

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

“Una *Fruta verde* con tres sabores: *Bildungsroman*, melodrama y masculinidades”

TRABAJO RECEPCIONAL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN

Creación Literaria

PRESENTA:

Michael Yahve Pineda Moreno

Director del trabajo recepcional

Dr. Gerardo Bustamante Bermúdez

México D.F., mayo de 2014

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre Delia Alejandra Moreno Tinoco, por acompañarme y permitirme llegar hasta este punto en mi vida y profesionalización.

A Gerardo Bustamante Bermúdez, por ser mi tutor, profesor y amigo. Cuando llegué a la UACM estuviste desde el primer día orientándome, enseñándome e invitándome a leer. Estoy sumamente agradecido por todos tus aportes y libros que me obsequiaste sin esperar nada a cambio, salvó tomar tus consejos para atreverme a morder la fruta que me enseñó a ojear y reescribirme una vida. Este bolero va por ti.

A cada uno de mis sinodales: Leticia Romero Chumacero, por todas las clases en las que compartimos el gusto de leer y reír; Luis Martín Ulloa, por tus consejos y letras impresas en tierra tapatía; Porfirio Miguel Hernández Cabrera, cómplice en el gusto por la *Fruta verde*; Gilberto Antonio Gómez Espinosa, colega que me dejó sobre la mesa varias preguntas sobre mi trabajo a futuro. Agradezco profundamente su valioso tiempo en la lectura de este trabajo, sus comentarios y anotaciones que me sirvieron para que esta investigación lograra madurar junto con la primavera que ahora comparto con ustedes como muestra de afectuoso impulso para continuar explorando el mundo académico.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
Metodología.....	9
Datos biográficos de Enrique Serna.....	13
 CAPÍTULO I	
LA FORMACIÓN COMO APRENDIZAJE Y DESCUBRIMIENTO EN <i>FRUTA VERDE</i> DE ENRIQUE SERNA	
	16
I.I ¿Cómo sabemos qué es una novela de formación?	21
I.II Otras apreciaciones de José Fernández aplicadas en <i>Fruta verde</i>	29
I.III Un protagonista sensible.....	39
I.IV ¿Novela autobiográfica?.....	41
 CAPÍTULO II	
PAULA RECILLAS Y EL MELODRAMA	
	48
II.I Paula Re(n)cillas y sus rencillas.....	52
II.II El pasado, el presente y la buena moral de Paula.....	59
II.III Paula y Pável, un amor imposible.....	61
II.IV La casa, el lugar de los enfrentamientos.....	70
 CAPÍTULO III	
GERMÁN Y MAURO: DOS FORMAS DE MASCULINIDAD	
	77
III.I Las masculinidades del siglo XX.....	85
III.II Aceptando la masculinidad mutable.....	96
CONCLUSIONES	110

APÉNDICES.....	114
FUENTES DE INFORMACIÓN.....	123

INTRODUCCIÓN

Algunas obras narrativas de la literatura mexicana de la primera parte del siglo XXI han mostrado dentro de sus historias, hechos que van ligados a los recientes sucesos de violencia dentro y fuera del contexto mexicano.¹ Se ha gestado una subcultura por escribir de los capos, mafias y negocios clandestinos que arrasan con territorios, leyes y personas, con tal de tener el control en la venta de narcóticos. En ese sentido, leer una novela que está contextualizada en los años setenta en donde el crimen no sucede, y principalmente, en la que su protagonista es un joven de dieciocho años que está en proceso de profesionalización de su escritura, al mismo tiempo que descubre las relaciones homosociales y homoeróticas que emergían de manera desinteresada, pero cercana ante su nuevo oficio que es la creación literaria. Germán Lugo se percata del proceso ideológico y social que criticaba el modo inoperante del Estado y va aceptando las manifestaciones sexuales provenientes del extranjero para atreverse a morder las prohibiciones. *Fruta verde* (2006) resultó más de lo que pudiera imaginar, debido a que me hizo pensar en la lectura que se le podría dar a los personajes principales, Germán y Mauro: ¿es posible darle una lectura desde la teoría del género, en específico desde las masculinidades?, con esa premisa me aventuré a descubrirlo.

En la presente investigación, que consta de tres capítulos, analizo la novela antes mencionada de Enrique Serna, la cual no solamente nos narra la formación del personaje principal, Germán Lugo en su proceso como escritor, sino que también permite el

¹ *Nostalgia de la sombra* (2002), de Eduardo Antonio Parra; *Tuyo es el reino* (2004), de Yuri Herrera; *Al otro lado* (2008), de Heriberto Yépez, por mencionar algunos.

acercamiento a las orientaciones masculinas homosexuales que se muestran diferentes para la trama de la novela y para el contexto de la ciudad de México de aquellos años. Para desarrollarlo me apoyaré en tres conceptos: *Bildungsroman*, el melodrama y finalmente las masculinidades. Fue necesario apoyarme con los conceptos antes mencionados para entender el desenvolvimiento del personaje principal, asimismo, a su madre que está en una constante lucha por las nuevas formas de interacción social, y el detenimiento en el devenir de los protagonistas, Germán y Mauro que ofrecen una visión crítica y a la vez irónica sobre los modos de ser hombre, analizados a la distancia.

En el primer capítulo analizo cómo el protagonista está asumido desinteresadamente como heterosexual, identidad que proviene de una familia recién divorciada de clase media y en donde la cultura literaria es bien recibida. Dichos factores son importantes para Germán, debido a que con dicho acercamiento literario escribiré el motivo para inmiscuirse en el medio y así conocer a Mauro Llamas, quien es dramaturgo, homosexual asumido y servirá como su iniciador en varios sentidos. Éste le muestra otra faceta de la masculinidad que Germán no conocía hasta entonces, ya que tiene dieciocho años, hecho importante debido a que bajo el concepto del *Bildungsroman* el objetivo a mostrar es notar el proceso de formación que deberá tener el personaje: la lucha con otros personajes que tratan de motivarle un modo de conducta a seguir, un cambio de lugar e ideología, la experimentación o experiencia sexual para que pueda alcanzar la madurez. Dichas características las encontramos en el protagonista, quien para el final de su adolescencia pudo alcanzar la madurez que es necesaria para su identidad masculina. Bajo el concepto anterior se descubre y concibe la evolución que tiene, además distingo cómo sirve para que permita el acercamiento de Mauro.

No obstante, la historia no sólo está centrada en los personajes masculinos, en el segundo capítulo analizo a Paula Recillas, la madre de Germán. El objetivo del análisis al personaje es porque más que una madre que exagera las cosas y se muestra como defensora de los buenos valores, su desenvolvimiento representa la figura femenina de los melodramas cinematográficos mexicanos que comenzaron en los años cuarenta y que fueron modelos de conducta e imitación para las mujeres, sobre todo para las madres que inconscientemente se asumían como abnegadas y que debían sacrificarse por los hijos. La madre del protagonista, además de pasar por el deshonroso divorcio, imita los modelos del melodrama antes mencionados, pero cambiando el destino que los personajes debían cargar: seguir viviendo con la culpa, la melancolía de perder a un hijo e inclusive la pobreza. En la propuesta de Serna, la madre sacrificada muere a consecuencia de un cáncer en la matriz, hecho que le da un giro al melodrama clásico y a la narración, debido a que en un momento dado el lector tradicional podría encariñarse con ella, así como el lector más avezado podría mofarse de su exageración y considerarla ridícula al intentar salvar y rescatar los buenos valores en los cuales fue educada, provenientes del patriarcado de la época. Dichos enfrentamientos serán únicamente con su hijo, al notar que se comienza a involucrar con el dramaturgo que es homosexual. Considero importante el detenimiento al personaje debido a que está en una lucha constante con el hijo que va descubriendo otras manifestaciones de erotismo, mientras que ella igualmente va siendo seducida, pero que no acepta la invitación “inmoral”, mientras que su hijo sí muerde la fruta.

En el tercer capítulo me detengo a observar la relación entre Mauro Llamas y Germán Lugo, el primero un homosexual asumido enteramente y el segundo un joven en proceso de formación que no rechaza ni estigmatiza las relaciones sexuales de personas del

mismo sexo, pero tampoco las acepta. Mauro será el que, con su astucia literaria y conocimientos culturales, seduce y embelesa poco a poco al joven rebelde que no se atreve a morder la “fruta verde”. Para el análisis me apoyaré en la teoría del género, en específico de la aproximación sobre las masculinidades, que distingue que no todas las identidades varoniles o masculinas son estáticas, sino que dentro de éstas se pueden manifestar de otra forma en comparación con la heterosexualidad e inclusive la misma homosexualidad. El devenir de Germán en la trama me hizo reflexionar desde esta óptica la novela, no sólo desde el *Bildungsroman*, ni desde el melodrama (en el caso de Paula), pero que fueron conceptos importantes para entender de mejor forma la manifestación de la masculinidad en la historia. Dentro del contexto de la novela era medianamente atípico notar las relaciones homoeróticas como las percibimos al día de hoy, es por ello que Germán se mofa y cuestiona sobre la asignación social, mientras que Mauro lo va cuestionando por no querer asumirse dentro de una categoría específica. Con base en estos recientes estudios aplicados a la literatura consideré que era viable el análisis.

Metodología

Para el desarrollo del análisis me apoyaré en el primer capítulo del estudio *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico* (2002) de José Fernández, el cual refiere a la evolución del *Bildungsroman*, así como las características que deben presentarse para ser considerada una novela de iniciación y aprendizaje. En la investigación desarrollada encontré varios elementos que me hicieron indagar sobre datos personales de Enrique Serna, por ejemplo, el primer cuento que publica en la *Revista Mexicana de Cultura* (1977), el cual lleva por título “La bóveda”; es un elemento que aparece en la ficción de *Fruta verde*. Otros ejemplos son la obra teatral que Mauro le dedica a Germán, que es la alusión a *La rosa de oro* (1981), que Carlos Olmos le dedica a Serna; el haber vivido en la colonia Condesa, en donde ambos se leían sus creaciones literarias al calor de las copas; el premio Juan Ruiz de Alarcón (1981) que ambos dramaturgos obtienen por la misma obra; además de las obras históricas referidas por Mauro a Germán, que resultan ser *El seductor de la patria* (1999) y *Ángeles del abismo* (2004), de Enrique Serna. Conforme al descubrimiento no es mi intención revelar si ambos autores tuvieron algún romance o experimentación sexual, pero los elementos que encontré en la ficción, y fuera de ella, me hicieron pensar en cómo Germán asume una postura desinteresada acerca de las etiquetas sociales y sexuales para experimentar el homoerotismo con su mentor sin necesidad de gritarlo al mundo, así como Enrique Serna no ha revelado tal hecho con el dramaturgo.

Para el capítulo II, referido al melodrama, me apoyé en dos textos ajenos a mi vocación literaria, debido a que mi aproximación a dicho género era nula, lo cual me permitió acercarme a ver algunos melodramas de la época de Oro del cine mexicano y encontrar las características que menciona Pablo Pérez en el libro *El cine melodramático* (2004), así como *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina* (1995) de Silvia Oroz. En ambos libros se analizan las figuras femeninas de algunos filmes hollywoodenses y latinoamericanos. El primer estudio me permitió descubrir las características que debe tener la mujer en las cintas, así como su comparación con el personaje femenino de Paula Recillas, y el segundo libro me reafirmó algunos detalles, así como reveló algunas cifras de cuántas películas se producían en América Latina entre 1940-50, pero sin llegar a ser relevantes para el presente estudio, no dejando de lado las películas que observé para acercarme más a la propuesta de Serna desde esta perspectiva, la cual me hizo repensar en cómo el autor da un giro al personaje femenino al sacrificarlo dentro de la ficción.

Y para el tercer capítulo, me apoyo en los estudios de las masculinidades que surgieron en la primera década del siglo XXI debido a los avances en materia de equidad que buscan los estudiosos(as) y críticos(as) de género desde la academia; tales estudios son muy recientes y contribuyeron a dar sustento a mi análisis. Los anteriores conceptos *Bildungsroman* y melodrama, eran parte importante para llegar a este punto, debido a que no solamente la ficción me permitía abordarlos desde esta concepción. Los libros *Masculinidades* (2003), de Raewyn Connell, así como *Masculinidades e intimidad: identidad, sexualidad y sida* (2007), de Guillermo Núñez Noriega, me fueron de suma utilidad para el abordaje de mi investigación, ya que en ellos se revelan las diferentes identidades masculinas que transitan dentro de contextos específicos y en momentos clave,

tal como aparecen en la ficción de Serna. El ser hombre no sólo se asume desde una postura binaria entre lo masculino y femenino, sino que se suman varios factores que en algunas ocasiones no se le toma importancia a la homosociabilidad y al homoerotismo. Al estudio se suma otro texto de relevancia para los estudios de género: *Deshacer el género* (2006), de Judith Butler, donde la crítica expone las diferentes formas como el género puede ser desmenuzado, no sólo desde lo social, sino también desde lo médico y corporal. Otras lecturas de importancia para la presente investigación fueron *El deseo homosexual* (2009), de Guy Hocquenghem, así como algunos apartados de *Reflexiones sobre la cuestión gay* (2001), de Didier Eribon, *La dominación masculina* (2012), de Pierre Bourdieu y, recientemente, *Camp y posvanguardia* (2000), de José Amícola, que al respecto me da más herramientas para realizar otra investigación a futuro. Las lecturas antes mencionadas fueron parte importante para sumarse a mi análisis, pues la crítica sobre el género y las masculinidades se efectúa desde varias aristas en donde la concepción del “ser hombre” se desmenuza y critica por permanecer como única e inamovible durante varios siglos. Hoy en día la concepción de “ser” es ampliamente criticada y su noción de por qué se debiera cuestionar es muy válida. En la ficción hay varios momentos de tensión en las que el protagonista se cuestiona sobre su identidad, así como los enfrentamientos con su madre por relacionarse con el dramaturgo. A dicha reflexión se suma la performatividad del género que, para el contexto del personaje, es de suma importancia pues le permite ironizarse y burlarse de sí mismo, es por ello que el análisis no sólo podía apoyarse desde dos textos teóricos. Así, la masculinidad de Germán expone varias lecturas analizadas desde la teoría del género y desde lo literario.

¿Por qué mi interés en analizar *Fruta verde*? Mi acercamiento a diferentes lecturas en donde se exponen historias que involucran a hombres que demuestran su afecto entre hombres de manera intensa, desinteresada o violenta ha ido en aumento dentro de mi formación en los últimos años, dichas obras corresponden en su mayoría al siglo pasado y por ello algunas de ellas ya han sido analizadas desde lo social, la violencia y lo íntimo. Encontrar la novela del escritor mexicano no sólo detonó en mí una serie de preguntas sobre el devenir de los personajes, además me abrió aún más el panorama para los estudios que en poca medida he ido realizando respecto al género y a la construcción de los cuerpos.

Datos biográficos de Enrique Serna

Enrique Serna Rodríguez nació en la ciudad de México el 11 de enero de 1959. Realizó sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde obtuvo el título de licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, con la tesis “La paradoja en la poesía de Sandoval Zapata”, en 1985. Su primer cuento publicado es “La bóveda”, mediante el concurso semanal del diario *El Nacional* dentro del suplemento *Revista Mexicana de Cultura*, en 1977. Al año siguiente seguiría “El siga” en el mismo medio.² Más tarde comenzaría a trabajar como publicista en Procinemex, de 1977 a 1987. No sería hasta 1987 cuando publica su primera novela, *El ocaso de la primera dama*, que obtuvo mención honorífica en el Premio Juan Rulfo 1984 y ganó el Premio Nacional de Novela Ciudad del Carmen en 1986; años más tarde (1993) es reeditada con el nombre *Señorita México*; novela que devela a Selene Sepúlveda, Señorita México 1966, venida a menos después de su triunfo en el concurso de belleza. Es una sátira cruel y conmovedora donde el humor negro está teñido de melancolía. Casi al finalizar de la década de los ochenta publicaría la novela *Uno soñaba que era rey* (1989), en donde muestra una parte áspera de la ciudad de México en voz de Jorge Osuna, un niño de la calle; *El miedo a los animales* (1995), novela de género policíaco en la cual hace una crítica al aparato de los medios culturales en el país. Comenzada la década de los años noventa publicaría su primer compendio de cuentos *Amores de segunda mano* (1991) en donde nuevamente notamos el tono sarcástico y de humor negro que caracteriza al narrador mexicano. El segundo libro de cuentos *El orgasmógrafo* (2001) ya se arriesga un poco por el tono en Sci-fi en el cuento

² En dicha publicación ya aparece abreviado el nombre del escritor: Enrique Serna. Puede consultarse en el apéndice de la presente investigación. Su número es: Apéndice No. 03.

que da título al libro, añadiendo un cuento sobre la construcción del cuerpo transexual titulado “Tía Nela”. No es hasta en 1999 que publica algo menos cotidiano y ciudadano, pues el autor se aventura a rescatar los últimos días de Antonio López de Santa Anna en *El seductor de la Patria* (1999), novela que le merece el Premio Mazatlán de Literatura en el año 2000; más tarde otra novela de corte histórico aparecería con el nombre de *Ángeles del abismo* (2004). Finalmente, *Fruta verde* (2006), es la primera novela en donde encontramos un tono más íntimo, pero sin dejar de lado el humor negro y la sátira a la que estábamos acostumbrados.

El escritor mexicano trabajó en el periódico *Unomásuno* (1987) y en el suplemento *La Jornada Semanal*, con la columna “Traspatio” (1996-1998). En 1999 comenzó a trabajar en la revista *Letras Libres* con la sección “Giros negros”, desempeñándose como cronista, articulista y ensayista. Algunos de sus ensayos fueron recogidos en *Las caricaturas me hacen llorar* (1996) y, mucho más tarde en *Giros Negros* (2008), que rescata algunos de sus trabajos realizados en *Letras Libres*.

Enrique Serna es un referente obligatorio para la literatura mexicana contemporánea, no sólo por toda la obra narrativa y ensayística que ha realizado, sino también por haber sido argumentista de telenovelas que trabajó junto con Carlos Olmos para Televisa: *En carne propia* (1991), *Sin pecado concebido* (2001), por mencionar algunos.³ Dentro de su trabajo estético el humor negro y la sátira son una constante que provoca que el lector amateur, así como el crítico más reacio, encuentren dos caminos: el de simpatizar con el autor o bien, el de odiarlo. Las situaciones, los personajes y las parodias que realiza dentro

³ Cabe mencionar que Enrique Serna es mencionado en algunas ocasiones como guionista para televisión, pero en una entrevista realizada por (Porfirio) Miguel Hernández, el autor se refiere a que es colaborador de los guiones como argumentista. (Hernández, 1992).

de su trabajo dan cuenta de la cotidianeidad del México contemporáneo, pero sin caer en lo banal. En todas sus obras se muestra la crítica a los valores y buenas costumbres que la doble moral mexicana imita por no querer salir de su espacio de confort. Su propuesta no es sólo para pasar el rato, debido a que siempre sus personajes y situaciones taladran la psique del lector, haciéndolo partícipe de saber que eso que está leyendo no está nada apartado del contexto mexicano, e inclusive de la propia vida del lector que, en ocasiones, no sabe si lo escribió para él, o por él:

Diez años atrás, durante un tiempo muerto en la Preparatoria, mis compañeros de entonces se pasaban un libro de mano en mano como si fuera una botella de cerveza; sin embargo, aquél no era un grupo que se caracterizara por su alcoholismo, sino por su afición a la literatura [...]. Enrique les parecía un escritor irrespetuoso, el tipo de escritor adecuado para ese ambiente de natural rebeldía [...] Empecé su lectura [*El miedo a los animales*] en un largo embotellamiento en el Periférico. Durante esos instantes, el libro transformó mi percepción de la realidad de una manera contundente. No me parecía una novela policíaca, ni una sátira con el medio intelectual mexicano, simplemente me daba la impresión de que estaba leyendo una obra escrita expresamente para mí (Zarate, 2011: 5).

