente, a su vez, funcionan como prosopopeyas que limitan las

prácticas de los cuerpos, mientras el *cuerpo individuo* de la mujer no puede cargar con estas, el del adolescente sí, volviéndose compatibles como sirviente y patrona.

Hasta este punto del relato los *cuerpos individuo* han interactuado en el espacio público, durante el trayecto a la casa de la ancianita, momento en el que un *flashback*, narrado en segunda persona del presente, se dispara:

Miras la placa metálica con la identificación de la calle, te parece chistoso que se llame así, Juárez (flash back: ésta de pronto se convierte en un recuadro mal cortado de hojalata con el nombre del prócer escrito en letras irregulares. Avanzas por una calle de pueblo muy oscura. Te acercas a la única puerta abierta, de la cual sale una luz amarillenta). (Ulloa, 1998, p. 58)

Sobre esta retrospectiva tres cosas deben mencionarse: 1.- las placas con los nombres de las calles se vuelven conectores entre el presente del adolescente y el recuerdo de algún burdel, en algún poblado, lo que indica presencia de una anagnórisis o reconocimiento: “el reconocimiento es, como su nombre lo indica, el cambio de ignorancia, en conocimiento, para provecho o para daño” (Aristóteles, 2003, p.63), el mecanismo de la anagnórisis vincula el pasado con el presente; 2.- el recurso con el que el *flashback* se separa del relato, es por medio de un paréntesis que alcanza la extensión de once renglones 3.- Este flash back evoca a un personaje disidente sexual icónico en el cine mexicano, a partir del hombre que baila en vestido rojo de puntos blancos en el burdel: “En el centro un cuerpo flaco baila, se retuerce dentro de un vestido rojo con lunares blancos. Es un señor.” (Ulloa, 1998, p.58).

Sobre este último aspecto, las metonimias que conforman al *cuerpo individuo* de un hombre delgado, bailando en vestido rojo con puntos blancos, en un burdel de pueblo como *cuerpo sociedad*, remiten a la película *El lugar sin límites* (1978), en concreto al personaje disidente sexual de la Manuela, interpretado por Roberto Cobo. En esta versión

filmográfica de Arturo Ripstein, basada en la novela homónima de José Donoso (1966), se explora el estereotipo de la loca al margen del repudio y deseo del macho mexicano. En tanto al estereotipo de la loca, aquí se consideran los señalamientos de Enrique Serna en su artículo “Primer desfile de locas” originalmente publicado en 1979, en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, para Enrique Serna era importante preservar el uso de la palabra loca en relación con los disidentes sexuales que se travestían, quizá como él lo propone por un origen carnavalesco en las prácticas coloniales:

La procesión de locas causaba enorme hilaridad en el público que les lanzaba requiebros y silbidos. Hacer escarnio de la locura femenina se consideraba, por lo visto, una travesura inocente, pues en aquella época piadosa y devota, nadie compadecía a los enfermos mentales. (Serna, 2018, p.450)

Como se entiende, la práctica del travestismo vista desde la heteronormatividad, sólo puede estar vinculada a la exageración o la hipérbole, en este caso de metonimias de mujer, con un fin paródico.

Más adelante, el recurso del paréntesis se repite, aunque de manera más breve con cinco renglones, no para contener un *flashback*, sino para agregar una perspectiva distinta al *cuerpo individuo* del adolescente, en una cámara dinámica, como sucede con las cámaras filmográficas: “(En una esquina, la cámara a ras del suelo muestra los pies de varias personas que esperan cruzar la calle. Llegan un par de zapatos rojos de mujer y unos tenis raspados y sucios” (Ulloa, 1998, p.58) por medio de la metonimia, del calzado, de los tenis de mujer y los tenis sucios, vemos el trayecto de la ancianita y el adolescente por las calles de Guadalajara.

Entre el espacio público y el privado, una prosopopeya sobresale como mediadora de realidades, el muro de la iglesia: “Llegan hasta una calle sola; de un lado la pared trasera de una iglesia y del otro algunas casas empolvadas donde parece que no vive

nadie” (Ulloa, 1998, p.58). El  *cuerpo individuo* de la mujer vive en relativa condición de pobreza, aunque de manera opuesta, su misma condición resulta en abundancia, comparada con la realidad del  *cuerpo individuo* del adolescente foráneo.

Como se ha dicho previamente, el espacio privado en este relato es la casa de la ancianita, donde el  *cuerpo individuo* de un San Bernardo recibe al  *cuerpo individuo* del adolescente oliéndolo. En la privacidad de la casa, la ancianita ofrece licor de anís y naranjas, la idea en apariencia es aturdirlo: “Te sientes mareado, no sabes si es por el anís o porque no has comido nada. O las dos cosas juntas” (Ulloa, 1998, p. 58). Este sistema de vejez y juventud, engaño y envenenamiento remiten en intertexto a dos funciones de los personajes de los cuentos maravillosos: “VI. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes” (Propp, 1981, p. 41); así como la de “VII. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar” (Propp, 1981, p. 41).

Esto anterior se entiende de la siguiente manera: en la primera función puede empezar a figurarse que la ancianita es un disidente sexual que le recuerda al adolescente una loca de burdel, en algún pueblo. Esta anagnórisis revela que el disidente sexual se presenta vulnerable con las bolsas, en busca de quién se preste a servir, cumpliendo la característica de “aspecto distinto”. Además, encuentra formas de persuasión para llevar al adolescente a su domicilio y hacerlo beber corroborando la característica de “Persuasión”. Esta persuasión no sólo radica en la imagen, también influye en los medios mágicos que se emplean, en este caso el licor de anís, que con tres tragos a un adolescente bastan para adormilarlo comprueba la característica de “medio mágico”. Estas tres características estereotipan como bruja a la anciana.

Por otro lado el adolescente comprueba sus características como víctima, al dejarse convencer de manera mecánica, algo que sucede con el adolescente, quien nunca cuestiona las solicitudes de su agresor, ingresa a su casa a pesar de que comienza a figurar

un hombre en la ancianita, bebe a pesar de que resulta un riesgo. Para figurar la escena del envenenamiento, el narrador retoma el recurso del paréntesis para enfocarse en una cámara filmográfica: “(la cámara, como tu visión, comienza a dar una imagen borrosa. De nuevo *close up* ahora a tus labios. Sonríes).” (Ulloa, 1998, p. 59), esta vez en menos extensión, en dos líneas.

En el lenguaje de la loca se comprueba un albur que evidencia sus intenciones con el adolescente “¿No quieres una copita de anís?... ándale te voy a dar” (Ulloa, 1998, p. 58). Por todo lo anterior se supone una metáfora del cuerpo homoerótico sucedida en la casa de la ancianita. El tiempo del relato lo comprueba, debido a que muy temprano en la mañana tiene el encuentro con la ancianita y al final del relato, ya es medio día, dejando una elipsis de horas con una transformación en el *cuerpo individuo* del adolescente, con metonimias como la naranja y el billete en el bolsillo de su pantalón. No existe una certeza del encuentro homoerótico pero su figuración es sugestiva a partir de los elementos previamente descritos.

#### **4.1.6.- “Amor perdido”**

Amor perdido es un relato que toma la división estructural de un guion teatral, compuesto por: 1.- “Prólogo”, 2.- “Acto primero”, 3.- “Intermedio” y 4.- “Acto segundo”. Debido a que se trata de un relato anacrónico, el orden de la lectura no corresponde con el orden natural del tiempo, si así fuese, el texto se organiza de la siguiente forma 2, 1, 3 y 4. Durante el “Acto primero” se describe el proceso de enamoramiento y ruptura entre Jorge y Pascual. Después en el “Prólogo” se narra la llegada a un antro gay. En el “Intermedio” sucede el reencuentro entre Jorge y Pascual en el baño del antro. Y finalmente en el “Segundo acto” Jorge sigue a Pascual a la calle. Esta organización de la historia evidencia la anacronía en función del relato, en principio porque la historia inicia *in media res*: “no comienza por el primero de los hechos relatados” (Beristáin, 2004, p.265).

Así que este relato posee una orientación narrativa difusa, la Matrushka del relato aclara este vaivén, retomando el orden natural del tiempo, con dos dimensiones: la retrospectiva o analepsis donde sucede el enamoramiento y desenamoramiento de Jorge y Pascual; después otra dimensión donde sucede la fiesta de disfraces. Así puede orientarse la historia para el análisis de jerarquías. En resumidas cuentas se distingue que el relato se orienta en relación a la fiesta de disfraces y que algunas retrospectivas fuera de este evento justifican los comportamientos dentro del evento mismo.

Siguiendo esta orientación narrativa, la ruta hermenéutica comienza en el espacio público de la calle, donde el *cuerpo individuo* de Jorge conoce al *cuerpo individuo* de Pascual. Ambos se encuentran determinados por un *cuerpo sociedad* con jerarquías representadas a partir de las calles del centro de Guadalajara, como la Av. Juárez de flujo automovilístico y parte de la ruta del lígüe homoerótico. En principio Jorge y Pascual son sólo dos transeúntes que coinciden en su andar, su estereotipación es a partir metonimias de hombre en la cotidianidad del centro de la ciudad:

(Uno de ellos es Jorge: camiseta, mezclilla y tenis, 25 años. Camina lentamente mirando de vez en cuando al otro, quien igual lo mira, sonriente. Es Pascual: treinta años, barba recortada, ojos café, corbata). (Ulloa, 1998, p.63)

Entre todas sus metonimias, sus miradas son las que les permite identificarse como disidentes sexuales, de manera que sucede un juego homoerótico, se trata de un cortejo donde el cortejado rechaza pero solicita seguir siendo cortejado, figurando así un escape con migas de pan como anzuelo para dar continuidad al juego, un rechazo con invitación, una antítesis: “El más joven se detiene frente al escaparate de una zapatería. Al plantarse el otro junto a él, se aleja del aparador, después de obsequiarle una sonrisa” (Ulloa, 1998, p. 63). Este juego les permite aproximarse sin llamar la atención.

Este relato, al igual que el de “Ni un roce” da muestras de una intertextualidad con el mito de Narciso y Eco. En este caso el *cuerpo individuo* de Jorge como Narciso, se siente admirado por el *cuerpo individuo* de Pascual. La aproximación de estos dos *cuerpos individuo* desvanece el estereotipo de hombre hacia la disidencia sexual, en principio como closeteras, por cortejar entre señas, bajo la presión de la heteronormatividad: “Comprueba que lo sigue a distancia. Avanzan unas cuerdas más sin dejar de mirarse.” (Ulloa, 1998, p. 63).

Este cortejo se vuelve fijo y constante, siempre bajo la discreción: “Por la calle, Pascual pasa su brazo por los hombros de Jorge y acaricia su mejilla discretamente” (Ulloa, 1998, p. 64). Del estereotipo de closeteros pasan al de amantes con el contacto sexual “Dos cuerpos sobre la cama. Uno descansa la espalda sobre el colchón, levanta el torso en vilo y sus piernas cuelgan sobre los hombros de otro, quien empuja el vientre hacia adelante” (Ulloa, 1998, p. 64). En esta parte del relato la metáfora del cuerpo homoerótico se logra a partir de dos *cuerpos individuo* con metonimias de hombres, en el espacio privado de su hogar. No deja de ser homoerótica la tensión sexual cuando del cortejo la historia avanza hacia la desilusión.

Antes que todo, los estereotipos de ambos en el espacio privado, se sedimentan en los estereotipos heterosexuales de ama de hogar y de padre de familia, desde que Jorge prepara el desayuno para Pascual: “Jorge despierta a Pascual, sacudiéndolo. De la cocina llega un olor a tocino y naranja” (Ulloa, 1998, p.64). Aquí la naranja y el tocino acompañan al cuerpo de Jorge como metonimia de ama de casa pero su olor pertenece también al espacio de la cocina, jerarquizando como prosopopeya el espacio donde deben desayunar. Pronto estos estereotipos llegan al desencanto y disfunción. El *cuerpo individuo* de Jorge desatiende las prosopopeyas del hogar, mientras Pascual se aleja de este espacio, justificado en condiciones laborales.

Del espacio privado, el relato pasa al espacio público del aeropuerto donde el *cuerpo individuo* de Jorge descubre la infidelidad de Pascual con un joven: “Él espera a otro muchacho, se tratan con ese cariño especial solo perceptible para quienes saben verlo [...] Pascual lo cachondea con un abrazo paternal” (Ulloa, 1998, p. 66). Jorge reconoce los indicadores de cariño paterno, en esta anagnórisis se da cuenta de su peripecia: “La peripecia es el cambio en suerte contraria producida en quienes actúan” (Aristóteles, 2003, p.63). Jorge decide llegar de sorpresa al aeropuerto y su actuar le revela su ignorancia, le permite saber su caída.

Del espacio público la dirección de la narración pasa una vez más al espacio privado del hogar, hacia una escena de violencia intrafamiliar, durante el confrontamiento de la infidelidad: “La cucharita del café vuela desde el comedor hasta chocar en la sien de Pascual, quien se toca y mira asombrado su mano embarrada de sangre” (Ulloa, 1998, p. 67). En este punto el homoerotismo entre ambos se pierde físicamente, pero la tensión inicial se invierte, ahora es Jorge quien busca a Pascual pero este se le esconde “Aunque después te arrepintieras y le llamaras para intentar repararlo todo, sin recibir ninguna respuesta” (Ulloa, 1998, p.68).

En el espacio privado dentro de lo público del club nocturno de ambiente gay, Jorge y Pascual se reencuentran. Durante el reencuentro el *cuerpo individuo* de Jorge se siente atraído y molesto con el *cuerpo individuo* de Pascual: “Te descontrola verlo. De inmediato deseas abrazarlo, pero enseguida se impone el mismo coraje” (Ulloa, 1998, p.68). Pascual sabe cuál de los dos impulsos dominar, a partir de la aproximación de otro *cuerpo individuo* “Del baño sale otro muchacho y lo abraza. Pascual busca observarte a través del beso que se dan” (Ulloa, 1998, p. 68).

Los celos terminan por atar a Jorge a Pascual, estos mismos lo arrastran hasta la salida:

Al centro de la pista llega la venerable anciana, vestida con lentejuelas, que toda la noche se ha pasado emborrachándose y joteando de lo lindo con medio mundo [...] Comienza a cantar Amor perdido, si como dicen es cierto que vive, al mismo tiempo que ves a Pascual cruzar hacia la salida. Te incorporas y sales a alcanzarlo. (Ulloa, 1998, p. 70)

El estereotipo de la loca en el club nocturno, es otra clase de reflejo, uno que muestra su realidad, que le recuerda su estado patético: “lo patético es una acción destructora y dolorosa” (Aristóteles, 2003, p.66). Jorge evade su dolorosa realidad, su escena es patética, exacerbando sus emociones “Corres hacia aquella esquina. Al llegar, Pascual se ha perdido en otro callejón. Todavía intentas encontrarlo, recorriendo varias calles vacías” (Ulloa, 1998, p. 70). La combinación de estos elementos clásicos de la tragedia, en una temática tan trivial como el desamor entre dos disidentes sexuales, corrobora sus cualidades como tragicomedia:

En definitiva, se enfrentaba al reto de representar una historia verídica, no una fábula inventada. Una historia auténtica y bien conocida, que ofrecía una poderosa carga de ejemplaridad. Es una forma didáctica de exponer la ejemplaridad de unos hechos realmente acontecidos, la ejemplaridad de una historia vera, no de una fábula ficta. (Rincón, 2019, p.443)

El fenómeno de la tragicomedia de acuerdo a Rincón, nace de estas observaciones de Verardi en su *Historia Beatice*, donde se concibe que el teatro del siglo XV busca experimentar con los recursos clásicos de la tragedia bajo condiciones no tradicionales, en búsqueda del valor cómico, que, a diferencia de la tragedia, no contaba con un canon Aristotélico.

#### **4.1.7.- “Poco amor”**

La historia de este cuento toma como eje central el funeral de un joven disidente sexual llamado Alonso, al cual acuden su madre, su abuelo y sus amigos con los que compartía vivienda: Miguel, José, Isaac, Francisco y el Narrador. Debido a que el narrador es uno de los amigos de Alonso, este relato es homodiegético, con tiempo verbal en pretérito, primera persona del plural y singular.

Como se observa en la tabla de análisis, en el meta texto de “Poco amor” la historia no se reconstruye en el orden natural del tiempo, sino que esta se relata de manera anacrónica. Para resolver la anacronía, esta se muestra con la secuencia de la lectura en un sistema cronológico, a partir de distintos saltos en el tiempo, acciones de un antes y un después del funeral de Alonso. Este será la ruta narrativa que permitirá figurar el *cuero individuo* de un muerto, que cobra vida en su pasado homoerótico.

La ruta homoerótica parte del espacio público del funeral hacia el espacio privado de la casa que habitaban los amigos. Además de ser compañeros disidentes, los *cueros individuos* en ese espacio se estereotipan como dolientes “Una muerte inesperada es desconcertante siempre. Bueno, cualquier cosa inesperada lo es, pero con mayor razón, toda muerte es desconcertante” (Ulloa, 1998, p. 75). Sus metonimias son hasta ese punto el silencio “Nadie se atrevía a decir algo” (Ulloa, 1998, p. 75).

Los *cueros individuos* de los disidentes sexuales, poco a poco se van transformando al estereotipo de borrachos, cuando las prosopopeyas transforman a su vez el espacio: “—Pues yo tengo sed. Voy a destapar una caguama comentó José [...] *Perfume de gardenias* Hasta parece que estamos en un bule, dijo Paco” (Ulloa, 1998, p. 75) Las prosopopeyas importantes para que el espacio se transforme a bule son la música y el alcohol: “de rutina fue la borrachera, la música, los chismes” (Ulloa, 1998, p. 76).

Más adelante el *cuero individuo* de Miguel se encuentra con el *cuero individuo* de Rosalía, la mamá de Alfonso, por lo que la ruta hermenéutica migra a otro espacio

privado, la casa donde Alonso vivió hasta sus dieciséis años, con la prosopopeya del baúl, lleno de metonimias de Alfonso. Esta prosopopeya del baúl como artefacto que protege los bienes y secretos de Alonso, Miguel y Rosalía la trastocan con la libertad de un familiar que velará los secretos del muerto: “encontraron dos revistas gay. Rosalía fingió no verlas y las apartó, pero Miguel lo enterneció imaginar que tal vez hubiera provocado sus primeras masturbaciones” (Ulloa, 1998, p. 77).

La anagnórisis de la identidad sexual de Alonso, que experimentan el  *cuerpo individuo* de Miguel y Rosalía, desencadena pasiones distintas en ambos: mientras el  *cuerpo individuo* de Miguel acepta la realidad disidente del  *cuerpo individuo* de Alfonso, puesto que ha vivido una realidad parecida, la evasión del  *cuerpo individuo* de Rosalía, demuestra qué tanto dominio ejerce el efecto ideológico de la heteronormatividad, como  *cuerpo sociedad*, ya que este pesa con sus jerarquías heteronormativas aún en espacios íntimos.

Esta orientación narrativa, como se ha mencionado, es anacrónica, y debido a que el funeral se convierte en el evento mediador entre la composición significativa del  *cuerpo individuo* de Alfonso, no como el cadáver que se anticipa desde el inicio del relato, sino el Alfonso estereotipo de ser vivo, comprendido en la intensidad con la que el discurso homoerótico, figura hacia el final del relato.

En el espacio público de la playa, donde el sol domina como prosopopeya de la vida y la muerte, dependiendo de las metonimias económicas que se posea, el  *cuerpo individuo* de Isaac y el narrador experimentan la prosopopeya de la lluvia, para la cual no estaban preparados pero el cuarto del hotel les basta como prosopopeya del resguardo. En esta condición de encierro y su trabajo como escritor, el narrador realiza dos analepsis, una recordando la vida del  *cuerpo individuo* de Rafael, amigo en común de Isaac y el

narrador y por último un recuerdo de Alonso que completa la metáfora del cuerpo homoerótico en el relato.

Este último espacio de la metáfora del cuerpo homoerótico es un recuerdo, un flash back o analepsis. La retrospectiva es del narrador quien reafirma que conoce mucho sobre la vida de Alonso, dando a entender que conocía a profundidad la identidad sexual del  *cuerpo individuo*  de Alonso, más que su propia madre: “Alfonso fue a la casa de un compañero de la secundaria [...] ya se habían manoseado en la escuela [...] Ese día se les antojo hacer otra cosa más que agarrársela por encima del pantalón” (Ulloa, 1998, p. 79).

La metáfora del cuerpo homoerótico del relato se completa con el  *cuerpo individuo*  de Alonso sin metonimias, desnudo junto al cuerpo también sin metonimias de su compañero de secundaria a los dieciséis años, bajo prosopopeyas de intimidad como la puerta: “Pues ahí estaban en el agasaje, sin calcetines siquiera, cuando de pronto la hermana mayor abre la puerta con su llave y se los encuentra hechos nudo” (Ulloa, 1998, p. 80).

Esta interrupción destruye la metáfora homoerótica entre Alonso y su compañero de secundaria y la transforma en una actividad vergonzosa desde la visión heteronormada de los  *cuerpos individuo*  : “ya con la cara amoratada de vergüenza tuvieron que salir” (Ulloa, 1998, p. 80), razón por la que pueden ser considerados closeteros, aunque el compañero de secundaria, en un afán por escalar en la jerarquía de las disidencias sexogénicas, hace parecer su  *cuerpo individuo* , como estereotipo de mayate: “En la sala estaban todos viendo la tele. Y así, delante de la hermana, el amigo le pregunta que si trae el dinero que le iba a prestar” (Ulloa, 1998, p. 81).

#### **4.1.8.- “Cumpleaños”**

La estructura narrativa de este relato es contenida en una unidad de tiempo muy extendida, abarca el tiempo en que dos amigos disidentes sexuales, Marcial y David, se conocen en

su juventud, envejecen juntos y finalmente sucede un aventura homoerótica en su vejez. Razón para distribuir el relato en tres tiempos: juventud, vejez y encuentro homoerótico.

Este relato también es anacrónico, comienza con el final, hace un retroceso a la juventud de Marcial y David, continua hasta la vejez de ambos, retoma el final y concluye. Debido a que esta ruta concluye con el acto homoerótico se toma como la orientación del relato. El narrador es en todo momento en segunda persona, debido a que no participa en el relato es heterodiegético, a excepción del inicio y el fin, que se encuentra narrado en primera persona, por lo que es homodiegético en esas partes. Finalmente, en todo el relato, el discurso narrativo emplea distintos tiempos verbales que abarcan distintas formas del pasado, presente y futuro. Debido a que en este cuento no se emplea signos de puntuación, provoca un mayor efecto de confusión, aunado a la anacronía.

Siguiendo el desplazamiento anacrónico, la ruta hermenéutica inicia poco antes de la escena final, cuando el *cuerpo individuo* de Daniel reflexiona, camino hacia su casa, cómo la encontrará, siendo que el *cuerpo individuo* de Aníbal se llevó sus llaves. En este espacio íntimo que es la mente del narrador se estructuran dos tipos de narrativas: una en la que Marcial augura que encontrará saqueada su casa; y otra donde Marcial reconoce indicadores de que Aníbal es un chichifo: “voy a entrar y ya no habrá nada ni sillones refrigerador estufa nada [...] anduvo buscando una camioneta prestada para llevárselas” (Ulloa, 1998, p. 84). Futuro y pasado contruidos en un presente, Marcial supone que Aníbal lo robará, su desconfianza le da sentido a un recuerdo, surge una anagnórisis, un supuesto reconocimiento, Marcial recuerda haber visto a Aníbal buscando una camioneta, lo que le da sentido a su teoría del robo. Algo que no se concluirá hasta el desenlace.

La ruta hermenéutica continua con la analepsis, en un espacio público dentro de lo privado, una fiesta de disidentes sexuales, los *cuerpos individuo* de Marcial y David juzgan al estereotipo de un viejo gay que se aferra a lucir joven: “Se estremecieron al ver

lo patético que podía ser el viejo empeñado en mostrar una juventud ya inexistente” (Ulloa, 1998, p.85), este espejismo narcisista, que oculta el paso del tiempo, y figura la inmortalidad de la belleza, muestra alguna intertextualidad con Dorian Gray, la escena donde su retrato es descubierto, el reconocimiento de su realidad monstruosa es igualmente patético:

La corrupción y el horror surgían, al parecer, de las entrañas del cuadro. La vida interior del retratado se manifestaba misteriosamente, y la lepra del pecado devoraba lentamente el cuadro. La descomposición de un cadáver en un sepulcro lleno de humedades no sería un espectáculo tan espantoso. Le tembló la mano; la vela cayó de la palmatoria al suelo y empezó a chisporrotear. Hallward la apagó con el pie. Luego se dejó caer en la desvencijada silla cercana a la mesa y escondió el rostro entre las manos. -¡Cielo santo, Dorian, qué lección! ¡Qué terrible lección! -no recibió respuesta, pero oía sollozar a su amigo junto a la ventana-. Reza, Dorian, reza -murmuró-. (Wilde, 2012, p. 131)

En ambos casos existe una anagnórisis por parte de un personaje secundario, quien reconoce el espejismo de la vanidad y se compadece de la vejez del narcisista.

La imagen de este viejo que se aferra a la juventud vuelve cómplices a Marcial y David para nunca convertirse en esa clase de homosexual. Distinto a los jóvenes treintañeros, ellos se vuelven hogareños. Pero muy aparte del espacio privado del hogar, Marcial y David construyen una vida entorno a la zapatería del papá de Marcial. Y es en este punto del relato que la metáfora del cuerpo homoerótico comienza a tensarse con la aparición del *cuerpo individuo* de Aníbal.

El *cuerpo individuo* de Aníbal es tratado en un principio como cliente, sólo por una metonimia: “Un día, la señora Quica avisó que su hijo pasaría por la mañana a tomarse medidas y el muchacho apareció alrededor de las once” (Ulloa, 1998, p. 87).

Marcial confunde a Aníbal con el hijo de Quica, lo que le otorga las jerarquías suficientes para aproximarse a su cuerpo. Marcial lava sus pies estereotipándose como servil. El *cuerpo individuo* de Aníbal por otro lado comienza a estereotiparse como figura de adoración.

Las metonimias de Aníbal como mocasines de suela gastada bien boleados, calcetines, pies suaves y ligeros, dedos, pantorrilla, pantimedia de pelos negros, hojas de parra y racimo de uvas, van en función del estereotipo de Baco:

El efebo desnudo en un bosque inverosímil, coronado por unas hojas de parra y un racimo de uvas colgándole por la nuca como mechones de pelo: una mano cruza el pubis y se posa sobre la pierna ligeramente flexionada, sostiene otro racimo, un hilo de jugo oscuro baja por la piel blanquísima; la luz que delimita su figura lánguida y sus rasgos vagamente orientales. (Ulloa, 1998, p.88)

Bajo la imposición de estas metonimias, Aníbal adquiere un carácter divino y de efebo. La metáfora del cuerpo homoerótico se logra, aún en un contexto heteronormativo debido a la excusa del diseño a la medida y el error de Marcial al suponer que Aníbal es el hijo de Quica. El *cuerpo individuo* de Marcial es estereotipado como *footfetich*, fetichista de pies. Esta fijación particular, le permite estereotipar a la gente: “Había algunos flacos, sin chiste, como de pollo [...] Los regordetes y con dedos cabezones señalaban a la gente vulgar y mediocre; por lo regular le correspondían a los políticos” (Ulloa, 1998, p. 91). En esta lógica fetichista, las metonimias que son narradas con deseo adquieren jerarquías mayores: “También se veían unos pies delgados, de tobillo marcado y proporciones exactas, con algunos vellos lujuriosos y negrísimos que pertenecían a señores ya maduros, empresarios o respetables padres de familia” (Ulloa, 1998, p. 91).

La ruta hermenéutica continua hasta el espacio privado de Marcial, su casa, donde tras la metonimia del reloj y la botella de champaña, Marcial se estereotipa como

plantado. Aníbal no acude a su cumpleaños, pero sí acude un día después a pedirle las llaves de su casa y él accede. Las llaves son prosopopeya y metonimia, ambas determinan el poder en el cuerpo y el espacio. Aníbal al conseguirlas demuestra el poder que ejerce sobre Marcial, a su vez el poder que tiene sobre su casa. Los camarones a la diablo son otra clase de ejemplo de cómo Aníbal se estereotipa como chichifo de Marcial: “Marcial se aleja para entretenerse hablando cualquier cosa con los clientes. Cuando vuelve, el plato está casi vacío” (Ulloa, 1998, p. 95) Aníbal toma todo lo de Marcial y este así lo permite.

La metáfora del cuerpo homoerótico se completa en la última escena, con el ofrecimiento de Aníbal, a partir de metonimias como: sábana, desnudo, faraón, listón, regalo, labios finos y pene tibio. El *cuerpo individuo* de Aníbal se complementa con el *cuerpo individuo* de Marcial como bacante, alimentándose de su cuerpo: “bajo la tira roja sus pies sus dedos exquisitos que chupo” (Ulloa, 1998, p. 96).

#### **4.2.-La metáfora del cuerpo homoerótico en *Personas (in)deseables***

*Personas (in)deseables* se conforma de un total de nueve cuentos cortos titulados: “Barato”, “Canción de amor 1”, “Historia de amor 3”, “Canción de amor 2”, “Plaza”, “Historia de amor 2”, “Historia de amor 1”, “Canción de amor 3” y “La beba Gómezleál no cree en lágrimas”.

En el título el estereotipo en singular, “persona” puede designar a un ser humano cualquiera, un hombre o mujer cuyo nombre se omite, a un hombre distinguido, o con suposiciones de inteligencia (RAE, 2024, definición 1-4). Distinto a la primera compilación, el título abandona los estereotipos heteronormados de género y pone a la humanidad y la civilización en el centro de discusión, evidenciando los estereotipos de lo humano. La metonimia “deseable” remite a la atracción y al placer (RAE, 2024, definición 1). El título de la obra posee el prefijo latino “in” entre paréntesis, mismo que

designa negatividad o privación al lexema que le sucede (RAE, 2024, definición 2), se trata de un recurso visual con el que se logran figurar dos interpretaciones: “personas deseables” y “personas indeseables” ambas en un mismo título.

#### 4.2.1.- “Barato”

La historia de “Barato” puede dividirse en tres unidades de tiempo: comienza con un encuentro entre el narrador y Gerardo en un terreno baldío; después continúa con la búsqueda de Gerardo por parte del narrador, en la plaza comercial; y concluye con un encuentro en el mismo terreno baldío, como despecho y excusa para confrontar a Gerardo. Aunque este cuento es narrado en orden cronológico, la dimensión temporal que abarca la historia es incierta, puede tratarse de una ilusión referencial de días o meses. El foco narrativo es un disidente sexual quien al principio del relato conoce a otro disidente sexual llamado Gerardo. El narrador es homodiegético, debido a que se encuentra conjugado en primera persona del pretérito.

La ruta hermenéutica fija su desplazamiento acorde a la aparición de los espacios en orden cronológico de la historia: pasillo de la plaza, baños de la plaza, carretera, la Selva, pasillo de la plaza, supermercado, baños de la plaza y una vez más la Selva. Al principio del relato el *cuero individuo* del narrador, observa la interacción de otro *cuero individuo* llamado Gerardo, en un baño de plaza comercial. Este es descrito a partir de metonimias como ojos verdes, camisa blanca, suéter gris, cuello en “v”, pelo castaño, pantalón de mezclilla desgarrado, tenis sin calcetines, cuaderno con corazón flechado y etiquetado como María del Sol.

El espacio privado de la plaza comercial, en el espacio público de la ciudad, posee las prosopopeyas para que cualquier *cuero individuo* permanezca ahí y pierda el tiempo mirando: “Lo descubrí desde lejos, cuando venía acercándose por el pasillo, y al pasar lo pude observar con detenimiento [...] Cuando entró por la puerta frente a mí creí que

saldría en seguida” (Ulloa, 2017, p.3). El narrador sabe que existe interacción sexual entre hombres al interior del baño y por eso se acerca a interactuar con Gerardo, aunque se omitan los sucesos entre ambos al interior del baño y se cambie de espacio instantáneamente: “Cuando pasó un rato y no aparecía, entré de nuevo. Salimos del centro comercial” (Ulloa, 2017, p. 4). No se sabe qué hablan en el baño, pero se intuye que ambos comprenden el ambiente y los LUPIS de la zona, razón para disponerse a un encuentro en el terreno baldío al frente del centro comercial, al que llaman la Selva.

La Selva es un espacio donde la heteronormatividad no llega, este LUPIS cuenta con pocas prosopopeyas como luz, arbotante y faros; estas prosopopeyas son periféricas, es decir, marcan la existencia de jerarquías sociales pero su presencia es limitada, la luz de los arbotantes apenas les sirve para encontrarse, mientras las ratas y los arbustos abundan, indicando la presencia de naturaleza y con ello la pérdida de artefactos como prosopopeyas, sin jerarquías heteronormadas en el espacio, para el acto sexual sin prosopopeyas.

Las circunstancias homoeróticas se prestan, pero la disposición fisiológica es un impedimento para el coito: “<<Déjame hacerte el amor>> susurró. Nos bajamos los pantalones y al temor de que cualquier persona llegara de repente, se agregó el susto de ver su miembro, me pareció enorme” (Ulloa, 2017, p. 4). Aunque el *cuerpo individuo* del narrador no puede ser penetrado, su interacción sexual con Gerardo en un espacio público entreverado, los estereotipa a ambos como practicantes del *cruissing*: “anglicismo exclusivo utilizado para los gais que practican el sexo en espacios abiertos o públicos” (Rojas, 2016, p.333). Debido a la falta de pasividad en el narrador, ambos terminan con la mano y regresan a la plaza. Gerardo se separa sin explicación. Esta atracción y rechazo son inmediatos y comienzan a dar sentido al título de la obra (in)deseable, de carácter deseable y no a capricho.

La ruta homoerótica avanza hacia el espacio íntimo de las reflexiones del narrador. En este espacio sucede una analepsis, cuando el narrador regresa en el tiempo, hasta el momento que conoce al “Muelas”. Las metonimias del Muelas circundan sus dientes y su cuidado: “En el lavabo, él saca de la bolsa del pantalón un estuche pequeño con un cepillo de dientes bien acomodado” (Ulloa, 2017, p.5). En este flash back no existe un tono homoerótico en el discurso, pero sirve para presentar al personaje con el que cerrará el relato con un encuentro sexual. El Muelas lava sus dientes, quizá, como método para pasar desapercibido en el baño, debido a que las prosopopeyas en los baños permiten esto, agua, lavabo y espejo: “Pronto lo entendí: una vez lo vi venir acompañado por la puerta que da a la Selva. Él entró al baño y lo seguí: estaba inclinado sobre el lavabo, su estuche a un lado” (Ulloa, 2017, p. 6). Su estuche con cepillo y pasta de dientes es su metonimia más sobresaliente.

La ruta hermenéutica continúa con el narrador esperando a Gerardo en el mismo pasillo de la plaza. Cuando Gerardo se presenta, lo hace en dirección a la Selva y para que el narrador pueda seguirlo sin que este se sienta acosado, acude al baño por el Muelas como acompañante. Ambos se dirigen a la Selva, al mismo espacio donde el narrador ya ha establecido interacción homoerótica. En la Selva sucede un acto de sexo oral por parte del Muelas hacia el narrador y en esta dinámica entre los *cueros individuo*, existe una jerarquía de pasividad y actividad: “lo sujeté de la nuca hasta que terminé. Se despegó y después de escupir mi semen buscó con afán el suelo” (Ulloa, 2017, p. 8). Mientras el narrador es violento y autoritario, el Muelas se deja someter y ser violentado.

La metáfora del cuerpo homoerótico en este texto, no sólo señala las formas discursivas de represión homoerótica, sino a los actos de violencia directa. El final del relato evidencia este contraste, el narrador abandona el terreno como fue abandonado a inicios del relato, mientras el Muelas recoge lo que al parecer es su estuche dañado: “Sentí

algo parecido a la venganza cuando me volví: aún hincado y mostrando algo en su mano, me miró con un gesto del más absoluto desamparo” (Ulloa, 2017, p.8). Esta contradicción de deseo sexual y desprecio del narrador reitera el juego de ambigüedad en el título de la obra (in)deseable.

#### 4.2.2.- “Canción de amor 1”

Este relato junto con “Canción de amor 3” son los relatos más breves de las dos compilaciones de Luis Martín Ulloa. La historia trata la intervención de dos músicos en el transporte público, esta se suspende en la ilusión referencial de unos minutos, los suficientes para abarcar la extensión de dos canciones. Todo el relato se desarrolla en un mismo espacio, el pasillo de un autobús. El foco de la narración se comparte entre estos dos músicos, uno experto y el otro inexperto. La historia que se narra se encuentra organizada de manera cronológica en segunda persona del presente, por un narrador heterodieético.

La orientación narrativa, sobre la que se construye la ruta hermenéutica de este relato es simple, abarca un sólo espacio, privado dentro de lo público, un no lugar, y se desplaza cronológicamente en la intervención de dos *cueros individuo* jerarquizados como músicos por sus metonimias: la guitarra y las canciones. La jerarquía de estos se diversifica en músico experto y músico inexperto, con las metonimias respectivas: soltura y atención a su compañero, en el músico experto; mientras que acordes equivocados y retrasos en el músico inexperto. El desempeño de los músicos en el transporte es posible gracias a la anuencia de otro estereotipo, el chofer: “después de solicitar la anuencia del chofer, se colocan a cada lado del pasillo para comenzar a cantar” (Ulloa, 2017, p. 9).

El espacio privado se vuelve más privado en la ruta hermenéutica a partir de una convención entre los dos *cueros individuo* de los músicos, una complicidad extra a la de tocar juntos, una escena de coqueteo furtivo. El *cuero individuo* del músico experto

conecta con el *cuerpo individuo* del músico inexperto a partir de señales corporales: “Ambos sonrientes, se miran. Luego el más diestro le guiña un ojo al otro y frunce levemente los labios para lanzarle un beso apenas perceptible” (Ulloa, 2017, p. 9). El relato logra trasladar significativamente dinámicas convencionales como un espectáculo musical hacia el homoerotismo, a partir de metonimias discretas como guiño, labios fruncidos y beso apenas perceptible que el músico experto manda al músico inexperto. Este pequeño relato ejemplifica las formas políticas en las que el homoerotismo puede ser, entre las restricciones sexuales de la heteronormatividad.

#### **4.2.3.- “Historia de amor 3”**

Esta historia se puede resumir como el inicio y el fin de una relación entre un disidente sexual casado y otro soltero. Al inicio del relato se presenta un breve resumen del nudo de la historia, iniciando con el argumento: “Fui su esposa por dos meses. No su mujer, su esposa. Y además una esposa insatisfecha. Literal. Vaya en mi descargo [SIC] que yo era por completo inexperto en esa época” (Ulloa, 2017, p. 10). Después del resumen, el relato presenta una anacronía, una retrospectiva hacia el inicio de la relación entre los dos disidentes sexuales. Y desde este punto de inicio, el resto de la historia toma el orden cronológico.

La orientación narrativa muestra diez circunstancias en el relato: conoce, aproxima, excita, atreve, amantes, resumen, separación, abstinencia, acoso y partida. Respetando el orden cronológico y su contenido, se pueden conformar cuatro agrupaciones: 1.- Resumen, 2.- Inicio de la relación en el trabajo, 3.- Abstinencia sexual en el hogar y 4.- Separación del hogar y del trabajo.

Como ha sucedido hasta este punto en todos los relatos de Luis Martín Ulloa, la perspectiva narrativa es la de un disidente sexual, en este relato, estereotipado como la esposa. Debido a estas características y a que el narrador se presenta en primera persona

del pretérito, “Historia de amor 3” figura como un texto confesionario, ideal para externar la aventura homoerótica.

La ruta hermenéutica toma este orden de lectura, que permite figurar el inicio y el fin de una relación entre *cueros individuo* disidentes sexuales. La ruta comienza con el resumen, donde el narrador nos externa el estereotipo que representará en la historia, la “esposa”. Del resumen, la ruta toma el espacio privado del trabajo. En este figuran los dos *cueros individuo* de los disidentes en cuestión con estereotipo de reclutador, a partir de metonimias como entrevista y órdenes, y de postulante, con metonimias como obediencia, cubículos limpiísimos, sonrisa bonita y tareas.

En este lapso de tiempo que comprende el ligue homoerótico, el espacio primordial es el trabajo, mismo que se divide en otros espacios, que se irán revelando de manera cronológica. En primer orden, se revela el cubículo. Al estar dentro de un sistema laboral, el cubículo es prosopopeya con jerarquías que limitan a los dos disidentes a servirse de él o a servirlo. El reclutador se sirve del cubículo y el postulante sirve al cubículo: “Era mi primer empleo <<importante>>. A mí me tocó entrevistarlo para el puesto; no era nada difícil conseguirlo, con que acatara las órdenes y dejara todos los cubículos limpiísimos” (Ulloa, 2017, p. 10).

En el espacio privado dentro de lo privado que es el cubículo sucede la primera tensión sexual: “Iba a cada rato a mi escritorio con cualquier pretexto, a veces me exasperaba, hasta que un día me enteré que sonreía bonito” (Ulloa, 2017, p. 10). Es el *cuero individuo* del postulante el que incita al *cuero individuo* del reclutador, en las escaleras, en su cubículo y en la bodega: “comenzó a seguirme a todos lados” (Ulloa, 2017, p. 10), hasta que finalmente logra despertar su deseo: “Comencé a excitarme cuando nos quedábamos solos” (Ulloa, 2017, p. 10).

La escena definitiva que revela las intenciones sexuales del reclutador y le permite al postulante seguir jugando con las apariencias sucede en principio, desatada por el mismo *cuerpo individuo* del postulante, quien rompe jerarquía de la prosopopeya de la oficina: “Una tarde yo estaba acomodando algo en el librero. Se sentó en mi lugar y cuando terminé me paré a un lado de él, esperando” (Ulloa, 2017, p. 10). La confianza con la que se manejan ha destruido las jerarquías, por lo que el reclutador decide tomar su propio nivel de confianza y aproximarse a un nivel que puede ser llevado al acoso: “me senté en un brazo del sillón y estiré la mano hacia su bragueta. Nos turbamos igual” (Ulloa, 201, p.10). Este momento incómodo supone un rechazo definitivo: “Pasamos dos tres días sin hablarnos; después le pedí disculpas y me dirigió una de sus bellas sonrisas” (Ulloa, 2017, p. 11).

Por todo lo anterior, sorprende cuando el discurso narrativo toma un salto tan contrastante en la dirección del relato, de figurar un rechazo sexual a descripciones sexuales, un absurdo que cae en gracia: “La primera vez que lo masturbé fue en el baño del fondo” (Ulloa, 2017, p. 11). La solemnidad heteronormativa, se pierde, gracias al efecto de oposición significativa, una antítesis. El absurdo se conforma del rechazo y la atracción disidente en un mismo *cuerpo individuo*. El estereotipo de hombre en el solicitante, sostiene la ilusión referencial de una naturalidad heteronormativa, que lo protege a partir de las metonimias de hombre y mujer pero lo oprime y no le permite disfrutar de su sexualidad, lo irónico se revela en cómo estos mecanismos heteronormativos represivos, son también mecanismos de protección con los que los disidentes pasan inadvertidos en la heteronormatividad, ya que la ironía se trata de una: “Figura retórica\* de pensamiento que afecta a la lógica ordinaria de la expresión, consiste en oponer para burlarse” (Beristáin, 2004, p.276).

Los estereotipos de los *cueros individuo* de los disidentes sexuales pasan de lo laboral a lo homoerótico, entendidos como amantes: uno casado closetero y otro soltero homosexual, de tal forma que la imagen de la esposa entra en escena: “A veces iba a visitarlo su mujer y le dejaba a uno de sus hijos. Lo llevábamos a la tienda a comprarle algo” (Ulloa, 2017, p. 11), como se lee, la familiaridad aumenta, en un triángulo amoroso, unidos por medio del *cuero individuo* del hijo.

Siguiendo con la ruta hermenéutica, la historia vuelve a hacer un quiebre de su cotidianidad, un cambio abrupto que reajusta las prácticas entre los amantes. Influye por supuesto el cambio de espacio, del trabajo al hogar, ya que el *cuero individuo* del amante casado se separa de su mujer, la excusa para pedirle al amante soltero espacio en su casa. Los dos terminan viviendo juntos, con espacio y libertad suficiente para continuar con su aventura, pero el *cuero individuo* antes casado, ahora separado, decide abstenerse: “Aunque él no daba ninguna explicación y solamente se negaba una y otra vez” (Ulloa, 2017, p. 12).

Al final, el *cuero individuo* es preso de su estereotipo como esposa, a causa de metonimias como el suavizante de tela, pues esta lava las metonimias de su amante: “se me hizo algo natural comenzar a lavar su ropa [...] se sorprendía por encontrar todo doblado y oliendo a suavizante de tela” (Ulloa 2017, 12). Los celos maritales lo traicionan y, con ello, exhibe parte de su jerarquía, ser dueño de la prosopopeya de la casa: “Le puse en ultimatum: si no me penetraba en ese momento, allí se acababa todo.” (Ulloa, 2017, p.13). La demanda de servicio sexual llega incluso a lo físico, tornando la metáfora del cuerpo homoerótico en violenta: “Lo empujé sin medir mis fuerzas, y de no haberse sujetado de la mesa, hubiera llegado al suelo” (Ulloa, 2017, p. 13). Este acto es el definitivo para que el *cuero individuo* del amante closetero se retire de la casa.

El amante closetero toma todas sus metonimias y a propósito deja una: “encontré una nota de despedida llena de agradecimientos. Ya no estaba su ropa” (Ulloa, 2017, p. 14). A pesar de su distanciamiento existe un último encuentro, cuando la prosopopeya del espacio de trabajo pierde sus jerarquías: “Pude estar de nuevo junto a él sólo hasta el festejo navideño, el último día de actividades en la universidad. Después vinieron las vacaciones, pero no supe nada más de él” (Ulloa, 2017, p. 14).

#### 4.2.4.- “Canción de amor 2”

Este relato es contenido en un día, aunque su extensión en relación con el día es incierta. Comienza *in media res*, pero la forma tan breve en que se presenta es desorientadora, ya que no existe la suficiente información para guiar la secuencia de la narración, pero sí para anticipar el tema que tratará: “Escuché el susurro en mi oreja: ¿te gustaría chuparme los pies?” (Ulloa, 2017, p.15). Del discurso narrativo en esta pasada cita, se puede saber que el relato se conforma de un narrador homodiegético, es decir, partícipe de la historia, en primera persona singular del pretérito. Por otro lado, en el discurso directo se expresa el fetichismo con los pies.

Al también presentarse el fetichismo con los pies en esta compilación, se evidencia ésta como una temática recurrente en la obra homoerótica del autor. Después del *preview*, sobre la temática de la historia, surge una analepsis en el relato, que retrocede la historia, justo cuando los personajes principales se conocen: el personaje que escucha el susurro pasivamente y el personaje que penetra con su susurro. A partir de este punto, surgen los espacios principales del relato en orden cronológico: la plaza comercial, el automóvil y la casa.

La ruta homoerótica toma esta orientación narrativa, a partir del momento en que ambos personajes se conocen. El primer espacio que se presenta es un espacio privado dentro de lo público, se trata de una plaza comercial, y aunque esta sea plenamente

pública, se secciona en el espacio público, a partir de las tiendas comerciales, lo que supone una intención privativa, es una prosopopeya que exige el consumo y por ende limita a ciertos sectores:

Al comprar ciertos productos se crean identidades y alianzas; consumirlos es el principal procedimiento de identificación. Las élites de cada país se solidarizan entre sí formando un circuito internacional de consumo de infinidad de productos, en donde los sectores populares no tienen cabida. (Cruz y González, 2021, p.57).

En este espacio privado dentro de lo público existen varios espacios con distintas prosopopeyas, que les permite a los dos disidentes sexuales entablar contacto discretamente. En el cine sucede el primer contacto, el narrador mira al *cuerpo individuo* de un hombre con sandalias como la metonimia principal: “Calzaba unas sandalias de piel de dos tiras solamente: una soportaba el empeine y otra más delgada rodeaba el dedo gordo” (Ulloa, 2017, p.15).

Aunque puede estereotiparse desde el inicio del relato al narrador y al hombre de las sandalias como visitantes del centro comercial, inmediatamente su interacción los estereotipa como fetichistas a los pies, uno voyerista y otro exhibicionista: “Entre una y otra sinopsis echaba una ojeada rápida, cuidando que él no se diera cuenta. Pero tal vez me demoré algunos segundos porque al levantar la mirada lo encontré viéndome” (Ulloa, 2017, p. 15). Algo donde también se distinguen sus estereotipos como voyerista y como exhibicionista es en la cantidad de metonimias que el narrador produce sobre el exhibicionista: pies impúdicos, sandalias de piel a dos tiras, empeine, dedo gordo, pantalón encogido, piernas largas, mirada, sonrisa de complicidad.

A pesar de que el narrador demuestra su deseo como observador detallista, teme al encuentro: “Me turbé, no supe qué hacer, hasta topé con algunas personas en mi huida [...] De repente me sentí estúpido y paré” (Ulloa, 2017, p. 16). La atracción entre ambos

*cueros individuo* se concreta entre dos espacios, la tienda de discos y una tienda de ropa. Ambos espacios con la mercancía de discos y ropa como prosopopeya exigen la atracción del cliente, la pérdida de tiempo en la revisión de mercancía, algo idóneo para interactuar con premura entre ambos.

Aquí es en donde se conecta el inicio del relato, cuando el *cuero individuo* de las sandalias le pregunta al narrador si desea chuparle los pies: “Hasta que la silueta se acercó aún más, como mirando algo del escaparate también. Entonces me lo preguntó” (Ulloa, 2017, p.16). Esta frase le da continuidad significativa al *in media res* del principio del relato y este principio del relato le da continuidad a la historia, continuidad significativa al comportamiento del *cuero individuo* del voyeurista, quien ahora sigue al *cuero individuo* del exhibicionista: “lo seguí como hipnotizado hacia la salida” (Ulloa, 2017, p. 16). La metáfora del cuerpo homoerótico comienza a figurar con el encuentro de dos *cueros individuo* disidentes sexuales fetichistas, uno que mira y otro que exhibe los pies como metonimia fundamental de su atracción, entre el *cuero sociedad* de una plaza comercial con prosopopeyas de esparcimiento, ideales para ligar discretamente.

La ruta hermenéutica continúa con el espacio privado dentro del público que es el automóvil. Aquí los *cueros individuo* sólo se estereotipan como copiloto y piloto interrumpiendo la metáfora del cuerpo homoerótico momentáneamente: “No dijimos nada más, él solamente daba las indicaciones para llegar a donde nos dirigíamos” (Ulloa, 2017, p. 16). Del automóvil, el relato continúa con otro espacio privado en lo público, la casa del *cuero individuo* exhibicionista. Aunque el relato sólo lo sugiere, la metáfora del cuerpo homoerótico se logra figurar en la casa del *cuero individuo* exhibicionista de pies, quien, como dueño del espacio, se sitúa con comodidad en su sillón exhibiendo la metonimia fundamental de este encuentro, los pies y su olor a sudor y cuero, a otro *cuero*

*individuo* con metonimias como aliento helado y de menta, quien se arrodilla, para, como se supone por la relación de jerarquías y metonimias, lamer sus pies.

#### 4.2.5.- “Plaza”

El centro de Guadalajara es el principal espacio que contiene a este relato. En específico, la ruta homoerótica, la cual a partir de cinco espacios la proyectan el Parque Rojo, kiosco de la Catedral, Plaza Tapatía, Fuente de las Ranas y unos baños de tienda departamental. El relato es narrado de forma cronológica, en segunda persona, en el lapso de una mañana. Al tener el foco de la narración en el foráneo, se produce un efecto de narrador reflexivo que puede figurar como homodiegético cuando en realidad se trata de uno heterodiegético.

El título del texto “Plaza” remite al nombre de un espacio de dominio público común en todas las poblaciones: “Lugar ancho y espacioso dentro de un poblado, al que suelen afluir varias calles” (RAE, 2024, definición 1). La plaza por sus características de amplitud y convergencia se vuelve un espacio donde la cultura se sedimenta, es el lugar común de los estereotipos: “Sitio determinado para una persona o cosa, en el que cabe, con otras de su especie” (RAE, 2024, definición 4).

Como se observa en la tabla anexada al final de este documento, en el cuento, el  *cuerpo individuo* del personaje principal es limitado con una sola metonimia, un croquis que el hermano le platica, lo que lo define como un foráneo en la ciudad de Guadalajara. El foráneo tiene el tiempo para confrontarse con el  *cuerpo sociedad*: “si quieres salir, pásate ahorita, porque ya que te encuentre chamba vas a estar chingándole bien y bonito” (Ulloa, 2017, p.18). Pero en su andar desconoce que el rumbo que transita es una ruta de ligue para los disidentes sexuales y que en específico donde se detiene a descansar se trata de una zona de prostitución:

Otra de las actividades que se desarrolla en la Plaza es la prostitución masculina – viril-, los denominados mayates encuentran en este lugar el espacio propicio para el desarrollo de la prostitución, es común denominarlo como “cotorreo”. Palabra que usan los hombres cuando están buscando sexo con otros hombres. (Mendieta, 2013, p.123)

El relato aborda el tabú que el estereotipo de un hombre provinciano experimenta al encuentro con otro hombre no heteronormado. No sólo es el choque entre un  *cuerpo individuo* heteronormado contra otro  *cuerpo individuo* no heteronormado, sino, como se verá al final, contra un  *cuerpo sociedad* disidente sexual: “en los estados más urbanizados del país la homosexualidad suele ser más visible en relación con las entidades rurales, y la visibilidad” (Mercado, 2009, p.146).

A partir de su experiencia en la zona de prostitución, el  *cuerpo individuo* del foráneo se dota de otro tipo de metonimias. Primero surge la molestia por un segundo  *cuerpo individuo* que se acerca a la prosopopeya de la banca con plenas intensiones homoeróticas, a tocarle los glúteos: “te trabaste no supiste qué decir” (Ulloa, 2017, p. 19). El disidente sexual por su parte posee metonimias como el descaro y la sonrisa, rompe con frecuencia la barrera física y se aproxima al cuerpo del foráneo: “Sentiste como un calambre, cuando el señor puso así como distraído, la mano en tu pierna. No la quitó, al contrario, siguió hablando, invitando, prometiendo” (Ulloa, 2017, p. 19).

Esta proximidad corporal del señor otorga los primeros indicios de la  *metáfora del cuerpo homoerótico*. Aunque el foráneo desconozca toda la dinámica homoerótica, evidencia una proximidad no heteronormada que no repele, sino que acepta curioso y le motiva a seguirlo por las calles hasta la tienda departamental.  *La metáfora del cuerpo homoerótico* termina revelándose cuando el  *cuerpo sociedad* se limita en la aparición del LUPIS: “Comenzaste a sentir emoción (o miedo, o desasosiego, quién sabe de qué)

cuando te empujó a uno de los excusados y tras de sí puso seguro a la puerta” (Ulloa, 2017, p. 20). El seguro en la puerta es determinante para que el  *cuerpo sociedad* se transforme en un LUPIS y este a su vez transforme al  *cuerpo individuo* del señor en un ansioso sexual, desde metonimias como la boca y la desesperación: “Te preocupó su transformación repentina, ahora era un tipo ansioso que jaloneaba y desabrochaba tu pantalón con urgencia” (Ulloa, 2017, p. 20).

La permanencia de ambos en el baño es voluntaria pero una vez terminado el acto sexual, se detona un rechazo que al foráneo lo sigue desorientando: “El señor caminaba de prisa delante de ti. No atinabas seguirlo o no” (Ulloa, 2017, p. 20). Perderse entre las calles evidencia cómo la heteronormatividad es procurada por el señor, mientras que la disidencia sexual es rechazada y buscada de maneras furtivas. La homonormatividad del señor lo sedimenta en alguien heteroflexible, dispuesto a pagar para librarse de su frustración sexual: “En seguida, como si evitara que la gente reparara en sus acciones, sacó su cartera y rápidamente metió un billete en la bolsa de tu camisa. Te quedaste como pegado al piso” (Ulloa, 2017, p. 20).

Si la metonimia del billete explica que el señor se sedimenta en un estereotipo de cliente de sexoservicio, encuentra sentido que el sujeto foráneo se sedimente en un mayate, es decir un prostituto masculino que sirve en actos homoeróticos: “aquel que intercambia favores sexuales por bienes materiales, respectivamente” (Rivera, 2018, p. 40) bajo la metonimia del pene y el semen como producto de consumo: “El señor chupó y chupó hasta que te derramaste en su boca <<los tuyos saben como dulcesitos>>, dijo” (Ulloa, 2017, p.20). Aunque el foráneo atendía más a un homoerotismo este termina atravesado por la jerarquía de la heteronormatividad desde la prostitución: “Sentiste como si el billete fuera calentándose y comenzara a quemarte el pecho” (Ulloa, 2017, p. 20).

La experiencia completa de la *metáfora del cuerpo homoerótico* pesa en el foráneo, lo que lo lleva a la catedral: “Una sensación rara. Eso. Caminaste sin rumbo y de pronto estabas de nuevo frente a Catedral” (Ulloa, 2017, p.20). Con ello, el *cuerpo sociedad* se muestra contradictorio, capaz de albergar la heteronormatividad a metros de la homonormatividad. Finalmente, el foráneo es absorbido por esta homonormatividad, cuando sus pares en la plaza le reconocen: “*Otra placerita nueva, repite alguien. ¡Pero ya somos muchas!*” (Ulloa, 2017, p. 21). Este grito es una anáfora que abre y cierra el relato, representa la condición jerárquica o estereotipo de placera. Al comenzar el relato el foráneo desconoce qué es una placera, pero al final puede comprender su condición. Sucede una anagnórisis del término, un reconocimiento del estereotipo. Comprende su nivel en el acto homoerótico.

#### **4.2.6- “Historia de amor 2”**

Este relato se encuentra narrado de manera cronológica, en segunda persona del presente, con foco en un disidente sexual “A” que desea a un disidente sexual “B”. Por la constante referencia a las acciones de “A”, se produce un efecto de reflexión o conciencia, que puede ser confundido como narrador homodiegético cuando en realidad se trata de uno heterodiegético. Este relato se desarrolla en un mismo espacio privado que se vuelve más privado en la habitación del baño.

Aunque el título del relato anuncia que la temática de la historia que se presenta es de amor, la *metáfora del cuerpo homoerótico* termina dominando. Al inicio dos hombres sin identidad, nominalizados como “A” y “B” cumplen algunas funciones que estereotipan a un matrimonio, como marido y mujer: A se encuentra en el espacio del hogar esperando al sujeto B. Sujeto B llega tarde y tomado. Sujeto A reprende y procura al sujeto B. Aunque estos estereotipos de marido y mujer desde que son representados por dos hombres, los vuelve disidentes, la práctica de la jerarquía en el binomio

hombre/mujer es la sedimentación de la homormatividad. Estos estereotipos explican que, aunque el hogar sea un espacio privado y quizás hasta disidente, en este mismo se replican y ponen en práctica dinámicas e ideologías del espacio público heteronormado.

Como la historia transcurre en el hogar, el *cuerpo sociedad* se ve limitado en lo privado. La casa cuenta con prosopopeyas como la sala, el comedor, el pasillo, el baño y su televisor. Esta última prosopopeya del hogar funciona como un espacio público dentro de lo privado, que se abre para olvidar la exclusividad del hogar y los conflictos que lo rodean, de una forma en la que el *cuerpo individuo* goza del espacio público del *cuerpo sociedad* sin someterse activamente a sus reglas: “Ante la impasibilidad de “B”, se deja caer en el sillón de nuevo, de espaldas al otro y toma el control de la televisión” (Ulloa, 2017, p. 23).

Algunas metonimias como el alcohol, el tono desafiante y la risa determinan el *cuerpo individuo* del sujeto “B” y refuerzan el estereotipo de un marido tradicional machista. El sujeto “B” parece dominar el espacio del hogar, a pesar de la inconformidad que constantemente expresa el sujeto “A”.: “me emputa que seas así” (Ulloa, 2017, p.22). Ese dominio del espacio privado se comprueba en cómo B bebe cerveza y se desprende de sus metonimias: “<<Ahora sí, a gusto>> dice estirándose y moviendo los dedos de los pies” (Ulloa, 2017, p.23).

La metáfora del cuerpo homoerótico comienza a aparecer bajo un indicio de fetiche en “A”: “Coloca los pies en el suelo, cubiertos por calcetas deportivas. A piensa en que están mojadas, pegadas a la piel por el sudor. Tiene un impulso pero se retrae instantáneamente” (Ulloa, 2017, p.23). La molestia de “A” puede derrumbarse con un impulso fetichista por “B”, así que este opta por continuar molesto y recluirse en la televisión: “A Siente que no tiene nada qué hacer allí a un lado y va de nuevo frente a la

televisión. Durante varios minutos no se oye nada más que el sonido de los programas” (Ulloa, 2017, p. 23).

La escena pasa a una tensión más elaborada, gracias a que en el espacio privado se genera un espacio más exclusivo: el baño. El sujeto “B” revela que en ese *cuero sociedad* existe un espacio de mayor privacidad, al cual “B” accede de manera efusiva: “B entra al baño y lo cierra con fuerza. De inmediato A, volviéndole el mismo coraje, corre a alcanzarlo” (Ulloa, 2017, p. 24). En el baño suceden tensiones de poder, justo en relación del desarrollo de la *metáfora del cuerpo homoerótico*.