Los títulos de sus obras resultan ser una referencia del folclore del contexto en que el lector más desinteresado pueda sentirse cómodo para comenzar a leerlo, sin saber a lo que se va a enfrentar.

Las más recientes publicaciones de ficción del autor son la novela *La sangre erguida* (2010), merecedora del VIII Premio de Narrativa Antonin Artaud; el libro de cuentos *La ternura caníbal* (2013), y el ensayo *Genealogía de la soberbia intelectual* (2013), los cuales si bien no han sido tan apreciados por el asiduo lector de Enrique Serna (en el caso de los de ficción), siguen mostrando a un autor maduro que todavía tiene mucho por escribir y decir en palabras de sus personajes entrañables, que seguro más de un mexicano atesora consigo.

CAPÍTULO I

LA FORMACIÓN COMO APRENDIZAJE Y DESCUBRIMIENTO EN *FRUTA*

VERDE DE ENRIQUE SERNA

En algunas novelas mexicanas contemporáneas me he encontrado ciertos rasgos que podrían llamar la atención para su estudio y análisis: la iniciación del personaje principal, su cambio de ideología frente a sus costumbres, el cambio de residencia, sus compañeros de vida que le ayudan y sirven de ejemplo y reprimenda, así como su iniciación en la vida sexual. En la novela *Fruta verde* (2006) del escritor mexicano Enrique Serna, encontramos estos rasgos. Con base en el concepto de *novela de formación* o *Bildungsroman*, analizaré la estructura de esta obra, así como otros rasgos de importancia que irán desarrollándose a lo largo del estudio.⁴

El concepto novela de formación o *Bildungsroman* surge a partir del siglo XVIII en Alemania, partiendo de ahí a varios países europeos. Dicho concepto radica en observar al personaje principal, el cual en su mayoría es principalmente masculino, a quien en su psicología sucederán una serie de cambios frente a su devenir en la historia de la novela: valores, ideología y comportamiento aprendido en casa durante su niñez y adolescencia, posteriormente, y conforme avance su formación en la vida adulta, suscitará un cambio, lo

⁴ “La palabra alemana *Bildung* proviene de *Bild*, que significa “imagen o modelo”. Inicialmente el término se refería tanto a la formación o apariencia externa de un individuo (*Gestalt* o forma) como al proceso de dar forma (*formatio*). Antes de que los escritores alemanes del siglo XVIII comenzasen a utilizar el término, el concepto *Bildung* tenía una significación eminentemente religiosa: en la doctrina pietista se habla de *Bildung* para referirse a la transformación del cristiano mediante la gracia de Dios [...] Este sentido de transformación sigue presente todavía en la palabra alemana, pero no sucede lo mismo con la connotaciones religiosas, que fueron sustituidas a partir del siglo XVII” (Fernández, 2002: 57). En este sentido, la novela de formación de Enrique Serna no habla de una transformación y apariencia externa religiosa del personaje principal, Germán Lugo, sino que se enfoca en el aprendizaje y la formación dentro del contexto al que pertenece.

planteará como un personaje maduro al final de la misma o al menos como un sujeto que ha logrado desprenderse de la ideología familiar y contextual en la que estaba inserto, por lo que puedo decir que la independencia emocional, familiar e incluso económica lo hace nacer para su nueva vida.

Dentro de la investigación sobre el concepto noté que ha ido evolucionando, así como ha adquirido nuevas acepciones a lo largo de su análisis y crítica por parte de estudiosos de universidades europeas. En todos los aportes se mantiene la constante de la formación e iniciación del personaje principal que debe ser masculino:

[...] el *Bildungsroman* es concebido como un género fundamentalmente europeo, –no sólo alemán– que es susceptible de encontrar acomodo en otras tradiciones literarias. Por otra parte, se pretende huir de definiciones excesivamente laxas, determinando con precisión cuáles son las características del *Bildungsroman* clásico, sus orígenes, y el modo en que este género ha sido interpretado por la tradición crítica. [...] Posteriormente en 1810, Karl von Morgenstern, [...] acuñó el término *Bildungsroman* en un curso sobre novela filosófica alemana y subraya la importancia que el *Bildungsroman* concede tanto a la evolución del protagonista como a la formación del lector, y establece un vínculo entre este género literario y el concepto *Bildung* (Fernández, 2002: 53).

Con estas características evolucionistas podemos decir que la novela de Serna tiene algunos rasgos del género aludido a pesar de no estar en el marco de los siglos mencionados. Será el lector y crítico quien encuentre estas características a desarrollar en caso de estudiarlo desde este concepto. Más tarde se sigue hablando de la evolución del concepto:

En ensayos posteriores, [Wilhem] Dilthey concreta más el concepto de *Bildungsroman*, que define desde el punto de vista temático como una novela en la que el héroe, generalmente un niño o joven, “steps into life, seeks related souls, experiences friendship and love, now struggles with the hard realities of the world and thus made more mature by the manifold life-experiences, find himself and becomes aware of his task in the world”.⁵ Los elementos clave de esta definición –el paso de la ignorancia al conocimiento por parte del protagonista, la

⁵ “Camina por la vida, busca almas afines, experimenta la amistad y el amor, en este momento lucha con las duras realidades del mundo, y se hace más maduro por las múltiples experiencias de vida, para encontrarse a sí mismo y volverse consciente de su quehacer en el mundo”. La traducción es mía.

importancia de las experiencias afectivas, y la existencia de un propósito educativo— han sido aceptadas por la mayor parte de la crítica posterior [...] Un *Bildungsroman* sería, según la definición clásica, una novela que se ocupa de la evolución de un personaje a lo largo de sus años de formación (Fernández, 2002: 53-54).

En *Fruta verde*, Germán Lugo, un joven de dieciocho años, comienza la vida universitaria, lo cual trae consigo un cambio de visión frente al mundo; pasa de la última parte de la adolescencia a la edad madura; en ese trance tiene una pequeña experiencia amorosa con una joven (Berenice), pero no es correspondido, por ello se encuentra temeroso e inseguro para hablar con otras mujeres de su edad. Se menciona que hay una relación afectiva hombre-mujer. En el concepto de novela de formación las relaciones afectivas son importantes, en la novela de Serna también lo son, de ello depende su madurez frente a su contexto. A pesar de que Germán ha tenido una breve relación sentimental heterosexual — que no se consolida en lo sexual—, será hasta que conoce a Mauro Llamas que se manifieste una insinuación para tener una relación sexual con él; es por ello que el personaje principal ve esta insinuación como una trasgresión a su ideología y manera de concebir las relaciones amorosas, así que éstas pasan a ser parte de su formación sexual. Enfrentarse e iniciarse no es cosa fácil, sobre todo frente a Mauro, que es un personaje asumido como homosexual; condición que hasta ese momento Germán no ha contemplado:

- Ya te dije que no soy puto. ¿Por qué no te buscas un novio para coger?
- Eso estoy haciendo, ¿no te das cuenta? —Mauro avanzó una mano hacia el muslo de Germán, que se apartó indignado al extremo opuesto del sillón.
- Creí que éramos amigos.
- Y lo somos, por eso te dediqué mi obra. Yo sólo le dedico mis obras a la gente que quiero.
- Dirás a la gente que te quieres coger (Serna, 2006: 143).

Aquí Germán encuentra la situación incómoda, pues Mauro actúa como seductor para tratar de llevarse a su compañero a la cama, esto es importante debido a que otra característica que existe en el *Bildungsroman* es la importancia de las relaciones amorosas,

las cuales se van añadiendo a lo largo del estudio del concepto en las novelas de formación:

La importancia de las relaciones amorosas para la evolución del protagonista es mencionada también por Jerome Buckley, quien observa que el protagonista del *Bildungsroman* suele tener al menos dos experiencias sexuales y añade algunos elementos nuevos a la definición de Dilthey. Entre ellos destacan la sensibilidad del protagonista, la recurrencia del tema de la orfandad, el antagonismo inicial entre el protagonista y la sociedad de la que forma parte, la necesidad que siente el protagonista de ir más allá de la educación que se le proporciona en la escuela, y la existencia de un movimiento geográfico paralelo al desarrollo del héroe, que en el *Bildungsroman* británico suele apreciarse cuando el protagonista se traslada del campo a la ciudad. Con relación a la oposición entre estos dos lugares, es necesario puntualizar que en el *Bildungsroman* la ciudad suele tener un significado ambivalente: ofrece una oportunidad para que el protagonista encuentre la libertad que busca al abandonar el hogar, pero es también una fuente de corrupción que puede acabar con ideales (Fernández, 2002: 54-55).

Notamos que las experiencias sexuales se manifiestan en *Fruta verde* a la par de la “sensibilidad entre el protagonista y la sociedad de la que forma parte”. El mayor enfrentamiento del protagonista lo tendrá con su madre, más que con la sociedad. Germán comienza la vida universitaria y la vida laboral; aspira a ser escritor, consigue trabajo en una agencia de publicidad, lo que le permite ir y venir de la casa a la oficina en donde conocerá a Mauro y a otros compañeros —posteriormente serán sus amigos homosexuales—, que representarán un cambio en Germán frente a sus valores; ellos significarán una transformación en sus ideales, debido a provenir de una familia tradicionalista. Aunque la madre se encuentra divorciada, se sigue el patrón: padre-madre e hijos, es por ello que el modelo hegemónico es la constante a seguir, pero al conocer a Mauro, un personaje sexualmente disidente, trae consigo un cambio en sus valores e ideales: reta sus prejuicios frente a lo otro y a su madre.

En la novela se presentará no sólo la temática que aborda o en la cual puede llegar a ser clasificada, la formación en el personaje abre otra interrogación sobre la categoría a la que pertenece. No se puede clasificar como una novela de época, biográfica o realista

(aunque tiene ciertos rasgos de realismo) en la novela se presentan varias características, las cuales son de importancia para su desenvolvimiento: la novela de formación tiene una estructura muy compleja y ciertas características que la distinguen de otras, por ello la novela de Serna se puede analizar desde este concepto, sin embargo, la novela no escapa a intentar ser clasificada:

La tensión entre el carácter mutable de los géneros y la necesidad de proporcionar una definición que sea válida para distintos periodos históricos o que, por lo menos permita dar cuenta de todas las manifestaciones genéricas que coexisten en una determinada época nos lleva a un problema aparentemente irresoluble (Fernández, 2002: 36).

Lo anterior es importante mencionarlo debido a que la novela de formación en ocasiones puede ser tomada como novela autobiográfica.⁶ Al ser una novela iniciática en varias vertientes, se cuestiona sobre la estrecha relación entre su autor y la ficción. La novela de Enrique Serna no es la excepción. Aunque esto representa un acercamiento entre el autor y la obra, se quiebra de inmediato por la teoría que destaca y hace única a la novela de formación: “*Bildungsroman* debe ocuparse necesariamente de la construcción de la subjetividad (*Bildung*)” (Fernández, 2002: 41). Por ello debemos atender los rasgos que se distinguen en la novela de formación y emparentarla al contexto que pertenece, añadiendo la versatilidad que ésta tiene por no estar sujeta a ser clasificada sólo de una forma. En ella caben distintas formas de expresión que se podrán abordar desde tres dimensiones: autoral, crítica y receptiva, según José Fernández, las cuales abren distintas posibilidades de enunciación dentro de la novela. Dentro del concepto de *Bildungsroman* las temáticas pueden ser: la novela autobiográfica, sentimental, de viajes, satírica, biográfica y

⁶ Ante el descubrimiento del concepto, encontré que éste siempre ha sido estudiado desde dos ópticas, dependiendo del enfoque que tenga el estudio a realizar: “Novela de formación es un término tan prestigioso como impreciso. El filólogo, se ve obligado a emplearlo para clasificar y para situar productos literarios. El filósofo lo utiliza para entablar discusiones sobre la identidad o sobre cualquier cuestión práctica” (Salmerón, 2002: 43). En este caso lo notaremos desde la identidad que alcanza el personaje principal.

psicológica, por mencionar las que comúnmente se encontraron, no dejando de lado que la novela idealista también se manifiesta.

I.I ¿Cómo sabemos qué es una novela de formación?

Dentro de la narración es importante señalar que la novela de formación se puede narrar desde una voz omnisciente en tercera persona, a la par de presentar la voz en primera persona. Dichas voces se representan mediante diálogos y discursos para dar mayor fluidez a la historia, sin embargo la voz principal es la del protagonista en formación que se presenta en primera persona.

Bajo las teorías de Mikhail Bakhtin y Fredic Jameson, las cuales son desmenuzadas por José S. Fernández, encontré las características que deberá tener la novela de formación. Se detallan en los cuadros siguientes:

Teoría Bakhtiana	<i>Fruta verde</i>
<p>a) La distinción entre una tradición genérica <i>lineal</i>, que da lugar a textos <i>monológicos</i> y una tradición <i>pictórica</i>, de la que surgen los textos <i>polifónicos</i>. Los géneros monológicos son aquellos que tienen homogeneidad lingüística, estilística e ideológica. Por el contrario en los géneros polifónicos, como la novela, existe una pluralidad de discursos o <i>voces ideológicas</i>, aunque no todas las voces tienen la misma importancia.</p>	<p>Por tradición genérica lineal entendemos que la novela avanza de principio a fin de manera circular y cerrada. Personajes monológicos:</p> <p>La voz principal es la de Germán Lugo (el héroe de la novela; el personaje en dónde recae la formación), quien entabla una amistad de simpatía y confianza con Mauro Llamas.</p> <p>Mauro Llamas, el otro protagonista, está estrechamente vinculado con Germán (por querer que sea su novio) y actúa como portador de una voz homosexual disidente dentro del contexto de la novela.</p> <p>Paula Recillas, la madre de Germán, será cómplice de su quehacer literario, pero no de su</p>

	<p>intimidad, lo que traerá diferentes enfrentamientos.</p> <p>Personajes polifónicos:</p> <p>Los compañeros de oficina de Germán y Mauro: La Chiquis García y Pedro Lucero actúan como confidentes de la relación entre ellos, pero no representan una carga ideológica fuerte que recaiga sobre el protagonista. Son homosexuales, pero no comparten secretos e intimidades.</p> <p>Pável, amigo de la familia que seduce a la mamá de Germán.</p> <p>Las voces secundarias son la de los hermanos de Germán, así como las amistades de la familia que no expresan sus ideologías en gran medida, sólo aparecen en ocasiones para generar un balance entre el bien y el mal.</p>
<p>b) El carácter polifónico de la ideología social: en la sociedad coexisten siempre varias ideologías, algo indispensable si admitimos la posibilidad de ejercer resistencia frente al discurso dominante.</p>	<p>El contexto de la novela está situado en los años setenta del siglo XX, por ello las ideas liberales de Germán y su iniciación con amistades y las prácticas homosexuales traen consigo una serie de enfrentamientos: con él mismo, con su madre, con Mauro y con su contexto.</p>
<p>c) La definición de géneros como prismas ideológicos.⁷ Los géneros median en la percepción del mundo por parte de un observador.</p>	<p>La novela tiene un tono realista y autobiográfico, que son elementos del <i>Bildungsroman</i> que sobresalen en <i>Fruta verde</i>.</p>
<p>d) El concepto de “memoria” genérica. La presencia de esta “memoria” supone que, con independencia del contenido específico del que se dote a una obra literaria, existe también un contenido previsto, que está vinculado a los géneros correspondientes y que es fruto de una ideología social.</p>	<p>La novela está situada en los años setenta, por ello, concebir una realización sexual disidente para la época es de importancia. Se debe analizar esta memoria y justificar que en ella no cabía la posibilidad de ejercerla como hoy en día, dentro y fuera de la ficción, pero no quiero decir que la vida homoerótica y homosociable no existiera, inclusive se publica una obra de</p>

⁷ “Aquí menciona [Eyelyn] Cobley, que el autor utiliza la palabra género para referirse tanto a los géneros cotidianos (la forma en que percibimos la realidad) como a los géneros literarios (la forma de entender las convenciones literarias), sin que esté siempre claro el sentido que da al término” (Fernández, 2002: 45).

	suma importancia para el contexto <i>El vampiro de la colonia Roma</i> (1979), de Luis Zapata.
e) El rechazo de la relación causal entre género e ideología. La definición de los géneros como “prismas ideológicos”, así como la introducción del concepto de memoria genérica, no implica la defensa de un modelo mecanicista, que coarte la libertad del individuo creador. La literatura no es un mero reflejo de la ideología dominante. La adopción de un género por parte de un autor supone que éste toma posiciones frente a un discurso ideológico (que permanece petrificado en la memoria del género) pero ello no implica que deba actuar de forma pasiva, limitándose a transponer la ideología genérica a su obra.	La ideología de la obra, vista a la distancia es relevante porque el protagonista lucha contra sus antagonicos (en una parte es él mismo) lo que lo provee de madurez en el devenir de la obra.

Y las características que menciona la Teoría de Jameson, respecto a la formación se presentan en la novela de Serna de la siguiente forma:

Teoría de Jameson	<i>Fruta verde</i>
a) La definición de los géneros como instituciones, o contratos entre los lectores [...] la sociedad no puede ejercer nunca un control absoluto sobre el discurso, lo cual posibilita que los géneros sean utilizados para propósitos distintos de aquellos que son sancionados por la sociedad hegemónica.	La obra es publicada en 2006, lo cual es un acierto para ver a la distancia el contexto, de haber sido publicada en la década de los setenta hubiera sido quizás poco aceptada por la temática homoerótica. ⁸

⁸ Cabe mencionar que ya existían pocas novelas que abordaron el tema de la homosexualidad pero que pocos conocían: *El diario de José Toledo* (1964), de Miguel Barbachano Ponce; *41 o el muchacho que soñaba con fantasmas* (1964) de Paolo Po. No fue hasta en 1979 que se publica *El vampiro de la colonia Roma*, que había sido merecedora del Premio Juan Grijalbo de Novela: “Las críticas tanto adversas como positivas, unidas al premio y al respaldo de una casa editorial sólida y de prestigio, lograron que la novela no pasara inadvertida y que obtuviera mejor difusión que las novelas que habían abordado el tema gay anteriormente” (Torres, 2010:92). Para mayor información consulte el artículo “Del escarnio a la celebración. Prosa mexicana del siglo XX” de Víctor Federico Torres.