Opuesto a la escena inicial del cuento, donde la puerta del hogar era dominada por “A”, “B” domina la puerta y acceso a su privacidad: “abre la puerta y allí está B, cabizbajo, raspando el suelo con la punta del zapato” (Ulloa, 2017, p.22), en la escena del baño la situación es dominada por “B” y ello se entiende desde el comparativo a las metonimias: “B” entra en la casa con la cabeza agachada y la punta del pie arrastrándose en el suelo; de la misma forma “A”, en la escena del baño, muestra sumisión al rogar y tirarse en la puerta del baño: “<<¿Por qué eres así conmigo? Yo siempre he tratado de ver cómo podemos...>>, el rechinido de la puerta al abrirse lo interrumpe” (Ulloa, 2017, 24). En definitiva, los *cueros individuo* se encuentran atrapados en una dinámica de poder representada en la inclusión y la exclusión a partir de la prosopopeya de las puertas.

La última escena del baño evidencia la jerarquía. Aunque “B” juega el papel del macho dominante en el hogar, es arrastrado a los fetichismos de “A”, y el cuerpo homoerótico del texto se vincula a la práctica de la lluvia dorada:

Posiblemente una de las parafilias más conocidas es la urolagnia o «lluvia dorada», práctica que consiste en la estimulación sexual que se obtiene al miccionar sobre la pareja sexual o recibir dicha micción. (Montoya et al., 2012, p.72).

Quien disfruta de la micción es “A”, conforme al estereotipo de un urófilo: “A se mueve, gira intentando que el chorro moje todo su cuerpo, se retuerce con una mueca de gozo que a B. le parece casi grotesca” (Ulloa, 2017, p.25).

La *metáfora del cuerpo homoerótico* se logra en uno de los espacios más privados, incluso que la cama, más que una práctica homoerótica es una parafilia:

Las parafilias (del griego para, «paralelo» o «contrario», y philia, «amor», «placer») son estímulos o actos considerados como desviaciones respecto a la conducta sexual normal (considerando el término «normal» como lo más frecuente estadísticamente). Casi todas las personas experimentan de forma ocasional conductas parafilicas pasajeras, pero otros individuos precisan única y exclusivamente de esas conductas de forma continuada para experimentar excitación y llegar al orgasmo. (Montoya et al., 2012, p.72)

Por ello, la lluvia dorada encuentra sentido individual en “A” y no en “B”. La jerarquía de la homonormatividad atraviesa a “B” quien permite a disgusto que “A” satisfaga sus placeres: “Lo traga sintiendo un ardor en la garganta. Cuando termina de fluir, lame con avidez el glande. B aspira de manera entrecortada, intentando reprimir las lágrimas” (Ulloa, 2017, p. 25). “B” se convierte en el estereotipo de un juguete sexual en el hogar, un *boy toy* al cual se le consiente con alcohol y se le perdonan sus errores, siempre y cuando cumpla con su parte de dar placer a “A”, en resumidas cuentas, un mayate.

#### **4.2.7.- “Historia de amor 1”**

La historia de este relato se resume en el inicio y el fin de una relación entre dos disidentes sexuales, que frecuentan los bares en la ruta homoerótica de Guadalajara, en la zona roja de la ciudad: un hombre maduro llamado Gerald y un joven al que se le atribuye la cualidad de ser niño. En gran parte de la historia es Gerald el foco de la narración, a excepción del final, donde el niño es el foco. El narrador por otro lado se encuentra

conjugado en tercera persona del plural y no es partícipe en el relato, así que se trata de un narrador heterodiegético.

La trama del relato inicia *in media res* cuando Gerald en discurso directo, pregunta por el niño en distintos espacios de interacción homoerótica y de homosociabilidad como La fuente de las Ranas y los distintos bares de la zona roja respectivamente: “En el lugar de Julio, en Las Ranas, en el Barecito. Hasta más allá de la Calzada, con Gina la Macha.” (Ulloa, 2017, p. 26). Después de esta pequeña introducción del nudo del cuento, la historia toma una retrospectiva, una analepsis en el relato que la direcciona hacia el momento en que Gerald comenzó a asistir a los bares de la ruta homoerótica.

En ese punto de la historia, el desplazamiento del relato toma el orden natural del tiempo, aunque en un margen incierto, pues su extensión tiene como único referente claro es el lapso que Gerald y el niño celebran como pareja: “Llegaron a celebrar su medio año ahí mismo.” (Ulloa, 2017, p. 27). El tiempo tiene una mínima referencia de medio año pero al abarcar más eventos que la relación entre Gerald y el niño se pierde la certeza de la temporalidad. Por ello este relato se manejará a partir de cuatro circunstancias que enmarcan temporalmente la historia y le dan un orientación narrativa y continuidad significativa cronológica: 1.- Gerald en la ruta homoerótica, 2.- Gerald y el niño, 3.- Gerald buscando al niño, 4.- la aparición del niño.

Es importante recalcar que es constante en este relato un mismo tipo de espacio, el privado dentro de lo público que representa a los bares que visita Gerald en la ruta homoerótica de Guadalajara. A partir de la pasada orientación narrativa el análisis de la metáfora del cuerpo homoerótico en este cuento comienza con el *cuerpo individuo* de Gerald soltero, asistiendo a los bares. Gerald es estereotipado como un disidente sexual maduro, con ciertas metonimias juveniles como: short cachetero de los ochenta, camiseta corta, vientre

abultado, cachucha, calvicie, simpático, charla agradable, culto, cantante en francés y despreocupado.

Gerald se trata del estereotipo de un disidente sexual maduro, que no discrimina su atracción homoerótica por una diversidad de *cueros individuo* hombres: “lo mismo se iba con jóvenes serios que esperaban callados hasta que alguien les invitaba una cerveza, señores que cargaban su mochila con herramienta, o con los chichifos malencarados y peligrosos” (Ulloa, 2017, p. 27). La metáfora del cuerpo homoerótico se logra en el estado de soltería del *cuerpo individuo* de Gerald que bajo el estereotipo de un disidente sexual maduro generoso logra proximidad con diversos *cueros individuo* de hombres, estereotipos de machismo, como los obreros con metonimia de herramientas, o los chichifos con metonimias de violencia, en un *cuerpo sociedad* que se los permite, los bares de la zona roja de Guadalajara.

La vida de Gerald se transforma cuando conoce al niño. El niño es el *cuerpo individuo* de un joven con metonimias como suspicacias, envidias, sonrisas seductoras, invitaciones y caricias sin querer. En vez de permitir figurar el cuerpo directamente por atributos enfocados en el cuerpo, estas metonimias permiten figurar el cuerpo a partir del efecto que su cuerpo produce en otros. Por ello, el *cuerpo individuo* del niño es un cuerpo con jerarquía en el ambiente de los bares. Esta jerarquía también surte efecto en el *cuerpo individuo* de Gerald quien lo procura: “Gerald no le permitía que tomara mucho, le explicaba y daba consejos cuando las charlas en el bar iban por rumbos inextricables” (Ulloa, 2017, p. 27), La preocupación de Gerald por el niño y la exclusividad del niño por Gerald, completa la figuración del estereotipo de una pareja al menos durante medio año.

La metáfora del cuerpo homoerótico se logra en el *cuerpo sociedad* de la ruta homoerótica de Guadalajara, con dos *cueros individuo*, uno estereotipado como un joven muy guapo y el otro como un disidente sexual maduro, que en la exclusividad en que

aproximan sus cuerpos complementan el estereotipo como pareja. Pero esta forma de la metáfora del cuerpo homoerótico que incluye dinámicas de amor, también conlleva a su contraparte, el desamor. Así el relato continúa con la búsqueda de Gerald al niño, justo en el *in media res* al inicio del cuento.

Como Gerald no encuentra al niño en ninguna parte de la ruta homoerótica, el desamor le llega en el espacio privado dentro de lo público que son los bares, mediante prosopopeyas como la rocola y la música: “Le dio por poner música ranchera y cantar con mucho sentimiento, con una mano extendida sobre el pecho, los ojos cerrados y la cabeza echada hacia atrás” (Ulloa, 2017, p.27). El espacio y las prosopopeyas como el alcohol y los artefactos culturales sonoros le permiten a Gerald externar su pesar por perder la proximidad y exclusividad del niño. Y para superar este desamor el  *cuerpo individuo* de Gerald tiene un encuentro homoerótico : “Los contertulios dieron por finalizado el duelo cuando se fue con un muchacho alto de rasgos indígenas, a quien se le había creado la fama de estar bastante bien armado” (Ulloa, 2017, p. 28).

La metáfora homoerótica se logra a partir de los  *cuerpos individuo* de dos disidentes sexuales que se estereotipan como un desenamorado y un chichifo, compuestos de metonimias como cantante con sentimiento, mano extendida en el pecho, ojos cerrados, cabeza hacia atrás, sin llorar y tristeza para el desenamorado; y por otro lado, alto, rasgos indígenas y bien armado, para el Chichifo, en un espacio sociedad con prosopopeyas como el alcohol y canciones como “Las ciudades” (1964 ), de José Alfredo Jiménez.

Después de este encuentro homoerótico se pierde la pista de Gerald y su foco en la narración. Este foco se traslada al niño quien aparece al final del relato. El  *cuerpo individuo* del niño vuelve con otro tipo de metonimias que no corresponden a su estereotipación como objeto de deseo: embarnecido, pedante, sin recuerdos. Su jerarquía

se pierde y es cuestionado por Gerald: “A todo arguyó que no se acordaba, que no sabía. De cualquier manera ya había quedado marcado” (Ulloa, 2017, p. 28). Con esta negación se confirma que la metáfora del cuerpo homoerótico, lograda por el estereotipo de pareja entre Gerald y el niño se desvanece con sus propias metonimias, ya que supuestamente, a Gerald se le ve distinto en imagen y por lo tanto en jerarquías: “Alguien contó que creyó haberlo visto a unas cuadras de allí, entrando a una oficina de Gobierno, muy trajeado y muy en su papel” (Ulloa, 2017, p. 28).

#### **4.2.8.- “Canción de amor 3”**

De las dos compilaciones de Luis Martín Ulloa, este es el relato más breve, escrito en apenas dos párrafos de diecisiete líneas entre ambos. La historia es un cuadro descriptivo de un hombre en una habitación en penumbras frente a su computadora, lo que hace suponer que la historia puede desarrollarse en la noche. Este relato se conforma de un sólo espacio: la habitación que contiene un escritorio y este último a su vez, a una computadora que reproduce distintas imágenes auditivas y visuales de distintos productos culturales. El relato tiene como foco al hombre de la habitación y es narrado en tercera persona del presente.

Existe un fenómeno muy particular en este texto, que permite figurar un recurso cinematográfico. En la descripción de la misma escena, el narrador no sólo interactúa como descriptor y narrador de una historia, sino que interviene en la continuidad significativa entre imágenes que el lector produce, como sucede en el desplazamiento de esta imagen: “Su cabeza recortada por el reflejo que emana el cuadro luminoso frente a él. La imagen gira hasta enfocar el rostro, pálido a la luz de la pantalla” (Ulloa, 2017, p. 29), en esta descripción vemos la silueta de la espalda del hombre gracias a un haz de luz frente a la misma, que pronto descubriremos, proviene de la pantalla de una computadora.

Es interesante cómo en este fenómeno se solicita que la imagen de espaldas se traslade hacia el frente, sin corte alguno, exige al lector una continuidad significativa de la imagen, como la ilusión referencial de una toma continua cinematográfica, teniendo de foco el cuerpo del hombre y de fondo la habitación en penumbras con prosopopeyas como la computadora, simbolizada en la luz de la pantalla. Esto sucede gracias a que el narrador nominaliza la ilusión referencial de la espalda de un hombre frente a la computadora, llamándola “la imagen”, e indicando un actuar para esta imagen “gira”, como un guion no de la historia de los personajes, sino del desplazamiento de las imágenes producidas.

La misma ilusión referencial de un guion cinematográfico, se repite en el segundo párrafo: “Acercamiento a la mano que oprime repetida y alternadamente los botones del mouse” (Ulloa, 2017, p.29). Al igual que el ejemplo anterior, a partir de la palabra “acercamiento” surge una indicación que no corresponde a la diégesis sino a lo que parece la ilusión referencial de un guion de película. Aunque acercamiento se trata de un sustantivo y no de una acción, es la nominalización o sustantivación de un verbo:

Nombre derivado, generalmente de una categoría no nominal, que se caracteriza por manifestar algunas de las propiedades sintácticas y semánticas de su base de derivación. Esta proporciona el criterio fundamental para clasificar las nominalizaciones, que pueden ser deverbales, si proceden de verbos, como buceador, celebración, embarcadero, estacionamiento, pilotaje o presidente. (RAE, 2025, definición 1)

La figuración que se logra es el nombre de una clase de acción “acercamiento”, con respecto a la descripción de la mano, así esta resulta el foco mientras la diégesis avanza y la imagen es afectada por un *zoom* figurado.

La ruta hermenéutica inicia con el *cuerpo individuo* de un hombre con metonimias como espaldas, cabeza recortada, rostro pálido, aburrido, cansado y mano, que se

encuentra en el espacio privado de una habitación en penumbras. Este espacio privado se secciona en la prosopopeya del escritorio que sostiene en su superficie otra dimensión espacial: una computadora productora de imágenes culturales: “Mezcla de ruidos: gimoteos sexuales, avisos de programas, música, una canción inteligible. Los sonidos se separan” (Ulloa, 2017, p.29).

La ilusión referencial de imágenes auditivas que reproduce la computadora posibilita al cuerpo entretenerse y obtener placer sexual. Entre el ruido encuentra el  *cuerpo individuo*, las prosopopeyas correctas que le permitan vivir su experiencia homoerótica, visualmente un video pornográfico y de forma auditiva la canción de desamor “Mi corazón es un gitano” (1971) de Lupita D’Alesio: “La música sube paulatinamente. <<Tal vez hallarás un día un amor de verdad>> se escucha en la canción. Un último click deja en la pantalla de la computadora un video pornográfico” (Ulloa, 2017, p. 29).

#### **4.2.9.- “La Beba Gómezleál no cree en lágrimas”**

Este cuento es el más extenso de la compilación *Personas (in) deseables*, dividido en cinco capítulos. La historia se resume como una reunión entre amigos maduros disidentes sexuales, en una noche de cumpleaños. Esta se desarrolla de manera anacrónica, comienza *in media res*, cuando el personaje de Evaristo espera a Adrián al medio día, después de que este se fugase de la fiesta de cumpleaños con su amigo Ernesto. Luego, sucede una analepsis que ubica la historia al inicio de la fiesta de cumpleaños. Más adelante se suscita otra analepsis al momento en que los amigos disidentes sexuales maduros se conocen durante su juventud, grupo conformado por Ernesto, Everardo y otros más que en colectivo son referidos como “amigos”, a partir de este punto la historia toma el orden natural del tiempo hasta que Adrián aparece y desenlaza el nudo, cruzando el fin con el inicio.

El tiempo que abarca la historia de este relato es de muchos años, por ello se divide en dos bloques de temporalidad: 1.- La historia que remite a cuando los amigos se conocieron; y 2.- La fiesta de cumpleaños a sus seis décadas, reunión de viejos amigos. Por otro lado, el narrador se encuentra en tercera persona y sus conjugaciones en pretérito, así que este no es participe del relato. La mayor parte del relato, el foco de la narración se encuentra en Everardo, pero una parte, la que corresponde a la explicación de su desaparición durante el desenlace, se transfiere el foco a Adrián y Ernesto. En el título también se reitera que Everardo es el foco principal del relato, esto desde su apodo “La Beba Gómezleál”, una concatenación o anadiplosis progresiva:

consiste en una repetición semejante a la anadiplosis [...] En ella, la *palabra\** repetida cambia su función sintáctica y también puede arrear variaciones en los *morfemas\** y en los *significados\**, por ejemplo, cuando intervienen verbos. (Beristáin, 2004, p. 103).

En este caso, la concatenación sucede con relación a las variaciones históricas del apodo de Everardo:

En algún momento Ernesto había vuelto a llamarlo con el antiguo apócope de <<Eve>>. De allí, la evolución del nombre fue vertiginosa. Un día en alguna reunión, ante su negativa a bailar, alguien dijo <<pues entonces que nomás beba la Eva>>. Así llegó *La Beba*. Después por el puro afán de joder por supuesto, otro opinó que el apellido debía ser igual de aristocrático, y determinaron que serían los mismos pero como uno solo para que se escuchara más elegante: *La Beba Gomezleál* . [sic] (Ulloa, 2017, p.32)

Su apodo quiere referir a la manera en que Everardo se comporta, como una señora de sociedad, con recato entre el ambiente gay. La visión de un disidente sexual muy conservador.

La ruta hermenéutica toma la dirección de las dos historias, que se conectan de manera cronológica: la formación de una amistad y la fiesta de cumpleaños de una de esas amistades. La ruta hermenéutica comienza con el *cuerpo individuo* de un joven Everardo menor de veinte años, estereotipado como un señor por metonimias como: anticuado, costumbre, veinteañeros, ropa fuera de moda, corte fuera de moda, sin desvelos y habla no femenina.

Everardo ya desde muy joven se carga de metonimias de hombre maduro conservador, alejado de un temperamento juvenil: “siempre había sido al que le costaba adoptar las modas en la ropa o en el corte de pelo. El que se negaba a desvelarse más allá de las 12 de la noche, aunque al día siguiente no tuviera clase” (Ulloa, 2017, p. 32). Su estereotipo conservador, contrasta con el estereotipo de la vida libertina, expresada bajo el peyorativo “Puto” que pretende reprimir la sexualidad disidente: “pensó que pudo haber sido menos estricto consigo cuando tenía su misma edad [...] a todos los rechazó porque él no era un puto” (Ulloa, 2017, p. 33),

Everardo es un disidente con costumbres muy arraigadas al estereotipo de una mujer de la alta sociedad, razón de su apodo. Existe un personaje creado durante el *boom* de la literatura homoerótica, Doña Herlinda, estereotipo de mujer conservadora tapatía, proveniente del cuento de Jorge López y Páez, “Doña Herlinda y su hijo”, originalmente publicado en el suplemento “Sábado” del diario *Unomásuno* (1980). Doña Herlinda es la fuerza política que une a su familia, compuesta por su hijo Rodolfo, un macho closetero; Olga, la esposa de Rodolfo y madre de sus hijos, quien completa su estereotipo de hombre; finalmente Ramón, amante de Rodolfo, quien cumple sus deseos sexuales, todo a partir de dos prosopopeyas que dividen y unifican:

Doña Herlinda hizo un departamentito encima del garage. Tiene dos puertas, una por supuesto a la calle y otra hacia la casa. En cualquier situación siempre hay una

salida, y debo registrarlo. Olga no es entrometida y hasta la fecha esa situación no se ha presentado. Ha habido ocasiones, muy especiales, como un aniversario o alguna situación aflictiva para mí, en que Rodolfo se ha quedado hasta la madrugada. (López, 1993, p. 207)

Doña Herlinda en su estereotipo de poder y conservadurismo, asemeja a la iglesia, que une al padre, la madre y el hijo, aunque en esta trinidad se agrega al disidente sexual y son necesarios espacios privados dentro de lo privado, para ocultarse de una heteronormatividad que no cesa hasta en los espacios más íntimos.

El *cuerpo individuo* de Rodolfo junto con el *cuerpo individuo* de Ramón pueden entablar sus encuentros homoeróticos, en el espacio del departamento, por medio de dos prosopopeyas como las dos salidas, previniendo un escape. La metáfora del cuerpo homoerótico en este texto se logra a partir de un espacio privado dentro de lo privado, para poder subsistir en la heteronormatividad.

Quizá el personaje de Everardo no se desprenda directamente de Doña Herlinda, sino de la constante que Luis Martín y Jorge López figuran sobre las disidencias sexuales en el espacio heteronormado de Guadalajara, un conservadurismo que los lleva a una doble vida y al rechazo de la vida de ambiente:

Después de haberse acostumbrado por fin a salir cada fin de semana a los numerosos bares que existían ahora, un día de repente se vieron en medio de una pista rodeado de jovencitos a los que sobrepasaban con muchos años. Aguantaron dos cervezas y de pronto Ernesto sentenció <<vámonos de este lugar de jotitas brinconas>>. (Ulloa, 2017, p.34)

El estereotipo de jotitas brinconas corresponde a los *cuerpos individuo* de jóvenes disidentes sexogénicos que bailan en los antros.

El personaje de Everardo no sólo rechaza a los antros, sino cualquier libertinaje homoerótico. Un lugar sobresaliente donde se comprueba esto, es el espacio privado de un cibercafé: “El lugar era casi un mito, un abanico de maravillosas posibilidades donde, se rumoraba, podías encontrar lo que desearás” (Ulloa, 2017, p. 34). La prosopopeya fundamental en ese sitio son los pasillos oscuros que dominan a Eve y lo mantienen alejado: “Eve estaba distraído, un tanto nervioso, mirando constantemente el pasillo oscuro por el cual Ernesto se había perdido” (Ulloa, 2015, p. 35).

Para no verse dominado por el morbo y el miedo el  *cuerpo individuo* de Everardo decide permanecer en otra de las prosopopeyas del sitio, una barra donde bebe cerveza. La metáfora del cuerpo homoerótico no se logra en este sitio por falta de compatibilidad entre el  *cuerpo individuo* de Everardo con otros  *cuerpos individuo* disidente sexuales, a pesar de que el espacio inmerso en el  *cuerpo sociedad* se presta para ello. Es en este momento del relato cuando Everardo conoce a Adrián en la barra, quien lo invita a cenar: “<<vas a esperar a tu amigo o quieres ir a cenar algo >>, le dijo por fin. (Ulloa, 2017, p.36). La metáfora del cuerpo homoerótico se logra no por intenciones del  *cuerpo individuo* de Everardo sino por intenciones del  *cuerpo individuo* de Adrián, quien corteja e invita a Everardo a cenar, proponiéndole abandonar el cibercafé y sus prosopopeyas por otras fuera del ambiente gay.

Vuelto en el orden cronológico de la narración, durante la fiesta de cumpleaños el desamor es el tema principal, cuando el cumpleañosero recibe la metonimia de las flores: “Todo iba bien, hasta que entregaron un enorme arreglo floral. Ernesto ni siquiera quiso ver la tarjeta, sabía perfectamente quién lo remitía: el hombre que vivió a medias en esa misma casa” (Ulloa, 2017, p.31). Esto motiva a que el  *cuerpo individuo* de Ernesto huya de su propia casa. El estereotipo de hombre casado con amante disidente sexogénico, es otro tema que comparte este texto con “Doña Herlinda y su hijo”, quizá otra

intertextualidad u otra coincidencia entre ambos textos, sobre la visión cultural de las disidencias sexogenéricas de Guadalajara.

Al retomar la orientación narrativa, surge un último espacio donde las disidencias sexuales pudieron haber concretado la metáfora del cuerpo homoerótico, pero queda en duda, puesto que la historia que se narra es la de una borrachera involuntaria entre Adrián y Ernesto, que bien puede ocultar una infidelidad: “Comenzaron a discutir sobre temas como la existencia del Amor, por ejemplo. Terminaron la botella y otra medio llena. Así llegó la luz del día” (Ulloa, 2017, p. 37). Se encuentran en el espacio privado en lo público de la Granja de Ernesto, la queja de las horas extraviado deja suponer que Everardo piensa la probabilidad de una infidelidad, que da pie a de una metáfora del cuerpo homoerótico, a partir de dos *cuerpos individuo* en el espacio privado de la granja con prosopopeyas como el alcohol: “Everardo, de pie, le observa comer. Un amasijo de sentimientos en el pecho engarrñado. <<Cuánto tiempo te busqué>>, dice en voz baja sin dejar de verlo <<diez horas, doce horas>> responde Adrián” (Ulloa, 2017, p. 39).

## 5.- Conclusiones

Las constantes de la estructura narrativa en la cuentística de Luis Martín Ulloa pueden distinguirse desde la ilusión referencial y la voz productora de la ilusión referencial. En tanto a la ilusión referencial, todos los cuentos mantienen una dinámica homoerótica en dos tipos de espacio: el espacio público y el espacio privado. Así muchos relatos en el espacio público hacen referencia a los LUPIS del centro de la ciudad de Guadalajara, que conforma a la zona de prostitución y la ruta de ligue homoerótico de finales del siglo XX: la Plaza de Armas en “Hombre y niño sentados en una silla”; el parque del Exconvento del Carmen en “Acercamientos”; la Av. Juárez en “Amor perdido (Tragicomedia en dos actos)”; la Fuente de las Ranas en “Plaza”; y del único cuento de este tipo proveniente de *Personas (in)deseables*, los bares de la calzada en “Historia de amor”. Lo que evidencia un claro contraste en el desarrollo de esta temática entre ambas compilaciones.

Fuera de los LUPIS que refieren a la zona centro de Guadalajara, en *Damas y caballeros* los disidentes sexuales logran actividad homoerótica en una cotidianidad que puede estar ubicada en cualquier parte de la ciudad, como el salón de clases en “Los sueños de José”, o los vestidores de un coliseo de lucha libre en “El Brujo Blanco”, o una zapatería como en “Cumpleaños”. En *Personas (in)deseables*, también se hace referencia a múltiples zonas públicas fuera de la zona del centro de Guadalajara, en las que puede constarse un cambio en la forma de vida y por ende en las interacciones homoeróticas, como es el caso de los baños de un centro comercial en “Barato”, o los mismos pasillos del centro comercial en “Canción de amor”, o bien en los baños de una tienda comercial en “Plaza”, o los baños de una oficina en “Historia de amor 3”. La selección de estos espacios, muestra mayor apego a las transformaciones políticas y culturales sucedidas en Guadalajara a finales del siglo XX:

En los noventa aparece un modelo más americano, creado por las cadenas de supermercados, los denominados Megamercados, es decir, tiendas departamentales que abarcan todo tipo de productos, que van desde frutas y verduras hasta artículos de línea blanca y electrónica o de ferretería, que además instalan pequeños locales en su interior que son rentados para otros comercios o servicios (tintorería, banco, comidas rápidas, entre otros). También cambia el sentido original de los centros comerciales, al ser considerados sobre todo centros de esparcimiento y diversión, por lo que el principal atractivo puede llegar a ser una instalación de salas cinematográficas, y un área de comida rápida y restaurantes de lujo (como Plaza Pabellón y Centro Magno), donde la actividad comercial solo es un atractivo más y no el fin más importante de su instalación. (Huerta, 2005, p.9).

Lo que implica una infraestructura adaptada al dominio del mercado neoliberal estadounidense y concretado con el Tratado de Libre Comercio entre 1994 y 2000 (Arellanes, 2014). Aunque dicha apertura comercial fue en principio potenciada por Estados Unidos, pronto se abriría a la noción del mercado global:

En las últimas tres décadas México cambió de piel y se transformó en un país muy distinto al del siglo XX: transitó de una economía cerrada a otra abierta, de un sistema político de partido hegemónico altamente centralizado a un régimen plural con gobiernos divididos y yuxtapuestos.

Gracias a la política cultural de este contexto globalizado en el año 2000 puede resurgir en la heteronormatividad de Guadalajara, la Marcha de la Diversidad, después de casi dos décadas.

Distinto al espacio público, el espacio privado en ambas compilaciones resalta por su cualidad de constricción, la necesidad de múltiples grados de privacidad, hasta lograr

el hermetismo indispensable para que el acto homoerótico suceda. Tal como en “Ni un roce”, que tanto el automóvil en carretera y la casa a las afueras de la ciudad, no son espacios lo suficiente privados para que Alan y Fernando externen con libertad su atracción, a pesar de encontrarse en un ambiente de homosociabilidad. Al final se revela un posible encuentro cuando el espacio privado se estrecha en su habitación y sin ser suficiente, se estrecha aún más cuando se recuesta desnudo en su cama, de igual forma posiblemente en los sueños se estrecha más el espacio privado, a partir de la frase: “Y tal vez dormitó un poco antes de oír, lejanos, unos toquidos en la puerta” (1998, Ulloa, p. 32).

En “Los sueños de José” es claro el proceso de estrechamiento del espacio privado cuando el narrador pasa del salón de clases a sus recuerdos y de los recuerdos a experimentar su sueño, así es posible que José libere sus fantasías homoeróticas. La manera en que los espacios privados se estrechan indica la presión de la heteronormatividad, la constante premura de ser descubiertos, como se puede observar en “Poco amor”, cuando Alfonso y su amante son encontrados desnudos y hechos nudo en su recámara. Aún cuando a la puerta se le ha puesto llave son interrumpidos.

También En “El Brujo Blanco” se observa este fenómeno, pues a pesar de que el espacio del Coliseo se estrecha en el de los vestidores, este mismo se estrecha en el de la plancha o camilla donde yace herido el Brujo Blanco, el espacio quizá se estreche más a un nivel de intimidad onírica, puesto que ese fragmento de la historia, donde puede atreverse el sobrino a lamer los pies del Brujo Blanco, se presenta a partir de un posible sueño del sobrino: “Durante mucho tiempo tuvo un sueño muy extraño” (Ulloa, 1998, p. 50). Con esta línea se reitera la posible ilusión referencial del espacio del sueño, como espacio ideal para la intimidad homoerótica: “No. Despierta. Tal vez ni siquiera esté dormido” (Ulloa, 1998, p.51).

Debido a que el relato adopta la tercera persona, la frase anterior podría referir a cualquiera de los dos personajes involucrados en el contacto homoerótico, así que ambas historias del tío y el sobrino durmiendo, presentan condiciones probables para ser coherentes a la misma estructura del relato. Es interesante esta iteración, debido a la ilusión referencial de dos espacios posibles en el mismo fragmento de la historia. Lo que a final de cuentas sí es evidente es la pena con la que el sobrino se aproxima al Brujo Blanco, incluso en sus probables fantasías, debido, no sólo a un miedo por cruzar el tabú de la homosexualidad, sino al del incesto. Debe recordarse el valor tan controvertido del incesto, que se vivió durante la época de la Colonia en Guadalajara, un tabú que podía ser cruzado bajo el contradictorio pretexto de conservar “las buenas costumbres”, pero sólo posible bajo el respaldo material del dinero. Esta relación del incesto y el homoerotismo, pone en primer plano cuestionamientos sobre el desarrollo de la sexualidad inicial, en el entorno del hogar y la familia.

El hogar como espacio privado durante los actos homoeróticos es común en los relatos. Del mismo se puede diferenciar el hogar familiar heteronormado al hogar disidente. El primero de estos deja ver que el hogar heteronormado, a pesar de su carácter restrictivo, es incluso un espacio posible para experimentar homoerotismo: en “Hombre y niño sentados en una silla” el personaje de David recuerda fragmentos homoeróticos, donde la violencia forma parte del discurso sexual, ya que este es abusado por el primo de su papá al interior de su habitación. En “Los sueños de José” una aproximación de cuerpos se suscita al interior de la habitación de Homero. José y Homero duermen juntos bajo un código de amistad y falta de supervisión familiar, aunque el coito no se suscita, la proximidad entre cuerpos es suficiente para desencadenar un discurso homoerótico proveniente del enfoque de José. En el “Brujo Blanco” bajo la intimidad del hogar, mientras miran televisión en familia, la proximidad homoerótica comienza con las

caricias del tío a su cabello y le dan continuidad desde el *voyeur*, al establecer una conexión homoerótica con la semidesnudez de los pies del Brujo Blanco. Así el discurso homoerótico depende de la perspectiva del disidente y cómo este experimenta su sexualidad.

Contrario al hogar familiar heteronormado, el hogar disidente sirve como espacio de encuentros sexuales en algunos cuentos. En “Acercamientos” por ejemplo, la vieja disidente lleva al joven foráneo a su hogar bajo el engaño de un mandado. Aunque no podemos ver el acto homoerótico, este puede deducirse al final, a partir de los elementos del anís como bebida seductora y el dinero en su bolsillo como pago. En “Cumpleaños” la casa del viejo zapatero Marcial, le permite al joven Aníbal ofrecerse como regalo, desnudo y envuelto en cinta. Distinto a “Acercamientos” en este relato el homoerotismo se hace evidente desde la descripción directa y carnal al falo: “retiro el listón y aparece su pene tibio con olor a baño reciente” (Ulloa, 1998, p.96). Justo cuando el contacto sexual se logra, la historia finaliza.

Existe una graduación homoerótica en tanto al manejo del espacio privado del hogar disidente en *Personas (in)deseables*. En los cuentos de esta compilación, las dinámicas homoeróticas se enriquecen de elementos culturales. En “Canción de amor 2” por ejemplo, sucede un encuentro entre dos desconocidos, aquí referidos como Narrador y Hombre de las sandalias. Al interior del hogar del Hombre de las sandalias, el ambiente fresco es matizado a partir de la canción “This Strange effect” de Hooverphonic (1998) bajo la descripción del narrador: “Una canción que conocía muy bien porque le gustaba a mi papá” (Ulloa, 1998, p. 17). A este referente cultural se suma el consumo de una esfera de menta, que le otorga un aliento helado. De igual forma la previa descripción de un hogar común: “comedor, sillones, un mueble para los platos, otro para la televisión” (Ullóa, 2017, p. 17), sirve para complementar el acto homoerótico: “Él se dejó caer en un

sillón. Se deshizo de las sandalias y subió los pies a la mesita de centro” (Ulloa, 1998, p. 17). De tal forma que varios elementos culturales, permiten dimensionar el placer que el disidente experimenta en el fetichismo: “Un exquisito aroma a sudor y cuero llegó a mi nariz. Y me arrodillé” (Ulloa, 1998, p. 17).

En “Canción de amor 2” ante los conflictos de relación de dos personajes A y B, surge el acto homoerótico en el espacio privado del hogar disidente, en concreto en el baño. Las dinámicas van dejando un índice de dominio sexual que se vuelve evidente en la última parte del texto, cuando A exige ser bañado con los orines de B. En principio B, conociendo los impulsos fetichistas de A, se quita las botas y permanece en calcetas: “A. Piensa que están mojadas, pegadas a la piel por el sudor. Tiene un impulso pero se retrae instantáneamente” (Ulloa, 2017, p.23), como el anzuelo de los calcetines no funciona, B se descalza y presume sus dedos. Ante esto, como respuesta, A le facilita la cerveza a B. Para que después de un rato de beber, B acuda al baño y A lo persiga. Esta tensión sexual la domina B, y es empleada para manipular a A, para que este lo disculpe: “A lo abraza por detrás. <<¿Por qué me haces siempre lo mismo?>> le dice mientras baja una mano hacia su pene” (Ulloa, 2017, p. 24).

Resalta la masturbación mediante el cuento “Canción de amor” como dinámica homoerótica en el hogar disidente. Aunque el personaje referido como “hombre” se sujeta al espacio de una habitación en penumbras, a partir del espacio de su computadora, el espacio privado se estrecha, donde la pornografía es un medio para experimentar tras el voyeur su propia sexualidad. Paradójicamente este espacio privado del hogar disidente, se vuelve público al comprender que la web se trata de un fenómeno de interacción global. A manera que la descripción de: una habitación en penumbras, el cuadro luminoso de la pantalla y sonidos como gemidos y mecanismos del mouse, determinan la experiencia homoerótica de la masturbación. Una experiencia que se mezcla con la letra de la canción

“Mi corazón es un gitano” (1971) de Lupita D’Alessio: “<<Tal vez hallarás un día un amor de verdad>>” (Ulloa. 2017, p. 29).

Aunque el enfoque de este análisis no es la homosociabilidad, ya se distingue una separación o elisión del homoerotismo ante las dinámicas de homosociabilidad, como al interior de algunos hogares disidentes. En “Ni un roce”, los disidentes se congregan en la casa de campo de uno de sus compañeros, un hogar disidente que como se recuerda, la tensión sexual no se resuelve, en cambio las dinámicas de homosociabilidad aparecen, una fiesta de coctel, un brindis y una rifa de cuartos. En “Amor perdido” el hogar disidente sirve como escenario de una pelea por infidelidad, así una discusión entre Jorge y Pascual concluye con un acto de violencia, una cuchara proyectada a la sien de Pascual. En “Poco amor” un grupo de disidentes se reúne en una casa compartida, para convivir como cada fin de semana, bajo el motivo de la muerte de uno de sus compañeros.

Al respecto de la homosociabilidad en el hogar disidente, *Personas (in) deseables* posee dos ejemplos en los cuentos “La Beba Gómezleál no cree en lágrimas” e “Historia de amor 3”. En el primero de estos cuentos, en el hogar disidente sucede una fiesta de un grupo de amigos, que desenlaza en una probable infidelidad, no en el hogar disidente sino en una granja a las afueras. Mientras que en el segundo la relación erótica y extramarital entre el personaje aquí denominado como Esposa y Compañero de trabajo en unas oficinas, se destruye cuando este último se va a vivir al hogar de la Esposa. De alguna manera, esta clase de espacio nos muestra que la homosociabilidad en el hogar disidente anula el homoerotismo.

En tanto a la voz narrativa, pueden observarse todas sus generalidades en este y todos los demás cuentos analizados en cada una de las “Tablas de frecuencias de recursos en la voz narrativa” anexadas al final de esta investigación. Se comprueba que cada uno de los relatos, producen un discurso confesionario enfocado en la perspectiva de un

disidente sexual. Esto en principio, porque entre ambas compilaciones existen cinco cuentos narrados desde la voz de un personaje disidente sexual, es decir, desde su perspectiva, que al ser conjugada en primera persona, no sólo se experimenta la sucesión de eventos que le dan forma a la historia, esta historia a su vez es delimitada por la perspectiva del personaje, mediante sus pensamientos y emociones en el transcurrir de la historia. Nos enteramos por ello de los deseos de Fernando hacia Alan al interior del automóvil en “Ni un roce”, o a la obsesión y celos por un hombre desconocido, en un LUPIS de un centro comercial en “Barato”. Cada uno de estos cinco relatos nos internan en la experiencia homoerótica particular de cada disidente.

Este carácter confesionario tiene un sentido histórico, que se comprueba incluso desde épocas coloniales, donde los testimonios de disidentes sexuales y los señalamientos del Santo Oficio de la Inquisición permitieron figurar la experiencia homoerótica a partir del pecado, el sufrimiento, lo bestial y la muerte. Así en la literatura del siglo XX este carácter quimérico y confesionario, se observa en novelas homoeróticas escritas previo al *boom* de la narrativa gay a principios de la segunda mitad del siglo XX, como sucede con *El diario de José Toledo*, donde Barbachano adopta el formato del diario de un disidente sexual, mismo que supuestamente fue encontrado en un camión de segunda clase de la Ciudad de México, recurso que dota de verosimilitud a la historia en la novela, en atención a una perspectiva narrativa disidente sexual. Ya a finales del siglo XX en el *boom* de la narrativa gay, este recurso se reitera, desde la transcripción de unas supuestas cintas en las que Zapata grabó la entrevista realizada a Osiris Pérez, disidente sexual de la Ciudad de México que inspiraría al personaje de Adonis García para su novela *El vampiro de la colonia Roma*.

Aún en los demás relatos de las compilaciones se afirma este carácter confesionario en el discurso narrativo. Aunque cinco relatos de *Damas y caballeros* y dos

de *Personas (in)deseables* son narrados en segunda persona el empleo del narrador omnisciente permite conocer no sólo las acciones con las que interactúa el personaje disidente, también sus impresiones psíquicas y mentales, algo que forma parte de la ilusión de una voz reflexiva, con la que el lector puede experimentar el enfoque del disidente sexual, muy evidente en relatos como “Hombre y niño sentados en una silla”, y “Acercamientos”, donde además, los relatos emplean el tiempo presente, lo que suma a la ilusión de una voz reflexiva, la noción de una realidad, no reconstruida tras la lectura, sino que se construye en el instante de la lectura, que puede considerarse una voz reflexiva “autoconfesionaria” concordante con las nociones tradicionales del diario: “el diario no ocupa estamentos privilegiados en la historia literaria como la novela, el cuento o la poesía; su importancia y excepcionalidad están más asociadas al vínculo que ejerce este tipo de escritura sobre quien lo escribe y quien lo atesora como un espacio que resguarda su mundo personal” (González, 2017, párr. 5).

Por otra parte, el uso de la tercera persona es poco recurrente en *Damas y caballeros*, tan sólo empleada en “Cumpleaños” y muy empleada en *Personas (in)deseables*, en cuatro de sus relatos, algo que es inversamente proporcional a la segunda persona, ya que esta es muy empleada en *Damas y caballeros* y poco empleada en *Personas (in)deseables*. En todos estos relatos donde la narración se conjuga en tercera persona, también es imprescindible el recurso del narrador omnisciente, lo que reitera el carácter confesionario de toda la cuentística de Luis Martín Ulloa, que no es más que un carácter implícito en la narrativa homoerótica mexicana, por sus cualidades contestatarias ante la política dominante de los cuerpos.

Al analizar la voz narrativa de cada cuento en *Damas y caballeros* también puede comprobarse que existen múltiples recursos empleados de manera alternativa o aleatoria al de una estructura narrativa principal, como las que han sido descritas con anterioridad.

Algo que diversifica al relato, logrando peculiaridades lúdicas como se especifica en el análisis del cuento “Hombre y niño sentados en una silla”. En este cuento la tercera persona se pierde o confunde como una segunda persona al momento en que David refiere al hombre de la plaza con el pronombre “usted”, para después nominalizarlo como “Usted” y que tras una primera lectura, se figura el acto homoerótico entrelazado por dos focos narrativos, confundidos con la segunda persona, debido a una ambigüedad lingüística, que semeja al mecanismo de una metáfora de perspectivas narrativas, a la que el lector debe atender con detalle para comprenderla. Pero existen múltiples referentes que tras una segunda lectura revelan la ambigüedad, desde los tipos de acciones que realizan como la pasividad y la actividad penetrativa, o con el recuerdo de David y el mal augurio de Juan. Este efecto de la metáfora de foco narrativo es un recurso sólo posible en la literatura, entre tantos discursos artísticos, debido a su naturaleza inherente al código lingüístico, materia fundamental de la literatura.

Otro de los recursos narrativos empleados de manera alternativa o aleatoria a una estructura narrativa principal en *Damas y caballeros* se comprueba en muchos de los cuentos, como en “Los sueños de José” donde el relato alterna entre tiempos y personas para crear la ilusión referencial de un ambiente de privacidad del cual sus límites se constriñen y se expanden, dependiendo de si el relato cambia entre las acciones de José en el cuento y sus recuerdos, así como sus sueños y fantasías. En principio, el relato se estructura con un narrador omnisciente en segunda persona enfocado en el presente de José al interior de un salón de clases. Después la estructura alterna a una primera persona que se vuelve evidente en el cambio de la tipografía en cursiva, cuando el enfoque se cierra a la intimidad de los sueños de José. Más adelante, el relato adopta la retrospectiva para estrechar el espacio de intimidad hacia las reflexiones al despertar de los sueños, reconocible en el cambio de la tipografía, de vuelta a su diseño estándar.

Esta alternancia de tiempos y personas que logra un cambio significativo en el grado de intimidad, nos acerca a la experiencia homoerótica, así en “El Brujo Blanco” el personaje del sobrino es referido a partir de la segunda persona en pretérito, pero al intervenir en el recuerdo de su sueño, el relato estrecha el espacio de la intimidad, mediante un narrador en tercera persona también en pretérito, para finalmente cerrar aún más el espacio de intimidad, al emplear un narrador en segunda persona del presente, cuando los sueños de José se suscitan, donde se producen las fantasías sexuales de José, tal como en las dinámicas de los LUPIS, donde el espacio físico se transforma.

Muy distinto a *Damas y caballeros*, en la compilación *Personas (in)deseables*, tan sólo dos relatos cuentan con recursos alternativos en la voz narrativa, tal es el caso del cuento “La Beba Gómezleál no cree en lágrimas” y “Plaza”. En “Plaza” la estructura de la voz narrativa se produce en segunda persona del pretérito, para narrar la historia de un foráneo que por error experimenta por vez primera la prostitución, pero al inicio y al final del relato se emplea un narrador en tercera persona del presente para recrear la ilusión referencial de un conocido LUPIS del centro de la ciudad de Guadalajara, la Fuente de las Ranas.

Por otra parte al comparar la orientación narrativa de las dos compilaciones, se muestran múltiples configuraciones desde: relatos simples como “Canción de amor 1”, donde la secuencia de acciones toma un orden cronológico en una misma escena, por lo tanto, un mismo espacio, un autobús donde dos músicos urbanos hacen dueto y a escondidas coquetean; a relatos complejos como “La Beba Gómezleál no cree en lágrimas” que comienza *in media res* y por medio de la analepsis, cinco capítulos del cuento entrelazan el antes, durante y después de la historia, así que distintas acciones en distintos espacios son referidos en múltiples momentos en el orden convencional de la lectura, algo que puede compararse y corroborarse visualmente en el esquema de la

matrushka del relato, en las tablas de análisis de cada cuento en los anexos, al final de esta investigación.

Por otro lado, gracias a la metáfora del cuerpo homoerótico se han podido establecer estereotipos de cuerpos disidentes en la cuentística de Luis Martín Ulloa, con jerarquías en el espacio, que demuestran la tensión política de los cuerpos disidentes, ante la heteronormatividad. Se reconocen algunas convergencias significativas de los estereotipos, en función del hogar como: “Esposa” y “Padres de familia”. O de coito penetrativo como: “activo” o “pasivo”. Algunos otros en función filial como “padre” y “tío”. O de tradición clásica y literaria como: “efebo”, “Eco”, “Narciso”, “bacante”, Baco, “San Sebastián”, “Lolita” y “Dorian Grey”. Algunos más de tradición machista popular mexicana como: “puto”, “joto!” y “loca”. Otros en relación de naturalizar el servilismo y la prostitución en las disidencias, a manera de réplica al sistema heteronormativo: “chichifo”, “mayate”, “esclavo”, “placera”, “toy boy”, “sugar daddy”, “sugar babe”, “cliente” y “siervo”. Otros más con relación al orgullo identitario: “gay”, “closetera”, y “bicurioso”. Pero los más sobresalientes son los que refieren a fetiches y parafilias como: “toy boy”, “*footfetich*”, “voyeurista”, “masoquista” y “exhibicionista”.

Pero vistos los estereotipos en contraste con la semiósfera de *lo heteronormado* y *lo no heteronormado*, revelan otro orden de jerarquías, en función de la ruta semiótica del discurso homoerótico y que pueden entenderse en cuatro niveles. En principio, se agrupan los estereotipos que naturalizan una cultura coherente a la heteronormatividad, como: “Esposa” y “Padres de familia”, “padre”, “tío”, “esclavo”, “cliente” y “siervo”. Después pueden reconocerse los estereotipos cuirificantes, que desnaturalizan a *lo no heteronormado*, incluyendo aquellos que se desprenden de una tradición cultural artística, tales como: “puto”, “joto!” y “loca”, “gay”, “efebo”, “Eco”, “Narciso”, “bacante”, Baco, “San Sebastián”, “Lolita” y “Dorian Grey”. Luego, se distinguen los estereotipos

reconocidos en la vida de ambiente, que replican las jerarquías heteronormativas del dominio del cuerpo de la mujer, en las prácticas homoeróticas y de homosociabilidad, como: “chichifo”, “mayate”, “gay”, “toy boy”, “placera”, “closetera”, “sugar daddy”, “sugar babe” y “bicurioso”. Finalmente pueden distinguirse los estereotipos de prácticas sexuales, que amplían las nociones de la diversidad sexual, pero por su rechazo heteronormado, encuentran eco en la tradición homoerótica: “*footfetich*”, “voyeurista”, “masoquista” y “exhibicionista”.

Esta variedad de estereotipos demuestra una complejidad cultural con la que el lector se enfrenta ante el discurso homoerótico, compuesto de distintos marcadores, ya sea de tradición popular o de tradición clásica literaria, donde hasta el *boom* de la narrativa gay tiene cabida, como lo demuestra este intertexto al *Vampiro de la colonia Roma*: “— Si te pusieras a contar su vida, y según lo poco que sé, dejarías corto a Zapata” (Ulloa, 1998, p. 79). Además de complejidad de estereotipos, como se ha mencionado, el discurso presenta diversos mecanismos o juegos lingüísticos, que influyen en la percepción de la ilusión referencial de los relatos. Lo anterior se suma a la afirmación de que esta obra abarca una diversidad de voces narrativas que influyen en el discurso homoerótico. Así se distingue el papel de la familia como opositor al homoerotismo y por esta aguda oposición, los actos homoeróticos más abruptos suceden en el hogar.

En alguna medida el contraste entre las dos compilaciones muestra que en *Personas (in)deseables*, los estereotipos recorren esta cuarta fase del discurso narrativo, abierto a la diversidad sexual. Nótese que de manera opuesta, en *Damas y caballeros* se presentan mayores estereotipos que se desprenden de la heteronormatividad. De forma que el hogar heteronormado influye en el discurso homoerótico de *Damas y caballeros* en mayor medida que *Personas (in)deseables*. En este punto, un probable intertexto a “Doña Herlinda y su hijo” refuerza esta dinámica asfixiante del hogar heteronormado en el

discurso homoerótico. En “Poco amor” las funciones de los personajes figuran a las de dos personajes del cuento “Doña Herlinda y su hijo”, aunque mediante una versión reivindicada:

Ella lo trataba muy bien. Cómo no, si las visitas a lo largo de seis años no fueron de un sólo hijo, sino de dos, decía. A pesar de ser madre soltera y del miedo a quedarse sola y demás reclamos, había terminado por aceptar de muy buena manera la condición de su hijo” (Ulloa, 1998, p. 77).

Algunos elementos del relato, permiten figurar este fragmento como intertexto de “Doña herlinda y su hijo”. En ambos cuentos, Alfonso es el joven amante de otro hombre, cuya madre protege su relación. Así en ambos cuentos la madre consecuenta la relación disidente del hijo. La diferencia radica en que Doña Herlinda, acoge a Alfonso bajo el referente de amigo de la familia. Esta lo convence para mudarse a la casa familiar, a sabiendas de que se trata del amante de su hijo. Estratégicamente Doña Herlinda, produce una estructura familiar en donde Alfonso es negado socialmente pero logrado de manera oculta en el hogar, como capricho del hijo, a quien pendencia a casarse. Una fórmula de familia disidente que le permite a Doña Herlinda conservar la jerarquía social en la heteronormatividad. A manera que el hogar como espacio heteronormado es figurado como un espacio opresor de las disidencias.

Si el hogar heteronormado es opresor, el hogar disidente demuestra una gran estabilidad en las prácticas homoeróticas furtivas algo visto en mayor medida en *Personas (in)deseables*. En cambio la homosociabilidad se deja ver en gran medida en los hogares disidentes de los cuentos de *Damas y caballeros*. A la par de la homosociabilidad surge una temática constante que valdría la pena abordar desde otra investigación, el amor. Este tema se repite entre los distintos cuentos de sus dos compilaciones. En *Damas y*

*caballeros* más que el amor, el desamor es recurrente. Mientras que en *Personas (in)deseables* el amor se confunde entre prácticas homoeróticas.

Al finalizar de esta investigación, se hace constancia de dos obras de narrativa homoerótica publicadas en Guadalajara, con cercanía a la obra de Luis Martín Ulloa, que se prestan para ahondar en el fenómeno de la narrativa homoerótica de la ciudad de Guadalajara: el cuento “Los caracoles son hermafroditas” (1991) de Gustavo Lupercio, publicado en la compilación, *Con tinta sangre del corazón y Los ángeles también escriben cartas* de Alexander Kiev (1998). En el cuento de Gustavo Lupercio, bajo la modalidad de autoligue, dos disidentes mantienen relaciones sexuales al interior del automóvil, estacionados cerca del centro de Guadalajara. Mientras que en la novela de Kiev, se legitima la homosexualidad desde una fábula de conspiración bíblica, a partir del recurso de 27 supuestos versículos perdidos, que le otorgan validez a los disidentes sexuales en el discurso bíblico. Por lo que aún existe materia de estudio al respecto de la narrativa homoerótica de la ciudad.

Sin otro punto a desarrollar, se puede concluir que la narrativa homoerótica de Luis Martín Ulloa presenta un discurso contestatario que evidencia la opresión heteronormativa, con la que los disidentes experimentaban su sexualidad en el contexto de Guadalajara, de finales del siglo XX y principios del XXI. Algo que de alguna manera explica, la poca producción y difusión de narrativa homoerótica en la ciudad, esto a pesar de que en el contexto de Guadalajara las disidencias sexuales tienen amplia presencia cultura en la ciudad.

### Referencias bibliográficas

- Abud-Armendáriz, A. (2021). Martirio homosexual: paralelismos en la visualización de San Sebastián. *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA*, 9, 36-43.
- Alcina, J. (1991) Procreación, amor y sexo entre los mexicas. En *Estudios de cultura náhuatl*, 21, 59-82.
- Alarma. (16 de diciembre 1970). Más mujercitos. *Alarma*, (398), 1.
- Aníbal, B. (2003). “Estado actual sobre los estudios de narrativa.” Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2003.
- Araya, E. y Barrantes, I. (2002). Apuntes sobre sexualidad, erotismo y amor. *Revista de las sedes regionales*, 3 (4), 73-82.
- Arellanes, P. (2014). El Tratado de Libre Comercio de América del Norte: antes, durante y después, afectaciones jurídicas en México. *Revista del Instituto de Ciencias Jurídicas de Puebla*, 33, 257-274.
- Aristóteles. (2003). *Poética*. Losada.
- Augé, M. (1993). Los “no lugares”: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Gedisa.
- Bally, C. y Sechehaye, A. (1945). Prefacio a la primera edición francesa. En Saussure (1945) *Curso de lingüística general*. Losada.
- Beltrán Pérez Rojas, L., (2008). Aportes del estructuralismo a la identificación del objeto de estudio de la comunicación. *Razón y Palabra*, (63).  
<https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520798015.pdf>
- Barbachano, Miguel. (1964). *El diario de José Toledo*. Distrito Federal: Talleres de librería Madero.
- Barrón, M. (2010). El baile de los 41: la representación de lo afeminado en la prensa porfiriana. *Historia y grafía*, 34, 47-73.

- Bataille, G. (1997). *Erotismo*. Ciudad de México. Tusquets.
- Beristáin, H. (2004). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- Biblia de Jerusalén*. (2006). Ediciones Folio.
- Blanco, José. (17 de marzo de 1979). Ojos que da pánico soñar. *Unomásuno*.
- Bobadilla, J. (2020). Homoerotismo en Aguascalientes. Una mirada etnográfica a un lugar de encuentro sexual. *Ventana*, 6 (52), 191-218.
- Bobadilla, G., & Avechuco, D. (2020). Palabra, imagen e identidad en la posindependencia y la posrevolución mexicana. *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades*, 41(88), 97-129. Epub 28 de agosto de 2020. <https://doi.org/10.28928/ri/882020/atc4/bobadillagf/avechucod>
- Bosch, E., y Ferrer, V. (2000). Violencia de género y misoginia: reflexiones psicosociales sobre un posible factor explicativo. *Papeles del Psicólogo*, 75, 13-19.
- Broussard, A. (2000). El movimiento por los derechos civiles y la lucha de los negros por la libertad, 1945-1968. En B. Driscoll y P. Márquez-Padilla (coord.), *El color de la tierra*, (pp. 99-108). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan*. Ciudad de México: Paidós.
- Calva, J. (1984). *Utopía gay*. Oasis. México.
- Carrier, J. (2003), *De los otros*. Guadalajara: Editorial Pandora.
- Castrejón, E. (2010). *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chávez, J. (1998). Vampirismo y sexualidad en el siglo XIX. *Anuario de letras modernas*, 9, 27-32.
- Chávez, L. (2014). La conformación del movimiento LGBT en Guadalajara, Jalisco. *Argumentos*, 27 (76), 241-273.
- Código Penal Federal*, [C.P.F.], 1871, (México).

- Cornejo, J. (2009). Equívocos del lenguaje: homoerotismo en lugar de homosexualidad. *ALPHA*, (29),143-154.
- Cornejo, J. (01 de abril de 2012). Componentes ideológicos de la homofobia. *Revista de filosofía y psicología*, 7 (26), 85-106.
- Cruz, L. y González. (2021). Los centros comerciales y su evolución hacia un espacio público/privado en el siglo XX: Plaza Universidad (1968-1969), Plaza Satélite (1970-1971) y Perisur (1979-1980). *Academia XXI*, 12, (24), 43-65.
- Culler, J. (1987). La crítica posestructuralista. *Criterios*, 21, 33-43.
- De Cuellar, T. (1871). *Historia de Chucho el ninfo*. Ignacio Cumplido.
- De la Cruz, J. (2009). *Ilírica personal*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz- Polanco, H. (2006). *Elogio de la diversidad. Globalización, multiculturalismo y etnofagia*. S. XXI.
- Drivet, L. (2022). Lo onírico es lo político. Sobre la interpretación cultural de los sueños. *Revista psicoanálisis*, 6, 57-75.
- El Universal. (10 de diciembre del 2019). ¿Cuáles grupos causaron violencia en Bellas Artes?.*El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/quienes-son-las-uniones-de->
- Estrada-Montoya, John Harold. (2014). Hombres que tienen sexo con hombres (HSH): reflexiones para la prevención y promoción de la salud. *Revista Gerencia y Políticas de Salud*, 13(26), 44-57. Retrieved October 30, 2024, from [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1657-70272014000100004&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1657-70272014000100004&lng=en&tlng=es).
- Flores, J. (2010). Travestidos de etnicidad zapoteca: los muxes de Juchitán como cuerpos poderosos. *Anuario de Hojas de Warmi*, (15), 1-24.

- Fonseca, C. y Quintero, L. (2009) La teoría Queer; la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociología*, 24 (69), 43-60.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad: I la voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Galeno, E. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo Veintiuno.
- Galvan, J. y Torres, T. (2025). Aproximación a los primeros discursos homoeróticos en la narrativa mexicana, a través de la semiósfera de la cultura de Iuri Lotman. La importancia de *El vampiro de la colonia Roma* en la reivindicación del espacio quimérico. En R. Gómez, (Coord.), *Confluencias y trayectorias en torno al arte y la cultura* (pp. 53-87). Universidad de Guadalajara. ()
- García, J.A. (1997). Sobre la competencia del narrador en la ficción. *Atlantis*, 19 (2), 77-101.
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Lumen
- Gilmore, David. 1994. *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós.
- Gómez, J. (2001). La experiencia cultural del espacio: el espacio vivido y el espacio abstracto. *Investigaciones geográficas*, (44), 119-125.
- Gómez, J. (2022). Morir en El Puerto. Dos ejecuciones con garrote (1844). *Trocadero. Revista Del Departamento De Historia Moderna, Contemporánea, De América Y Del Arte*, 1(17), 193–206. <https://doi.org/10.25267/Trocadero.2005.i17.10>
- Gómez, P. (17 de febrero del 2001). Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad. *Cuadernos*, 17, 196-209.
- González, A. (2017). El diario: la escritura autobiográfica en su dimensión sociocultural y sus posibilidades cognoscitivas y creativas. *La palabra*, 30. <https://www.redalyc.org/journal/4515/451554632010/html/>

- González, C. (2003). Visibilidad y diversidad no heterosexual entre los tapatíos. *Alteridades*, 13 (26), 123-140.
- González, M. (mayo-junio 2005). Marcha del orgullo por la diversidad sexual. Manifestación colectiva que desafía las políticas del cuerpo. *El cotidiano*, 131, 90-97.
- González, S. y Páez, Y. (2003). Hermenéutica del cuerpo. *Revista Psicogente*, 2. pp. 43-64.
- Granados, J. (2002). Orden sexual y alteridad, la homofobia en el espejo. *Nueva antropología*, (8), 61, 79-97.
- Granados, J. (2006). Medicina y homosexualidad, prácticas sociales en tensión. *Cuicuilco*, 13 (36), 293-319.
- Gruzinski, S.(1987). Las cenizas del deseo: homosexuales novohispanos a mediados del siglo XVII. En *De la santidad a la perversión*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Guichard, C. (2015). *Manual de comunicación no sexista hacia un lenguaje incluyente*. INMUJERES.
- Guijo, G. (1853). *Diario de sucesos notables*. Ciudad de México: Imprenta de Juan E. Navarro.
- Gutiérrez, F. (2008). El juego de las apariencias Las connotaciones del vestido a fines del siglo XIX en la ciudad de México. *Varia Historia*, 24 (40), 657-674.
- Gutiérrez, G. (2009). La ciudad y el cuerpo en la novela mexicana de temática homosexual. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 38, 279 - 286.
- Haraway, D. (1984). *Manifiesto ciborg*. Recuperado de [https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz\\_suarez/ciborg.pdf](https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf)
- Haumphrey, L. (2017). *Tearoom trade: Impersonal sex in public places*. New York: Routledge.