<p>b) El carácter inmanente de la ideología. El que un texto o un género posea determinadas connotaciones ideológicas no significa que la ideología se proyecte sin cambios desde el exterior, como si fuese una materia inerte. Para que una ideología concreta esté presente en un texto/género es preciso que se someta antes a una transformación literaria, convirtiéndose así en una especie de <i>subtexto</i>. (Para Bakhtin y Jameson supone que una obra literaria no se limita nunca a <i>reflejar</i> un discurso ideológico, sino que existe una interacción entre ambos).</p>	<p>Aquí hay una constante de lucha entre el bien y el mal. Es decir, entre lo que está permitido y lo que no está permitido. Un binarismo imperante en la época de la novela: Germán Lugo defiende las conductas liberales de amigos y de Mauro Llamas, en contraste con Paula Recillas (madre de Germán) que la critica y las reprocha.</p>
<p>c) El concepto de “acto simbólico”. Todo artefacto cultural expresa de modo simbólico la resolución de una contradicción social (incluso si esta resolución se produce a expensas de una contradicción social).</p>	<p>Aquí la iniciación y formación de German Lugo será el acto que represente su salvación dentro de la sociedad que va en contra de manifestaciones disidentes de la sexualidad: la homosexualidad y la libertad.</p>
<p>d) Los conceptos de “ideología de la forma” y “sedimentación”. La última fase del estudio de los artefactos culturales se ocupa de su relación con los modos de producción. Un artefacto cultural es resultado de la intersección de varios sistemas de signos, cada uno de los cuales está vinculado con un modo de producción diferente.</p>	<p>La interacción con la vida universitaria, el mundo periodístico y el mundo del arte, a los que accede Germán, serán la base para que vaya formando su postura e ideología frente a la norma hegemónica de la cual proviene.</p>

Una vez que se ha hecho un paréntesis en las teorías antes mencionadas, regresemos a otros aspectos que se señalan en el *Bildungsroman*. La estructura interna que deberá tener la historia a analizar será:

- a) Separación o diferenciación social del protagonista que puede culminar en un rechazo absoluto del entorno familiar:

En este sentido, notamos que Germán es un joven de clase media que tiene gusto por la literatura, la escritura creativa, el acceso al trabajo y la educación, por ello tiene una visión más amplia que le hace cuestionar los valores y costumbres enseñados en casa; los enfrentamientos ideológicos que tiene con su madre provienen de su proceso de formación. Más adelante, el protagonista consigue trabajo, conoce a Mauro, y su vida bohemia comienza, así que busca a como dé lugar su independencia. Primeramente, se cambia de cuarto dentro de la casa, posteriormente busca un departamento; pero aunque se aleja de la familia, nunca la rechaza o abandona.

b) Aprendizaje o iniciación que suele coincidir con un desplazamiento geográfico:

Como ya se mencionó en el punto anterior, el cambio de lugares representa una constante en Germán, pero sólo dentro de los espacios: casa-trabajo; escuela-departamento de Mauro; casa materna; no es un desplazamiento geográfico de país, por lo que en *Fruta verde* esto no aplica, aunque sí se presenta un gran cambio de ideología.

c) El momento de la elección, que constituye el punto culminante de toda la trama (clímax):

Éste aparece en dos momentos de la trama: el primero es en el capítulo XV, el cual forma parte del diario que Germán ha comenzado a escribir dos capítulos antes. En dicho relato se comienza a cuestionar su identidad de hombre frente a lo que sucedió: “¿Soy un hombre cabal o un papalote a merced de los vientos? ¡Cuánto desearía tener carácter firme!” (Serna, 2006: 211). La escritura en las páginas del diario es posterior a la visita que hizo Germán al departamento de Mauro, una vez que ambos fueron a ver *El hombre del brazo de oro*,

película que se proyectó en el cine Bella Época.⁹ Después fueron a tomar una copa en un bar cercano: Mauro, hasta ese momento, no se había cansado de seducirlo y vuelve a intentarlo invitándolo a su departamento; Germán, aunque un poco renuente, acepta, pues le encantaba platicar de cine y literatura; encuentra a Mauro no sólo como un homosexual promiscuo, sino como alguien que lo embelesaba con su inteligencia, por consiguiente aceptaba sus invitaciones para ir al departamento. Posteriormente, Mauro comienza a hablar acerca del enamoramiento y Germán vuelve a sacar el tema de su primer amor que no logra olvidar (Berenice). Mauro, al encontrar el tema muy gastado, se dirige al tocadiscos y pone el bolero “Fruta verde”, de Luis Alcaraz, interpretada por Ana María González.¹⁰ Germán, al escuchar dicho bolero, comienza a imaginar el ambiente, “un suntuoso cabaret de los años 40, con meseros de smoking sirviendo champaña, miradas réprobas de mesa a mesa, adulterios en gestación y cinturitas aviesos exhalando el humo de sus puros en el escote de opulentas mujeres” (216). Mauro se percata de lo vulnerable que se encuentra, y pone su mano sobre la pierna de Germán, siendo rechazado, pero entonado el ambiente, su amigo insiste y es cuando Germán accede al contacto, pues la canción detona el homoerotismo entre los amigos:

Yo tengo la culpa de que tú seas mala, boca de chavala que yo enseñé a besar, cantaba Ana María González en la cúspide del frenesí, cuando de pronto Mauro lanzó un sorpresivo asalto a mi verga con la rapidez de una cobra.¹¹ No, por Dios, alcancé a protestar, pero una erección

⁹ *The man with the Golden Arm* (Dir. Otto Preminger, 1955) filme que relata la vida de Frankie Machine (Frank Sinatra) una vez que sale de la cárcel, intenta reincorporarse a la vida tranquila como percusionista en una banda de jazz, pero al encontrarse con sus viejos compañeros, lo incitan a que regrese al juego de naipes clandestino. El protagonista al ser morfinómano, recae nuevamente en su adicción y en el juego a la par que su esposa (supuestamente inválida) Zosch (Eleanor Parker) le exige la manutención por ser parálitica y porque él, al ser el hombre de la casa, debe dar el sustento. La película está basada en la novela del mismo nombre, de Nelson Algren.

¹⁰ Anteriormente habían tenido una fuerte discusión referente a su ex novia.

¹¹ Silvia Oroz puntualiza sobre los boleros que aparecen en algunos melodramas latinoamericanos “Las letras de las canciones se utilizan como apoyo dramático de situaciones para definir el carácter o evolución de un personaje” (1995: 97). Aquí la canción sirvió como herramienta de seducción por parte de Mauro para que

categoría le restó autoridad a mi queja. Caliente y asustado a la vez, intenté una débil y tardía resistencia verbal desmentida por mi quietud. Durante los breves instantes en que Mauro me sacó el pito de la bragueta y se lo metió en la boca, debo haber repetido quince veces la palabra no y en todo momento mi negativa quería decir sí (217).

La felación en esta parte representa una carga importantísima en Germán, pues a partir de ese momento ambos personajes se desenvuelven de manera diferente, debido a que la felación supone una iniciación homoerótica entre los amigos. Dicho acto hace que Germán comience a cuestionarse sobre la identidad sexual e inicie a concebir otras formas de la sexualidad, e inclusive de la misma performatividad del género, “me angustiaba la sospecha de haber dado un paso irreversible, de haber hipotecado el destino de mi cuerpo, y durante un cuarto de hora estuve como ausente de la charla, con los ojos vueltos hacia adentro” (217-218). Germán siente un poco de culpa por abrir el camino de su iniciación sexual con Mauro, pero en este momento no lo confronta, sino hasta el otro día en que él hace alarde de su hazaña en la oficina, es ahí en donde Germán le reprocha que haya ventilado el encuentro –por ser parte de una iniciación sexual que le cuesta aceptar–, pero Mauro no desaprovecha la oportunidad para seguir cuestionándolo, por lo que discuten. Más tarde y antes del estreno de la obra de Mauro se reconcilian, para que el festejo sea por fin el encuentro sexual anhelado por Mauro, y para Germán un cambio total en su identidad sexogenérica y de formación. Posteriormente, en el capítulo XVIII, Germán percibirá de manera cómica su aceptación homosexual; empieza a hablarse en femenino, refiriéndose a sí mismo y a los compañeros de la oficina, pero dejando claro que no debe asumirse o etiquetarse enteramente como homosexual, “De manera que si los homosexuales declarados no se confiesan en familia, ¿por qué carajos he de hacerlo yo, que apenas comienzo a experimentar con esto, y no tengo ninguna prisa por definirme?” (250). Se permite jugar

Germán dejara que su compañero se acercará y así consolidar un acto homoerótico que le serviría para construir su formación.

con su identidad y podemos decir que el uso del femenino es una prueba de su aprendizaje/iniciación, que tiene como antecedente la felación, la iniciación homoerótica. Posteriormente, la relación con Mauro servirá para consumir el deseo que había estado evadiendo a lo largo de la trama. En este momento es cuando ya se presentan dos experiencias sexuales diferentes de las que tenía concebidas, respecto a la sexualidad hegemónica y, claro, por las que debe pasar el protagonista.

d) Retorno o aceptación del código social:

Para el final de la novela, Germán y Mauro han sido compañeros sexualmente activos, pero sin que esto represente para el primero una identidad establecida o enmarcada. Germán, sólo se permitió explorar otras variantes de la sexualidad, el mismo autor lo comenta en entrevista: “Germán es un personaje que no se ha definido sexualmente, y por lo tanto quiere experimentarlo todo, desafiando la moral de las prohibiciones, pero para fines de la novela, el hecho que se asuma o no como bisexual es irrelevante” (Cortés, 2012: 38), y aunque al final Germán tiene una pareja femenina, resulta poco relevante para la narración y formación que recae en la adolescencia (al respecto hablaré un poco más sobre la masculinidad mutable en el capítulo III).

Otra característica que se suma al *Bildungsroman* es el desenlace. En algunas novelas se menciona que éste debe ser forzado, dejando rasgos inconclusos o si el autor muestra dos finales, pero más tarde se establece que el final debe ser cerrado.¹² En el caso de *Fruta verde* se cierra de manera circular. La trama comienza con la transcripción del

¹² Hay que distinguir que el estudio respecto al final del *Bildungsroman* puede ser abierto. Según un análisis que realiza Rodríguez Fontela, estudio que también distingue Fernández “los *Bildungsroman* son novelas de principio, novelas abiertas que buscan, en último extremo un final que está, en su realización, más allá de ellas mismas” (2002: 69). Para nuestro objeto de estudio no aplica, debido a que la novela presenta un final cerrado.

primer cuento de Germán a cargo de su madre, al final Germán lleva una novela a la ofrenda de su madre (pues ella fallece), que ha escrito después de años de trayectoria en el medio literario. Dicha novela tratará acerca de él, Mauro y Paula. Dicha transcripción será una petición simbólica por parte de Germán, pues ella ya no está. El inicio y final de la novela tienen que ver con la escritura creativa, es decir, con una vocación y con un aprendizaje/iniciación.

I.II Otras apreciaciones de José Fernández aplicadas en *Fruta verde*

Tomando en consideración la apreciación del crítico, resulta importante ver cómo algunas clasificaciones que aparecen dentro del *Bildungsroman* son relevantes para la novela *Fruta verde*. Como novela sentimental notamos por parte de Germán su ambición de tener una relación amorosa con mujeres. De Mauro hacia Germán, quien lo idealiza como el novio perfecto: es escritor, como él, y es apuesto. En el caso de Paula Recillas, sólo notaremos un deseo frustrado proveniente de la incitación afectiva y sexual que le produce Pável. Fernández también refiere la novela de viajes, pero en este caso el protagonista no realiza viajes, sólo se desplaza de la casa-trabajo-universidad-departamento de Mauro-casa, se quedan dentro de un contexto limitado, pero son de formación para la ideología del personaje, no se queda estancado en un solo lugar. Casi al final de la novela, consigue un departamento que le da independencia absoluta y con ello terminan en parte las confrontaciones con su madre. Mauro Llamas sí viene del interior de la República: del campo a la ciudad, pero eso no es relevante para la trama. Otra clasificación que aparece referida al estudio del *Bildungsroman* es la novela satírica; para *Fruta verde* es inoperante en este sentido pues no es una novela del siglo XVII. En este caso sólo podemos ver a

Fruta verde desde una burla cruel que satiriza a los personajes: la madre de Germán será la protagonista que más agravia a Germán, debido al pensamiento liberal del hijo, mientras que ella se mantiene moralista y conservadora. Al enfrentarse con las ideas liberales que trae consigo el personaje, surgirá un enfrentamiento entre ellos. La ridiculización será una constante por parte del hijo hacia la madre:

–¿Pero te vas a meter entre las patas de los caballos? No seas ingenuo, Germán. Ningún marica le puede ofrecer una amistad desinteresada a un mocito como tú.
 –¿Y por qué no? Los dos somos escritores.
 –Ay Germán, no me hagas reír –Paula atacó a fondo con un tono irónico muy hiriente–. El otro día me dijiste imbécil porque según tú no sé nada de la vida. ¿De veras crees que ese maricón te invita a su casa para hablar de teatro? ¿Entonces cuál de los dos es el más imbécil? (Serna, 2006: 126).

La crítica que le hace Mauro a Germán, respecto a su sentimiento por las mujeres y su falta de carácter, lo expone también como un ridículo:

–Deja ya de pensar en esa cabrona. ¿No ves que hay mucha gente que sí te quiere? –y reclamó sus derechos poniendo una mano en la rodilla de Germán.
 –Suéltame –Germán le retiró la mano–. Ya te dije que no me gustan los hombres.
 –¿Cómo sabes, si nunca has probado a ninguno?
 –¿No estás viendo cuánto quise a mi ex novia? Jamás podría enamorarme así de un joto.
 –No seas fresa, Germán, ¿cómo puedes vivir así? ¿Se puede saber con quién coges? –Germán guardó silencio, picado en su orgullo–. Claro, no coges con nadie porque sigues pegado a las faldas de tu mamá. En eso eres idéntico a Deanie: nunca harás nada que pueda enojarla.¹³ Sólo te interesan los amores ñoños de tarjeta postal. ¿Y así quieres ser escritor? (167).

El señalamiento de novela biográfica en *Fruta verde* tampoco resulta acertado, pues la narración no comienza desde la infancia de Germán, sólo se rescatan algunos momentos en su vida, por lo cual no representa enteramente este género. Hay datos para conocer el

¹³ Hace referencia al personaje de la película *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, 1961) cinta dirigida por Elia Kazan. La historia de este filme se centra en Bud Stamper (Warren Beatty) y Deannie Loomis (Natalie Wood) y su relación afectiva que se conflictúa porque tratan de evadir el matrimonio en parte porque el padre de Bud quiere que continúe sus estudios universitarios, pero él no lo desea. Ambos personajes están en una encrucijada porque desean consagrarse en lo sexual, pero la carga de prejuicios y tabúes de la época sobre el matrimonio y el destino que elegían los padres para sus hijos no los deja ejercer su sexualidad plenamente. Al final, Bud deja a Deanie y ella cae en depresión. Dicho filme, dentro de la ficción de Serna, lo acababan de ver en el departamento de Mauro y de ahí comienza el cuestionamiento y la comparación.

contexto de la novela que sirven para entender mejor a lo que se enfrentaban los personajes, pero no recae enteramente en una narración en primera persona que obedece sólo al protagonista. Mientras que en cuanto a novela idealista, notamos al comienzo de la trama cómo Germán se idealiza junto a su primera novia, y posteriormente tiene el sentimiento y anhelo de tener una relación sentimental con una mujer, esto último será una constante con la que se juega y se crítica, por la cercanía que tiene con Mauro y sus ataques respecto a la indefinición sexual de Germán.

En varias ocasiones notamos cómo la voz narrativa se manifiesta en estilo directo para dar voz a Germán, Paula y Mauro, los cuales hablan de sus sentimientos y anhelos, pero no representa parte fundamental para encasillarse de esta manera. Germán, en el capítulo XIII, comienza un diario, el cual le da oportunidad de expresar sus sentimientos de manera más sincera, pero siempre hay más voces que acompañan esa reflexión en torno a sí mismo. Paula habla con su difunta madre (a través de una fotografía de ella sobre la pared), generando un soliloquio que sirve para expresar la carga de prejuicios y males que trae consigo misma. Y Mauro, en algunos momentos, expresa sus sentimientos, por lo general después de pelear con Germán, tratando de hacer un balance de su vida, pero es el afecto que siente por él, lo que los hace reflexionar en torno a su vida. Por ello se presentan ciertos rasgos de la novela psicológica, pero desde tres voces de manera esporádica, lo cual no la sitúa enteramente en esta clasificación.

Otras características que se añaden al estudio son: “la visión retrospectiva”, “la disposición cronológica”, rasgos importantes para la construcción de la novela. En *Fruta verde* notamos la voz narradora como una visión retrospectiva del relato: “Esa mañana trabajaba con redoblado fervor, enternecida y orgullosa de cada frase pasada en limpio,

porque su hijo Germán, a quien había iniciado en la lectura desde muy pequeño, le estaba dictando su primer cuento, un cuento fantástico escrito en un arrebato de inspiración” (9). En este sentido la novela está construida en veinte capítulos cronológicos y el último lleva el nombre “Ofrenda”; en ellos se narran a manera de retrospectiva los acontecimientos, pues todos van contando la formación de Germán, finalizando la novela de forma cerrada, rasgo importante que expresa parte de las características del *Bildungsroman*.¹⁴ La voz narrativa puede ser expresada en tercera persona omnisciente, incorporando la voz en primera persona. En *Fruta verde* se cumplen dichas características:

Desde el punto de vista de las técnicas narrativas [...] aluden al uso de la “visión retrospectiva” y la disposición cronológica de los acontecimientos como dos de los rasgos esenciales [...] No existe acuerdo, sin embargo, en lo que se refiere al tipo de narrador que corresponde a la forma canónica del género. [...] el uso del narrador omnisciente es una de las convenciones formales que definen el *Bildungsroman* tradicional. [...] el *Bildungsroman* clásico está escrito generalmente en primera persona, puede utilizarse indistintamente la primera o tercera persona. [...] el *Bildungsroman* debe tener un final cerrado (Fernández, 2002: 55-56).

José Fernández rescata siete características más que Marianne Hirsch propone al *Bildungsroman*:

- 1) El *Bildungsroman* se ocupa de la formación integral de un individuo representativo.
- 2) La novela tiene carácter biográfico y social: El protagonista (en este caso Germán Lugo), joven aspirante a escritor que comienza publicando un cuento en un

¹⁴ El título del capítulo es un reencuentro con el pasado, pues la Ofrenda en el contexto mexicano corresponde a rendirles culto y homenaje a los seres que se han ido. El 1 de noviembre es el día de los Santos Difuntos, se les coloca un altar con comida, dulces y se pone papel picado de colores. Sin embargo, en la novela tener presentes a los seres que se han ido es relevante en el sentido de que Paula Recillas tiene un cuadro de su madre difunta con la cual platica; al final de la novela Germán se acerca al retrato de su madre (ya difunta) para pedirle que le transcriba su novela; Enrique Serna/Germán Lugo se reencuentra en este capítulo con Rosa Rodríguez/Paula Recillas y Carlos Olmos/Mauro Llamas. (A dichos personajes los analizaremos en el segundo y tercer capítulo, respectivamente).

periódico de circulación nacional, accede a la universidad y a una agencia de publicidad. Conoce los movimientos de liberación sexual provenientes del extranjero, así como películas y obras literarias que hablan de la homosexualidad.

- 3) La trama se centra en la búsqueda del sentido de la vida y se desarrolla de forma gradual, lineal y cronológica: Germán quiere consolidar una vida amorosa con una mujer (lo que se espera de él, por pertenecer a una sociedad tradicionalista/heteronormativa), pero al conocer a Mauro le da otra perspectiva de relacionarse sentimentalmente, lo que trae una lucha constante por ir encontrando el sentido de su vida. Los capítulos van en secuencia de los hechos que se presentan para terminar en un final cerrado.
- 4) Tan sólo se nos relatan aquellos acontecimientos que forman parte de la fase de aprendizaje, la cual concluye cuando el protagonista se integra en la sociedad por su propia voluntad: la novela comienza cuando Germán manda el cuento “La cripta” a concursar, éste es publicado y comienza su interés en serio por la escritura. Posteriormente conoce a Mauro, lo que representa que comience a retar sus propios prejuicios, a su madre y al mismo Mauro. Al final acepta las prácticas homosexuales como una alternativa a su sexualidad. La búsqueda de la independencia: salir del hogar materno para tener su vida independiente.
- 5) La novela de formación puede estar escrita tanto en primera como en tercera persona, pero en ambos casos existe un distanciamiento irónico entre la perspectiva del narrador y la del protagonista: aquí se cumplen dichas voces: la

del narrador resulta ser irónica al igual que la de los personajes que son expuestos en situaciones de enfrentamiento.¹⁵

- 6) El resto de los personajes que aparecen en la novela de formación están subordinados al protagonista y pueden clasificarse según la función que desempeñan en *educadores* (sirven de mediadores entre la sociedad y el héroe), *compañeros* (actúan como “reflectores” del protagonista, y ejemplifican logros y objetivos alternativos), y *amantes* (proporcionan una oportunidad para la educación sentimental del héroe): Paula Recillas, madre de Germán es la educadora; Mauro Llamas, ocupa el papel de compañero y amante, mientras los amigos son los “reflectores” de la ideología que Germán se va trazando.
- 7) La novela de formación tiene un propósito didáctico, ya que trata de educar a los lectores, a través de la vida del protagonista: en la novela sirve como una lectura alternativa para entender diferentes modos de vivir la “masculinidad” –se analizará en el tercer capítulo de este estudio–. Germán, a pesar de su concepción hegemónica respecto a la sexualidad, acepta a Mauro como un amigo, compañero y amante que lo enseña a conocerse a sí mismo y a darse la oportunidad de experimentar/vivir otra clase de amor, pero sin que esto represente un fin didáctico para el lector más avezado así como tradicional. En este sentido, *Fruta verde* es un contra discurso moral que se escribe desde el presente del autor que mira a distancia la ideología social de los años anteriores.

¹⁵ Entendiendo ironía desde un modo retórico de pensamiento, Helena Beristáin distingue varias particularidades del concepto: “porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria. [...] Así, las marcas que permiten rescatar ese verdadero sentido pueden ser, tanto los significados de las palabras correlacionadas, como los de las frases, como el contexto situacional. En este último caso se trataría de una ironía “*in absentia*” (en rebeldía). En todos los casos interviene la entonación” (2010: 277) En la novela notamos en gran medida los tonos y enfrentamientos irónicos en los cuales los protagonistas discuten y se burlan.

Una vez identificadas las características citadas, el *Bildungsroman* sigue estudiando la formación del personaje: en Germán, dichos rasgos quedarán muy marcadas, debido a forjar su formación tanto en lo social, sexual y laboral de manera propia; hay una pequeña influencia que viene de fuera: principalmente de Mauro, pero en contraste con la educación, no hay una corriente de ideología aprendida en la educación escolar, como podría interpretarse si se entiende como novela de educación, *Fruta verde* no cabe en esta clasificación. El personaje está inmiscuido en la educación formal (Universidad), pero sin que ésta represente un pilar para su “formación interna”, que es el rasgo principal que se estudia en el *Bildungsroman*.

La novela de educación, de aprendizaje, de iniciación, o de juventud, se concentra y presenta en el desarrollo del personaje principal, el cual cobra una significación vital para el relato, pero enfatizando y distinguiendo que para el *Bildungsroman* la libertad del personaje por forjar su propia formación es el rasgo más sobresaliente en contraste con el aprendizaje académico o de educación formal, el cual no permitiría una libertad y autonomía forjada por el protagonista, quien avanza en una sucesión de hechos independientes que forjan su formación:

La influencia que el concepto de desarrollo orgánico tuvo en la aparición de *Bildungsroman* puede percibirse claramente en la estructura de este tipo de relato. Por ejemplo, la idea de libertad [...] uno de los ingredientes principales del proceso de *Bildung*, tiene reflejo directo en el *Bildungsroman* a través del momento de la elección. Asimismo, la disposición del aprendizaje del héroe en etapas sucesivas se manifiesta en la existencia de una estructura ordenada, en la que cada una de las partes de la novela ocupa un lugar específico en relación con el conjunto (Fernández, 2002: 60).

Se podría hacer un paréntesis a las lecturas y autores a los cuales Germán consulta para influenciar su libertad y autonomía, pero sin que éstos marquen una ideología cerrada a otras lecturas y opiniones. Por novela de aprendizaje se entiende cómo lo social repercute

en el personaje principal, pero sin que esto represente una determinante en la formación del protagonista. Germán al relacionarse con escritores, publicistas y gente afín, influye para construir su formación, no representa una determinante que incida en la formación de su ideología, ejerciendo algún tipo de presión; la autonomía que radica en Germán, hace que forje su formación, representando su libertad e independencia para tomar decisiones propias. Por otra parte, la novela de formación habla sobre cambios biológicos en la “juventud” y en la “madurez”. En Germán no se manifiestan dichos cambios, salvo en un pequeño párrafo, el cual es un recuerdo descrito por la madre: “Cuando salió de la ducha con el torso desnudo, Paula admiró la vigorosa musculatura de su hijo y recordó enternecida al ávido lactante que se quedaba dormido en su pecho sin soltar el pezón” (Serna, 2006: 205).

La historia de la novela dura aproximadamente dos años, por lo que un cambio biológico resulta de poca relevancia, sólo en el último capítulo “Ofrenda” se habla de lo que ha pasado después de veinte años con la vida de Germán, pero sin detenerse de manera notable a describir los rasgos biológicos que han cambiado al personaje. Para Fernández es importante distinguir estas similitudes, debido a la interpretación que puede darle el lector. “...el término *Bildungsroman* hace referencia tanto al desarrollo interior del protagonista (*Ausbildung*) como a la instrucción de éste por parte de todo el cuerpo social (*Anbildung*) [...] Los vocablos “novela de juventud” y “novela de madurez” aluden a hechos puramente biológicos, con lo que se elimina también toda referencia a la noción de *Anbildung*” (2002: 60-61). El término “novela de iniciación” sí podría ser el más adecuado para distinguirla o traducir el concepto, por ser el personaje un iniciado de diferentes maneras para su formación interior.

En la novela de formación el personaje debe enfrentarse a una serie de adversidades sociales y personales para sortear las costumbres morales contra las que lucha a lo largo de la novela; los valores y costumbres al comienzo de la trama son desde una postura aprendida del lugar del que proviene: el hogar. Las reglas y valores que el personaje lleva consigo son, en el caso de Germán Lugo, las de una familia tradicionalista de clase media, formada por Luis Mario, Paula Recillas, y sus hermanos Félix y Daniela.¹⁶ Aunque los padres están divorciados, tienen valores y costumbres, como ser los de cualquier familia tradicional de los años setenta, aunque nunca se menciona una devoción religiosa de manera constante. El personaje principal no se refiere a una deidad dentro de su formación; la construcción de valores e ideología cambia conforme publica un cuento en el suplemento semanal de un periódico de circulación nacional, entra a un trabajo relacionado con la creatividad literaria, conoce a Mauro y los demás amigos homosexuales; es lector de literatura en la que se representan personajes o hechos referentes a la homosexualidad, como *Coryde*, de André Gide; *Paradiso*, de José Lezama Lima; *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, entre otras obras.¹⁷ Entra a la Facultad de Ciencias Políticas; todos estos son factores que cobran más importancia, pues son influencia para forjar el carácter del protagonista.¹⁸ Los valores y costumbres en el hogar no cambian ni se rechazan, pues sólo

¹⁶ Los hermanos de Germán, dentro de la trama no son de relevancia, pues el *Bildungsroman* se centra en el personaje principal, "... la posición central que ocupa el héroe frente a otros personajes (resulta significativo, por ejemplo, que el protagonista sea casi siempre hijo único, o que sus hermanos queden en un segundo plano) [...] la elección en la estructura de la novela; y, en general en la capacidad de actuar de manera independiente de la que hace gala el protagonista (Fernández, 2002: 92).

¹⁷ Enrique Serna ha sido un apasionado lector de Manuel Puig, lo cual le permitió participar en el Homenaje a Manuel Puig, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en febrero de 1996 con el texto "Manuel Puig: La conquista de una realidad paralela". Este es un dato referido para pensar si *Fruta verde* puede ser considerada una novela autobiográfica (más adelante lo analizaremos).

¹⁸ Así como la referencia autobiográfica anterior, encontramos que Enrique Serna obtuvo su título en Lengua y Literatura Hispánicas con la tesis: "La paradoja en la poesía de Sandoval Zapata" en 1985, aunque es una carrera distinta a la encontrada en la ficción, a Serna le gusta decir que estudió en dicha facultad y en dicha carrera: "En esa época —finales de los años 70, principios de los 80— la UNAM era un soviet académico donde sólo había cabida para la vulgaridad marxista en sus distintas modalidades: althusseriana, trotskysta,

busca una forma diferente de ejercer su vida sexual y afectiva en la adultez, sin que ésta se quede estática. Los anteriores factores son claves importantes para que decida ejercer con Mauro su vida sexual. Para el final de la novela, reflexiona sobre sus prácticas con él, los enfrentamientos con su madre y algunas relaciones heterosexuales que ha tenido, además de la actual, pero sin que esto le genere una angustia, sólo se ha rechazado lo estático que pudiera permanecer frente al hogar, sale de la casa materna y ejerce su sexualidad y afectividad con Mauro, continúa con la escritura y se reconoce su trabajo. Todos los anteriores son factores que suman importancia a la formación de Germán. En un principio noté un Germán temeroso, tímido, consentido y agachado, pero conforme avanza la trama, su devenir y enfrentamientos con su madre, Mauro y consigo, le darán las herramientas para formar una personalidad que se percibe distinta, autónoma e independiente al final de la novela. Para el desenlace de la historia ésta debe cerrarse o quedar de manera abierta, pero distinguiendo una postura clara en el personaje. Las anteriores características también hacen que *Fruta verde* pueda analizarse desde el concepto del *Bildungsroman*:

El tema central del *Bildungsroman* es, pues, el de la socialización del individuo, quien debe renunciar a los ideales que profesaba al comienzo de la novela a cambio de incorporarse a la comunidad como miembro de pleno derecho. [...] *Bildungsroman* no concluye siempre con la aceptación de los valores por parte del héroe. [...] En ocasiones, el protagonista se niega a renunciar a sus ideales de juventud y persevera en una actitud rebelde. No obstante, este hecho no constituye una amenaza para la defensa de los valores ideológicos que son propios del *Bildungsroman*. Al contrario, la obstinación del héroe en defender sus ideales pone de manifiesto que el fracaso del proceso de socialización le es imputable únicamente a él, sin que quepa exigir ninguna responsabilidad al resto de la comunidad (Fernández, 2002: 63-64).

Al final de la novela, Germán expone su postura frente a la vida y la relación que tuvo con Mauro, con la familia (principalmente su madre) y con su trabajo, sin que siga una

gramsciana, maoísta. Al oír las opiniones de Paz, los estudiantes menos ideologizados de la Facultad de Ciencias Políticas, donde yo estudiaba periodismo, pensamos que la CIA lo había reclutado en sus filas a cambio de una buena dolariza” (Serna, 2012: 149). La portada de la tesis se puede encontrar al final de este estudio. Dicha tesis solo se puede consultar mediante el microfilm. Su número de clasificación es: 001-01013-S1-1985-2 de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México.

constante de lucha por las confrontaciones que tuvo en la juventud. Hay una reconciliación con todos sus factores, los cuales lo ayudan a posicionarse como un sujeto monótono, pero distinto, expresivo y crítico frente a sus factores de sociabilización: se visualiza entonces como un personaje que a la distancia de los años se mira como un “otro” pues, retomando el concepto de Otridad, se refiere a “una clase especial de diferencia”, en este caso del desprendimiento familiar y de su iniciación literaria —para ese entonces ya prestigiada.¹⁹ En el caso de Germán, no sigue una vida rebelde ni de excesos, logra una estabilidad de identidad y formación y no un fracaso como menciona Fernández.

I. III Un protagonista sensible

Otro rasgo que debe poseer el protagonista de la trama es su inocencia, sensibilidad y atracción por alguna disciplina artística.²⁰ En Germán encontramos que al estar en la última etapa de la adolescencia, y con poca experiencia en lo afectivo, se vuelve un personaje débil, más no víctima de las circunstancias, añadiendo que no tiene bien definida su identidad sexual, sumado a que en un principio no está enteramente convencido de su capacidad como escritor, la cual Mauro también critica, por no tener experiencias de vida

¹⁹ “Esta otridad o alteridad no significa lo mismo que la simple diferencia. Es decir, no se trata de la comprobación de que cada ser humano es un individuo único y que siempre se podrán encontrar algunas diferencias al compararlo con otro ser humano; además de la simple constatación de diferencias temporales o inalterables de naturaleza física, psíquica y social depende en gran medida de la cultura a la que pertenece el observador. La otridad significa una clase especial de diferencia. Tiene que ver con la experiencia de la extrañeza. Ésta puede referirse a paisajes y climas, plantas y animales, formas y colores, olores y ruidos. Pero solamente la confrontación con las particularidades hasta entonces desconocidas de otros seres humanos —idioma, costumbres cotidianas, fiestas, ceremonias religiosas o cualquier otra cosa— proporciona la verdadera experiencia de la extrañeza; a partir de esto también elementos no humanos adquieren su característica calidad de extrañeza” (Krotz, 2002: 57). A lo largo del estudio ya se puntualizó la interacción que Germán tiene con Mauro, que representó la extrañeza de costumbres así como la iniciación en la literatura, la cual le permitió diferenciarse del resto de su familia.

²⁰ “El héroe del *Bildungsroman* puede sentirse atraído por el mundo de las artes, pero esta actividad no constituye para él el fin último de su existencia” (Fernández, 2002: 75). En Germán existe la atracción por la literatura, el cine y teatro.

fuerteres; a la par que no es libre, pues no ha dejado el lecho materno y no puede acceder a otras posibilidades de afecto sentimentales y sexuales:

...Germán observó primero signos de fastidio, y luego de franco enojo en el rostro de Mauro. Pero el relato le produjo un efecto catártico muy saludable y siguió hasta el final para desahogarse totalmente. Cuando quiso referir, a manera de epílogo, sus fallidos intentos por olvidar a Berenice, Mauro lo interrumpió en tono de regaño:

–Deja ya de pensar en esa cabrona. [...]

–No seas fresa, Germán, ¿cómo puedes vivir así? ¿Se puede saber con quién coges?– Germán guardó silencio, picado en su orgullo–. Claro, no coges con nadie porque sigues pegado a las faldas de tu mamá. En eso eres idéntico a Deanie: nunca harás nada que pueda enojarla. Sólo te interesan los amores ñoños de tarjeta postal. ¿Y así quieres ser escritor?

Germán lo miró con perplejidad. El despecho le había sacado del alma una personalidad repulsiva, quizá más verdadera que su máscara de seductor.

–O sea que según tú, para ser escritor me tengo que volver puto. Estás pendejo. La literatura no tiene nada que ver con eso.

–Pero sí con la libertad, y tú eres un cobarde –dictaminó Mauro con su tartajosa voz de borracho–. Te encanta que te meta mano, pero me rechazas con remilgos de señorita. Confiésalo, le tienes miedo a tus propios deseos. (Serna, 2006: 167).

No obstante, la formación se va consolidando conforme avance la trama y tengan enfrentamientos como éste, donde se cuestiona la inocencia y sensibilidad de Germán, y al ir relacionándose con sus compañeros homosexuales del trabajo, con las lecturas específicas que hablan de relaciones homosexuales, y con la seducción de Mauro; se irá desarrollando en Germán este cambio de inocencia y sensibilidad proveniente del hogar, para así formar su identidad, su maduración. El dramaturgo también tiene un papel importante pues sirve como mentor/tutor de Germán.²¹ Al respecto, Fernández observa que en la novela de formación: “Debemos aludir, asimismo, a la existencia de un mentor, un personaje que guía al protagonista y le protege frente a las adversidades a las que debe hacer en su aprendizaje” (2002: 70). Mauro es el personaje mentor no sólo en lo sexual, pues como he venido señalando, lo adentra en el mundo cultural y literario, lo lleva a ver

²¹ “La relación de Mauro y Germán es como de pedagogía enigmática, una versión modernizada de la relación que había en la antigua Grecia entre los filósofos y los efebos, que se tomaban básicamente su tutela para educarlos y, al mismo tiempo, significaba un proceso de seducción” (Alejo, 2006: 49).

cine selecto en un recinto especializado y le proporciona lecturas referentes a sus intereses personales, todo lo cual servirá de influencia generando un arma de doble filo, pues con el arte, la vida es más permisible, y el contacto con otros jóvenes homosexuales lo lleva a postular una nueva forma de vida.

I. IV ¿Novela autobiográfica?

Acercarnos a la obra de cualquier escritor nos pone de manifiesto que leeremos una parte o extensión de su pensar sobre ciertos temas y preocupaciones, no obstante, hay que distinguir y separar la voz del autor y la voz del narrador, debido a que cada uno es independiente y en este caso el objeto de estudio debe defenderse por sí mismo: “La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes, 1968).

Enrique Serna ingresó a Televisa como argumentista y escribió los guiones de las telenovelas: *Tal como somos* (1988), *En carne propia* (1991) y *La sombra del otro* (1999), al lado del dramaturgo Carlos Olmos, quien fue su mentor; incluso el dramaturgo le dedicó la pieza teatral *La rosa de oro*, con la siguiente dedicatoria: “Para Enrique Serna por su primer aplauso para mi rosa...” (Olmos, 1983:141).²² La cercanía que tiene *Fruta verde*

²² No es gratuito que le dedique dicha obra, pues Serna comenta que ambos leían la pieza teatral en su departamento: “Inspirada en la vida del poeta chiapaneco Raúl Garduño, fallecido a temprana edad, *La rosa de oro* es un homenaje ambiguo, pues si bien Olmos recuerda con afecto la rebeldía exaltada de su amigo, al mismo tiempo satiriza la figura del poeta iconoclasta y bohemio que claudica frente a la realidad y se abandona a la autodestrucción. Quizá el poeta Garduño no haya quedado muy satisfecho con su retrato, pues cuando Carlos me leyó la obra en su departamento de Parque España, se nos cayó una lámpara sobre la mesa del comedor, accidente que al calor de las copas nos pareció un mensaje de ultratumba” (Serna, 2012: 194). Es importante mencionar que dicho departamento dentro de la ficción se encuentra en la misma colonia que el

con el autor y con el dramaturgo ha sido justificada por él mismo, para distanciarse de si es o no una novela autobiográfica, dejándolo claro en algunas entrevistas: “Por supuesto que Germán Lugo, el aprendiz de escritor, se parece mucho a mí cuando tenía 18 años; pero en cualquier retrato literario hay una distorsión de la realidad que provoca que el personaje resultante sea muy diferente al modelo original” (Bautista, 2006: 6). La estructura y la novela de formación no escapan al contexto del autor que la concibe –inclusive, no es exclusivo de ésta– en la mayoría de los géneros debemos separar la vida del autor y la vida de la obra de arte, a pesar de estar sujetos a una dimensión teórica e histórica, así como lo menciona Todorov: “Los géneros son, pues, unidades que pueden describirse desde dos puntos de vista diferentes, el de la observación empírica y el del análisis abstracto” (1988: 36). En este caso la novela de formación puede representar una cercanía con la vida personal de su autor. Es importante destacar que no analizaremos dicha novela desde la autobiografía, pero hay algunos rasgos que nos hacen cuestionarnos si *Fruta verde* es una novela autobiográfica.