- Hernández, A. (25 de junio del 2000) Más de mil homosexuales marcharon sin problema por Guadalajara. *El informador*. 3-B
- Herra, M. (1990). *El boom El boom de la literatura latinoamericana: causas, contextos y consecuencias*. Universidad de Costa Rica.
- Herrero, J. (2001). *La sociedad gay una invisible minoría*. California: Universidad del estado de California.
- Higashi, A. (septiembre de 2013). José Tomás De Cuéllar. Obras III. Narrativa III. Historia De Chucho El Ninfo, Con Datos auténticos Debidos a Indiscreciones Femeniles (de Las Que El Autor Se Huelga) (1871, 1890). Edición crítica, Estudio Preliminar, Notas E índices De Belem Clark De Lara. *Literatura Mexicana*, 1 (24), 179-85.
- Jackobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.
- Jones, E. (Director) (2007). *Tea room 1962* [Video documental]. Jones, E.
- Jordan, F. (2017). *Psicología: una introducción a las nociones fundamentales*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba.
- Herrero, J. (1992). Sobre la posición del sujeto en las interrogativas directas encabezadas por pronombre o adverbio interrogativo. *Revista filológica de la Universidad de la Laguna*, 11, 115-123.
- Huerta, M. (2005). Desarrollo del comercio en la Zona Metropolitana de Guadalajara: 1910- 2000. *Sincronía*, 35, 1-10.
- Huges, J. (1999) Darwin in the Galápagos, *Capitalism Nature Socialism*, 10 (2), 107-114, DOI: [10.1080/10455759909358860](https://doi.org/10.1080/10455759909358860)
- Kristeva, J. (1972). *El sujeto en proceso*. Colombia: Ediciones signos.
- Laguarda, R. (2002, abril). “Vamos al Noa Noa”: de homosexualidad, secretos a voces y ambivalencias en la música de Juan Gabriel. Ponencia presentada en el IV Congreso Latinoamericano de la asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Ciudad de México, México.
- Las Noticias*. (19 de junio de 1938). Se halla preso el pintor Ferreira. *Las Noticias*. p. 1.

- Levitt, H., Manley, E. y Mosher, C. (2008). *Layers of Leather. Journal of Homosexuality*, 51 (3), 93-123.
- Latner, J. (2007). *Fundamentos de la Gestalt*. Editorial Cuatro Vientos. Lázaro, Ch.
- (2014). La conformación del movimiento LGBT en Guadalajara, Jalisco. *Argumentos*, 76, 241-273.
- Lewis, L. A. (2021). De la sodomía a la superstición: el pasivo activo y transgresiones corporales en la Nueva España. *Cuadernos De Literatura*, 25, 28.  
<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl25.sspa>
- López, C. (2008). Sangre y temperamento: pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas. En F. Gorbach y C. López (Eds.), *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina* (pp. 289-342). El Colegio de Michoacán.
- López, J. (1993). *Doña Herlinda y su hijo*. Fondo de Cultura Económica.
- López, T. (2002). *Leyendas mexicanas: historias de medianoche*. Universidad Autónoma de México.
- Maier, E. (2020). Revistando el Sentipensar de la Segunda Ola Feminista: Contextos, miradas, hallazgos y limitaciones. *Culturales*, 8, e485.  
<https://doi.org/10.22234/recu.20200801.e485>.
- Mann, T. (2016). *Muerte en Venecia*. México. Editores Mexicanos Unidos.
- Marcial Rogelio. (2009). Identidad y representación del cuerpo en jóvenes gays de Guadalajara. *Ventana*, 3 (29), 90-97.
- Martínez, A. (2018) imágenes pirata de la cultura gay. *Yaconic*. Recuperado de <https://www.yaconic.com/agustin-martinez-castro-gay/>
- Méndez, G. (2014). Fenomenología-hermeneútica en Paul Ricoeur. Una integración para el abordaje de lo real. *Gaceta de pedagogía*, 33, 85-101

- Mendieta, G. (2013). *Significado de la experiencia vivida de cuerpos en hombres que ejercen la prostitución viril en la plaza tapatía de Guadalajara, Jalisco, México*. Tesis de doctorado. Universidad de Guadalajara.
- Mendieta, G., Ramírez, J., Pérez, E. (2015). Prostitución masculina. Una revisión narrativa. *Investigaciones Andina*, 17 (31), 1368-1389.
- Mercado, J. (2009), Intolerancia a la diversidad sexual y crímenes por homofobia. Un análisis sociológico. *Sociológica*, año 24, número 69, enero-abril de 2009, pp. 123-156 Fecha de recepción 27/02/09, fecha de aceptación 23/06/09
- Mesa, J. (junio de 2013). Tabú y Educación. Los orígenes de la mediocridad adaptativa voluntaria. *Poliantea*, 4 (7), 9-13.
- McKay. P. (22 de agosto de 1983). Cáncer de homosexuales; AIDS la nueva peste bíblica. *El Informador*. p. 16-C.
- McKee, R.(2010). Los Cuarenta y uno, novela perdida de Eduardo Castrejón. En R. Mckee (eds), *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Miranda, R. (2000). La vida al filo de las espadas: Familia, matrimonio, sexualidad y elección de la pareja en el Obispado de Guadalajara 1776, 1828 (tesis inédita de doctorado). Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México.
- Monsiváis, C. (1978-03). El lugar sin límites los últimos de los condenados de la tierra. *Fem*, 2 (6), 36-40.
- Monsiváis, C. (1981-05). Pero hubo alguna vez once mil machos. *Fem*, 5 (18), 9-20.
- Monsiváis, C. (2001). "La gran Redada". *La Jornada*.  
<https://www.jornada.com.mx/2001/11/08/1s-monsivais.html>
- Monsiváis, C. (2010). *Que se abra esa puerta*. Ciudad de México: Paidós.
- Monsiváis, C. (2010). Los 41 y la gran redada. En R. Mckee (eds.), *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* (pp. 35-62). Universidad Nacional Autónoma de México.

- Montoya, R., Et al. (2013). Urofilias: aproximación clinicoterapéutica a propósito de un caso de una vela intravesical. *Revista internacional de andrología*, 11 (2), 70-7.
- Moragón, L. (2007). Estructuralismo y posestructuralismo en arqueología. *Arqueoweb*. <https://webs.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/9-1/moragon.pdf>.
- Moreno, A. y Pichardo, G. (2006). Homonormatividad y existencia sexual. Amistades peligrosas entre género y sexualidad. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 1 (1), 143-146.
- Nava, M. (1948). *El costumbrismo de Guillermo Prieto* [Tesis de licenciatura no publicada]. Universidad Autónoma de México.
- Navokob, V. (1975). *Lolita*. Barcelona. Grijalbo.
- Nebot-García, J. E., Ballester-Arnal, R., & Ruiz-Palomino, E. (2020). Atracción, deseos y conductas sexuales: Evidencias de la diversidad en la orientación sexual de jóvenes españoles. *INFORMACIO PSICOLOGICA*, (120), 20–34. <https://doi.org/10.14635/IPSIC.2020.120.1>
- Nervo (1999) Andrógino. En J. Pacheco (comp.), *Antología del modernismo (1884-1921)*, (p.169). Ediciones Era.
- Noriega, G. (2016). *Qué es la diversidad sexual*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Novo, S. (1998). *La estatua de sal*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Oviedo, G. (2004). La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt. *Revista de Estudios Sociales*, 18, 89-96.
- Pacheco, J. (1999). *Antología del modernismo (1884-1921)*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Palafox, A. (2015). Sodomía y masculinidad en la ciudad de México (1821-1870)/ Sodomity and Masculinity in Mexico City (1821-1870).

- Paz, O. (1992). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- Pedroza, Teófilo. (2003). El ánimo de Sayula. En H. García (comp), *Leyendas y personajes populares de Jalisco* (pp. 108-116). Secretaría de Cultura Gobierno de Jalisco.
- Pellicer, C. (1981). *Obras*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez-Siller, J. y Cramaussel, C. (2013). Presentación. La sensibilidad: una herramienta y un observatorio. En J. Pérez-Siller y C. Cramausel (dir). *Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX. Tomo II* (pp. 9-20). OpenEdition. <<http://books.openedition.org/cemca/829>.
- Pierce, C. (2024). Division of signs. *The collected papers*, 362-363. [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5165117/mod\\_resource/content/0/The%20Collected%20Papers%20of%20Charles%20Sanders%20Peirce%20%282904s%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5165117/mod_resource/content/0/The%20Collected%20Papers%20of%20Charles%20Sanders%20Peirce%20%282904s%29.pdf)
- Pimentel, L. (1994). *El relato en perspectiva*. Siglo XXI editores.
- Platón. (1988). *República*. Gredos.
- Posada, J. G. (2016). Aquí están los maricones, muy chulos y coquetones. *La izquierda diario*. Consultado el 05 de diciembre 2022. <https://www.laizquierdadiario.mx/El-baile-de-los-41>.
- Prieto, G. (2013). *Por estas regiones que no quiero describir*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Propp, V. (1981). *La morfología del cuento*. Editorial fundamentos.
- Queer Nation. (Junio de 1990). Read this queers. Recuperado de <https://actupny.org/documents/QueersReadThis.pdf>
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina 1. En E. Lander (Ed.), *Colonialidad del saber; eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 122-152), CLACSO.

- Ramírez, N. (2016). Nociones de androginia en la obra de la artista “Frida Khalo”. En *REVELL*, 2 (13), 158-176.
- Real Academia Española. (2004). *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.7 en línea]. < <https://dle.rae.es/caballero>> [30 de abril del 2024].
- Real Academia Española. (2004). *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.7 en línea]. < <https://dle.rae.es/dama>> [30 de abril del 2024].
- Real Academia Española. (2004). *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.7 en línea]. < <https://dle.rae.es/hombre>> [30 de abril del 2024].
- Real Academia Española. (2004). *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.7 en línea]. < <https://dle.rae.es/niño>> [30 de abril del 2024].
- Real Academia Española. (2004). *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.7 en línea]. < <https://dle.rae.es/persona>> [27 de septiembre del 2024].
- Real Academia Española. (2004). *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.7 en línea]. < <https://www.rae.es/dpd/usted>> [30 de abril del 2024].
- Real Academia Española. (2004). *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.7 en línea]. < <https://dle.rae.es/bacante?m=form>> [07 de mayo del 2025]. Reid, S. (2022), La Malinche. *Cuaderna Vía*, 4, 11-12.
- Real Academia Española. (2025). <https://www.rae.es/gtg/nominalizaci%C3%B3n>
- Reid, S. (2022), La Malinche. *Cuaderna Vía*, 4, 11-12.
- Reyes, J. (2018). “Cruising y dogging: la ciudad de México a través de los encuentros sexuales”. *Esencia y espacio*, 46, 49-59.
- Rico, A. (1996). El estructuralismo. *Boletín Académico. Escola Técnico Superior de Arquitectura da Coruña*, 17-19.
- Rincón, M. (2019). El término tragicomedia en el drama humanístico. *Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra*, 441-447.

- Rivera, G. (2018). *De machos, muxes y mayates*. Comisión Nacional de Derechos Humanos.
- Robledo, L. (2021). El origen perdido de la homosexualidad. *Perfiles de la cultura cubana*, 29, 247-283.
- Romero, A. (2001). Visiones sobre el temazcal mesoamericano, un elemento cultural polifacético. En *Ciencia Ergo Sum*, 8 (2), 133-144.
- Sabasay, L. (2011). *Fronteras sexuales, espacio urbano*. Paidós: Buenos Aires.
- Sanabria, Carolina. (2008). La mirada voyeur: construcción y fenomenología. *Revista de Ciencias sociales*, 1(119), 163-172.
- Sánchez, E. (1989). Apuntes para una historia de la prensa en Guadalajara. *Cuadernos del SEIC*, 5, 10-38.
- Sánchez, Y. y Flores, M. (2019). Retos de la inclusión educativa: dificultades de aprendizaje en la diversidad funcional auditiva; en <http://quadernsanimacio.net> ; n° 30; Julio de 2019; ISSN: 1698-4404
- Santiesteban, H. (2000). El monstruo y su ser. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XXI (81), 95-126.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Losada.
- Serna, E. (2018). El primer desfile de locas. *México se escribe con J*. De bolsillo.
- Silva, M. (2021). Liberación sexual: cambios en la sociedad estadounidense durante los años de 1920 hasta 1980. *Bloch*, 99-114.
- Simmel G. (2019). *Estudio sobre las formas de socialización*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Svendsen, L. (2008). *Filosofía del tedio*. Ciudad de México: Tusquets.
- Tacoronte, A. (2012). Variación lingüística en el español de Cuba. Univerzita Karlova.

- Taylor, C. (1978). How mexicans define male homosexuality: labeling and the Buga view. *Kroeber Anthropological Society Papers*, (53 y 54), 106-128.
- Téllez-Pon, S. (2017). La síntesis rara de un siglo loco. Ciudad de México: Fondo Editorial Tierra Adentro. Téllez-Pon, S. (marzo 2021). Por una literatura queer. *Luvina*. Recuperado de <https://luvina.com.mx/por-una-literatura-queer-sergio-tellez-pon/>
- Téllez-Pon, S. (29 de junio del 2020). *La verdad sobre el «Baile de los 41»: la fiesta. El clóset LGBT*. [https://elclosetlgbt.com/mi-pluma/la-verdad-el-baile-41-la-fiesta-clandestina-lgbtq-reprimida-en-mexico/?fbclid=IwAR33YlkfVTMzkMAWePA-15wimDRp1HqFuJ8i\\_j-U7DUx1QopuRk-wMaZ5UM](https://elclosetlgbt.com/mi-pluma/la-verdad-el-baile-41-la-fiesta-clandestina-lgbtq-reprimida-en-mexico/?fbclid=IwAR33YlkfVTMzkMAWePA-15wimDRp1HqFuJ8i_j-U7DUx1QopuRk-wMaZ5UM).
- Teposteco, M. (19 de diciembre 2015). Paolo Po: la historia oculta tras la primera novela gay de México. *Confabulario del Universal*. Recuperado de <https://confabulario.eluniversal.com.mx/paolo-po-50-anos-del-escriptor-que-nunca-existio/>
- Terán y Ortiz. (2017). El diablo en los relatos populares. En C. Carranza, (coord.), *Del inframundo al ámbito celestial*, (pp. 81-111). La colección de San Luis.
- Todorov. T. (1991). *Los géneros del discurso*. Monte Ávila Editores.
- Todorov. T. (1970). Presentación. En T. Todorov. (ant.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo Veintiuno.
- Torres, J. (2025). Desafíos a la masculinidad hegemónica en secundarias de la Ciudad de México. *Emerging trends in educations*, 5 (10), 37-48.
- Torres, Víctor. (2010). Del escarnio a la celebración, prosa mexicana del siglo XX. En *México se escribe con J*. Ciudad de México: Planeta.
- Tortorici, Z. (2007). Heran todos putos: Sodomitical Subcultures and Disordered Desire in Early Colonial Mexico. *Ethnohistory*, 54 (1), 34-67.

- Ulloa, L. (1998). *Damas y caballeros*. Mantis.
- Ulloa, L. (2017). *Personas (in)deseables*. Paraíso perdido.
- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, 186, 23-26.
- Van Dijk, T. (2000) El discurso como estructura y proceso. T. Van Dijk. (Comp.), *Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. Gedisa.
- Van Dijk, T. (2016). *Discurso y conocimiento*. Gedisa.
- Van Dijk, T. (2009). *Discurso y poder*. Gedisa
- Vargas, S. (2014). ¡Alarma! Mujercitos Performing Gender in 1970s México. *Transgender Studies Quarterly*, 1(4), 552-558.
- Warner, M. (1993). Introduction Fear of a Queer planet. En Warner, M. (1993) *Fear of a Queer planet*. Mineapolis: University of Minnesota press.
- Weinberg, M.S., Williams, C.J. & Calhan, C. (1994). “Homosexual foot fetishism”. *Arch Sex Behav* 23, 611–626 . <https://doi.org/10.1007/BF01541815>
- Wilde, O. (2012). El retrato de Dorian Grey. Imprenta nacional de Costa Rica. [https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20universa/1/el\\_retrato\\_de\\_dorian\\_grey.pdf](https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20universa/1/el_retrato_de_dorian_grey.pdf)
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Eagles.
- Zapata, Luis. (2019). *El vampiro de la colonia Roma*. Ciudad de México: De Bolsillo.

## Anexos

Figura 1. Primera fase del discurso homoerótico en la narrativa mexicana

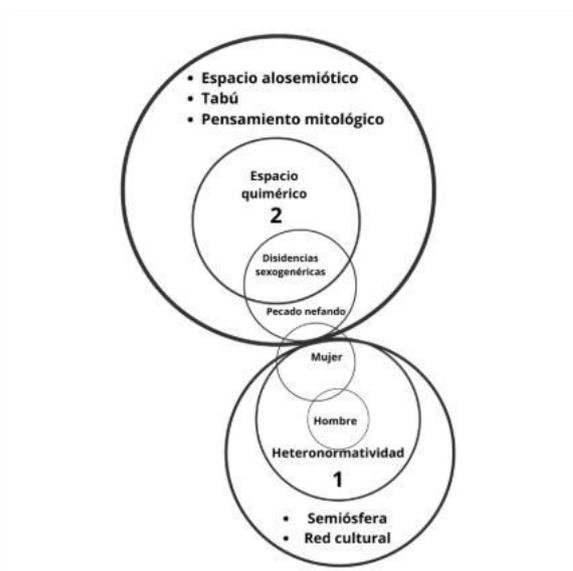


Figura 2. Segunda fase del discurso homoerótico en la narrativa mexicana

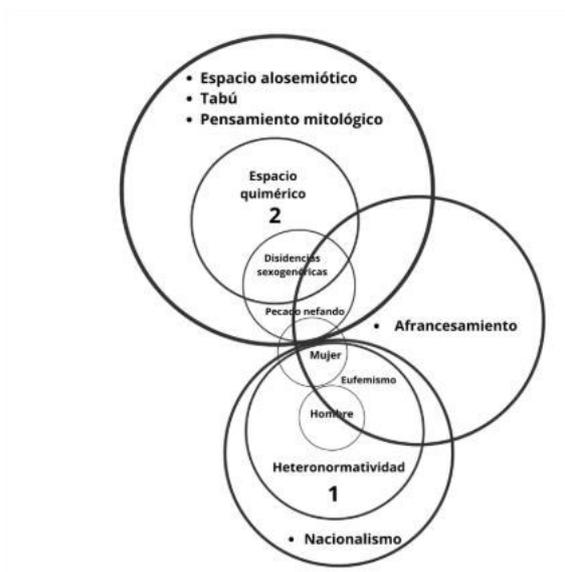


Figura 3. Tercera fase del discurso homoerótico en la narrativa mexicana

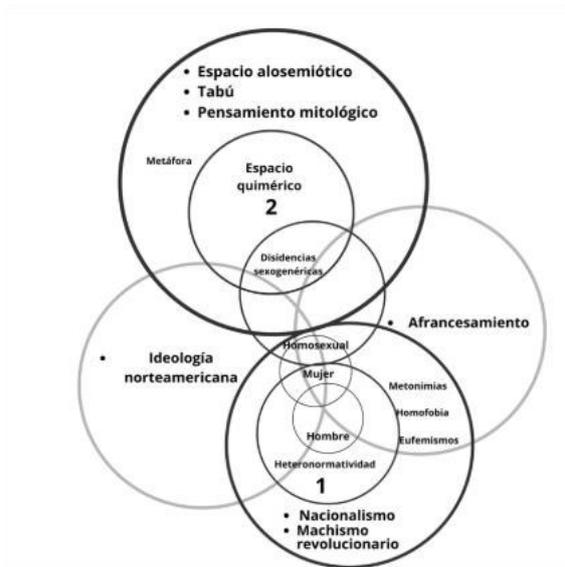


Figura 4. Cuarta fase del discurso homoerótico en la narrativa mexicana

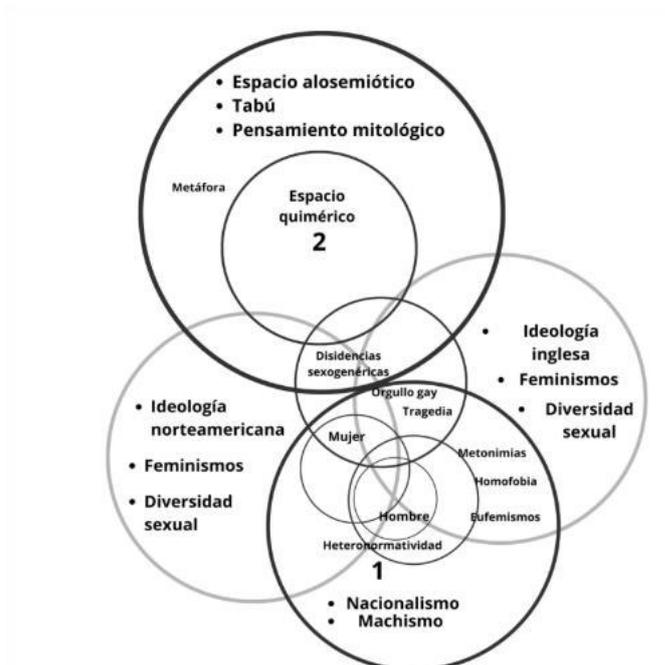


Figura 5. Quinta fase del discurso homoerótico en la narrativa mexicana

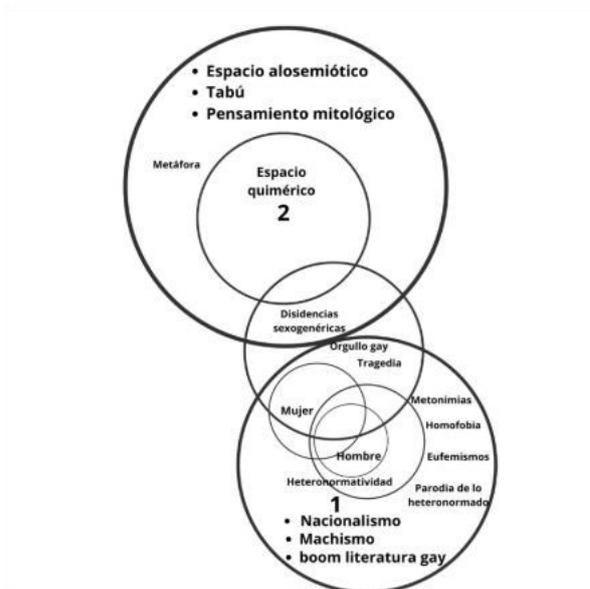


Figura 6. “Versos de Posada 1”