Al comienzo de la trama la mamá de Germán le transcribe un cuento que será enviado a un concurso de un suplemento de circulación nacional, dicho cuento lleva por nombre “La cripta”, el cual posteriormente gana y es publicado dentro de la ficción. De manera similar, el cuento “La bóveda” de Enrique Serna, es publicado en el suplemento dominical “Revista Mexicana de Cultura” del periódico *El Nacional*, como resultado de una convocatoria del diario en 1977. En ambos cuentos la trama es acerca de la misteriosa desaparición de unos seres que habitan en una cueva, al final se descubre que son unos

Parque España: Col. Roma Norte: “Con los diez restantes se compró una cajetilla de Raleigh en una miscelánea de la calle de Orizaba, a media cuadra de su edificio” (2006: 52). Añadiendo que dicha obra teatral es referida dentro de la ficción, sólo que ahí Mauro se la dedica de la siguiente forma: “A la muñeca Laberintos Lily” (2006: 273); y dicha obra dentro y fuera de la ficción es merecedora del premio Juan Ruiz de Alarcón (1981).

cerillos los personajes y que habitan dentro de una caja oscura –de cerillos, obviamente.

Dicha casualidad no es gratuita, debido a que Germán en la novela tiene 18 años y Serna (nacido en 1959) también tiene esa edad cuando publica dicho cuento:

Retomo la voz de Germán Lugo que habla de su cuento “La cripta”.	Retomo un fragmento del cuento “La bóveda” (1977) de Enrique Serna Rodríguez.
La conciencia de estar expuesto a la curiosidad pública en todos los kioscos de la ciudad le produjo el vértigo de la gloria. Y pensar que había escrito ese cuento en la soporífera clase de la maestra Enríquez, una enmohecida profesora de literatura que se dedicaba a dictar datos biográficos de escritores ilustres. No necesitaba tomar el dictado, pues cualquier compañero se lo pasaría más tarde, y para escapar del tedio escribió a vuelapluma la primera historia que se le vino a la mente, inspirada en la cajetilla de cerillos que tenía sobre el pupitre. Al sonar la chicharra dejó el pasatiempo inconcluso y no volvió a abrir el cuaderno hasta meses después, cuando repasaba sus apuntes para el examen de admisión a la universidad. Entonces, de nueva cuenta, el placer de inventar había derrotado al deber de estudiar, y en un arranque de inspiración, retomó el hilo de la historia hasta el desenlace (25).	Para describirlos no hace falta tomarlos de frente ni de perfil; basta con decir que eran compactos al grado de no tener en su cuerpo ningún abultamiento, con excepción de su cabeza que era verdaderamente monumental. Pero no tenían conciencia de que la poseían. Vivían unos encima de otros con el aburrimiento de no poder comunicar nada a nadie. Para ellos no había ni días ni noches, el infierno no mostraba ninguna esperanza y se iban resignando poco a poco. Llegó el momento en que su monotonía se rompió (8).

Cabe destacar que la descripción que Germán hace del periódico en donde es publicado su cuento resulta idéntica a la real en que es publicado el cuento de Serna, añadiendo que es en la única parte en donde aparece el nombre completo del protagonista: Germán Lugo

Recillas:

En la primera plana había un extenso ensayo titulado “Actualidad del surrealismo”, con pinturas de Magritte y dibujos de Francis Picabia. No sabía una palabra de esos pintores y se avergonzó de ser tan ignorante [...]. Ya daba por seguro su fracaso cuando echó un vistazo a la contraportada, y ahí encontró, a plana entera: “La cripta, por Germán Lugo Recillas”, con

el título virado en letras azules. [...].²³ Picado por la curiosidad, al detenerse en el zaguán de su casa examinó la ilustración del cuento, donde un grupo de cerillos antropomorfos, prisioneros en una mazmorra, se retorcían deslumbrados por un fogonazo (24-25). (Véase Apéndice No. 1 y No. 2 al final del presente estudio).

Otro ejemplo de relevancia aparece al final de la novela, donde Germán menciona algunos aspectos que podremos emparentar con la vida de Enrique Serna:

De golpe recordé la última charla que tuvimos en ese lugar, un mes antes de su muerte [refiriéndose a Mauro], en uno de mis viajes relámpago a la capital.²⁴ Lo había acompañado a oír un concierto de Buenavista Social Club en el teatro Metropolitan y después de la cena me invitó a tomar un cognac en su casa. Ya no podía beber, pero le hacían efecto las copas de los demás, y esa noche estaba contento, porque en las últimas pruebas clínicas, el médico lo había encontrado muy repuesto de la arritmia cardíaca. Agotado el tema de los achaques, me contó que a últimas fechas le rondaba por la cabeza una pieza teatral sobre su adolescencia en Tabasco.²⁵ Quería exhibir la estrechez de horizontes, el letargo de las conciencias y la hipocresía de ese orden social que lo llevó a romper con la familia a los dieciocho años. Después de muchos tanteos fallidos, por fin la obra estaba cobrando forma en su imaginación.

—Anoche soñé todo el primer acto, como si lo viera desde la butaca del teatro, pero quién sabe si me atreva a escribirla. Creo que lastimaría a mucha gente querida.

—Pues cambia los nombres —le sugerí—, así nadie te puede reclamar nada.

—Pero de todas formas se van a reconocer. Ahora me llevo bien con mi familia y no quisiera abrir viejas heridas.

—Pues no llesves la obra a Tabasco y asunto arreglado.

—No sé, me da un poco de pena exhibir mi intimidad en una vitrina —confesó—. Por eso no he escrito nada autobiográfico.

—Pues ya va siendo hora. Tienes un gran tema, no te cohíbas.

—Mira quién lo dice —me reviró—. ¿Desde cuándo me prometiste que ibas a escribir nuestra historia?

²³ En el suplemento real el título del cuento de Serna aparece en la portada y en la novela se menciona que aparece en la página de la contraportada. Algunas de las colaboraciones del suplemento son las siguientes: “Actualidad del Surrealismo” de Robert Brechon; “Contextos críticos” de Lauro Zavala; “Un poema de André Breton” versión de Antonio Fernández Molina, por mencionar algunos.

²⁴ Respecto a la muerte de Mauro Llamas dentro de la narración, rescato el suceso: “—Hola, Germán, habla Toño. Disculpa que llame a estas horas, pero tengo que darte una mala noticia. Mauro pescó una pulmonía y tuvimos que internarlo de emergencia en el hospital Ángeles. Los médicos de guardia lo metieron de volada a terapia intensiva, pero como estaba tan débil del corazón, se les murió de un paro cardíaco” 2006: 293). En contraste, las noticias sobre la muerte de Carlos Olmos fueron: “El escritor, guionista y dramaturgo chiapaneco Carlos Olmos, falleció ayer a causa de neumonía” (Dávalos, 2003: 36); “Fue el médico Nava López quien atendió al escritor y quien informó a sus familiares que Carlos falleció de manera repentina a causa de un paro respiratorio” (Notimex, 2003: 8). Estos son más rasgos para considerar la relación que existe entre el personaje ficcional y el dramaturgo mexicano.

²⁵ Otro rasgo importante es el estado del cual es originario el personaje de Mauro Llamas (Tabasco) lo cual tiene similitud con Carlos Olmos, pues el dramaturgo proviene de Chiapas, estados estrechamente cercanos.

—No he podido, traigo entre manos una novela sobre Tlacaélel, el ideólogo del primer imperio azteca que mandó quemar todos los viejos códices para reinventar la historia a su antojo.

—Conozco al personaje, yo lo interpreté en mi grupo de teatro, cuando pusimos en Villahermosa *La guerra de las gordas* de Novo.²⁶

—Pues yo quiero dedicarle una novela entera Ya estoy tomando clases de náhuatl, pero el libro me va a llevar cuatro o cinco años.

—¿Otro mamotreto histórico? —Mauro hizo una mueca despectiva—. Cuidado, *my darling*, te estás ahogando en la erudición. Estudias tanto que ya no vives. Olvida la arqueología y escribe algo que de veras importe.

Había invertido varios años de trabajo en las novelas que Mauro menospreciaba y para muchos lectores eran lo mejor de mi obra. A cualquier otro le hubiera mentado la madre, pero a mi amigo le toleraba todas la pullas, por injustas y veleidosas que fueran.

—Tú no puedes comprender las pasiones intelectuales —me defendí—, porque tienes alma de portera y sólo te gustan los melodramas. Pero quizás tengas razón. Ya es hora de escribir algo más personal.

—Eso dices siempre, y luego te vuelves a sepultar en las bibliotecas —Mauro acarició a su inseparable perrito Aquiles, que se le había acurrucado en los pies—. Confiésalo, Germán: tus pudores de colegiala no te dejan salir del clóset.

—Pudores no, atavismos —corregí—. A mí me encantaría ventilar intimidades en público como lo hago con mis amigos. Es una catarsis muy liberadora. Pero en México la sinceridad es un acto suicida. Todos nos escondemos de todos, y cuando alguien se muestra, los demás lo linchan o le hacen el vacío. Por eso nadie escribe autobiografías: nos da terror abrirnos a los demás.

—Pero tú eres hijo de españoles y ustedes lo gritan todo en la cara.

—No tengo nada de español, soy más mexicano que el huitlacoche —sorbí mi cognac, que empezaba a entonarme—. Pero suponte que los genes de gachupín me ayudaran a vencer la inhibición: ¿a quién carajos le importaría mi vida?

—Eso depende mucho de cómo la cuentas —Mauro se quitó los zapatos para recostarse en el sofá—. Tú sabes que una historia interesante atrapa a cualquiera y la tuya tiene mucha miga literaria. Tu madre, por ejemplo, era un personaje muy intenso, con un temperamento de leona herida. Ella sola se merece un libro (Serna, 2006: 302-303).

Mauro Llamas es dramaturgo, al igual que Carlos Olmos; Mauro representa al mentor de

Germán Lugo, así como Olmos para Serna.²⁷ La novela a la que Germán se refiere acerca

²⁶ “En 1965 [Carlos Olmos] fundó el Grupo Debutante 15, el cual obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia al mejor grupo experimental, con el montaje de *La guerra de las gordas* de Salvador Novo en 1967” (UNAM, 2002:128).

²⁷ En la investigación encontramos varias similitudes que tiene Mauro Llamas con Carlos Olmos Morga (1947-2003), por ejemplo la edad: el primero tiene 31 años, mientras que Olmos tiene los mismos en 1978; ambos tienen una formación normalista que queda inconclusa; los dos son reconocidos por importantes figuras del medio literario, Carlos Pellicer para el caso de Mauro y Salvador Novo para Carlos Olmos; ambos llegan a la ciudad de México con 21 años; Mauro Llamas, al igual que Olmos, tiene tres obras reunidas en común, el narrador las menciona: “Sólo había publicado un pequeño volumen con tres piezas cortas, que descansaba en paz en las bodegas de la imprenta de Bellas Artes” (Serna, 2006: 49). Dicho volumen de obras corresponden al libro *Tríptico de juegos* (INBA, 1975) que menciona Serna en el prólogo del libro *Tríptico de juegos* (Ediciones El Milagro, 2002), posteriormente es vuelto a mencionar en un texto más extenso, (“Bajo el

de Tlacaélel es *Ángeles del abismo* (2004) en donde Tlacotzin es uno de los personajes principales: “Indio mexicana convertido en pilguanejo en la orden de los dominicos, quien experimenta una crisis moral al debatirse entre las creencias cristianas inculcadas por su madre y la fidelidad a los dioses aztecas imbuída por su padre” (Hernández, 2005: 13). Por otra parte, la expresión: “¿Otro mamotreto histórico?”, se refiere a la novela ya escrita *El seductor de la patria* (1999) que habla de la vida de Antonio López de Santa Anna; en cuanto a las preguntas que se le han hecho al autor, siempre aparta la relación que tendrían los personajes con su vida personal:

—Uno podría identificar a Mauro Llamas con el fallecido dramaturgo Carlos Olmos, tu amigo en la vida real. ¿La novela es un homenaje a él?

—Paula y Mauro no son personajes de la vida real con nombres cambiados, sino que se transfiguraron sustancialmente al pasar por el tamiz de la ficción. Carlos Olmos era un personaje muy complejo, yo no hice un retrato fiel de su personalidad porque le hubiera tenido que dedicar un libro entero. Igual que Paula, Mauro habita una realidad paralela que tiene ciertas similitudes con la realidad porque uno de los impulsos que tuve para escribir esta novela es el de, digamos, resucitar a los muertos más queridos de mi tzompantli, pero me di cuenta de que realmente era una tentativa imposible y opté por crear personajes de ficción (García, 2006: 10a).

El entrevistador expone la similitud de los personajes con amigos cercanos a Serna, como Carlos Olmos, pero el autor afirma que sólo son pequeñas referencias que tomó de su realidad para exponerlas en la ficción, a pesar de haber encontrado dentro mi investigación varias similitudes muy precisas entre los personajes, el autor y el dramaturgo. Por último, refiero el caso de la nacionalidad de Germán Lugo, que es descendiente de abuelos españoles, pues el caso se repite con Enrique Serna: “Como nieto de refugiados españoles lo más natural hubiera sido que mis padres me mandaran al colegio Madrid” (Serna, 2006: 3).

signo de la iguana”) dentro del libro *Las caricaturas me hacen llorar* (2012). Otra similitud que encontré es la radionovela de 800 capítulos *San Martín de la Piedra*, misma que aparece referida en la ficción: “en el sexenio anterior un paisano tabasqueño bien colocado en la Secretaría de Salubridad le había encargado escribir una radionovela didáctica de ochocientos capítulos, para difundir la prevención de infecciones virales” (2006: 56).

Para demostrar la utilidad teórica del concepto *Bildungsroman* consideré importante mencionar que hay algunos rasgos autobiográficos en la obra, en este caso encontré los datos antes citados, pues son referentes de la vida del autor; en este sentido, Enrique Serna reelabora pasajes de su vida y los lleva al terreno de la ficción, no obstante la teoría dice que es importante analizar la cercanía que existe y concentrarnos sólo la formación del protagonista.²⁸

²⁸ Al respecto de autobiografía Carmen Heuser menciona que: “sólo pueden ser una ficción teñida de verosimilitud, cada hecho, cada instante [...] atraviesa el propio imaginario, y en él se construye como recuerdo” (1994: 99). Aquí se encontraron algunos datos verídicos y notamos cómo Enrique Serna retomó sus recuerdos, para resurgirlos en la ficción.

CAPÍTULO II

PAULA RECILLAS Y EL MELODRAMA

Una vez hecho el análisis sobre la clasificación de *Fruta verde* como una novela con rasgos de *Bildungsroman*, pondré atención en Paula Recillas, la madre de Germán. El desenvolvimiento de dicho personaje es muy relevante debido a que muestra rasgos característicos que aparecen dentro del melodrama, un género presente en gran parte de las películas de la época de Oro del cine mexicano, por ejemplo *Cuando los hijos se van* (1941), de Juan Bustillo Oro; *Las abandonadas* (1944), de Emilio Fernández; *Hoy he soñado con Dios* (1972), de Julián Soler, entre otras ya consideradas clásicos de nuestra cinematografía. Para situar el melodrama en un contexto literario mexicano no tan lejano y referido a una historia homosexual, retomo la novela *Melodrama* (1983), de Luis Zapata, que muestra la historia de dos amantes: Álex, joven homosexual de clóset, y Áxel, un detective que es contratado para vigilarlo, debido a que la madre sospecha que su hijo anda en “malos pasos”. El investigador, al espiarlo y ser cómplice de sus aventuras, se va enamorando del joven. La madre, al enterarse de que su hijo es homosexual, lo enfrenta y él niega su condición, a la par de que ella se asume como “víctima” no sólo de la homosexualidad del joven, sino también del amor con el detective:

Consideré que tal vez mi juicio había sido muy apresurado, que siempre tengo tendencia a estar viendo cosas raras donde no las hay, a estar angustiándome inútilmente; aunque este también fuera un problema real; quiero decir, la posibilidad de que fuera homosexual. Volví entonces a sentirme mal, me deprimí mucho; me dije que, si fuera cierto, yo y sólo yo habría tenido la culpa por no haberlo sabido educar. Bueno, también su padre, claro; incluso me atrevería a decir que fue más por su culpa que por la mía. Pero, de alguna manera, yo también era responsable. “¿En qué fallé, Dios mío? ¿Qué fue lo que hice mal?”, me empecé a preguntar, sin encontrar ninguna respuesta, sintiéndome fracasada, herida en mi orgullo materno (Zapata, 2008:15-16).

En el caso de Paula Recillas, dentro de la trama de Serna, encontré que es una madre y ama de casa tradicionalista, recatada, amable y que debe estar con la frente y la moral bien en alto, ante cualquier circunstancia; flaquear, debilitarse o caer en tentación no está dentro de sus conductas a seguir, ni siquiera pensarlo. Al darse cuenta de la amistad que tiene su hijo con el dramaturgo Mauro Llamas, estalla el enfrentamiento, pues él es homosexual, la madre considera que no es buena influencia para su hijo; es por ello que trata de persuadirlo para que desista de dicha amistad, pues la homosexualidad representa para Paula lo “antinatural”: va en contra de la moral y las buenas costumbres: “En nombre de la normalidad, el valor supremo de los pequeños burgueses, condenaba a los putos en masa y no podía concebir que alguien los pudiera admirar sin caer en sus redes” (115). Debido a estas características, y con base en el género del melodrama, me detendré a analizar algunos rasgos que encontré en la historia.

Al igual que el concepto trabajado en el Capítulo I, el melodrama nace en Europa; específicamente en Italia y Francia, en la época del Barroco y próximo a la Revolución Francesa. El género surgió dentro del teatro que comenzó a combinar los diálogos de los personajes con piezas musicales; un nuevo público fue acercándose al teatro, pues en la representación se mostraban dramas cotidianos en los cuales el espectador podía sentirse reflejado:

... la llegada de nuevos públicos con el comienzo del siglo XIX produjo un cambio semántico que lo acercaría a su concepción actual; así, el término melodrama pasará a ser atribuido a dramas populares en prosa, de argumento sensacionalista y plagados de aventuras novelescas, basados en un enfrentamiento entre el bien y el mal, con final feliz (recompensa para la virtud, castigo para el vicio) (Pérez, 2004: 23).

El melodrama no sólo presentaba un cambio en la representación que se hacía en la trama de la obra teatral (enfocada a presentar tragedias clásicas o dramas exclusivos de la

burguesía), sino que los personajes, historias y el ambiente popular, serían los protagonistas de las obras, por ello cobra relevancia, logrando encontrar su camino por sí solo, para posteriormente separarse del clásico drama que permeó durante varios años.

Para los fines y usos del término en este apartado es necesario definir el concepto:

Melodrama (del griego: canto/drama) En la actualidad se denomina así a la obra teatral de escaso valor estético en la que se exageran los aspectos sentimentales. Sus rasgos más destacados son:

- a. El tema gira en torno a un juego de antinomias, siempre truculentas: injusticia-recompensa; crueldad-castigo; desgracia-felicidad, etc.
- b. La lengua poética abunda en afectadas expresiones retóricas.
- c. Los personajes viven situaciones inverosímiles, caracterizados por ser buenos, capaces de los sentimientos más sublimes y la mayor heroicidad, en oposición a los malos, susceptibles de refinada crueldad.
- d. En la puesta en escena se exagera la declamación, la sobre actuación y los efectos espectaculares; las escenas patéticas son lentas y prolongadas (González, 2002: 251-252).

Ante estos rasgos y características, el género se vuelve importante dentro de las estructuras narrativas que se enfocan a la representación (teatro), pero que más tarde cobrarían una fuerte importancia, siendo el cine el principal medio para desarrollarse, mostrando historias, personajes y situaciones con dichas características que caerán en lo absurdo y patético –al ser enteramente críticos y viéndolo a la distancia–, para el espectador cotidiano y sin mayores pretensiones serán de suma importancia por verse (en ocasiones) reflejado en el mismo.²⁹ Sin embargo, al ir encontrando que el género ha tenido que modificarse y ha sido recibido en otros medios como el cine y la televisión, es importante destacar que en su estructura se notan diferentes rasgos, los cuales pueden servir para considerarlo como un género híbrido, para representarlo en los anteriores medios:

²⁹ “El melodrama es la culminación, la forma paródica –sin saberlo– de una tragedia clásica en la que se ha reforzado hasta el extremo el aspecto heroico, sentimental y trágico, multiplicando los golpes de teatro, los reconocimientos y los comentarios trágicos de los héroes. La estructura narrativa es inmutable: amor, desgracia provocada por el traidor, triunfo de la virtud, castigos y recompensas, persecución como eje de la intriga” (Pavis, 1998: 286). Lo anterior servirá en nuestro estudio como referente del género para notar algunos elementos que se rescatan y presentan en *Fruta verde*, pero no todo está representado fielmente en la trama.

En su origen, el melodrama era una pieza teatral con música; después se asoció a un texto plagado de efectos pictóricos y sonoros; para terminar, se instaló en el cine y la televisión, con su peculiar forma de ecléctica combinación de imagen dinámica, palabra escrita y oral, gestos y movimientos, música y decorado. La simbiosis propia de estos nuevos medios hará que se adapten de maravilla a este pictorialismo (Pérez, 2004: 27).

Lo anterior debido a ser el cine y la televisión los medios preferentes para representar de mejor forma estos rasgos, –sin olvidar que el teatro fue un buen iniciador.³⁰ En las nuevas plataformas el cambio de escena cobra mayor versatilidad para representar la trama. Se vuelve así más amena, es por ello que encuentra mayor relevancia e incursión, sumando la llegada de más audiencia. No obstante, hay que mencionar que la trama de *Fruta verde* no será analizada desde la ambientación, tampoco si es viable llevarse a un medio visual como el cine o la televisión, lo que analizaré es el personaje femenino debido a ser la mujer que representa en buena medida los rasgos de los personajes dentro del melodrama. Sólo quise mencionar lo anterior para tener una noción de dónde surge, cómo evoluciona, hacia dónde se dirige, y por qué cobra sentido, de ahí que se analice dicho género y la creación artística referente al mismo, añadiendo la importancia de la estructura narrativa que permea en *Fruta verde*, al ser narrada en primera persona con algunos momentos retrospectivos, los cuales son rasgos del género: “... es habitual que muchos melodramas presenten una estructura de narración retrospectiva; una elección que parece consecuente con el protagonismo que en ellos adquiere la memoria y el recuerdo como eje vertebradores” (Pérez, 2004: 245). La estructura de la ficción corresponde también a dicha organización, sirviendo de manera idónea para presentar los conflictos de los personajes.

³⁰ Xavier Robles en su libro *La oruga y la mariposa, los géneros dramáticos en el cine* (UNAM, 2010) habla de diferentes tipos de subgéneros que se pueden encontrar en el melodrama: ligero, romántico, de aventuras, juvenil, el *biopic*, de capa y espada, melodrama y deporte, grave o profundo, épico, de *western*, histórico. Así como la importancia del melodrama social. No obstante, *Fruta verde* no puede ser vista desde ninguno de estos subgéneros o perspectivas, en primera, por no ser un guión pensado para llevarse al cine, y porque de todas las características que menciona Robles dentro de los subgéneros del melodrama, ninguna de ellas está presente dentro de la trama de la novela que analizamos. Para esta investigación sólo me interesa destacar rasgos generales del melodrama para el análisis de Paula Recillas, personaje femenino que tiene algunas características que aparecen a lo largo de algunas piezas melodramáticas.

II. I Paula Re(n)cillas y sus rencillas...³¹

Recordemos que la familia de Germán se compone por un matrimonio divorciado de clase media en la ciudad de México en los años setenta. Dentro del mismo entorno, Paula es la responsable del hogar y de los hijos, no es económicamente activa, por lo que permanece siempre en el hogar, además de ser una mujer a la que le gusta organizar fiestas semanales para reunir a familiares y amigos, aunque estas reuniones le cuesten un golpe bajo a su situación económica, la cual proviene únicamente de la pensión que su ex marido les proporciona:

Para ti no tengo secretos, mamá.³² Bien sabes cómo sufro por llegar al fin de quincena con la mezquina pensión que me pasa Luis Mario. Ahora Germán coopera también para el gasto, pero ni así logramos salir a flote. Llevo un año, no exagero, un año sin comprarme ropa interior y sin poder cortarme el pelo en el salón de belleza. Estoy harta de vestirme con la ropa usada de mis amigas. Cuando quiero darme un pequeño gusto, como ir al teatro o comprar un disco, se me hace un nudo en el estómago sólo de pensar que le puedo quitar el pan de la boca a mis hijos y siempre acabo renunciando a mis pequeños placeres. Para economizar he decidido correr a la sirvienta, y ocuparme yo misma de las tareas domésticas, con toda la carga de trabajo que eso representa. Creí que los niños estarían de acuerdo, pues al fin y al cabo me voy a sacrificar por ellos, pero ya ves cómo se puso Félix esta mañana, cuando le conté mis planes. Otra vez quieres hacerte la mártir, me acusó, has visto demasiados melodramas de Marga López (146).

Aquí es notorio cómo el personaje, conforme se enfrenta a sus precariedades su personalidad y condición se tornarán angustiantes y a la vez dramática, pues la colocan

³¹ El nombre del personaje es Paula Recillas, no obstante, al referirla como Re(n)cillas, permite una lectura irónica y cómica del personaje. En este sentido, planteo la idea de que Enrique Serna invita (veladamente) a su lector a descubrir el juego del significado rencillas con su personaje. Sólo me referiré a ella de esta manera en este subcapítulo.

³² Aquí Paula habla con un retrato de su madre colgado a la pared, el cual sirve para confesar sus angustias frente a los recientes acontecimientos que suceden dentro de la familia. El retrato en la pared sirve como vínculo de confesión, comparación y deidad para Paula: “Tú siempre escuchas mis ruegos allá en el cielo, me lo dice la bondad de tu mirada en ese retrato que habla con los ojos. Quién tuviera tu firmeza y carácter para educar a los hijos. Eras severa y dulce a la vez, me soltabas un sopapo a la menor travesura, y sin embargo nunca sentí que acometieras injusticias conmigo. Yo en cambio he fracasado como madre (Serna, 2006: 145). Este rasgo es eminentemente melodramático y constituye la crítica ácida sobre la visión nacionalista de la madre como modelo, tan presente en las canciones populares nacionales, añadiendo la imagen de la madre que es representada en varios filmes melodramáticos: “El melodrama cinematográfico latinoamericano fue un discurso sobre la *madre* y mantuvo una sintonía total con los espectadores. La *madre* de la pantalla sintetizaba todos los valores que la cultura occidental inventó para ella. Libertad Lamarque, Sara García, Rita Montaner, pertenecen a la magnífica galería latinoamericana del prototipo; la *bondad* y la capacidad mística para sacrificarse por sus hijos lo definen” (Oroz, 1995: 65).

como una mártir que debe sacrificarse por los demás, principalmente por sus hijos. Bajo esta perspectiva podemos hablar incluso de una intertextualidad con el cine nacional de tema melodramático.³³

Retomando la definición etimológica que mencioné líneas arriba, propongo hacer una pequeña distinción del cómo se presentan las características del melodrama en nuestro personaje principal femenino:

<p>a) El tema gira en torno a un juego de antinomias, siempre truculentas: injusticia-recompensa; crueldad-castigo; desgracia-felicidad, etc.</p>	<p>Matrimonio divorciado; Angustia por la economía; el trabajo de Germán ayuda. Enfrentamiento con el hijo, Germán: peleas-reconciliaciones. La incomodidad de conocer a Mauro: exagera los valores y la moral frente a la reciente liberación sexual. Seducción por parte de Pável (amigo de la familia) hacia Paula.</p>
<p>b) La lengua poética abunda en afectadas expresiones retóricas.</p>	<p>Al ser una familia cercana a la literatura y al estudio, sus conversaciones se vuelven en ocasiones intensas y críticas, pero también recaen en lo simple y banal.</p>
<p>c) Los personajes viven situaciones inverosímiles, caracterizados por ser buenos, capaces de los sentimientos más sublimes y la mayor heroicidad, en oposición a los malos, susceptibles de refinada crueldad.</p>	<p>Paula comienza a ser seducida por Pável, frente a esto ella pone de por medio los valores y la moral, tachando eso como inmoral que no debe pasar por ningún motivo. Decide dar alojamiento a familiares del extranjero, pero al percatarse de sus prácticas sexuales modernas (en trío) en su propia casa, acontece el enfrentamiento tachando dicha práctica como una enfermedad. Hay un choque de valores y una clasificación categórica desde la visión de Paula: conservadores y monógamos (sinónimos de buenos); liberales y polígamos (sinónimos de malos), los personajes que llegan</p>

³³ Silvia Oroz en el apartado “La mujer: Nunca sabré si me has querido o me has deseado” del libro *El cine de lágrimas de América Latina* (1995), rescata varias películas melodramáticas en las cuales se reproduce dicho sacrificio: *Las abandonadas* (1944); *Angelitos negros* (1948); *Negro es mi color* (1950), por decir algunas. Otras cintas que yo agregaría son: *Cuando los hijos se van* (1941) *Hoy he soñado con Dios* (1972).

	a la casa son, a causa del trío, sinónimo de malos y perversos.
d) En la puesta en escena se exagera la declamación, la sobre actuación y los efectos espectaculares; las escenas patéticas son lentas y prolongadas.	El desenvolvimiento de la narración para describir sus sentimientos y sufrimiento se encuentra a lo largo de varios capítulos dentro de la trama, recayendo en un lenguaje lagrimoso y de culpa: “Germán salió del cuarto sin darle derecho de réplica y Paula se quedó llorando en la almohada, con el insulto encajado en el útero. ¿Quién se creía ese niño de cagada? Había luchado tanto para hacerse admirar por sus hijos, y ahora resultaba que el intelectual de la familia la tildaba de imbécil. Los asesinos de palos habían atacado ya” (111-112).

Lo anterior sirve para notar de manera ligera, cómo se presentan estas características en la historia, no obstante, hay que precisar que me detendré a analizar dicho personaje, debido a la importancia que las mujeres representan dentro del melodrama, pues son ellas, las que son parte vital para el estudio. En el caso de la narrativa de Serna, así sucede. Pablo Pérez se apoya de un texto de Loup Bourget para precisar lo anterior y ver cómo sirve en la propuesta de Enrique Serna:

Definiremos como melodrama todo filme hollywoodiense que presenta las siguientes características: un personaje-víctima (frecuentemente una mujer, un niño, un enfermo); una intriga que reúne peripecias providenciales o catastróficas, y no un simple juego de circunstancias realistas; y por fin, un tratamiento que pone el acento bien en el patetismo y el sentimentalismo (haciendo que el espectador comparta el punto de vista de la víctima), bien en la violencia de las peripecias, bien (lo más frecuentemente) alternativamente en ambos elementos, con las rupturas que todo ello implica (Pérez, 2004: 34).³⁴

³⁴ El lector avezado experimenta lo contrario, pues pareciera que la intención de Enrique Serna es hacer un replanteamiento crítico sobre el melodrama como educación sentimental. Por la fecha de escritura y publicación de la novela es más risible que empática la construcción ficticia del personaje Paula Re(n)cillas, que desde el apellido mismo está melodramatizada.

En *Fruta verde* es Paula el personaje que representaría esta característica. Hay que notar que este no es un filme hollywoodiense, pero las características se cumplen.³⁵ Tenemos al personaje femenino, la intriga surge a partir de la formación de Germán, las “peripecias providenciales” se desarrollan a partir de su relación con los compañeros de la agencia de publicidad, específicamente con Mauro, el cual representa “la catástrofe”, pues al ser homosexual la postura de Paula hacia su hijo se torna crítica y de enfrentamiento. No se elimina de manera tajante dicha amistad, ni se acepta de manera pasiva, existe toda una sucesión de peleas y enfrentamientos a lo largo de la obra que expondrán a Paula como una mujer que exagera las cosas a la menor provocación:

De modo que Germán convivía diariamente con maricones y ella no estaba enterada. Lo peor era que al parecer disfrutaba mucho su compañía, pues no podría carcajearse si no hubiera establecido ya cierta complicidad con ellos. ¿De qué grado era esa complicidad? Sólo de pensarlo le daban vahídos. Al parecer, el tal Mauro era un tipo simpático, que sabía ingeniárselas para cautivar la atención de un joven. No hacía falta ser muy sagaz para darse cuenta de que Germán le gustaba mucho y quizá estuviera tendiendo una telaraña para enredarlo. Por algo se portaba con ella como un yerno camelador dándole coba a la suegra. ¿No quiere tomarse un café, señora? La felicito por ser tan culta. Sus gentilezas delataban que no buscaba sólo una aventurilla: el cabrón quería un matrimonio formal (109).³⁶

Ante tal descubrimiento proveniente del trabajo de Germán, la voz narradora en discurso indirecto libre deja ver que ciertas cosas son inaceptables para ella, encima de eso está la insinuación afectivo/sexual que hace Pável, la cual también tacha como una conducta inmoral por la diferencia de edades, por “el qué dirán...”, y por ser éste principalmente amigo de sus hijos, —inclusive el allegado se refiere a Paula como “tía”—, imaginar

³⁵ El melodrama no sólo sucede en dichos filmes, “... en el melodrama se dan las más variadas disciplinas de la llamada cultura popular de los dos últimos siglos: el teatro, la pantomima, la música, la literatura, el cine, la televisión, la fotonovela, el cómic, la canción popular (bolero, tango, fado, canción ligera) y la radio” (Pérez, 2004: 35).

³⁶ Aquí la voz narradora emite ciertos juicios, pero que no logra dar voz al personaje principal, dicha técnica se conoce como Discurso indirecto libre, el cual sirve para que el narrador pueda expresar los pensamientos del personaje, pero sin ser él, quien realmente esté hablando. Existe un ligero acercamiento, pero se queda siempre en la voz del narrador. La técnica sirve principalmente para economizar recursos expresivos que sitúen enteramente la voz y pensamientos propios del personaje. Para mayor información se puede consultar el *Diccionario de términos literarios* de Ana María Platas (2006).

siquiera una posible relación afectiva con el joven seductor, le resulta una simple fantasía que él tiene y que de ahí no debe pasar y, aunque él la seduce por medio del lenguaje, Paula se vuelve vulnerable por falta de afecto, pero de inmediato se reprime:

Sólo de imaginar la cara que pondrían Inés y Milagros cuando les dijera que Pável le estaba haciendo la corte se le enchinaba la piel. Pero había otros jueces morales que la intimidaban más todavía: sus propios hijos y el numen tutelar que la vigilaba desde el retrato. ¿Has oído, Manuela? Dice que sus sábanas crepitan por mí. Quién sabe de qué novela romántica habrá tomado la frase. La mera verdad buena falta me hacen unas crepitaciones. Pero no me mires así, como si fuera una perdida. Fue una broma nada más, nadie ha dicho que me lo quiera llevar a la cama. Bonita me vería del brazo por la calle con un chico de su edad, las vecinas me arrojarían aceite hirviendo desde las ventanas. Pobre Pável, no quisiera herirlo, pero de algún modo debo hacerle comprender que esto es una locura ¿Tú crees que deba ponerle un alto? ¿O es mejor hacerme la desentendida y ahuyentarlo con mi frialdad? Sí, más vale fingir demencia, estaría loca si le diera crédito a un vil anónimo (152).

Al autodefinirse como “loca”, acepta que la relación con el joven resultaría un acabose por el castigo moral que recibiría, añadiendo que demuestra de forma fantasiosa su deseo carnal por alguien, pues lleva ocho años sin tener relaciones sexuales. Posteriormente, ambos personajes se encuentran en un lugar público, pero Paula, para no levantar sospechas, va cubierta de la cara para, según ella, “pasar desapercibida”:

Para guardar el incógnito se había puesto lentes oscuros y pañoletas en el pelo, un disfraz vergonzante que llevaba a disgusto, pues las citas clandestinas no iban con su carácter. [...] –Soy de otra época y tengo tres hijos, Pável, no lo olvides. Si para ellos sería un golpe tremendo que yo les endilgara un padrastro de mi edad, no quiero ni pensar cómo se tomarían eso (175-178).

El encuentro “clandestino” acentúa el carácter dramático del personaje, quien parece imitar el estilo fílmico de varias películas mexicanas en donde las protagonistas salen a la calle con pañoleta, abrigos, pelucas y gafas pero que, a pesar de ello, pretenden no ser vistas. Asistir al encuentro con dicha vestimenta visualiza al personaje como una vil ridícula, ligada a la insistente moral que tacha como el peor de los males a la mujer separada y en plan romántico. Además del “acento en el patetismo y el sentimentalismo”, el lenguaje que usa para describir su angustia frente a toda la adversidad recae en algo excesivo; para ella

resulta angustiante haber sido castigada de esa forma. Paula Re(n)cillas se considera sincera, noble, recta, etc., por lo que todas estas vicisitudes la vuelven crítica de sí misma cuando se censura desde su visión conservadora y debe señalar lo que sale y está fuera de lo establecido para ella. Su noción sobre las “buenas costumbres” es puesta a prueba, debido a que los rasgos del personaje melodramático deben ser asumidos con resignación, sin más opción que aceptar la adversidad que le ha llegado y cargar con ella.³⁷ Dichos elementos son propios del personaje femenino:

Ella había venido a sufrir con decoro, a sacrificar los íntimos anhelos en aras de un compromiso sagrado. Recuperada su vocación de mártir, tenía por delante un paisaje desértico, craquelado por la sequía, con cráneos de vacas y huizaches erizados de púas: el camino de la heroica renunciación que el destino le ordenaba recorrer de rodillas (181).

Aquí el narrador puntualiza al personaje con un lenguaje irónico que sirve para acentuar los rasgos melodramáticos de Paula, cobrando un sentido que se expresa mediante el estudio del melodrama. No sólo el concepto del *Bildungsroman*, que encontré en la novela, es una acertada propuesta por parte del escritor mexicano, también es desde el melodrama, y del título que refiere una intertextualidad con la canción de Luis Alcaraz, que habla sobre la inexperiencia tanto para Germán como para Paula y sirve como dos vertientes para ser analizadas.³⁸ El hijo en su proceso de iniciación, la madre como persona tímida e inexperta

³⁷ “Cierto es que una de las principales características del personaje melodramático, la pasividad con que recibe, asume y soporta su sufrimiento, ha sido asociada tradicionalmente a la mujer (frente a los héroes dotados de atributos de los géneros épicos), y ello habría provocado necesariamente su identificación con unos seres a los que el relato conduce por territorios de aceptación y resignación” (Pérez, 2004: 39).