Figura 7. Red lingüística de ilusión referencial

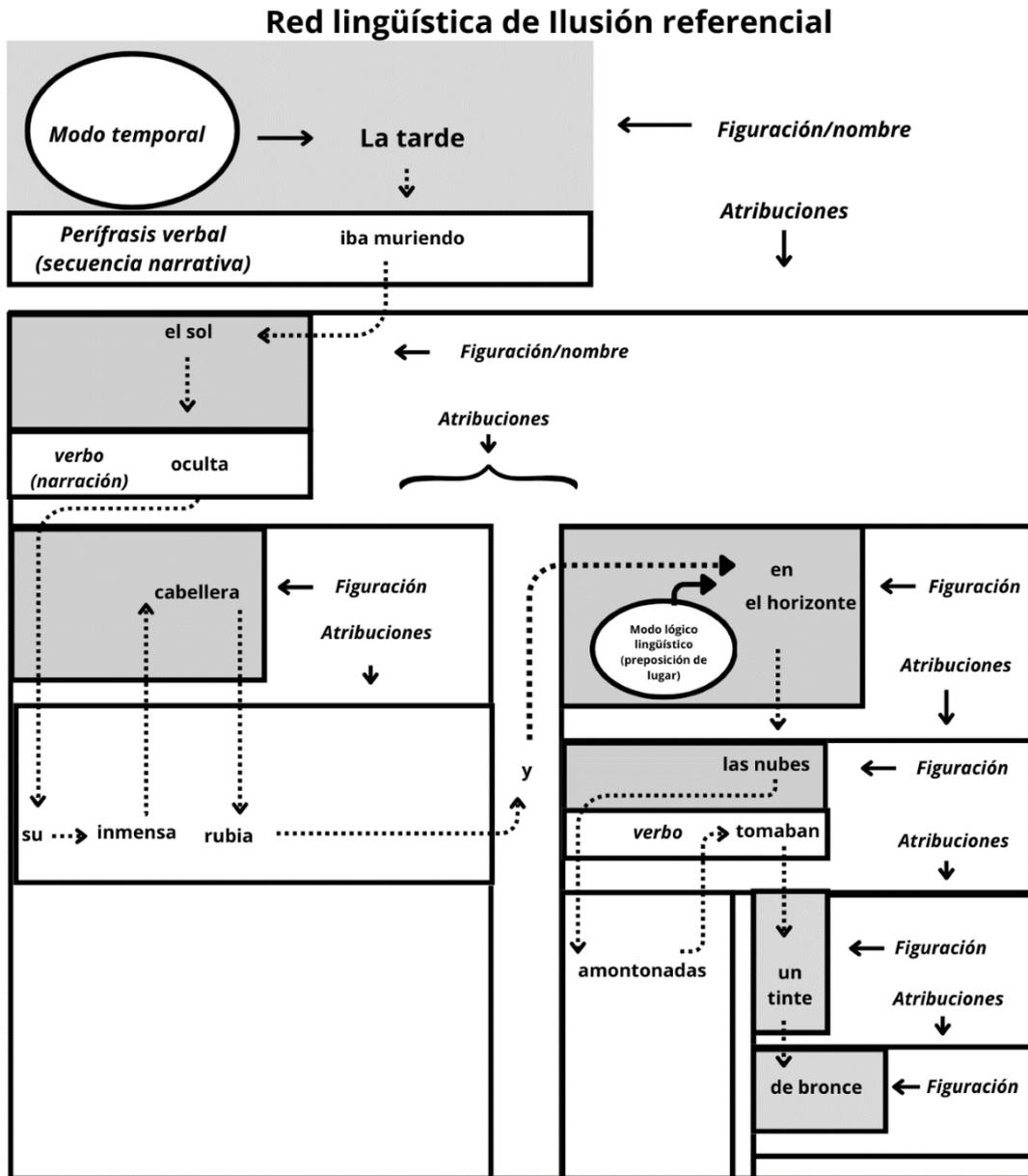


Figura 8. Metáfora del cuerpo

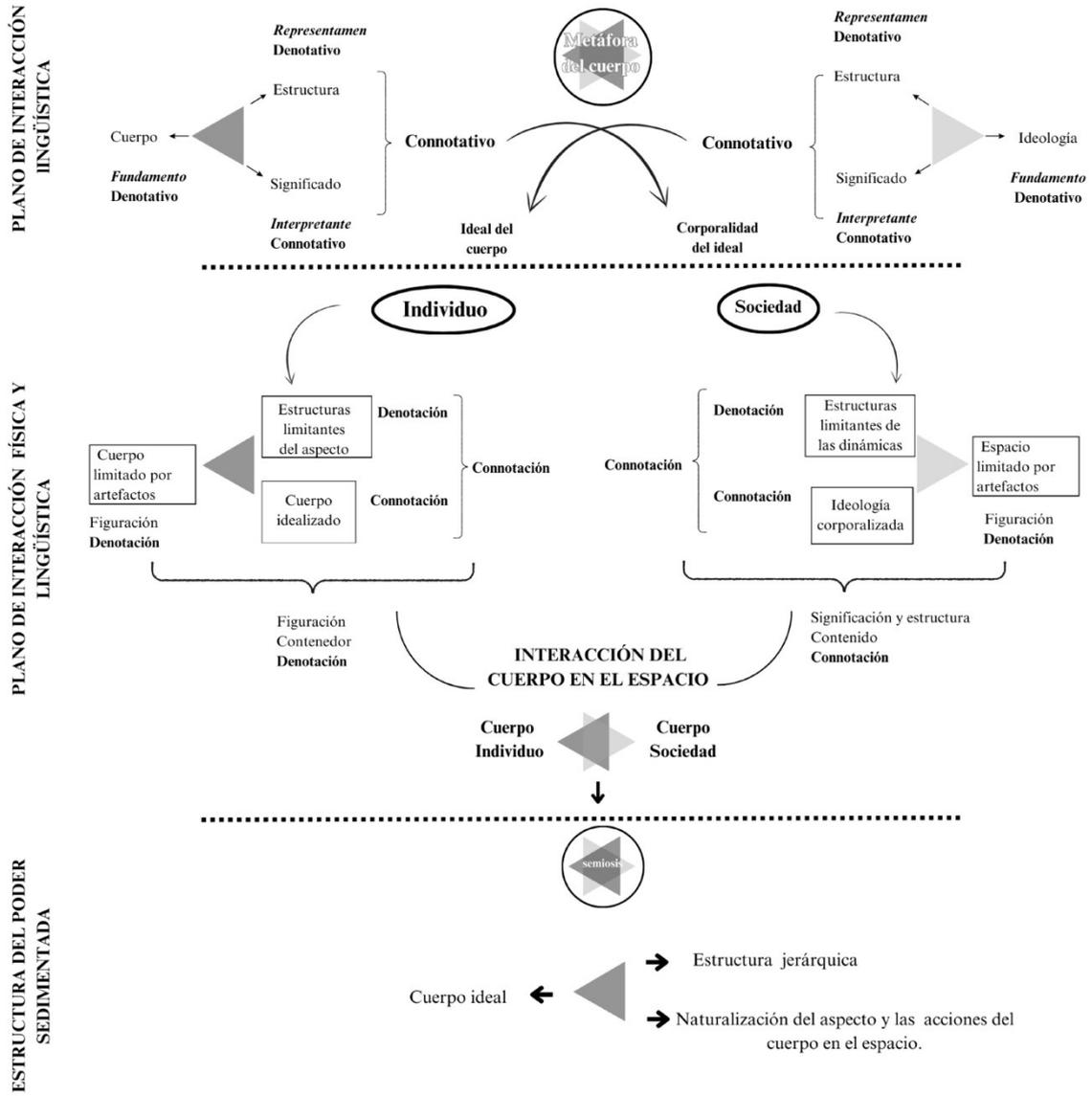


Figura 9. Isomorfismo

# Isomorfismo

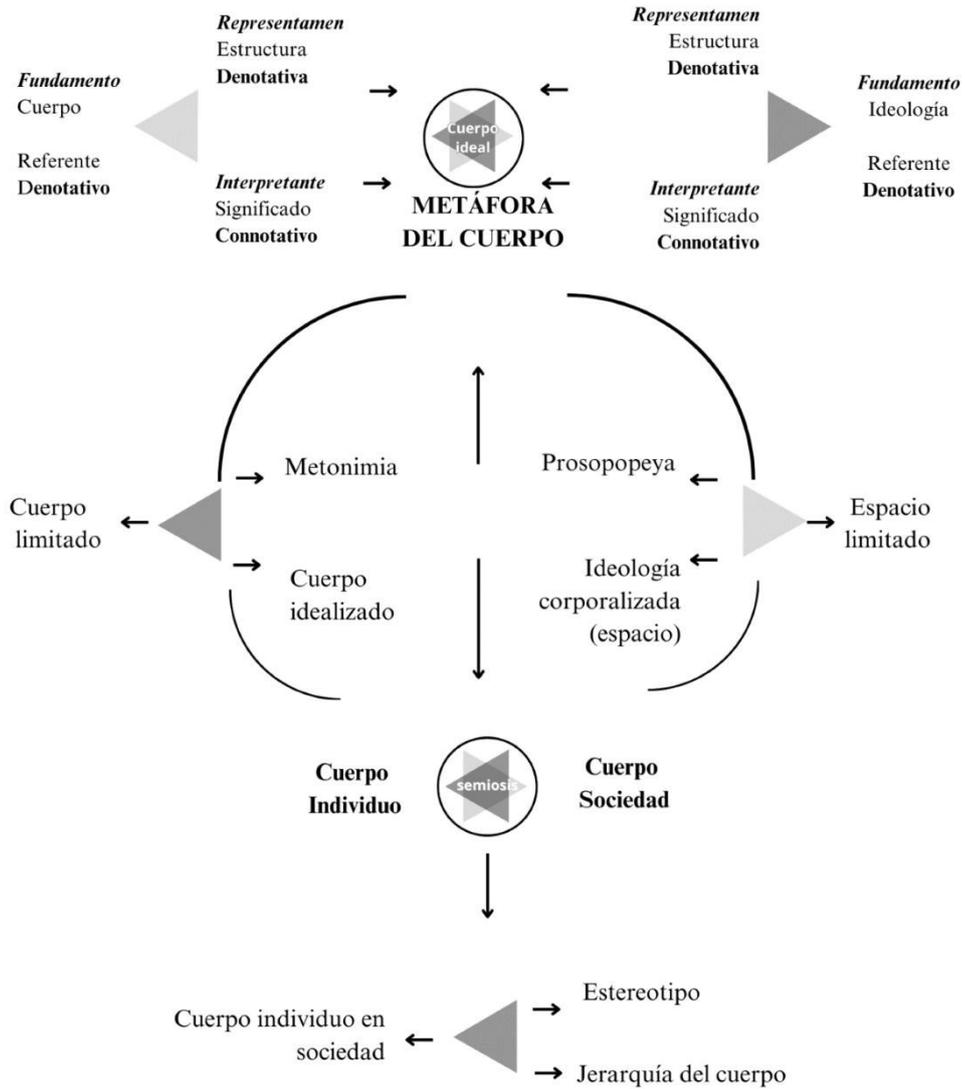
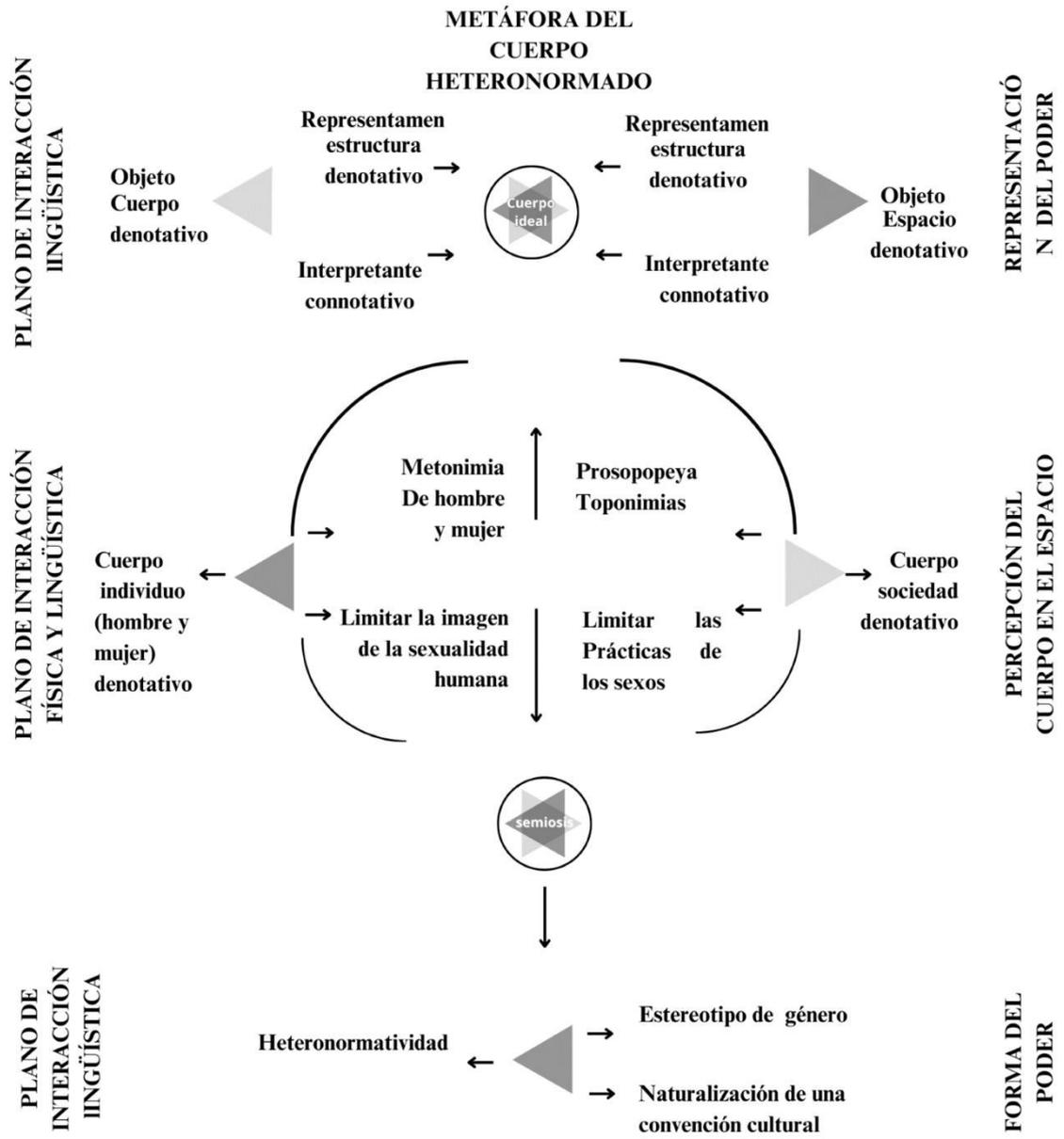
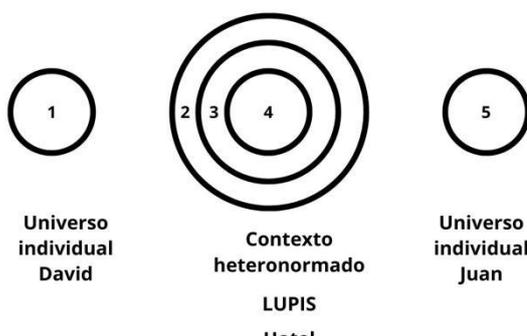


Figura 10. Metáfora del cuerpo heteronormado



Cuento 1	“Hombre y niño sentados en una silla”		<i>Damas y Caballeros</i>	
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Principios de selección</b>	<b>Elementos de análisis</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>	
Lo enunciado  Ilusión referencial	Cuantitativo	Dimensión temporal	Unidades de tiempo: Mañana-Noche Día activo	
		Iconicidad narrativa descriptiva	Dimensión espacial	Espacios: Privado - Público - Privado en lo público - Privado  Hogar de David – Centro de Guadalajara Plaza – Hotel – Hogar de Juan
			Dimensión actancial	Personajes y acciones: Niño - David El hombre – Usted - Juan
	Cualitativo Límites narrativos	Perspectiva del narrador y los personajes	Enfoque: David  Usted – falso enfoque por correspondencia sintáctica entre sujeto y acción	
		Trama	Orientación narrativa: Se trata de una historia enmarcada y dirigida por el tiempo, en concordancia al desplazamiento del día a la noche, omitiendo el sueño de ambos. Del despertar de David en su hogar, al encuentro homoerótico de Juan y David en el espacio público del centro de Guadalajara y finalmente el dormir de Juan en su hogar.	
		Lector	Marco teórico e histórico: -Contexto político de las disidencias sexuales de Guadalajara: LUPIS, la ruta de ligue, las dinámicas de interacción sexual, identidad disidente.  -Cultura de tradición homoerótica: La lolita y el ninfo.	
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Criterios de la voz narrativa</b>	<b>Niveles de participación</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>	
Enunciador	Identidad del narrador a	Homodiegético	Persona:	

Voz productora narrativa	partir de su enunciación	Participación en la diégesis	
		Heterodiegético o sin participación	<p><b>Persona:</b></p> <p>-Enuncia en segunda persona: Narrador no partícipe en la historia, con foco en David.</p> <p>-Se produce un narrador ambiguo que aparenta focalizar en Juan en segunda persona, aunque se trata de una tercera persona referida en Juan. Esta confusión se da a partir del empleo del seudónimo “usted” en vez de “el hombre”.</p> <p>Esta constante itinerancia de la ambigüedad permite figurar una comunión de las consciencias de David y Juan.</p>
	Imbricación de la diégesis	Metadiegético	<p><b>Taxonomía de mundos narrados</b> <b>Matrushka del relato:</b></p>  <p>1.-El universo individual de David 2.- El espacio público en el centro de la ciudad 3.- Parte de la ruta homoerótica de la ciudad 4.- El hotel 5.- El universo individual de Juan</p> <p>El relato está enmarcado por un día activo que une dos universos del espacio privado en el espacio público de la ciudad de Guadalajara: El universo individual de David y el universo individual de Juan. Esta fusión en un tercer universo, en el</p>

			espacio público en el centro de la ciudad, se estrecha en otro universo, en parte de la ruta homoerótica de la ciudad, que contiene el contexto político de los LUPIS, hasta uno más particular dentro de lo público, en el hotel donde concluyen el encuentro homoerótico.
	Tiempo del acto narrativo	Secuencias temporales	<p><b>Tiempo narrativo</b></p> <p>El narrador expresa las acciones y reflexiones de David, en presente, lo que permite figurar su voz como la voz de su consciencia reflexionando cada acto.</p> <p>El narrador expresa en pretérito las retrospectivas de David, al recordar que: guardó sus cosas en su mochila la noche anterior, se ha escapado otras veces y los encuentros sexuales con el primo de su papá.</p> <p>El narrador expresa en condicional un universo imaginado, una detención policiaca debido al encuentro homoerótico con un menor.</p>
	Narratario	Narratario	Lector empírico - HERMENÉUTICA DEL CUERPO

Cuento 2	“Ni un roce”		<i>Damas y Caballeros</i>
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Principios de selección</b>	<b>Elementos de análisis</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Lo enunciado   Ilusión referencial	Cuantitativo	Dimensión temporal	Unidades de tiempo: Tarde- anocheceer- madrugada
		Dimensión espacial	Espacios: Cafetería – carretera – carro – tienda – poblado – casa de campo. Origen – carretera - destino
	Calitativo	Dimensión actancial	Personajes y acciones: Alan, Fernando, Miguel y Élmer
		Límites narrativos	Perspectiva del narrador y los personajes
		Trama	Orientación narrativa:

			La trama tiene una orientación narrativa que se ajusta al traslado en automóvil, de los cuatro personajes, hacia una casa de reunión entre amigos. Por lo que tres universos conjugan uno cuarto: Universo A un origen incierto; universo B traslado en automóvil por carretera; universo C, casa de campo en algún poblado.
		Lector	Marco teórico e histórico: Cultura popular musical de la época: R.E.M., Ana Gabriel, K.D. Lang, Pet Shop Boys, Chayito Valdez, la banda Machos

Elementos del discurso en modo narrativo	Criterios de la voz narrativa	Niveles de participación	Estructuras narratológicas
Enunciador	Identidad del narrador a partir de su enunciación	Homodiegético	Persona: El narrador en primera persona es Fernando, quien narra un coqueteo entre él y Alan, el conductor del carro.
		Participación en la diégesis	
Voz productora narrativa	Imbricación de la diégesis	Heterodiegético Sin participación	Persona:
		Metadiegético	Taxonomía de mundos narrados Matrushka del relato:  <p>Origen incierto      Transcurso en carretera      Destino en Casa de campo</p> <p>1.- Origen 2.- Carretera 3.- Cafetería 4.- Tienda 5.- Carro 6.- Comunidad</p>

			7.- Casa de campo 8.- Cuarto  Durante el relato, el universo que aquí se muestra, presenta una versión alterna, donde Fernando y Alan mantienen un discurso homoerótico.
	Tiempo del acto narrativo	Secuencias temporales	Tiempo narrativo El discurso narrado emplea la primera persona en presente, como monólogo interno.
	Narratario	Narratario	Lector empírico - HERMENÉUTICA DEL CUERPO

Cuento 3	“Los sueños de José”		<i>Damas y Caballeros</i>	
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Principios de selección</b>	<b>Elementos de análisis</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>	
Lo enunciado    Ilusión referencial	Cuantitativo	Dimensión temporal	Unidades de tiempo: Días (quizá semanas o meses)	
		Iconicidad narrativa descriptiva	Dimensión espacial	Espacios: Salón, mente, sueños, casa
			Dimensión actorial	Personajes y acciones: José, maestro, Víctor Adolfo, Homero, Claudia
	Cualitativo	Límites narrativos	Perspectiva del narrador y los personajes	Enfoque: José
			Trama	Orientación narrativa: La narración mantiene un orden cronológico en el salón de clases durante días que bien podrían tratarse de semanas o meses, donde José escapa del mismo a partir de las reflexiones y recuerdos. El relato concluye en una fiesta.
			Lector	
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Criterios de la voz narrativa</b>	<b>Niveles de participación</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>	
Enunciador	Identidad del narrador a	Homodiegético	Persona: Durante los sueños, es José quien toma la voz del narrador en presente.	

Voz productora narrativa	partir de su enunciación	Participación en la diégesis	
		Heterodiegético o Sin participación	<p>Persona:</p> <p>La voz del narrador toma como foco las reflexiones de José</p>
	Imbricación de la diégesis	Metadiegético	<p>Taxonomía de mundos narrados</p> <p>Matrushka del relato:</p> <p>El relato es contenido por el salón de clases dentro del cual son contenidas las reflexiones y los sueños de José. Al final el espacio se amplía hacia una fiesta.</p> <p>Salón 1</p> <p>Reflexiones 2</p> <p>Sueños 3</p> <p>Fiesta 4</p>
	Tiempo del acto narrativo	Secuencias temporales	<p>Tiempo narrativo</p> <p>El narrador describe en segunda persona del presente las circunstancias de José ante el salón, pero cuando se une a las reflexiones de José se expresa en primera persona del copretérito.</p> <p>Por otro lado los textos narrativos con los que se representan los sueños de José se encuentran descritos en primera persona del presente.</p>
	Narratario	Narratario	Lector empírico - HERMENÉUTICA DEL CUERPO

Cuento 4	“El brujo blanco”	<i>Damas y Caballeros</i>	
<b>Elementos del discurso</b>	<b>Principios de selección</b>	<b>Elementos de análisis</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>

<b>en modo narrativo</b>				
Lo enunciado  Ilusión referencial	Cuantitativo  Iconicidad narrativa descriptiva	Dimensión temporal	<b>Unidades de tiempo:</b> El relato transcurre en un periodo de seis años, que corresponde al margen de años de la educación primaria, referente temporal del desarrollo del personaje del sobrino del Brujo blanco. Bajo esta ambigüedad de tiempo, sucede el desarrollo de la infancia a la adolescencia en tres unidades de tiempo: 1.- La infancia cuando se describe una relación lejana entre el tío y el sobrino; 2.- La segunda infancia cuando el sobrino y el tío estrechan su relación y finalmente la adolescencia cuando el homoerotismo se concreta.	
		Dimensión espacial	<b>Espacios:</b> Tomando como referente las tres unidades de tiempo, distintos espacios surgen en cada una de estas. 1 La primera infancia: arena, vestidos, cuadrilátero, escuela, televisión 2 La segunda infancia: casa, sala, arena, Mazatlán, hotel 3 La pubertad: sueño casa/ pesadilla muerte a las afueras de la arena. De intermedio una escena homoerótica en los vestidos.	
		Dimensión actuarial	<b>Personajes y acciones:</b> El Brujo blanco, el sobrino, el hermano del Brujo blanco, la mamá,	
	Cualitativo  Límites narrativos	Perspectiva del narrador y los personajes	<b>Enfoque:</b> Al igual que “Hombre y niño sentados en una silla” y “Los sueños de José” este relato tiene un discurso narrado en segunda persona, en este caso en el enfoque del sobrino del Brujo blanco.	
		Trama	<b>Orientación narrativa:</b> El relato toma la perspectiva del sobrino, quien en tres fases va evolucionando su pensamiento. En cada fase se suscitan escenas homoeróticas.	
		Lector	<b>Marco teórico e histórico:</b>	
	<b>Elementos del discurso</b>	<b>Criterios de la voz narrativa</b>	<b>Niveles de participación</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>

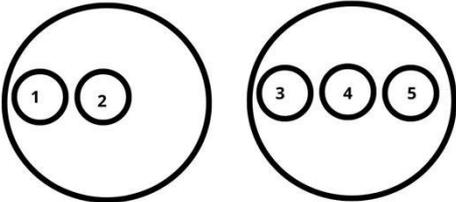


Cuento 5	“Acercamientos”		<i>Damas y Caballeros</i>
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Principios de selección</b>	<b>Elementos de análisis</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Lo enunciado    Ilusión referencial	Cuantitativo	Dimensión temporal	Unidades de tiempo: Mañana- mediodía
		Dimensión espacial	Espacios: Parque del Carmen Supermercado Av. Juárez
		Dimensión actorial	Personajes y acciones: Adolescente de Florencia, Zacatecas Vieja
	Cualitativo  Límites narrativos	Perspectiva del narrador y los personajes	Enfoque: El foco de la narración se fija en el adolescente de Florencia.
		Trama	Orientación narrativa: El relato se enmarca por el tiempo de la historia, de la mañana a la tarde. En este lapso surgen distintos espacios del centro de Guadalajara: el parque del Carmen, el supermercado, la av. Juárez y la casa de la vieja.
		Lector	Marco teórico e histórico:
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Criterios de la voz narrativa</b>	<b>Niveles de participación</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Enunciador    Voz productora narrativa	Identidad del narrador a partir de su enunciación	Homodiegético	Persona:
		Participación en la diégesis	
	Heterodiegético o Sin participación	Persona:  Se narra en segunda persona, lo que genera un efecto de reflexión, que aparenta un narrador homodiegético pero en realidad se trata de uno heterodiegético omnisciente.	
	Imbricación de la diégesis	Metadiegético	Taxonomía de mundos narrados Matrushka del relato:

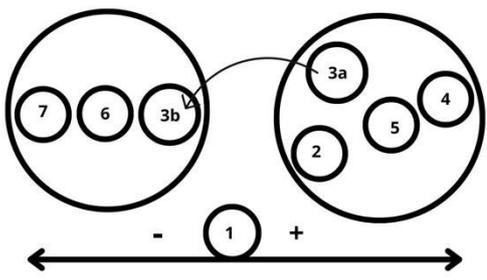
			 <p>Centro de Guadalajara 1 Plaza del Carmen 2 Casa de la anciana 3</p> <p>El centro de Guadalajara es el espacio contenedor de otros espacios como la Plaza del Carmen, Av. Juárez y la casa de la vieja.</p>
	Tiempo del acto narrativo	Secuencias temporales	Tiempo narrativo El texto es narrado en presente, incluso en la retrospectiva.
	Narratario	Narratario	Lector empírico - HERMENÉUTICA DEL CUERPO

Cuento 6	“Amor perdido (tragicomedia en dos actos)”		<i>Damas y Caballeros</i>
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Principios de selección</b>	<b>Elementos de análisis</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Lo enunciado  Ilusión referencial	Cuantitativo  Iconicidad narrativa descriptiva	Dimensión temporal	Unidades de tiempo: Existe una unidad de tiempo anacrónica, con acciones que no figuran con el orden natural del tiempo, pero permiten reconocer su secuencia lógica a pesar de que no concretan la cantidad de tiempo que existe entre cada unidad de tiempo.
		Dimensión espacial	Espacios: Fiesta en Centro nocturno “Trece Rojo Night Club” en una casona vieja.
		Dimensión actorial	Personajes y acciones: Asistentes disfrazados de monstruos Javier: momia Sergio: vampiro Ernesto: árabe

			Jorge: antifaz Pascual
	Cualitativo Límites narrativos	Perspectiva del narrador y los personajes	Enfoque: El foco de la narración se encuentra en Jorge y se conjuga en segunda persona singular del presente, al igual que todos los relatos previos de esta compilación.
		Trama	Orientación narrativa: El relato se orienta a partir de la fiesta de disfraces, por lo que la casona vieja del antro es el espacio principal. Esta dimensión del relato se conectan con ciertas retrospectivas homoeróticas y homonormativas.
		Lector	Marco teórico e histórico:
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Criterios de la voz narrativa</b>	<b>Niveles de participación</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Enunciador  Voz productora narrativa	Identidad del narrador a partir de su enunciación	Homodiegético o Participación en la diégesis	Persona: Sólo se presenta un narrador homodiegético, durante el prólogo, a partir de su conjugación en presente, primera persona del singular. El foco narrativo en este caso sigue siendo Jorge.
		Heterodiegético o Sin participación	Persona: El narrador se conjuga en segunda persona del presente como en la mayoría los anteriores relatos de la compilación, este efecto aparenta un estado de reflexión, que semeja a un narrador homodiegético.
	Imbricación de la diégesis	Metadiegético	Taxonomía de mundos narrados Matrushka del relato:

			 <p><b>Retrospectiva "Acto primero"</b></p> <p>Enamoramiento - 1    3 "Prólogo" - Nudo Presentación</p> <p>Desenamoramiento 2    4 "Intermedio" clímax Nudo</p> <p>5 "Acto segundo" desenlace</p> <p>A pesar de la anacronía de los eventos, se distingue que el relato se orienta en el desarrollo de la fiesta de disfraces y que algunas retrospectivas fuera de este evento justifican los comportamientos dentro de la fiesta.</p>
	Tiempo del acto narrativo	Secuencias temporales	<p><b>Tiempo narrativo</b></p> <p>Durante el prólogo el tiempo narrativo se conjuga en primera persona singular del presente.</p> <p>Mientras que durante los demás apartados de la narrativa se conjugan también en presente pero de la segunda persona en singular.</p>
	Narratario	Narratario	Lector empírico - HERMENÉUTICA DEL CUERPO

Cuento 7	"Poco amor"		<i>Damas y Caballeros</i>
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Principios de selección</b>	<b>Elementos de análisis</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Lo enunciado	Cuantitativo	Dimensión temporal	<b>Unidades de tiempo:</b> Debido a las retrospectivas, el tiempo del relato se extiende años antes del funeral de Alonso y días después.
		Dimensión espacial	<b>Espacios:</b> Casa de disidentes sexuales
		Dimensión actorial	<b>Personajes y acciones:</b> Familia: mamá y abuelo
Ilusión referencial	Iconicidad narrativa descriptiva		

			Alfonso- Finado Miguel-bailador José - Sediento Isaac Francisco-Fisicoculturista Rosalía Rafael
	Cualitativo Límites narrativos	Perspectiva del narrador y los personajes	<b>Enfoque:</b> El foco de la narración está puesto en un amigo de Alfonso, sin identidad más que esa relación desde el principio del relato.
		Trama	<b>Orientación narrativa:</b> La narrativa se orienta alrededor del deceso de Alonso, días antes y después de su muerte.
		Lector	<b>Marco teórico e histórico:</b> Música de vida nocturna : Sonora Santanera, Daniela Romo
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Criterios de la voz narrativa</b>	<b>Niveles de participación</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Enunciador       Voz productora narrativa	Identidad del narrador a partir de su enunciación	Homodiegético	<b>Persona:</b>  El narrador se conjuga en pretérito, primera persona del plural al principio del relato y en momentos en singular.
		Heterodiegético o Sin participación	<b>Persona:</b>
	Imbricación de la diégesis	Metadiegético	<b>Taxonomía de mundos narrados</b> <b>Matrushka del relato:</b> 

			Debido a que el orden de la lectura no reconstruye la historia en el orden natural del tiempo, esta es anacrónica. Para distinguir la anacronía, se muestra con números la secuencia de la lectura en un sistema cronológico que muestra los distintos saltos en el tiempo, acciones antes y después del funeral de Alonso. Este será la ruta narrativa que permite figurar que el <i>cuerpo individuo</i> de un muerto, cobra vida en su pasado homoerótico.
	Tiempo del acto narrativo	Secuencias temporales	Tiempo narrativo El narrador conjuga en pretérito simple.
	Narratario	Narratario	Lector empírico - HERMENÉUTICA DEL CUERPO

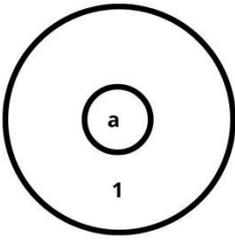
Cuento 8	“Cumpleaños”		<i>Damas y caballeros</i>
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Principios de selección</b>	<b>Elementos de análisis</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Lo enunciado  Ilusión referencial	Cuantitativo  Iconicidad narrativa descriptiva	Dimensión temporal	Unidades de tiempo: El relato es contenido en una unidad de tiempo muy extensa e incierta que abarca el tiempo en que se conocen Marcial y David en su juventud, hasta su encuentro homoerótico en su vejez. Razón para distribuir el relato en tres tiempos: Juventud, vejez y encuentro homoerótico.
		Dimensión espacial	Espacios: Debido a la anacronía del relato los espacios son divididos en relación del tiempo: Juventud con el patio de fiesta clandestina, casa, cine; vejez con la tienda y durante el encuentro homoerótico su casa una vez más.
		Dimensión actuarial	Personajes y acciones: Marcial Daniel
	Cualitativo  Límites narrativos	Perspectiva del narrador y los personajes	Enfoque: El relato toma como foco al personaje de Marcial.
		Trama	Orientación narrativa: Debido a que el relato es anacrónico este se orienta en relación a tres dimensiones temporales a las que el narrador salta de una a otra durante el desarrollo del relato.
		Lector	Marco teórico e histórico:



			historia, mediando entre las conjugaciones un discurso directo o por grandes estructuras discursivas como el párrafo. En este cuento no se emplea signos de puntuación, lo que produce mayor efecto de confusión durante la anacronía
	Narratario	Narratario	Lector empírico - HERMENÉUTICA DEL CUERPO

Cuento 1	“Barato”		<i>Personas (in)deseables</i>
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Principios de selección</b>	<b>Elementos de análisis</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Lo enunciado  Ilusión referencial	Cuantitativo  Iconicidad narrativa descriptiva	Dimensión temporal	Unidades de tiempo: La unidad de tiempo que enmarca el relato es incierta, sólo se sabe que involucra días de por medio, quizá semanas o meses.
		Dimensión espacial	Espacios: LUPIS en una plaza comercial
		Dimensión actorial	Personajes y acciones: Narrador Gerardo Muelas
	Cualitativo  Límites narrativos	Perspectiva del narrador y los personajes	Enfoque: Narrador
		Trama	Orientación narrativa: La trama se orienta de manera cronológica, al pasar de los días en los baños de una plaza comercial, LUPIS.
		Lector	Marco teórico e histórico: LUPIS en Guadalajara
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Criterios de la voz narrativa</b>	<b>Niveles de participación</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Enunciador	Identidad del narrador a partir de su enunciación	Homodiegético  Participación en la diégesis	Persona: El narrador es partícipe de las aventuras sexuales en el baño de una plaza comercial.



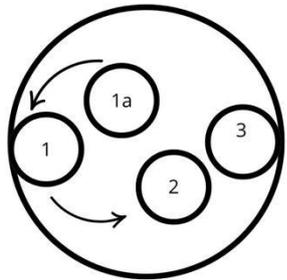
Ilusión referencial	Iconicidad narrativa descriptiva	Dimensión actuarial	Personajes y acciones: Dos muchachos con guitarras
	Cualitativo  Límites narrativos	Perspectiva del narrador y los personajes	Enfoque: La narración se enfoca en la interacción entre dos músicos urbanos.
		Trama	Orientación narrativa: Debido a que la historia se conforma de manera cronológica, la orientación del relato toma esta dirección, la intervención de los músicos en el espacio del transporte urbano.
		Lector	Marco teórico e histórico:
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Criterios de la voz narrativa</b>	<b>Niveles de participación</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Enunciador          Voz productora narrativa	Identidad del narrador a partir de su enunciación	Homodiegético	Persona:
		Participación en la diégesis	
	Heterodiegético Sin participación	Persona: El narrador no participa en el relato.	
Imbricación de la diégesis	Metadiegético	Taxonomía de mundos narrados Matrushka del relato:	
			 <p>1 Transporte a Pasillo</p>
			La matrushka de este relato es muy simple, puesto que todo se desarrolla en el mismo espacio del transporte urbano.