³⁸ En contraste con la opinión que rescata Antonio Marquet en su ensayo “Rigidez y libertad de los jóvenes ante los tabúes sexuales” de Sergio Téllez Pon (crítico gay) el cual expresa: “Fruta verde es una novelita ligera para pasar un buen rato, leerla como pasatiempo, en los ratos libres, para distraerse, quizá, de otras lecturas que requieran de mayor atención. Tiene escenas y momentos hilarantes que harán soltar estruendosas carcajadas, todo ello lo acerca más a una estética *camp* que de inmediato recuerda a Puig” (Marquet, 2008:3). Aquí cabe la pena mencionar que no encontramos a la narrativa de Serna como una “novelita ligera”, sino como un gran acierto que posibilita diferentes lecturas: *Bildungsroman*, melodrama y masculinidades. En el sitio de Internet “Anodis.com” referido a noticias gay, se publica la misma opinión el 12 de febrero de 2007 bajo la firma de la redacción. Puede consultarse en <http://anodis.com/nota/8611.asp>: Por el concepto *camp* referido por el crítico retomo las distintas definiciones que rescata José Amícola, “camp —palabra de etimología incierta— es que este fenómeno utiliza siempre la parodia y la sátira, pero, al mismo tiempo, se

al relacionarse con el joven que intenta seducirla. Paula es una víctima inocente de las situaciones a las que se debe enfrentar, mismas de las que desiste por conservar las buenas costumbres que son eje fundamental de su personalidad. Así, el personaje de Paula no se atreve a morder la fruta y volverse “perversa”, como lo marca la canción:

En el cercado ajeno provocaba:
era fruta y mujer,
la mordí cuando menos lo pensaba
pero fue sin querer.

Sabor de fruta verde, de fruta que se muerde
y deja un agridulce de perversidad.
Boca de chavala boquita que reza
pero que si besa se vuelve mala, mala.³⁹

Sabor de fruta verde, de fruta que se muerde
de carne y de manzana del bien y del mal.
Yo tengo la culpa de que tú seas mala
boca de chavala que yo enseñé a besar.

Sabor de fruta verde, de fruta que se muerde
de carne y de manzana del bien y del mal.
Yo tengo la culpa de que tú seas mala
boca de chavala que yo enseñé a besar.
(Bolero “Fruta verde” de Luis Arcaraz).⁴⁰

caracteriza por hacer de ellas un modo general de su discurso”, citando a Moe Meyer, (2000: 15) y rescatando a Susan Sontag, “la esencia del camp es su amor por lo no natural: por el artificio y la exageración” (2000: 52). En la novela dicha estética *camp* es decir, la exageración, sólo la hacen los compañeros de oficina de Germán y Mauro, los posibles rasgos aparecen de forma muy somera y no serviría para la apreciación “ligera” que apunta el crítico, pues recordemos que Manuel Puig ha sido uno de los mayores exponentes de la literatura latinoamericana, inclusive su novela *El beso de la mujer araña* (1976) fue prohibida durante la dictadura militar argentina, posteriormente fue llevada a la pantalla grande por Héctor Babenco en 1985.

³⁹ Paula Re(n)cillas resulta ser la antítesis de la canción en cuanto a juventud.

⁴⁰ Al respecto del bolero utilizado en *Fruta verde*, la teoría analizada especifica que la banda sonora es importante para su simbolismo: “La tensión entre la desmesura y la contención impregna también a un ingrediente tan específicamente melodramático como la banda sonora, puesto al servicio de la búsqueda de una emoción complementaria a la imagen. La música en el melodrama, también dice, subraya, expresa, significa” (Pérez, 2004: 257). Para mi análisis el bolero es pieza fundamental no sólo por dar título a la obra, sino por el momento cumbre entre los personajes masculinos: Germán y Mauro, pues la retórica sirve para ejemplificar las inexperiencias de los personajes, Paula es uno de ellos. Es importante señalar que para el género la ambientación musical proveniente de los sonidos populares, ayudan a exagerar la situación: “Otras veces, canciones y melodías del acervo popular aludían a determinadas situaciones estereotipadas como la vuelta al hogar, la separación de los amantes o el reconocimiento final, como sucederá después, por ejemplo, con las rancheras, los tangos o los boleros del melodrama filmico latinoamericano” (258). La puntualización que hace Silvia Oroz al respecto: “fundamentalmente, tiene una intencionalidad erótico-sexual, que se aprecia claramente en la utilización de las canciones románticas, teniendo en el bolero su mejor exponente” (1995: 97).

II. II El pasado, el presente y la buena moral de Paula

Es importante señalar que la psicología y la postura del personaje no surgen de manera gratuita, el pasado para el personaje proviene de una pérdida, en este caso del amor, tras haber descubierto la infidelidad del esposo y posteriormente divorciarse de él. La separación cambió a Paula, por lo que su crítica frente a los valores y comportamientos sociales, y lo que espera de los hijos, y sobre todo de estar a la defensiva para evitar el famoso “qué dirán...” de los que son cercanos a ella, se convierte en una forma de vida. Todas estas agresiones que provienen de lo social son de importancia para que la madre sacrifique el ejercicio de su sexualidad, pues no toleraría una posible crítica proveniente de sus hijos, familiares y amigos. Para Paula Recillas la compostura y la decencia son de vital importancia, añadiendo la vergüenza ajena que le produce siquiera pensar que Germán pueda involucrarse con Mauro Llamas, “el maricón”. Ante esta “desgracia”, será que comience el enfrentamiento con el hijo y su moral, pues es el personaje femenino quien debe mantener la compostura en plena decadencia social: “Esa gente enferma no respetaba virginidades ni preferencias sexuales, su deleite máximo era asesinar palomas: lo había dicho García Lorca en la “Oda a Walt Withman”, cuando fustigó a los maricas pervertidores del mundo entero. [...] Era urgente prevenirlo, pues Mauro ya se había ganado su admiración” (109).⁴¹

Paula se enfrentará a otras vicisitudes con sus amistades, debido a las fiestas realizadas continuamente en su casa. Dichas festividades son motivo para que Paula mantenga su

⁴¹ Recordemos que la familia está cercana a la literatura y a los grandes autores, es por ello que Paula conoce el poema de Lorca. Referente al poema retomamos algunos versos para entender la postura de la madre: “¡También ése! ¡También! Dedos teñidos / apuntan a la orilla de tu sueño / cuando el amigo come tu manzana / con un leve sabor de gasolina / y el sol canta por los ombligos / de los muchachos que juegan bajo los puentes” (Lorca, 1999:117). El poema completo puede consultarse al final del estudio en el Apéndice No. 5.

estatus social, pero también servirán para exponer a nuestro personaje como la más espantada y castigadora de los actos inmorales, frente a su lista de buenas costumbres. Inclusive pareciera ser que su círculo social ya tiene una incipiente apertura a las prácticas afectivas y sexuales heterodoxas: por ejemplo, en el capítulo IV lo anterior es notorio, debido a que Paula realiza una fiesta para dar la bienvenida a Kimberly (amiga de la familia) que llega de los Estados Unidos, pero en el imaginario de Paula, no cabe la posibilidad que ella quiera probar lo que peyorativamente se refiere al término “sangre latina”, —tener relaciones sexuales con un latino—, es por ello que la amiga aprovecha la bienvenida y seduce a uno de los jóvenes, más tarde la madre de Germán se percata del encuentro, tachando de inmoral el acto, pese a no ser su casa, ni ser ella la madre del seducido:

Madre santísima, Raymundo montado encima de Kimberly. Ella lo atenaza con las piernas y pide *more, daddy, more*, con los ojos estrábicos de lujuria. Su carne blancuzca, surcada de venitas azules, engulle como una medusa el cuerpo del chico. Les hago notar mi presencia con un carraspeo, pero ellos siguen dale que dale. Esto es un desliz, es una profanación alevosa. Ya empiezo a sentirme sucia sin haber hecho nada malo. Sería indigno quedarme aquí parada, como una cómplice. Doy media vuelta y salgo corriendo a despertar a Milagros. Que el fuego purificador nos absuelva de la ignominia (66-67).

Aquí se nota en primera instancia y desde la expresión “Madre santísima”, que cualquier cosa que sea —en este caso pecaminosa—, es tachada por nuestro personaje como la peor de las cosas posibles. La peripecia de los jóvenes que se entendieron bien durante la fiesta y que ahora se han permitido conocerse mejor, representa una catástrofe para Paula, debido a que ha sido “cómplice” de este acto. Paula se apoya en referentes religiosos para castigar el hecho, “Que el fuego purificador nos absuelva de la ignominia”. El espanto frente a lo pecaminoso, expresa que Paula defiende las buenas costumbres y valores, es por ello que al ir percatándose de otras manifestaciones que salen de lo que para ella es “normal”, expone su punto de vista de manera exagerada, no obstante, intenta castigar “lo otro” como malo.

La serie de sufrimientos y juicios que debe cargar y emitir a lo largo de la trama son importantes para el personaje melodramático, pues lo pecaminoso que se expresa en su mundo no debe ser aceptado ni por error, motivo constante en los melodramas, “El deseo es algo tan pecaminoso que no forma parte del mundo aceptado. [...] El deseo no constituye parte de los sentimientos socialmente aceptados, y sí parte de los valores del infierno” (Oroz, 1995: 59).

II. III Paula y Pável, un amor imposible

El intento de seducción que tuvo Pável para con Paula resulta importante, pues saca de la cotidianeidad a la madre, poniéndola como un ser erótico y sexual que puede concebir una relación amorosa, pero la visión de ella resulta antagónica: es antimoral y no hay posibilidad de que el amor, la pasión y la relación sexual sucedan, debido a la diferencia de edades, ser amigo de sus hijos y, la principal, la persistente presencia de los valores morales aprendidos por Paula, a pesar de que ella tiene una “necesidad tan profunda de amar”:

—Compréndeme, por favor —concluyó—, eres un chico muy guapo, y harías las delicias de cualquier señora necesitada de compañía. Pero a mis cuarenta y dos años, con una familia en los hombros, yo no puedo sacrificarlo todo por echar una cana al aire.

—Nadie nos obliga a exhibirnos como pareja —replicó Pável, con la expresión astuta de un tahúr que se saca un as de la manga—. Si fuéramos discretos el escándalo se podría evitar. Un escalofrío erizó la médula espinal de Paula. De modo que Pável le estaba proponiendo un amorío secreto. Encuentros furtivos en hoteles de paso, el placer crepuscular de la pedagogía erótica, llamadas en clave para despistar a los niños, una embozada felicidad a espaldas del mundo: la solución ideal para una pareja como la suya. Tenía una necesidad tan profunda de amar, que nada le costaría voltear contra la pared el retrato de Manuela para concederse una pequeña licencia erótica. Ahora mismo podía montar en la moto de Pável, bien agarrada de su cintura, para salir a toda prisa rumbo a un hotel de paso. Pero una inquietud surgida de lo más hondo de sus entrañas, o quizá de los cerros boscosos de Piloña, la cuna medieval de sus escrúpulos, la paralizó cuando estaba a punto de ceder. Después de toda una vida de rectitud, después de tanto despotricar contra los maridos infieles y las putillas oportunistas, ¿iba a terminar reptando con ellos en las miasmas de lo prohibido? (179).

Casi al final de la trama Paula toma la decisión de acceder a tener un romance con Pável, pese a haberle pedido que se alejara de la casa y que no visitara más a sus hijos, pues encontraba incómoda su presencia, pero conforme avanzan los problemas con Germán, las discusiones que tienen respecto a las nuevas relaciones de afectividad en su contexto y el insistente deseo que se manifiesta en su cuerpo, decide intentar tener un amorío con el joven, pero Pável, por asuntos académicos, tiene que viajar a Estados Unidos, alejándose de Paula, generando un sentimiento de recuerdo (en cierta medida), pero después de un tiempo él regresa y es ahí donde ella se pone firme para tomar la decisión de acceder al amor y deseo del muchacho. Paula organiza una fiesta de bienvenida y planea seducirlo para consolidar su amor con el joven, pero cuando ve entrar a Pável observa que viene acompañado y tomado de la mano de una linda y joven muchacha que conoció en Minnesota, la protagonista resignada acepta su “castigo” por haberse decidido bastante tarde:

Pero Pável no venía solo. Lo acompañaba una muchacha de ojos moriscos, bajita y morena, ceñía con firmeza la cintura de su novio como si temiera perderlo en medio de la multitud. Aturdida por el dolor, Paula no pudo ser la primera en abrazar al ausente. [...] Lógico y natural, pensó Paula, nada tiene de raro que se haya encontrado una chica, no te lo tomes así. Muchas habrán querido echarle el guante allá en Minnesota. Aunque la mera verdad se merecía algo mejor: ese fideo seco es muy poquita cosa para un chico tan guapo. Ardida, ya la estás criticando sin conocerla. Grábate una cosa en la cabeza: no te ha quitado nada, por la sencilla razón que nunca fue tuyo (288-289).

Aquí se distingue una voz narrativa desdoblada que en medio de la decepción y confusión que tiene Paula, la recrimina no haberse permitido un amorío con el joven al que ahora ve ajeno, fuera de toda posibilidad; lo que deja a Paula en una escena bastante gris por haberse reprimido; la posible felicidad que pudo haber logrado se ve frustrada, reafirmando así el sufrimiento y la resignación que debe tener el personaje femenino en el melodrama:

Generalmente el héroe melodramático «sufre la pérdida de su objeto amoroso» y «es incapaz de actuar eficazmente para reconquistarlo» y su situación deriva hacia la renuncia; sólo la aparición de elementos exógenos (un sacrificio ajeno, un golpe favorable del destino...) hará posible, y no siempre, un final relativamente feliz. En la épica o en la tragedia, el héroe se caracteriza por su acción, que a veces deriva en sufrimiento; en el melodrama, su único cometido es sufrir (Pérez, 2004: 53).

Aunque pareciera que el destino de Paula así estaba escrito, la pérdida del objeto amoroso se repite en el personaje, primeramente con su esposo Luis Mario, después con Pável, que aunque no fue suyo, fue una pérdida simbólica, por ello su destino afectivo se torna infeliz. En este caso se repite el sufrimiento que deviene por la tradición de la culpa, “la noción de la culpa asociada al pecado original de la tradición judeocristiana, caído en el infortunio” (Pérez, 2004:53). Luis Mario, el ex marido de Paula, cometió adulterio, por ello el divorcio, más tarde la insinuación de cometer un acto sexual con Pável la pone entre la espada y la pared, pues al provenir de una familia tradicionalista educada bajo los valores costumbristas hace que reprima su placer afectivo y sexual con el joven, sólo le queda permanecer espectadora mientras sufre por dentro, “Era sin duda una señora chapada a la antigua, que había llegado tarde al desmadre sexual de los años 60” (Serna, 2006: 179). Ante esta angustia su vida amorosa se queda estancada. No fue capaz de darse una oportunidad, ni siquiera de tener un desliz, se quedó con la única experiencia de amor de su vida, su ex marido. El amor para Paula permanece en un limbo, nunca regresa, y por ello siguió dando fiestas pese a la enfermedad que cayó sobre ella –cáncer en la matriz–, con todo y sus síntomas y consecuencias siguió mostrándose fuerte y dura, pero al final su vida pasó a otro lugar en donde el personaje melodramático será recordado con nostalgia por el

hijo que le causó disgustos y rencillas, pero la reconciliación se pudo dar, y así tener un reencuentro al final de la trama.⁴²

Hay que destacar que no todo el melodrama recae en el personaje femenino, dentro del género se alude a los sentimientos de los personajes, los cuales están llenos en parte de la melancolía que proviene de lo externo, es decir, de lo social, mismo que alude al comportamiento de lo que se debe y es posible hacer: lo bueno y lo malo. Siguiendo un *statu quo* que impera en el melodrama, Pablo Pérez se apoya de Dave Kehr para ejemplificar un modelo a seguir:

El *statu quo* para el melodrama americano es el núcleo familiar y la pareja heterosexual. En los años treinta y cuarenta, el *statu quo* necesitaba ser defendido contra la pobreza, la guerra y la enfermedad; en los ochenta, necesita ser defendido contra el divorcio, el feminismo, la homosexualidad o el trauma psicológico. (173).

El melodrama americano repercute en el latinoamericano y de ahí su emparejamiento con el modelo que sigue lo bueno y lo malo del contexto para sus personajes. Lo bueno está designado por el modelo hegemónico, y lo malo, es porque se lo han buscado, en parte por ir en contra del modelo, y no hay otra posibilidad para ellos. En el caso de Paula, su destino ha sido perder su matrimonio, posteriormente no es posible siquiera intentar algo sentimental con quien sea a causa de sus propios prejuicios. Pável, al intentar seducirla será el que pueda rescatarla, pero el sacrificio que ella debe cargar es vital para que no acceda al placer, pues se saldría del molde y entonces no podríamos analizarla desde esta perspectiva,

⁴² La enfermedad –elemento trágico–, bien puede ser parte del destino melodramático de Paula pues tradicionalmente la femineidad se asocia a la procreación (función de la matriz biológica), que en este caso queda atrofiada. Y dicha huella o pérdida es clave para el melodrama, “... cuyos héroes manifiestan huellas a la vez físicas, psicológicas y afectivas que bien podríamos relacionar con la castración: herida en una pierna, pérdida de las extremidades...” (Pérez, 2004: 190). Sobre dicho elemento dramático Oroz señala lo siguiente: “Las enfermedades son un tema fundamental y la que se erige como vencedora absoluta es la tuberculosis. No se debe olvidar que las distantes raíces operísticas del melodrama ya la había codificado relacionada al fatalismo de la muerte irremediable” (1995: 86). Dichas enfermedades se pueden ver en las películas mexicanas *Camelia* (1953) y *Mulata* (1954), referidas por Oroz.

añadiendo que si se diera esa “facilidad” por parte de su seductor las cosas cambiarían para todos. Por ello, el sentimiento de tristeza e impotencia por parte del seductor al enfrentarse a la triste situación de no poder satisfacer a la mamá de su amigo, a quien encuentra tan hermosa y atractiva, representa una angustia por la imposibilidad de este amor. Los dos personajes quedan en extremos, una por respetar los valores aprendidos durante toda su vida, el otro por no lograr seducirla lo suficiente para acceder al placer con alguien mayor a él, que representa la madurez y la experiencia. Ambos personajes tendrán una cicatriz que sólo ellos conocerán y almacenarán en sus recuerdos. Pablo Pérez menciona que en el melodrama debe haber una:

Melancolía provocada por el continuo fluir sin retorno de la vida, origen social no deseado, elecciones vitales equivocadas, no superación de errores del pasado, traumas y lesiones físicas o psíquicas, son algunas de las más frecuentes fallas morales que los personajes melodramáticos intentan superar por medio de dispositivos dramáticos que incluyen la redención, la anagnórisis, la cicatrización de las heridas mediante el sacrificio externo de seres queridos, la sublimación y represión de los deseos o incluso, una compensación (en esta vida o en un supuesto paraíso trascendente) por parte de un destino que otrora fue adverso (Pérez, 2004: 57).