	Tiempo del acto narrativo	Secuencias temporales	Tiempo narrativo El relato se narra en segunda persona del presente.
	Narratario	Narratario	Lector empírico - HERMENÉUTICA DEL CUERPO

Cuento 3	“Historia de amor 3”		<i>Personas (in)deseables</i>	
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Principios de selección</b>	<b>Elementos de análisis</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>	
Lo enunciado    Ilusión referencial	Cuantitativo	Dimensión temporal	Unidades de tiempo: Incierto	
		Iconicidad narrativa descriptiva	Dimensión espacial	Espacios: Trabajo: cubículo, escaleras, bodega
			Dimensión actorial	Personajes y acciones: Esposa (amante) Compañero de trabajo
	Cualitativo	Límites narrativos	Perspectiva del narrador y los personajes	Enfoque: El foco de la narración se encuentra en un disidente sexual que se autodenomina como la esposa.
			Trama	Orientación narrativa: La historia comienza con un resumen, después una retrospectiva para presentar la historia completa desde el inicio, de manera cronológica.
		Lector		Marco teórico e histórico:
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Criterios de la voz narrativa</b>	<b>Niveles de participación</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>	
Enunciador	Identidad del narrador a partir de su enunciación	Homodiegético	Persona: El narrador participa en la historia, es la esposa, por lo que su discurso se encuentra en primera persona.	
		Heterodiegético o Sin participación	Persona:	

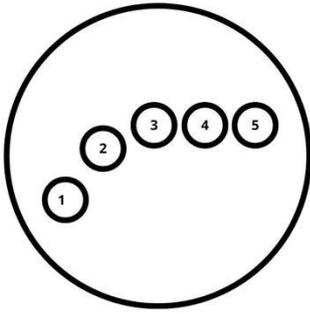
Voz productora narrativa	Imbricación de la diégesis	Metadieético	<p>Taxonomía de mundos narrados</p> <p>Matrushka del relato:</p> <p>1 Resumen</p> <table border="1"> <tr> <td>2 Conoce</td> <td>7 Separación</td> </tr> <tr> <td>3 Aproxima</td> <td>8 Abstinencia</td> </tr> <tr> <td>4 Excita</td> <td></td> </tr> <tr> <td>5 Atreve</td> <td>9 Acoso</td> </tr> <tr> <td>6 Amantes</td> <td>10 Partida</td> </tr> </table> <p>La Matrushka refleja las mismas características de la orientación narrativa a partir de una secuencia temporal de eventos, de inicio a fin en orden cronológico. El primer evento es un resumen que funciona como <i>in media res</i>. Los eventos del 2 al 6 suceden enmarcados en el espacio laboral. Mientras que los sucesos del 7 al 8 refieren a la casa del narrador. Finalmente los sucesos del 9 al 10 muestran el conflicto entre el narrador y su enamorado.</p>	2 Conoce	7 Separación	3 Aproxima	8 Abstinencia	4 Excita		5 Atreve	9 Acoso	6 Amantes	10 Partida
	2 Conoce	7 Separación											
	3 Aproxima	8 Abstinencia											
4 Excita													
5 Atreve	9 Acoso												
6 Amantes	10 Partida												
Tiempo del acto narrativo	Secuencias temporales	Tiempo narrativo La historia se narra en pretérito.											
Narratario	Narratario	Lector empírico - HERMENÉUTICA DEL CUERPO											

Cuento 4	“Canción de amor 2”	<i>Personas (in)deseables</i>	
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Principios de selección</b>	<b>Elementos de análisis</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Lo enunciado	Cuantitativo	Dimensión temporal	Unidades de tiempo: El relato se desarrolla en un fragmento del día, aunque es incierto qué parte del día abarca su extensión.
	Iconicidad narrativa descriptiva	Dimensión espacial	Espacios:

Ilusión referencial			Los espacios principales de este relato son: la plaza comercial, el automóvil y la casa.
		Dimensión actorial	Personajes y acciones: Son dos los personajes principales: el narrador y el hombre de las sandalias.
	Cualitativo Límites narrativos	Perspectiva del narrador y los personajes	Enfoque: El foco de la narración se encuentra en el mismo narrador un admirador de pies.
		Trama	Orientación narrativa: La narrativa sigue el orden cronológico, este mismo orden muestra el avance de una interacción homoerótica entre dos disidentes sexuales fetichistas.
	Lector	Marco teórico e histórico:	
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Criterios de la voz narrativa</b>	<b>Niveles de participación</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Enunciador	Identidad del narrador a partir de su enunciación	Homodiegético o Participación en la diégesis	Persona: El narrador es partícipe del relato, es el narrador en primera persona del pretérito.
		Heterodiegético o Sin participación	Persona:
Voz productora narrativa	Imbricación de la diégesis	Metadiegético	Taxonomía de mundos narrados Matrushka del relato:   <p>1                      1a                      2                      3</p> <p>Plaza comercial      Tienda de ropa      Automóvil      Casa</p>

			El relato comienza <i>in media res</i> , en medio de un ligue homoerótico, después, por medio de una analepsis, el relato retoma la historia, justo cuando los personajes principales se conocen, a partir de ahí surgen los espacios en orden cronológico: plaza comercial, automóvil y casa.
	Tiempo del acto narrativo	Secuencias temporales	Tiempo narrativo El relato es narrado en pretérito.
	Narratario	Narratario	Lector empírico - HERMENÉUTICA DEL CUERPO

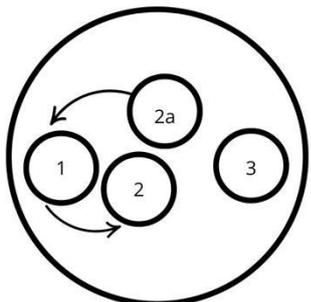
Cuento 5	“Plaza”		<i>Personas (in)deseables</i>
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Principios de selección</b>	<b>Elementos de análisis</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Lo enunciado  Ilusión referencial	Cuantitativo  Iconicidad narrativa descriptiva	Dimensión temporal	Unidades de tiempo: El relato homoerótico se enmarca en un lapso temporal de una mañana en el centro de Guadalajara
		Dimensión espacial	Espacios: El centro de Guadalajara es el espacio principal que se divide en distintos LUPIS
		Dimensión actorial	Personajes y acciones: Foráneo y un hombre
	Cualitativo Límites narrativos	Perspectiva del narrador y los personajes	Enfoque: La narración tiene como foco al hombre foráneo.
		Trama	Orientación narrativa: La narrativa se orienta en torno a la ruta homoerótica
		Lector	Marco teórico e histórico:
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Criterios de la voz narrativa</b>	<b>Niveles de participación</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Enunciador	Identidad del narrador a partir de su enunciación	Homodiegético	Persona:
		Participación en la diégesis Heterodiegético	Persona:

Voz productora narrativa		Sin participación	El narrador no participa en el texto. Se trata de un narrador en segunda persona.
	Imbricación de la diégesis	Metadieético	<p>Taxonomía de mundos narrados</p> <p>Matrushka del relato:</p>  <p>1 Parque Rojo      3 Plaza tapatía      5 Baño</p> <p>2 Kiosco de Catedral      4 Fuente de las Ranas</p> <p>El esquema de esta Matrushka dibuja la ruta homoerótica en Guadalajara.</p>
	Tiempo del acto narrativo	Secuencias temporales	<p>Tiempo narrativo</p> <p>El texto se narra en pretérito.</p>
	Narratario	Narratario	Lector empírico - HERMENÉUTICA DEL CUERPO

Cuento 6	“Historia de amor 2”	<i>Personas (in)deseables</i>	
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Principios de selección</b>	<b>Elementos de análisis</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>
Lo enunciado   Ilusión referencial	Cuantitativo	Dimensión temporal	Unidades de tiempo: Horas
		Dimensión espacial	Espacios: Casa: sillón, pasillo, baño
		Dimensión actuarial	Personajes y acciones: A B
	Cualitativo	Perspectiva del narrador y los personajes	Enfoque: El foco de la narración se encuentra en B
Límites narrativos		Trama	Orientación narrativa: Debido a que se encuentra en orden cronológico la orientación toma el flujo de la lectura.



<b>en modo narrativo</b>			
Lo enunciado  Ilusión referencial	Cuantitativo  Iconicidad narrativa descriptiva	Dimensión temporal	Unidades de tiempo: Existe una temporalidad incierta de días que no puede ser medido, pero podría corresponder a años. Por ello este relato se manejará a partir de cuatro circunstancias que le dan continuidad significativa a la historia: Gerald en la ruta homoerótica, Gerald y el niño, Gerald buscando al niño, la aparición del niño.
		Dimensión espacial	Espacios: Distintos espacios de la ruta homoerótica en Guadalajara, conforman este relato a partir de las cuatro unidades de tiempo:
		Dimensión actorial	Personajes y acciones: Gerald
	Cualitativo  Límites narrativos	Perspectiva del narrador y los personajes	Enfoque: Gerald durante el inicio el nudo y el clímax de la narración es el foco  El “niño” en el desenlace de la narración
		Trama	Orientación narrativa: La relación de Gerald con el “niño” es la orientación narrativa de este relato.
		Lector	Marco teórico e histórico: “Las ciudades” José Alfredo Jiménez La ruta homoerótica
	<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Criterios de la voz narrativa</b>	<b>Niveles de participación</b>
Enunciador  Voz productora narrativa	Identidad del narrador a partir de su enunciación	Homodiegético	Persona:
		Participación en la diégesis Heterodiegético o Sin participación	Persona: Se trata de un narrador en tercera persona que no participa en la historia.
	Imbricación de la diégesis	Metadiegético	Taxonomía de mundos narrados Matrushka del relato:

			 <p style="text-align: center;">1                      2                      2a                      3</p> <p style="text-align: center;">Gerald en la    Gerald y el    Búsqueda    La aparición ruta                      "niño"                      del niño                      del niño homoerótica</p> <p>El relato inicia <i>in media res</i> cuando Gerald busca al niño. A partir de una analepsis, el relato toma parte de la historia cuando Gerald comienza a asistir a los bares de la ruta homoerótica. Desde ese punto la historia toma el orden natural del tiempo.</p>
	Tiempo del acto narrativo	Secuencias temporales	Tiempo narrativo Pretérito
	Narratario	Narratario	Lector empírico - HERMENÉUTICA DEL CUERPO

Cuento 8	“Canción de amor 3”	<i>Personas (in)deseables</i>		
<b>Elementos del discurso en modo narrativo</b>	<b>Principios de selección</b>	<b>Elementos de análisis</b>	<b>Estructuras narratológicas</b>	
Lo enunciado	Cuantitativo	Dimensión temporal	Unidades de tiempo: Noche	
		Dimensión espacial	Espacios: Habitación en penumbras	
Ilusión referencial	Iconicidad narrativa descriptiva	Dimensión actuarial	Personajes y acciones: Un hombre	
		Cualitativo	Enfoque: El relato tiene como foco al hombre	
		Límites narrativos	Trama	Orientación narrativa: La trama se encuentra en orden cronológico.
		Lector	Marco teórico e histórico:	







Figuras retóricas	Estereotipo Cuerpo heterosexual jerarquizado	Metonimia <i>Cuerpo individuo</i>	Prosopopeya <i>Cuerpo sociedad</i>	Metáfora Metáfora del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado	Estereotipo Cuerpo disidente jerarquizado
Espacio Privado  Hogar de David	Hijo Quinceañero Estudiante David	<b>Desnudez</b> Mochila Uniforme Dinero Edad	Cama Silla, Escalera Puerta		
Espacio público  Centro de Guadalajara	Estudiante	Lonche Refresco Dinero Discos Revistas Helados	Mercado Corona  Locales comerciales		
	Hombre	Periódico	LUPIS Plaza de Armas: banca		
		Mudo Hermoso	LUPIS Plaza de Armas: banca	Niño y hombre ligando a discreción en una plaza pública.	Efebo Lolita
		Tío Familiar			Bicurioso
Espacio privado en lo público  Hotel en San Juan de Dios		<b>Desnudez</b> Camisa Pantalones  “Usted” (respeto)	Colchoneta mugrosa, Silla de madera, foco pendiendo de un alambre, rollo de papel...	<i>La metáfora del cuerpo homoerótico se conforma de un cuerpo individuo, identificado como niño y pasivo, sobre otro cuerpo individuo, identificado como señor activo. La conjugación sexual de ambos sujetos se sostiene</i>	Papá Tío Activo  -Seducción pasiva  -Coito activo
		<b>Desnudez</b> Condomes Dinero			Pasivo  -Seducción activa

		Escolar Cándido Párvula boca		sobre un <i>cuerpo</i> <i>sociedad</i> delimitado en la Silla de un hotel en San Juan de Dios	-Coito pasivo
Espacio privado  Hogar de Juan	Juan Esposo	Llaves Torta Ropa doblada <b>Desnudez</b>	Cerradura Sillón Perro Contestadora de teléfono Refrigerador Televisor Silla del comedor		

“Ni un roce”		<i>Damas y Caballeros</i>			Cuento 2
	1	2	3	4	5
Figuras retóricas	<b>Estereotipo</b> o Cuerpo heterosexual jerarquizado	<b>Metonimia</b> <i>Cuerpo</i> <i>individuo</i>	<b>Prosopopeya</b> <i>Cuerpo</i> <i>sociedad</i>	<b>Metáfora</b> Metáfora del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado	<b>Estereotipo</b> Cuerpo disidente jerarquizado
Espacio privado en lo público  No lugar Automóvil	Chofer Alan Objeto de deseo	Espejo retrovisor Camisa entreabierta Pecho firme Olor limpio Borra Vello rubio Cosquillas Cigarros Oreja de vellos finísimos Cuota  Cigarro	Asiento de chofer		

	<p>Pasajeros:</p> <p>Fernando</p> <p>Miguel</p> <p>Élmer Extranjero</p>	<p>Sueño</p> <p>Acento cubano (discurso directo fonético y morfosintáctico) “Miados” “Refunfuños”</p>	<p>Asiento trasero izquierdo</p> <p>Asiento delantero</p> <p>Asiento trasero derecho</p>		
<p>Espacio público</p> <p>No lugar</p> <p>La carretera</p>	Viajeros	Automóvil	<p>Cerros</p> <p>Arbustos</p> <p>Curvas</p> <p>Escasez de luz</p> <p>Faros de los autos</p>		
<p>Espacio Público</p> <p>Punto de descanso</p>	<p>Viajeros:</p> <p>Alan</p>	<p>Refresco de lata</p> <p>Chiste</p> <p>Risas</p> <p>Cigarros</p> <p>Mechón de pelo en la frente</p> <p>Arqueamiento de ceja</p> <p>Tic</p> <p>Rodilla</p> <p>Labios</p> <p>Aliento</p> <p>Tenis blanquísimos</p> <p>Calcetas immaculadas</p>	<p>Tienda: Barra de la tienda</p> <p>Mirador: barda</p> <p>Luz blanquísima de los arbotantes</p> <p>Estacionamiento: grava</p>	<p>La metáfora del cuerpo homoerótico en este relato, comienza a concretarse a partir de la expresión de Élmer, al ver la interacción y proximidad de Alan y Fernando, así como por el comportamiento del empleado de la tienda, quien no los deja de mirar,</p>	<p>Puto (Expresión de Miguel)</p> <p>Puto (Expresión de Miguel)</p>

	Fernando	Refresco de lata Chiste Risas Cigarros Chamarra Aliento	Tienda: Barra de la tienda Mirador Luz blanquísima de los arbotantes	al reacomodar innecesariamente la mercancía.	
	Miguel	Murmuro Beso  Muecas Té	Tienda: Banco  Baño Tienda		
	Élmer	Refresco “Miados”  Mirada Pan Bimbo Latas Refrescos	Tienda		
	Empleado				
Espacio privado en lo público  No lugar Automóvil Espacio Público	Viajeros:  Alan	Sonrisa Perfil de dios griego Guapo Mano Casetes Mechón Respaldo Nuca blanca	Automóvil: Asiento de chofer Palanca de velocidades, Perilla, Aparato de sonido Canción	La metáfora del cuerpo homoerótico se tensa a partir del comportamiento contrariado de Alan, a causa de sus rechazos y sus acercamientos , no logra concretarse un estereotipo de amantes.	
	Fernando	Pierna Bragueta Casetes Brazo Dedos	Asiento delantero Sombras Aparato de sonido Canción		
	Miguel	Ronquido	Asiento trasero izquierdo		
	Élmer	Refunfuño Audífonos Ronquido	Asiento trasero derecho		

Espacio público  Localidad	Viajeros:  Alan          Fernando          Élmer          Miguel	Cuello Cara Llaves Dedos Almorranas Sudor Frente Menso  Mano Puño Llaves Manos  Mirada aniquilador a  Cara somnolient a Bostezo Ronquido	Cerro Luces Mancha negra Calzada Calles pequeñas y empedradas Hoteles Carretera Automóvil  Cerro Luces Mancha negra Calzada Calles pequeñas y empedradas Hoteles Carretera Automóvil  Hoteles Edificios  Hoteles Edificios	La metáfora del cuerpo homoerótico del relato, aparenta desaparecer tras la molestia de Fernando.	
Espacio Privado       La casa a las afueras	Anfitrión Alejandro          Invitados	Monarca/pa lmas Jarra de cristal Rifa  Coctel Maletas Baile	Suite       Sala Aparato de sonido  Baño Cocina  Sala	La metáfora del cuerpo homoerótico	

	Postulantes:	Papel de rifa	Cuartos de arriba 2 Cuartos inferiores 1		
	Fernando	Papel 2 Maleta Oreja	Cuarto de arriba Escaleras		Eco
	Alan	Labios Israel	Pasillo Cuarto de abajo		Narciso
Espacio privado dentro de lo privado  El cuarto	Huésped:  Fernando	Ropa <b>Desnudez</b> Reloj	Televisión Pared Cucaracha Cama	La metáfora del cuerpo homoerótico consiste en la tensión sexual entre dos <i>cueros individuo</i> : uno activo y abierto a la seducción homoerótica, Fernando; y otro pasivo en la seducción, reservado sobre sus aproximaciones corporales, ya que no da pie al acto sexual, ante un <i>cuero sociedad</i> compuesto de distintos espacios públicos que no le permiten desprenderse de las jerarquías heteronormad	Narciso  Eco
	Él	Toquido	Puerta		



	Nuevo alumno	Cejas  Butaca Ropa no costosa Ropa bien combinada Cara conocida Tenis Sin calcetines Tobillos gruesos Cuero Hijo de familia rica Expulsado Niño de motocicleta Ginebra			
	Sangrón de la clase	Mirada de ermitaño Sin novia Abrazos Machín			
	Amiga/claudia				
Espacio Privado dentro de lo privado  Recuerdos	Narrador  Maestro Víctor Alfonso	Estructura del relato  Sonriente	Recuerdo 1 habilidad poética  Recuerdo 2 homoerótico Escuela	La metáfora del cuerpo homoerótico en este recuerdo, se conforma de un <i>cuerpo individuo</i> con metonimias que lo	Closeteros

	<p>Maestro Víctor Alfonso</p> <p>Fredi Kruger</p> <p>Recolector: Homero</p> <p>Otros</p>	<p>Sin chort Sin camisa Sin zapatos Vajillas Clóset</p> <p>Cara desgarrada</p> <p>Dedos de navaja</p> <p>Frutos extraños</p> <p>Frutos extraños</p>	<p>Casa</p> <p>Recuerdo 3 Película</p> <p>Recuerdo 4 Sobre un sueño Árbol de frutos extraños</p>	<p>estereotipan como alumno, que pretende a otro <i>cuerpo individuo</i> con metonimias que lo estereotipan como maestro, el cual corresponde a la admiración, pero no a un encuentro sexual, a causa de la heteronormatividad que puede en ambos, lo que los estereotipa como hombres gay de closet.</p>	
--	--	---	--	---	--

	<p>El alumno soñador</p> <p>El sangrón de la clase</p>	<p>Espalda Nuca Mano</p> <p>Espalda Aliento Pecho Calzón brevísimo Miembro erecto</p>	<p>Recuerdo 5 Casa: Homero Cama</p>	<p>La metáfora del cuerpo se conforma de un <i>cuerpo individuo</i> estereotipado como alumno soñador, que goza de la proximidad del cuerpo de otro <i>cuerpo individuo</i> estereotipado como el sangrón de la clase, en un <i>cuerpo sociedad</i> privado dentro de lo privado (íntimo), donde ambos refrenan su contacto por la heteronormatividad que incluso en esa prosopopeya de libertad, a ambos les pesa.</p>	<p>Closetero: José Amo</p> <p>Closetero: Fernando Esclavo</p>
	<p>El alumno soñador</p> <p>El sangrón de la clase</p>	<p>Fotos Cámara</p> <p>Camisa Pantalón Calzones Miembro</p>	<p>Recuerdo 6 Los baños de hombres</p> <p>Apartado Mingitorios</p>	<p>La metáfora del cuerpo homoerótico se forma y se destruye. Se forma por un <i>cuerpo individuo</i> con estereotipo de</p>	<p>Closeteros</p>

				<p>alumno soñador que desea aproximarse a otro <i>cuerpo individuo</i>, su compañero, el sangrón de la clase, en un espacio privado dentro de lo privado lo que permite se desprendan algunas metonimias. Se destruye cuando el <i>cuerpo individuo</i> del sangrón de la clase rechaza al <i>cuerpo individuo</i> del alumno soñador por lo que ambos siguen siendo estereotipados como closeteros.</p>	
<p>Espacio privado, dentro de lo privado</p> <p>Sueños</p>	<p>Policías</p> <p>Criminal: José</p> <p>Asesino</p>	<p>Perros</p> <p>Hocico</p> <p>Castigo</p> <p>Carcajada</p> <p>Broma</p> <p>Película</p> <p>Pantalla</p>	<p>Sueño 1</p> <p>Villa</p> <p>Casas</p> <p>Casa</p> <p>Reja</p> <p>Cuarto</p> <p>Desván</p> <p>Montes de</p> <p>cadáveres</p>		

	Víctimas: Familia	Cinta Piernas Brazos Cuchillo  Gritos y huidas			
	Presa: José	Vida Espalda			
	Celadores		Sueño 2 Coliseo romano Plaza de toros Edificio circular Ruedo Público Tribunas		
	Condenado s:	Lazo amistoso			
	Otro	Muerte Desahogo Brazos			
	José		Sueño 3 Fiesta		
	Anfitrión			La metáfora del cuerpo homoerótico se conforma de dos <i>cuerpos</i> <i>individuo</i> que tienen jerarquía de invitados en una fiesta, y que por motivos fuera de sí, son reunidos en un <i>cuerpo</i> <i>sociedad</i> más privado, fuera	Closeteros
	Invitados:				
	José	Caricia Beso	Recámara Pasillo largo Cuarto pequeño y alejado Cama		
	Homero	Caricia Beso			

	<p>Huéspedes: Madre e hijos</p> <p>Hombre desnudo</p> <p>Otros hombres</p> <p>José</p>	<p>De pie Negros y gordos</p> <p>Sombrero Desnudo Sonámbulo Loco Boca</p> <p>Miembros Semen Cabeza</p> <p>Miembro Eyacuclación</p>	<p>Sueño 4 Dormitorio</p> <p>Cama fuera del dormitorio/or gía</p>	<p>del juicio de los demás invitados, que denota intimidad y pérdida de jerarquías, por lo que pueden interactuar con libertad homoerótica.</p> <p>La metáfora del cuerpo homoerótico en este sueño, se conforma de varios <i>cuerpos individuo</i> que se estereotipan como bacantes en un espacio sociedad privado dentro de lo privado, un dormitorio (íntimo), por lo que tienen apertura y soltura en la interacción homoerótica.</p>	<p>Bacante Esclavo sexual</p> <p>Amo/master</p> <p>Closetero Amo/master</p>
<p>Espacio Privado</p> <p>Fiesta</p>	<p>Anfitrión: Blanca</p> <p>Invitados: Homero</p> <p>José</p>	<p>Botella Vaso Pelo Boca</p> <p>Caricia Boca</p>	<p>Cuarto Camas Decorado infantil Buró</p>	<p>La metáfora del cuerpo homoerótico concluye como dos <i>cuerpos individuo</i> closeteros que interactúan en distintas circunstancias de proximidad</p>	<p>Closeteros</p>

		Beso		homoerótica en un <i>cuerpo sociedad</i> con espacios privados dentro de lo privado, con prosopopeyas que les dan libertad pero no logran concretar.	
--	--	------	--	--	--

“El Brujo Blanco”		<i>Damas y Caballeros</i>			Cuento 4
	1	2	3	4	5
Figuras retóricas	<b>Estereotipo</b> Cuerpo heterosexual 1 jerarquizado	<b>Metonimia</b> <i>Cuerpo individuo</i>	<b>Prosopopeya</b> <i>Cuerpo sociedad</i>	<b>Metáfora</b> Metáfora del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado	<b>Estereotipo</b> Cuerpo disidente jerarquizado
Espacio público en lo privado	Luchador	Torpe Alto Rudo Fuerte Hábil para las llaves Resortes en las piernas Máscara Capa Atractivo/ chiflidos Revista “Ring” Músculos	Hogar: Sala/TV - Ring		
Espacio privado		Hepatitis/a marillo Soltero/cotorro Serio Pies	Hogar: Habitación, sala/TV	Sobrino recargado en las piernas del tío en la proximidad de la sala.	Cotorro Soltero maduro Enfermo

Espacio público en lo privado	Héroe	Tritón Máscara y capa nueva Luchador técnico	Hogar: Sala TV		
Espacio público  Espacio privado en lo público	Héroe	Tío Músculos Peinado Sonrisa blanca Ganador	Arena: Asientos, Vestidor Regaderas		
	Niño	Sobrino			
Espacio público	Proveedor Padre	Alimento	Mazatlán: Restaurante en la playa		
	Niño	Gula			
Espacio privado en lo público	Enfermo	Dolor de estómago Reposo Sudor Vómito	Hotel: habitación, cama	Sobrino recostado con el tío en la misma cama	
	Tío Jorge	Tío Cariñoso			
Intimidad	Macho	Ganador Fortuna	Hogar: Casa		
	Hijo/Mujer	Sueño Sudor/desvelo			
Espacio onírico		Botines Calcetines Silencio Sudor Músculos tensos Calzón rojo Pirámide de bellos púbicos Herida Pies Huaraches Vientre Tobillo Empeine Planta	Espacio anacrónico, mítico y desencadenado  Plancha Regaderas Vestidor Calle Ambulancias Vestidor	<i>La metáfora del cuerpo homoerótico se conforma de un cuerpo sociedad, mediado por el espacio onírico y limitado en la plancha de inspección médica, donde un cuerpo individuo identificado como sobrino y niño experimenta de manera sexual, los</i>	San Sebastián  Cadáver/bulto/mártir  Seducción pasiva  Cuerpo pasivo
		Toalla Evocación Lengua Labios Saliva			<i>Footfetish</i>  Médico

				pies de otro <i>cuerpo</i> <i>individuo</i> en estado inconsciente y herido identificado como luchador y tío.	Seducción pasiva  Cuerpo activo
--	--	--	--	---	---------------------------------------

“Acercamientos”		<i>Damas y Caballeros</i>			Cuento 5
	1	2	3	4	5
Figuras retóricas	<b>Estereotipo</b> Cuerpo heterosexual jerarquizado	<b>Metonimia</b> <i>Cuerpo individuo</i>	<b>Prosopopeya</b> <i>Cuerpo sociedad</i>	<b>Metáfora</b> Metáfora del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado	<b>Estereotipo</b> Cuerpo disidente jerarquizado
Espacio público	Adolescente Foráneo Pobre Sirviente	Pantalón de mezclilla Camisa a rayas Tenis muy gastados  Periódico sección empleos	Plaza: Banca		
Espacio público	La viejita Patrona       La loca	Bolsas Labios rojos   Flaco Vestido rojo Lunares blancos	Supermercado y av. Juárez    Muro de la iglesia		
Espacio privado en lo público	Guardian	San Bernardo	Casa de la viejita		

Espacio privado en lo privado			Cocina	La metáfora del cuerpo homoerótico en este relato se sugiere, a partir del <i>cuerpo individuo</i> de un travesti, que seduce el <i>cuerpo individuo</i> de un adolescente foráneo, por medio de metonimias como el billete, la naranja y el licor. Finalmente la metáfora del cuerpo homoerótico se sedimenta en los estereotipos de la loca y de mayate.	Bruja Loca  Infante Mayate

“Amor perdido (Tragicomedia en dos actos)”			<i>Damas y Caballeros</i>		Cuento 6
	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>
Figuras retóricas	<b>Estereotipo</b> Cuerpo heterosexual jerarquizado	<b>Metonimia</b> <i>Cuerpo individuo</i>	<b>Prosopopeya</b> <i>Cuerpo sociedad</i>	<b>Metáfora</b> Metáfora del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado	<b>Estereotipo</b> Cuerpo disidente jerarquizado
Espacio público	Hombres Transeúntes :		Avenida Juárez, ruta homoerótica:		

	Jorge	Camiseta Mezclilla Tenis 25 años	Aceras Autos Escaparate de zapatería Cuadras Cantina Café Sala cinematográfica	Cortejado	Closeteros
	Pascual	30 años Barba recortada Ojos café Corbata		Cortejo	
Espacio privado		Dos cuerpos  Posición copulativa  Jorge  Pascual	Casa  Recámara: Luz Cortina Cama	La metáfora del cuerpo homoerótico sucede entre dos <i>cuerpos</i> <i>individuo</i> disidentes sexuales, que se estereotipan como hombres transeuntes, e interactúan por medio de códigos homoeróticos, en un <i>espacio</i> <i>sociedad</i> heteronormado.	Amantes:
Espacio privado	Matrimonio :  Ama de hogar-Jorge	tocino y naranja  Café Confleis	Cocina  Cocina	La metáfora homoerótica se pierde con la estereotipación clásica de la esposa y el esposo	

	Padre de familia-Pascual	Corbata anudada Cuello de camisa Viaje de negocios			
Espacio público	Amantes:	Abrazo paternal Muchacho Maletas	Aeropuerto	La metáfora del cuerpo homoerótico se pierde por falta de convención entre Jorge y Pascual	Amantes: Sugar daddy Sugar babe Cornudo
Espacio privado	Matrimonio : Pascual Jorge	Cabeza Mano Sangre Herida Cucharita del café Maleta	Casa: Televisión Cocina, cafetera, estufa		
Espacio privado dentro de lo público	Monstruos: Momia-Javier Vampiro-Sergio Árabe-Ernesto Civil-Jorge	Bebida Bebida Bebida Antifaz Bebida	Fiesta de disfraces Centro nocturno "Trece Rojo Night Club": Casona vieja Tristísimo jardín Luz desnuda Interior: Luz roja		



		Bultos			
--	--	--------	--	--	--

"Poco amor"		<i>Damas y Caballeros</i>			Cuento 7
	1	2	3	4	5
Figuras retóricas	<b>Estereotipo</b> Cuerpo heterosexua l jerarquizado	<b>Metonimia</b> <i>Cuerpo individuo</i>	<b>Prosopopeya</b> <i>Cuerpo sociedad</i>	<b>Metáfora</b> Metáfora del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado	<b>Estereotipo</b> Cuerpo disidente jerarquizado
Espacio Público	Cadáver-Alonso  Familiares: Mamá-Rosalía Abuelo  Amigos: Miguel José Isaac Francisco Narrador	Palada de tierra	Cementerio: Fosa		
Espacio privado	Dolientes/borrachos:  Miguel   José  Isaac  Francisco  Narrador	Disco:    Vasos Caguama   Brazo	Casa/Burdel: Música <i>Perfume de Gardenias/</i> Alcohol Burdel		

Espacio privado en lo privado	Ser vivo Alfonso Rockero       Dolientes:  Rosalía/Ver güenza  Miguel/Ternura	Camisetas de Iron Maiden  Mezclilla talla 16  Tenis Vans Hojas par cartas con figuritas de corazones  Un cigarro  Flor disecada  Revistas gay	Casa de la mamá de Alfonso: Baúl	La metáfora del cuerpo homoerótico comienza a surgir con el <i>cuerpo individuo</i> de Alfonso, estereotipado como gay, a partir de metonimias como revistas sexuales y calzoncillos de otros hombres, a partir de una prosopopeya de la intimidad en un baúl de cosas personales.	Gay
Espacio privado en lo privado	Compañero de secundaria  Narrador  Aguafiestas	Llave  Dinero  Llave	Casa de su compañero de secundaria: Puerta	La metáfora del cuerpo homoerótico del relato se completa con el <i>cuerpo individuo</i> de Alonso sin metonimias, desnudo junto al cuerpo — también sin metonimias — de su compañero de	Mayate  Closetero

				secundaria, a los dieciséis años, que, a pesar de estar bajo el resguardo de prosopopeyas de intimidad como la puerta, es interrumpida por el <i>cuerpo individuo</i> de la hermana quien posee la metonimia de la llave.	
--	--	--	--	---	--

“Cumpleaños”		<i>Damas y Caballeros</i>			Cuento 8
	1	2	3	4	5
Figuras retóricas	<b>Estereotipo</b> Cuerpo heterosexual jerarquizado	<b>Metonimia</b> <i>Cuerpo individuo</i>	<b>Prosopopeya</b> <i>Cuerpo sociedad</i>	<b>Metáfora</b> Metáfora del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado	<b>Estereotipo</b> Cuerpo disidente jerarquizado
Espacio Privado dentro de lo público		Perfil de angelito	Reflexiones sobre la casa de Marcial  Augurio: Vacío Banco Cochinero Jitomates aplastados Charcos de leche y jugo Amenaza de asesino con catsup Carne podrida	Los estereotipos muestran una tensión con la que ambos experimentan y naturalizan su sexualidad.	Marcial - Joto  Chichifo Aníbal

			Reconocimiento Camioneta prestada Manoseadas gratis  Anagnórisis		
Espacio público en lo privado		Anciano  Bailarín joven	Patio de fiesta clandestina		Senectud disidente  Dorian grey  Amigos con derecho: Marcial y Daniel
Espacio privado en lo público	Festejado  Festejante  Cocinero Daniel	Treintones Buen ver  Menú	Pastel Velas  Fiesta: Festines Comilonas Películas		
Espacio privado En lo público	Socio Daniel  Zapatero Marcial  Clientes: Señoras ricas	Diseñador Dueño Zapatos antiguos	Tienda de zapatos		
Espacio privado En lo público		Mocasines de suela gastada bien boleados  Calcetines	Tienda de zapatos		Baco Efebo Aníbal

		Pies suaves y ligeros  Dedos  Pantorrilla  Pantimedia de pelos negros  Hojas de Parra  Racimo de uvas  Efebo desnudo  Hilo de jugo  Piel blanquísim a  Figura lánguida  Rasgos vagamente orientales Sonrisa burlesca  Pie  Aceite  Empeine  Planta  Uñas bien recortadas  Portafolio  Papeles	Bosque		
--	--	--	--------	--	--

		<p>Nike Catorce años Quince años Flacos Sin chiste</p> <p>Dedos regordetes Dedos cabezones</p> <p>Pies delgados Tobillo marcado Vello negrísimo Y lujuriosos Maduros</p> <p>Pies grandes Pies de rancho güero Dedos rosaditos Huaraches Pies fuertes</p>	Reflexiones sobre los pies/ Tienda		<p>Fetichista Siervo/Lava pies Marcial</p> <p><i>Footfetish</i></p> <p>Pies de pollo</p> <p>Pies de vulgar/ político/religioso</p> <p>Empresarios Padres de familia</p> <p>El muchacho guapo</p>
Espacio privado dentro de lo privado	Anfitrión/plantado  Daniel	Botellas de Champaña Reloj  Cena	Fiesta de cumpleaños		Chichifo

		Ausencia			
Espacio privado dentro de lo privado	Dueño      Gorrón	Camarones a la diabla  Tostada  Llaves  Regalo  Tenis viejos	Tienda de zapatos		
Espacio privado dentro de lo privado		Sábana Desnudo Faraón Listón Regalo Labios finos Ofrenda Pene tibio	Reflexiones sobre la casa de Marcial  Augurio: Espejo Aparatos de sonido Casa desamueblada  Reconocimiento: Recámara		Marcial - Joto      Chichifo Ofrenda Baco Aníbal

"Barato"		<i>Personas (in)deseables</i>			Cuento 1
	1	2	3	4	5
Figuras retóricas	<b>Estereotipo</b> o Cuerpo heterosexual jerarquizado	<b>Metonimia</b> <i>Cuerpo individuo</i>	<b>Prosopopeya</b> <i>Cuerpo sociedad</i>	<b>Metáfora</b> Metáfora del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado	<b>Estereotipo</b> Cuerpo disidente jerarquizado

Espacio Privado en lo público	Visitante de la plaza Narrador  Visitante de la plaza Gerardo	Ojos verdes Camisa blanca Suéter gris, cuello en “V” Pelo castaño Pantalón de mezclilla desgarrado Tenis sin calcetines Cuaderno con corazón flechado y etiquetado como María del Sol	Plaza comercial: Pasillo  Baño		
Espacio público		Rostro caliente Caderas  Roce de dedos Susurro Miembro enorme Manos tibias Rostro contrariado	Selva: Luz Arbotante Arbustos Ratas Faros	La metáfora del cuerpo homoerótico se logra aquí, por medio de dos <i>cuerpos individuo</i> practicantes de cruising en un <i>cuerpo sociedad</i> , decadente, un lote baldío	Practicantes de cruising:  Narrador Pasivo  Gerardo Activo
Espacio privado en lo público	Muelas Trabajador	Asqueroso Microbios de baño Bolsa de pantalón Estuche Cepillo de dientes	Súper mercado		

		Tubito de pasta dental			
Espacio Privado en lo público	Visitante de la plaza Narrador  Visitante de la plaza Gerardo  Visitante de la plaza “otro”	Muchacho	Pasillo		
Espacio Público		Bragueta Pene Coraje Gemidos Zapato Tronido Semen  Boca limpia Labios Nuca Escupitajo Hincado Desamparo	Selva: Bultos	La metáfora del cuerpo homoerótico se logra aquí, por medio de dos <i>cuerpos individuo</i> practicantes de cruising en un <i>cuerpo sociedad</i> , decadente, un lote baldío. La metáfora se logra a partir de la función	Practicantes de cruising:  Narrador Activo  Muelas Pasivo

“Canción de amor 1”		<i>Personas (in)deseables</i>			Cuento 2
	1	2	3	4	5
Figuras retóricas	<b>Estereotipo</b> o Cuerpo heterosexual jerarquizado	<b>Metonimia</b> <i>Cuerpo individuo</i>	<b>Prosopopeya</b> <i>Cuerpo sociedad</i>	<b>Metáfora</b> Metáfora del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado	<b>Estereotipo</b> Cuerpo disidente jerarquizado
Espacio Privado	Chofer	Anuencia	Transporte urbano:		

<p>Dentro de lo público</p> <p>No lugares</p>	<p>Músicos:</p> <p>Experto</p> <p>Inexperto</p>	<p>Guitarra Soltura Atención a su compañero Sonrisa Mirada</p> <p>Guitarra Acordes equivocados Retraso Dedos Cuerda Trance especialmente difícil Solo de guitarra Héroe Mirada</p>			
<p>Espacio Privado dentro de lo privado</p>		<p>Guiño Labios fruncidos Beso apenas perceptible</p>	<p>Convención Coqueteo</p>	<p>La metáfora del cuerpo homoerótico en este relato se conforma de los <i>cuerpos indiviudo</i> de dos disidentes sexuales, un músico experto y otro inexperto, que bajo las convenciones heteronormativas del <i>cuerpo sociedad</i>, producen un discreto espacio</p>	<p>Amante: Cortejo del músico experto</p> <p>Cortejado por el músico experto</p>

				homoerótico, un coqueteo furtivo que escapa de la cotidianidad del transporte público.	
Espacio Privado Dentro de lo público	Músicos	Canción de bolero	Transporte urbano:		
No lugares	Pasajeros	Canción de rock			

“Historia de amor 3”			<i>Personas (in)deseables</i>		Cuento 3
	1	2	3	4	5
Figuras retóricas	<b>Estereotipo</b> Cuerpo heterosexual jerarquizado	<b>Metonimia</b> <i>Cuerpo individuo</i>	<b>Prosopopeya</b> <i>Cuerpo sociedad</i>	<b>Metáfora</b> Metáfora del cuerpo homoerótico en el espacio heteronorma do	<b>Estereotipo</b> Cuerpo disidente jerarquizado
Espacio privado dentro de lo privado	Esposa  Esposo	Insatisfecha No mujer	Reflexión: resumen		
Espacio privado	Reclutador  Postulante	Órdenes  Obediencia Cubículos limpísimos Sonrisa bonita Tareas  Brazo vellos Brazo	Trabajo:  Cubículo   Escaleras		Homosexual Closetero

		Solos Librero Asiento Brazo Mano Bragueta	Bodega al fondo del jardín		
Espacio privado dentro de lo privado		Masturbación Abstinencia Encontradizos Miembro Desahogo Mujer Hijos	Trabajo: Baño Rincones		Homosexual Closetero
Espacio privado	Anfitrión Esposa  Invitado Amigo hétero	Corazón Toquido Excusas Tiempo libre Suavitel Polvo Insolación Boca  Abstinencia Tiempo Sin explicación Ropa lavada Suavizante de tela Abrazo rudo Distancia Partido de futbol Calzones Pene	Casa: Puerta		
Espacio privado (Acoso)	Esposa	Cena Calentura Resentimiento Amenaza  Abrazo	Casa		Cliente  Chichifo



		Salida			
Espacio privado en lo público	Piloto Copiloto	Menor Indicaciones Mayor Desconocido	Automóvil: Semáforo Derecha		
Espacio privado		Chicle de menta Tufo helado Garganta Nariz Rodillas  Sin sandalias Pies Sudor Cuero	Casa: Bocinas Canción “This strange effect” de Hooverphonic Comedor Sillones, Mueble para platos Mueble para televisión Sala Cuadros Figuritas	Aunque el relato sólo lo sugiere, la metáfora del cuerpo homoerótico se logra en la casa del <i>cuero individuo</i> exhibicionista de pies, el como dueño del espacio, se sitúa con comodidad en su sillón exhibiendo la metonimia fundamental de este encuentro, los pies y su olor a sudor y cuero, a otro <i>cuero individuo</i> con metonimias como: aliento helado y de menta, quien se arrodilla, para como se supone la relación de jerarquías y metonimias, lamer sus pies.	Fetichistas: Voyeurista  Exhibicionista Papá

“Plaza”					Cuento 5
	1	2	3	4	5

Figuras retóricas	<b>Estereotipo</b> Cuerpo heterosexual jerarquizado	<b>Metonimia</b> <i>Cuerpo individuo</i>	<b>Prosopopeya</b> <i>Cuerpo sociedad</i>	<b>Metáfora</b> Metáfora del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado	<b>Estereotipo</b> Cuerpo disidente jerarquizado
Espacio Público	Foráneo	Croquis	Parque rojo Juárez Ex convento del Carmen Catedral Quiosco Plaza tapatía (Ruta de ligue homoerótico)		
Espacio público	Foráneo	Molesto Pierna Nalga Desconcierto	Zona roja Fuente de las Ranas: Banca	Un provinciano que desconoce la zona de prostitución y un señor mañoso	
	Señor	Atrevido Sonrisa Mañoso Confianza Curioso (nombre y edad) Promesas			Cliente
Espacio privado en lo público		Miedo Emoción Desasociado Pito Semen dulcecito	LUPIS Tienda departamental : último piso, baño	<i>La metáfora del cuerpo homoerótico se conforma de un cuerpo individuo ajeno al cuerpo sociedad, que interactúa de manera homoerótica con otro cuerpo individuo en calidad de</i>	Mayate
		Ansioso Tragón Boca			Closetero

				cliente, al interior de un LUPIS; un baño en una tienda de partamental.	
Espacio público	Señor	Dinero Acelerado Discreto	Calles		Cliente
		Desconcierto o Inmóvil Pago			“Placera”
Espacio público	Feligrés	atento	Catedral: música		

“Historia de amor 2”		<i>Personas (in)deseables</i>		Cuento 6	
	1	2	3	4	5
Figuras retóricas	<b>Estereotipo</b> Cuerpo heterossexual 1 jerarquizado	<b>Metonimia</b> <i>Cuerpo individuo</i>	<b>Prosopopeya</b> <i>Cuerpo sociedad</i>	<b>Metáfora</b> Metáfora del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado	<b>Estereotipo</b> Cuerpo disidente jerarquizado
Espacio Privado		Descalzo Dedo roto Dolor Seriedad Cojo	Hogar		Sujeto A Mujer
		Enojo Zapato Mudo Alcohol			Sujeto B Marido
Espacio privado		Espalda Calor Rostro Ecuánime Dos paquetes de six Contención fetichista	Sala:  Sillón, Televisor Refrigerador Mesa	Sujeto A se siente atraído a los pies sin calzado y con calcetines del sujeto B en un espacio privado.	Fetichista Urófilo
	Macho	Dos tequilas Disculpas			Macho

		Desafiante Chelas Sonrisa boba Dedos de los pies			
Espacio público en lo privado	A	Queja Mirada inquisidora	Televisor: Ruido programa		
	B	Garganta Tragos abundantes Risa			
Espacio privado dentro de lo privado		Fetichista Masoquista	Baño	La <i>metáfora del cuerpo homoerótico</i> se logra, a partir de <i>un cuerpo individuo</i> que accede a satisfacer placeres sexuales a otro <i>cuerpo individuo</i> con fijaciones fetichistas a la “lluvia dorada”, en el <i>cuerpo sociedad</i> más íntimo de un hogar, el baño.	Cliente masoquista
					Toy Boy

“Historia de amor 1”	<i>Personas (in)deseables</i>				Cuento 7
	1	2	3	4	5
Figuras retóricas	<b>Estereotipo</b> Cuerpo heterosexual jerarquizado	<b>Metonimia</b> <i>Cuerpo individuo</i>	<b>Prosopopeya</b> <i>Cuerpo sociedad</i>	<b>Metáfora</b> Metáfora del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado	<b>Estereotipo</b> Cuerpo disidente jerarquizado

Espacio Privado dentro de lo público		<p>Short cachetero de los ochenta Camiseta corta Ventre abultado Cachucha Calvicie Simpático Charla agradable, Culto Cantante en francés Despreocupado Fresquísimo Atuendo deportivo</p> <p>Jóvenes Serios callados Mochila con herramienta</p> <p>Malencarados Peligrosos</p>	Bares y sitios de la ruta homoerótica:		<p>Gerald</p> <p>Acompañantes: Jóvenes</p> <p>Chichifos</p>
Espacio Privado dentro de lo público		<p>Suspicias Envidias Desconocido Resistente a las sonrisas Caricias sin querer</p>	Bares y sitios de la ruta homoerótica: Celebración de medio año		<p>Disidente sexual maduro</p> <p>Objeto de deseo El niño</p>



		Cansado Mano	Ventanas Ruidos Gimoteos sexuales Avisos de programas Música ininteligible “Mi corazón es un gitano” Lupita D’Alessio Video pornográfico	<i>individuo</i> estereotipado como hombre, con la prosopopeya de su computadora, la cual reproduce distintas prosopopeyas de carácter sexual y de entretenimient o.	
--	--	-----------------	---	--	--

“La beba Gómezleál no cree en lágrimas”		<i>Personas (in)deseables</i>			Cuento 9
	1	2	3	4	5
Figuras retóricas	<b>Estereotipo</b> Cuerpo heterossexual jerarquizado	<b>Metonimia</b> <i>Cuerpo individuo</i>	<b>Prosopopeya</b> <i>Cuerpo sociedad</i>	<b>Metáfora</b> Metáfora del cuerpo homoerótico en el espacio heteronormado	<b>Estereotipo</b> Cuerpo disidente jerarquizado
Espacio Privado en lo privado (íntimo)	El señor Everardo Apócope “Eve” Beba La Beba Gomezleál	Anticuado Costumbre Veinteañeros Ropa fuera de moda Corte fuera de moda Sin desvelos Habla no femenina Sin bailar Adolescente muy guapo Decencia precoz y desubicada Mala gana Miedo Personaje de caricatura	Recuerdo		

		Jovencitos	Pista de baile	La metáfora del cuerpo homoerótico no se logra por falta de compatibilidad entre el <i>cuerpo individuo</i> de Everardo con otros <i>cuerpos individuo</i> a pesar de que el <i>cuerpo sociedad</i> se presta para ello.	Jotitas brinconas  Morboso Everardo  Ernesto
		Codos			
		Cerveza			
		Risilla burlona	Cibercafé Mito Carteles “prohibido defecar” Edificio vacío Tres pisos Salas y cuartos sin puerta Primer piso Barra Locker		Morboso Everardo  Empleado barra  Adrián
Espacio privado en lo público	Anfitrión: Ernesto  Invitados: Amigos	Borracho  Charla	Automóvil Casa de la fiesta: Sillón  Música		

	Adrián Everardo El hombre	Rondas de caballitos de tequila  Pasos rápidos  Seis décadas  Arreglo floral Tarjeta Tres nietos	Automóvil  Cocina		
Espacio privado en lo público	Copiloto Adrián  Piloto Ernesto	Cabeceo Ojos Pavor  Hipo Llanto Borracho	Automóvil Volante Señalamientos  Semáforo Brecha		
Espacio privado en lo público	Borracho Abandonado Ernesto  Compañero de borrachera Adrián	Botella de tequila Terco  Botella de tequila Babeando Cabeza torcida	Granja Sillones	Aunque esta parte del relato supone una falta de metáfora del cuerpo homoerótico, las circunstancias sospechosas en las que Ernesto y Adrián se fueron a pasar la noche en el espacio privado de la granja, suponen la probabilidad de una metáfora del cuerpo homoerótico entre dos <i>cuerpos</i> <i>individuo</i> con	

				única relación más que la amistad compartida por un tercero: Everardo.	
Espacio privado en lo público	Anfitrión Ernesto	Dormido	Casa de Everardo: Recámara		
	Invitados	Tertulia			
	Adrián	Cerveza Bolsa de papel Comida	Comedor		
	Everardo	Amasijo de sentimientos  Pecho engarrñado	Comedor		

Tabla de frecuencias de recursos en la voz narrativa de cada cuento				
---	--	--	--	--

<b>Diálogo (Dg)</b> <b>Homodiegético (Hm)</b> <b>Heterodiegético (Ht)</b> <b>Omnisciente (Om)</b> <b>Primera persona (1)</b> <b>Segunda persona (2)</b> <b>Tercera persona (3)</b> <b>Presente (Ps)</b> <b>Pretérito (Pr)</b> <b>Futuro (Ft)</b> <b>Recurso narrativo empleado (x)</b> <b>Recurso narrativo alternativo empleado (x)</b>				
<i>Damas y caballeros</i>				
	<b>Discurso directo</b>	<b>Recursos de la voz narrativa</b>		
	<b>Diálogo</b>	<b>Narrador</b>	<b>Persona</b>	<b>Tiempo</b>

		<b>Om</b>	<b>Ht</b>	<b>Hm</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>Pr</b>	<b>Ps</b>	<b>Ft</b>
“Hombre y niño sentados en una silla”	x	x	x			x	x	x		
“Ni un roce”	x			x	x				x	
“Los sueños de José”		x	x	x	x	x		x	x	
“El Brujo Blanco”	x	x	x			x		x	x	
“Acercamientos”		x	x			x		x	x	
“Amor perdido (Tragicomedia en dos actos)”	x	x	x	x	x	x			x	
“Poco amor”	x			x	x			x		
“Cumpleaños”		x	x	x	x	x	x	x	x	x
<b>Frecuencia de recursos narrativos</b>	4	6	6	2	2	5	1	3	6	
<b>Frecuencia de recursos narrativos alternativos</b>	1			3	3	1	1	3		1
<i>Personas (in)deseables</i>										
“Barato”				x	x			x		
“Canción de amor 1”		x	x			x			x	
“Historia de amor 3”				x	x			x		
“Canción de amor 2”				x	x				x	
“Plaza”		x	x			x	x	x	x	
“Historia de amor 2”		x	x				x		x	
“Historia de amor 1”		x	x				x	x		
“Canción de amor 3”		x	x				x		x	
“La beba Gómezleál no cree en lágrimas”	x	x	x				x	x	x	
<b>Frecuencia de recursos narrativos</b>		6	6	3	3	2	4	5	5	
<b>Frecuencia de recursos narrativos alternativos</b>	1						1		1	
<b>Total de frecuencia de recursos narrativos</b>	4	12	12	5	5	7	5	8	11	
<b>Total de frecuencia de recursos narrativos alternativos</b>	2			3	3	1	2	3	1	1

## **Glosario de términos y conceptos del discurso homoerótico**

Esta sección tiene la finalidad de apoyar la lectura a partir de algunos conceptos clave al respecto del análisis crítico del discurso homoerótico. Por lo que el glosario se ha proveído de distintos conceptos, en distintos campos de estudio, a fin de enriquecer la visión cultural de los disidentes sexuales. Así que el vocabulario se compone del ámbito científico y popular. La selección de los términos y conceptos van en función de las necesidades de este proyecto de investigación, comprender los mecanismos del discurso homoerótico en la narrativa de Luis Martín Ulloa.

### **C**

#### **Cruising**

Junto con el *dogging*, —el paseo de perro— el *cruising* o paseo en auto, hace énfasis en la excusa del paseo como estrategia, con la que no sólo los disidentes sino la sociedad en general encubren la práctica la sexual en espacios públicos: “Pero en la vida cotidiana muchas personas piensan, fantasean, y algunas llevan a cabo un tipo de práctica erótica que consiste en tener relaciones sexuales en lugares públicos, generalmente de forma anónima y sin ataduras” (Reyes, 2018, p. 50).

#### **Cuarto de té**

Véase *tearoom*

### **D**

#### **Disidencia sexual**

El término disidencia sexual empleado por el antropólogo Guillermo Núñez Noriega en su libro *Qué es la diversidad sexual* (2016), como él mismo lo afirma, es más clarificador y directo al papel de los grupos sociales que no se ajustan a los patrones de comportamiento, o de identidad de género establecidos en el binarismo sexual y la normatividad heterosexual, es decir, lo importante y común de estos grupos es el combate

a la heteronormatividad, lo que han conllevado a incrementar en la práctica social las letras a la sigla original LGBT a LGBTTI, o LGBTTIQ, entre otras formas de diversidad sexual.

### **Dogging**

Véase cruising.

## **E**

### **Erotismo**

Bataille separaría la noción de erotismo al respecto de la sexualidad: “La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, cada vez que no es simplemente animal” (1997, p. 33). Así mismo referiría a la prohibición y la angustia como motivos del erotismo sin recurrir al ideal del amor: “La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva infringir la prohibición” (1997, p. 43). Aunque Bataille sí llegó a tratar el amor en función del erotismo, veía en el mismo un mecanismo disruptivo del deseo pasional, una especie de antítesis, al concretar la pasión individual a un solo sujeto, y no cualquier sujeto que concuerde con la pasión individual: “el amor por el compañero sexual [...] cambia la sensualidad en ternura, y la ternura atenúa la violencia” (1997, p. 247).

### **Espacio individualizado**

De acuerdo con Georg Simmel cada individuo crea un sentido de pertenencia a un espacio, que determina física y psicológicamente a través de una interacción significativa, es decir por cualidades determinadas por el mismo individuo: “evoca la idea de su pertenencia a un mundo espacial *cualitativamente* determinado” (Simmel, 2019, p.666)

### **Espacio psicológico**

Georg Simmel define algo más allá del espacio físico como plataforma con coordenadas donde los sujetos se encuentran e interactúan, posee otra cualidad intangible de conexiones psicológicas, que llegan a modificar al mismo espacio físico: “El espacio es una forma que en sí misma no produce efecto alguno. Sin duda en sus modificaciones se expresan energías reales [...] Lo que tiene importancia social no es el espacio, sino el eslabonamiento y conexión de las partes del espacio, producido por factores espirituales” (p. 644). La palabra “espiritual” parece emplearla Simmel en concordancia con la noción de la psicología, en relación por supuesto al vocablo griego *psyche* por lo que para esta investigación se ha concluido en denominarlo espacio psicológico.

## **G**

### **Gueto homosexual**

Monsiváis emplea el término gueto homosexual en su artículo: “Los gays en México: la fundación, la ampliación, la consolidación del gueto” (2010), para referirse a los espacios de la disidencia sexual, producidos a principios del siglo XX, estos particularmente son logrados con el poder económico y político, ocultos de la sociedad: “los gays con dinero y/o prestigio, establecen el gueto, el universo subterráneo que halla con rapidez códigos, lenguaje y <<zonas morales>>” (p. 110).

## **H**

### **Heteronormatividad o heterosexismo**

Núñez Noriega explica que la heteronormatividad o el hetero sexismo: “es el producto del encumbramiento de la heterosexualidad como la única identidad sexual válida (por ser la única natural o acorde con un <<plan divino>>). Involucra la jerarquización de las identidades eróticas diferentes” (p.72).

### **Homoerotismo**

Aunque el homoerotismo proviene del adjetivo homosexual, aquí se hace referencia a lo que Juan Cornejo Espejo afirma en su artículo: “Equívocos del lenguaje: homoerotismo en lugar de homosexualidad” (2009). Cornejo analiza que ambas palabras desde un discurso de poder implicaban desprestigio y desvalorización moral, mientras que el homosexual fue el vocablo que encasilló erróneamente a las diversidades sexuales, hasta llegar a nuestro tiempo como el que tiene preferencias por su mismo sexo, el homoerotismo: “Se debe, más bien, a que es una experiencia subjetiva moralmente desaprobada por el ideal sexual de la mayoría” (p. 147). Lo que implica que el homoerotismo engloba las prácticas no solamente ahora reconocidas como homosexuales, sino todas aquellas que desafían estandarización heterosexual.

### **Homosociabilidad**

Para Juan Bobadilla, la Homosociabilidad implica un cambio de actividad más allá de la práctica sexual, remite a un estado de convivencia social entre los que circundan la vida de “ambiente”, por lo que los códigos de comportamiento homoerótico, cruzan a otras esferas culturales como el trabajo, el arte, la familia, las amistades, estatus social y económico, etc.: “Los usuarios del Spa objeto de estudio, interactúan en muchas ocasiones más allá del encuentro sexual, establecen una red de relaciones de cordialidad y camaradería” (2001, p. 199).

### **L**

#### **Loca**

En tanto al estereotipo de la loca, aquí se consideran los señalamientos de Enrique Serna en su artículo “Primer desfile de locas” originalmente publicado en 1979, en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*: para Enrique Serna era importante preservar el uso de la palabra loca en relación a los disidentes sexuales que se travestían, quizá por un origen

carnavalesco, que permitió el travestismo, justificado en la exageración o hipérbole de las metonimias de mujer con un fin paródico (Serna, 2018).

### **Lugar antropológico**

Para Marc Auge el lugar antropológico es un lugar de sentido humano, que posee los simbolismos de quienes lo habitan, esta dotación simbólica hará distinto y peculiar al espacio ante los que desconocen su significado, un sentido de alineación para el que se acerca como espectador: “el lugar antropológico, es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa” (1992, p. 58).

### **LUPIS**

El término Lugares Públicos de Interacción Sexual LUPIS, de acuerdo Juan Bobadilla en su estudio sobre homoerotismo en Aguascalientes: “Una mirada etnográfica a un lugar de encuentro sexual del activismo gay de finales del siglo XX” (2019), permite clasificar el fenómeno homoerótico de los espacios de la disidencia sexual como: “los baños públicos, vapores o saunas; los cuartos oscuros, ya sea exprofeso como tales, o como espacio componente de antros y bares, y las salas cinematográficas que proyectan exclusivamente pornografía” (p 195). Así que este término engloba los espacios creados por las disidencias sexuales con fines de interacción homoerótica.

### **M**

#### **Mayate**

Prostituto masculino que sirve en actos homoeróticos: “aquel que intercambia favores sexuales por bienes materiales” (Rivera, 2018, p. 40).

### **N**

#### **No lugares**

Concepto propuesto por Marc Augé, son espacios diseñados como lugares mediadores entre los lugares antropológicos, se cargan de simbolismos convencionales de la cotidianidad, mismos que suponen neutralidad social, por lo que en apariencia no fueron diseñados para contener ideologías de grupos o colectivos humanos, son puntos de tránsito que sirven de mediadores: baños, paradas de autobuses, autobuses, hoteles, cabinas telefónicas, comandancias, etc.: “Se ve claramente que por ‘no lugar’ designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios” (Auge, 1998, p. 98). En tanto a la relación de los individuos con los no lugares, aunque no se pretende un sentido de pertenencia, si no una aparente neutralidad en pro de la funcionalidad social, un no lugar no se exime de ser modificado en sus simbolismos convencionales hacia visiones individualidades y colectivas, una necesidad de volverlo antropológico como sucede con el fenómeno del grafiti en los baños públicos.

## **P**

### **Puto**

El término “puto” era empleado por los indígenas para referir a los disidentes sexuales pasivos, con función de “mujer” en el acto homoerótico y no por la Inquisición, en el sentido de afirmar una vez más que la bina del colonialismo, Iglesia-Estado sólo concibió el acto sexual entre hombre y mujer. (Tortorici, 2007, p. 39).

## **Q**

### ***Queer***

Monsiváis logró una traducción cultural de la experiencia heteronormada en México, abordando el machismo revolucionario: “Lo más semejante al uso de la expresión inglesa queer, a la vez <<extraño>> y gay, es el vocablo rarito” (Monsiváis, 2010, p.50). A ojos de la norma machista, los disidentes son raritos en su comportamiento y vestimenta, el

disidente es insultado por ello con palabras como “maricón” y “machorra” pero la apropiación del insulto con orgullo es una respuesta al entorno hostil: “lo que fue provocación es hoy un ejercicio de los derechos, lo que fue <<vulgaridad indecible>> reaparece como valioso testimonio del cambio de costumbres” (Monsiváis, 2010, p.75).

## **R**

### **Rarito**

Véase *queer*

## **S**

### **Sodomía**

El término fue traído a América por los colonizadores y que refiere a “El «vicio sodomítico», que dentro de esta taxonomía figuraba como el acto más grave después de la bestialidad, estaba definido como <<el coito con el sexo no debido>> y era más condenable cuando lo cometían dos hombres, por suponer una ofensa directa contra el orden natural creado por Dios” (Palafox, 2015, p. 292).

## **T**

### **Taboo**

La definición de Justo Andrés Mesa sobre el Tabú quien afirma se trata de: “una palabra polinesia que por un lado significa <<sagrado y santificado>>, y por otro, <<ominoso, peligroso, prohibido e impuro>>; que implica horror sagrado y prohíbe por sí mismo; es decir, que sus prohibiciones carecen de toda fundamentación y son de origen desconocido. La potencia del tabú es entonces que parece cosa natural, indubitable y necesaria para vivir correctamente” (2013, párr. 13).

### **Tearoom**

Aunque originalmente la palabra proviene del *slang* homosexual que explica una similitud entre el té y la orina, en su traducción al español “los cuartos de té”, van más allá de los urinarios donde los hombres mantienen relaciones homosexuales: “un lugar donde los encuentros homosexuales suceden” (1970, p. 2). Laud Humphrey entiende la

importancia de las dinámicas como las portadoras del significado en la palabra, por lo que cualquier espacio que replique las prácticas homoeróticas ocultas en espacios públicos puede llamarse *tearoom*: “Como sea, las reglas básicas del juego y el perfil de los practicantes, aplica a cualquier lugar de Estados Unidos” (Humphrey, 1970, p. 21).

## V

### **Voyeur**

Carolina Sanabria en su ensayo “La mirada voyeur, construcción y fenomenología” toca los puntos que unen la mirada, el tabú, y el deseo hablando por supuesto del *voyeur*: “A partir de esta problematización entre la mirada y la representación del cuerpo en la cultura se formaliza un tabú donde se inscriben una serie de formas de estigmatización de la mirada, que se han distinguido en categorías como el narcisismo, la representación pornográfica y la visualización del cadáver” (2008, p.164). Lo que Sanabria indica es que el tabú es fundamental para que la mirada convencional cruce el límite cultural hacia lo clandestino: lo que no se debe de ver. Sanabria además correlaciona la mirada hacia lo prohibido con el cadáver y el narcisismo, cuestión evidente en los estudios de Bataille.