Paula representa a la mujer que sacrifica su placer y su regreso a una posible relación amorosa con el joven amigo de su hijo, sumando el recuerdo que todavía tiene de su ex marido y su infidelidad, dejando claro que ella no actuará de esa forma. Para Paula la pérdida del matrimonio se justifica rescatando y preservando los buenos valores que conducen a la salvación divina. Mientras que la nueva amistad que seduce a su hijo, que es (según ella) tierno e inocente y está vulnerable a las artimañas del seductor que quiere llevarlo a la cama. El personaje femenino prefiere sacrificar el posible cambio que representaría en ella una nueva interacción con la vida y sus hijos. Paula está firme en que ella deberá ser la mentora y proveedora de los valores y del ejemplo a seguir, pese a que está siendo cuestionada por su pretendiente y su hijo que va conociendo otras

manifestaciones y formas de concebir la identidad social y sexual en los años setenta. Los enfrentamientos que suscitarán en la trama serán situaciones que en ocasiones caerán en lo ridículo por la postura moralina de Paula, y será el hazmerreír del hijo, pues al ir hablando sobre el libertinaje ambos resultan antagónicos: pelearán y perderán los estribos respecto a la postura del otro. La pelea es otro rasgo del melodrama: representa a la madre incomprendida y sacrificada —las riñas que tendrán respecto al tema de la homosexualidad—. Aquí es importante mencionar que estos enfrentamientos son relevantes, debido a la tajante postura de Paula frente a los nuevos modos de interacción entre los jóvenes de la época, no sólo por el hecho de mostrarse como una mujer recta, sino también por no estar abierta a otros modelos de representación social y de intimidad:

PAULA: La decencia no es mojigatería. Y tú deberías ser el primero en defenderla, porque las indecencias de los demás te han dolido mucho. ¿No andas chillando en los rincones por la traición de tu ex novia?

GERMÁN (exasperado): ¿Ahora vas contra mí? ¡Eso no tiene nada que ver!

PAULA: Cómo que no. Por una calentura, Berenice se fue con tu amigo Leonardo. Si cada quien se deja llevar por sus hormonas nadie está obligado a respetar nada.

GERMÁN: Ya entendí tu silogismo: como la libertad hace daño, que muera la libertad. Así pensaba el Santo Oficio: ¡Sal a ponerle cinturones de castidad a la gente!

PAULA: Y tú ve a felicitar a Berenice por ser tan golfa.

GERMÁN (Se levanta furioso): Vámonos, Raymundo, esto es insoportable. *Come with us, Kimberly. You don't have to bear this stupid trial.* (Cabizbajo, Raymundo sigue a Germán con la cerveza en la mano. Inés y Milagros amenazan a Kimberly con las cejas alzadas. Tras un breve titubeo ella acepta la invitación de Germán y se pone de pie).

PAULA: Un momento, Germán, el juicio no ha terminado. Si te largas ahora no te vuelvo a dirigir la palabra.

GERMÁN: Me vale madres, ya no tenemos nada de qué hablar.

PAULA (A grito herido): Cretino de mierda. ¡Te mereces que todas tus novias te pongan los cuernos! (70).⁴³

En este ejemplo notamos la postura crítica que tiene Germán hacia la madre por ser tan recatada, incluyendo que hace referencia a sus influencias religiosas y morales. Por el lado

⁴³ En esta parte del texto el autor cambió la estructura de la narración. Se introduce la narración a manera de diálogo como si fuera un guión dramático, invitando al lector a leerla como si fuera una escena de teatro en el género de melodrama. Aquí Enrique Serna hace una parodia más lúdica del melodrama. Sólo en esta parte hace ese cambio de estructura, posteriormente regresa al formato de la novela.

de la madre vemos que también critica al hijo y le recalca que él también ha sido víctima de su ex novia inmoral, dejando claro que ella reprocha todas las conductas de infidelidad. Al final nos percatamos de que esta no es una pelea sin mayor trascendencia, es un enfrentamiento que repercutirá en ambos, pues los dos personajes se insultan de manera exagerada, lo cual marca el devenir de una relación que se conflictúa. Más adelante encontraremos otros enfrentamientos entre ellos, los cuales se intensificarán conforme Germán se va relacionando con Mauro, Paula al darse cuenta verá esto con horror, lo juzgará como inmoral bajo su postura de buena madre y de las buenas costumbres aprendidas en su familia y que son las correctas para la época, provenientes del contexto de México.⁴⁴ Dicha imposición de costumbres y quehaceres sociales son de importancia para que el melodrama sirva, pues de ahí su génesis. No es gratuito que una mujer como Paula quiera preservar sus valores e ideologías; ha sido educada conforme a este molde que permeaba y sigue vigente en algunas partes del país. Al ser una mujer con un estatus social

⁴⁴ El 2 de octubre de 1978 se conmemoran diez años de la matanza de Tlatelolco, ante tal suceso se convoca a realizar una marcha en memoria de los muertos y desaparecidos en la Plaza de las Tres Culturas. En dicha marcha se dan cita los primeros activistas homosexuales, los cuales son recibidos de buena manera por el contingente, “El anuncio de la participación multitudinaria de homosexuales causa asombro entre las decenas de miles, en su gran mayoría jóvenes, que colman la plaza, y que de inmediato demuestran con aplausos, gritos y silbidos su aprobación. La primera presencia masiva y pública de homosexuales y lesbianas había pasado la prueba” (Brito, 2010: 241). No obstante, los temas de homosexualidad y liberación sexual provienen del extranjero principalmente, debido a que la novela está contextualizada meses antes de dicha marcha, y el movimiento civil homosexual de protesta es presentado de forma ligera en la narrativa. Inclusive se puede criticar la inverosimilitud de dicho suceso, pues en la novela se muestra como una gran marcha llena de color sucedida en 1979 (al respecto encontré una errata en el diario de Germán “Capítulo XIII”, pues pasa del 16 de abril de 1978 al 20 de abril de 1979 y regresa dentro del mismo capítulo/diario al 30 de abril de 1978) cuando en realidad fueron pocos los activistas que participaron en la marcha realizada en octubre y no tuvo lo que describe la narración: “No hubo motivos de discordia hasta que el primo Norberto llegó de una cena con sus cuates de ingeniería, y nos contó que esa tarde se había quedado atorado una hora en Paseo de la Reforma por culpa de una manifestación. Cuando por fin pudo pasar por Insurgentes vio un carro alegórico lleno de travestis con bikinis de lentejuela, que bailaban salsa y se besuqueaban con otros maricones viriles en ropa entallada de cuero. Era una marcha de putos. —Ah, sí vi un cartel en la universidad —dijo Ema, la novia de Jaime Longoria—. Fue la marcha del orgullo gay o algo así” (Serna, 2006: 189). Añadiendo que la segunda marcha sucede en 1980 llamada “II Marcha del Orgullo Homosexual” (Brito, 2010: 241). Aunque la novela de Serna es un hecho ficcional, hay que precisar los momentos históricos alusivos al contexto de la novela que refieren al contexto mexicano de dicha época.

medio y vivir bajo la “protección” de la pensión proveniente del ex marido, su único motivo en la vida es preservar su moral:

El melodrama oculta, pues, una doble falacia ideológica, por cuanto pretende esconder al espectador popular que esta supuesta democratización de los sentimientos apuntala, en realidad, el poder patriarcal (con la separación del trabajo y la herencia en papeles sexuales) y el orden social pequeño-burgués (Pérez, 2004: 62).

Es por ello que Paula no busca trabajo, ni siquiera deja que la sirvienta siga en la casa (en parte porque no puede pagarla), pero esto servirá –según ella–, para acercarse más a sus hijos, los cuales la van apartando poco a poco –al menos en el caso de Germán–, pero no sólo su estatus de madre protectora se evidencia, sino también su carácter melodramático y su temperamento, que debido a las tensiones de los agentes externos que se le presentan, son motivos para que notemos la tensión y exageración que Paula tiene dentro de la trama.⁴⁵ Notar el alarde por la defensa de sus buenos valores no es gratuito, pues debe estar en guardia y lista para el combate en cualquier momento que algún agente externo venga a quitar la paz a su hogar, por ello notemos su exageración frente a otros comportamientos como el de Pável, el de Mauro, los de Raymundo y Kimberly, y finalmente los de su primo hermano español Baldomero y dos acompañantes: su esposa Rosalía y su sobrina Jacinta. Paula también realiza una fiesta de bienvenida para ellos, después del festejo y en medio de la madrugada, el narrador expone su situación como madre abnegada y melodramática: “Menuda joda era dar fiestones de ese tamaño sin una sirvienta en casa. ¿Pero acaso había algo mejor en la vida que dar alegría a los demás?” (238). Posteriormente Baldomero le

⁴⁵ El temperamento presentado por Paula puede entenderse con base en lo señalado por Pablo Pérez: “Excitados por la tensión emocional, los personajes a menudo transitan con facilidad, y de manera espontánea, de una risa auto conmisericordiosa y complaciente a un llanto sordo, en una reacción propia de temperamentos histéricos, sobre todo en el caso de heroínas melodramáticas que han reprimido la exteriorización de sus pasiones: en el varón, el llanto ha sido culturalmente un tabú y se ha sustituido por otras vías de purificación (96).

pide a Paula que ponga la cama de su sobrina en la recámara de ellos, pues los tres tienen un sentimiento no sólo de afecto:

- Yo quería hablarte de otra cosa, Paula.
 La seriedad del preámbulo y su cara de funeral hicieron temer a Paula algo malo.
 —Dime, te escucho.
 —Se trata de la habitación que le diste a Jacinta.
 —¿Durmió mal? ¿Le entró un chiflón de aire? Si quiere la puedo cambiar al cuarto de Daniel.
 —No es eso —Baldomero tragó saliva armándose de valor—. ¿Recuerdas lo que te dije de mi sobrina en la última carta?
 —Sí, que vive en tu casa desde hace un año.
 —Y en ese tiempo se ha encariñado mucho con nosotros. ¿Comprendes lo que te quiero decir?
 —Es natural que les haya cogido afecto. Sois sus tíos, ¿no?
 —No sólo nos tiene afecto —Baldomero pujó como si tuviera un sapo atorado en la glotis—. Es que me he liado con ella y ahora dormimos juntos los tres.
 Confundida por la rapidez del hachazo, Paula se refugió en la incredulidad.
 —No es posible. ¿Y tu esposa permite eso?
 —Claro, a ella también le gusta.
 Pues vaya estómago, pensó Paula, entelerida de náusea. No podía ser verdad lo que estaba oyendo. Baldomero, su primo hermano, el rústico leñador de Piloña a quien había imaginado inocente y puro como un manojo de albahaca, le confesaba tan tranquilo una intimidad repugnante. Y no se avergonzaba, no, lo decía muy orondo, hasta un poco envanecido por el pivote viril de ese triángulo incestuoso (239).

Si los agentes externos que rodean a Paula no resultan suficientes, Germán eriza a su madre con su comportamiento y postura frente a las nuevas ideas liberales y de afecto entre los parientes europeos, no dejando de lado su amistad con Mauro. Su madre dice y hace hasta lo inverosímil para que su hijo no se encuentre con el “pervertido”, pero ante la fuerte reacción del hijo, a Paula no le queda más que soltarse a llorar, culparse del comportamiento “incorrecto” de los hijos, y resulta ser un personaje eminentemente melodramático:

- Los secretos de Germán acababan de alzar un muro entre los dos y se preguntó, acongojada, si ella misma no le habría puesto algunos ladrillos: ¿en qué momento dejó de creer en mí? ¿Qué hice yo para alejarlo? ¿Cuándo se me fue de las manos? [...] Esa noche después de una larga tribulación, se aproximó con sigilo a Germán, que estaba leyendo en la cama, y para no ser escuchada por sus hermanos que veían televisión en el cuarto vecino, le dijo en voz baja:
 —Oye Germán, quiero pedirte una cosa —le acarició el pelo en actitud maternal—. Prométeme que si esos tipos raros te ponen una mano encima los vas a acusar con Nicolás.

–Ay, mamá no jodas –protestó Germán–. Ya estoy grandecito para cuidarme solo.

–Pero es que esa gente es muy peligrosa.

–¿Cómo sabes si no los conoces?

–Porque yo sé más de la vida que tú, hijo. Te llevo algunos añitos.

–La edad no siempre da inteligencia, mamá. Para algunas cosas eres muy imbécil.

Germán salió del cuarto sin darle derecho de réplica y Paula se quedó llorando en la almohada, con el insulto encajado en el útero. ¿Quién se creía ese niño de cagada? Había luchado tanto para hacerse admirar por sus hijos, y ahora resultaba que el intelectual de la familia la tildaba de imbécil. Los asesinos de palos habían atacado ya (111-112).

En lo anterior notamos el enfrentamiento que tiene la madre protectora y que exagera las cosas frente a su hijo libertino y lector de nuevas ideologías, es por ello que el enfrentamiento recae en un insulto extremo: no hay conversación por ambas partes, no se genera un diálogo, lo cual hace que ambos personajes se exalten: Germán ofende a su madre, y ella, histérica por el insulto, no le queda más que responder de la misma forma, para después soltar el llanto, sentir culpa y saberse una madre fracasada.

II. IV La casa, el lugar de los enfrentamientos

Otro rasgo importante que notaremos en la trama son las cosas que se desarrollarán en lugares clave: casa, oficina de publicidad y el departamento de Mauro. El personaje femenino sólo se desenvolverá en su casa, es por ello que no interactúa con otras personas que pudieran mostrarle otras actividades o tener conversaciones diferentes; Paula se aferra a su ideología y jamás saldrá de ella. El espacio para el melodrama es importante debido a que enmarca las acciones y decisiones de sus personajes frente a lo que sale de este marco: la oficina y el departamento, generando una dualidad de espacios que se oponen. En la casa, Paula es la madre y jefa que pone las reglas, fuera de ella no es nada y su mandato no tiene validez, es por ello que en la mayoría de las acciones todo se queda dentro de este espacio,

por consiguiente, los enfrentamientos y las riñas se desarrollan de la misma forma: “Es habitual que el medio en que se desenvuelven los héroes melodramáticos muchas veces descrito en términos de oposición (campo/ciudad, nómada/sedentario, desierto/vergel, fuego/agua), determine su configuración psicológica y justifique sus comportamientos” (Pérez, 2004: 99). Las acciones y enfrentamientos suceden siempre dentro de este espacio que es la casa; la madre de Germán conocerá a Mauro en un café por casualidad, ambos se encontraron en dicho lugar, pero será en el hogar en donde exprese la incomodidad que dicho encuentro generó en Paula. Saber que los compañeros de oficina de su hijo son homosexuales, es el colmo, pero no es sino en la casa en donde se discute al respecto:

Si quería prevenir a Germán contra los amores torcidos, tenía que predicar con el ejemplo. Ya conocía la poderosa atracción que un chamaquito podía ejercer sobre una persona madura, pues ella misma acababa de experimentarla con Pável. Y sospechaba que por una oscura casualidad, esa negligencia venial había introducido en su familia el germen de las bajas pasiones. Se comenzaba por tolerar una caricia furtiva, un roce de rodillas, y como la conciencia era tan indulgente con todo lo que le daba placer, la marea de lodo devoraba tarde o temprano a las familias más integras. [...] Pero cuando Germán llegó muy quitado de la pena y la saludó como si nada hubiera pasado, con una mirada inocente de paloma lorquiana, un impulso protector le hizo perder la ecuanimidad.

—Oye, mi cielo, ese Mauro es maricón, ¿verdad?

—Sí, claro —Germán la miró con recelo—. Él mismo lo declara abiertamente.

—Te cae muy bien, ¿verdad?

—Sí, es muy divertido, y también mi jefe. La mera verdad, me la paso muy bien con ellos.

—¿Y por qué no me habías dicho que tu oficina está llena de jotos?

Germán se quedó pensativo con la cucharada de sopa en el aire. Por el fruncimiento de sus labios, Paula notó que la pregunta le había molestado.

—Se me olvidó. ¿Tengo que contarte todo lo que me pasa?

—No todo, pero sí las cosas importantes. ¿O qué? ¿Ya no me tienes confianza? (110).

Pero no sólo los enfrentamientos serán entre ellos dos. Pavel anda tras el amor de Paula y le hace llegar una carta anónima expresando su deseo y añoranza con ella, la cual llega a la casa.⁴⁶ El espacio de oposición entre ellos dos será la vez que se citan en Plaza Universidad

⁴⁶ Hans Biedermann en el *Diccionario de símbolos* define dicho espacio: “Se sabe ciertamente que la psicología freudiana ha atribuido la casa simbólica a la mujer, a la madre, en un sentido sexual o de nacimiento. También hay en la esencia de la casa más elementos femenino-maternal que masculino” (2009: 93). Por la referencia consultada notamos que todos los enfrentamientos suceden dentro de la casa, pues es en

para hablar de lo que está pasando —posterior al beso que intercambiaron en una fiesta, según Paula porque estaba borracha— dicho intercambio labial sucedió en la casa de la familia Recillas. Por ello es notable distinguir que el espacio en donde son llevadas las acciones de nuestra heroína son realizadas en el terreno que ella bien conoce, pero los actores antagónicos son los que se salen de su control, generando una lucha entre el bien y el mal: la casa representa y alude a la ideología tradicionalista y visión estrecha del personaje, en oposición a la mirada más abierta de los demás personajes que sí viven y aprenden en la calle. Añadiendo otra distinción entre lo bueno y lo malo, también los personajes representan este binarismo, el cual alude a sus contrapartes que deben existir para generar el melodrama:⁴⁷

De acuerdo con su construcción alegórica de la realidad, los personajes que habitan en el melodrama suelen erigirse en signos psíquicos que encarnan valores simbólicos: padre, madre, hijo, señor, villano, esclavo, amante, rebelde, juez, obediencia, duda. Esos conceptos sustantivos suelen ir, además, acompañados de adjetivos que, lejos de singularizarlos, refuerzan su condición alegórica: padre *autoritario*, madre *abnegada*, hija *sacrificada*, juez *implacable*, amante *apasionado*, obediencia *ciega*, villano *sanguinario*, duda *dolorosa* (Pérez, 2004: 106).

Paula será la madre *abnegada* que vive en la casa. Pável el amante *apasionado* que quiere algo con la madre del amigo; Germán el hijo *liberado*; Mauro el homosexual *exhibido*; al juntarse generan el vínculo para la interacción entre ellos y su devenir entre conflictos, enfrentamientos y reconciliaciones, construyendo así una red compleja de situaciones que sucederán dentro del hogar entre los personajes que son antagónicos, pero sin que surjan conflictos que atenten contra su vida, sólo serán situaciones de alzar la voz y de ridiculizar

donde el sentido maternal de la mujer es más grande y en donde se podría considerar que tiene más carga simbólica, es por ello que todo reside en este espacio. Paula se siente con cierto poder que se representa en su postura frente a lo externo, que puede ser dañino para los integrantes de su hogar.

⁴⁷ Aunque esto hace referencia a estereotipos de personajes que se presentan en el melodrama, es importante hacer la distinción, debido a provenir de un inconsciente colectivo que encuentra su fuerza en el género: “La imagen arquetípica es aquella que se funda o gesta en el inconsciente colectivo, y, por consiguiente, sus posibilidades poéticas manan de la resonancia obtenible en otras individualizaciones de ese inconsciente” (Villegas, 1973: 57).

la ideología del otro por su postura, la cual sólo quedará en lo íntimo, en lo privado, pues el melodrama visto en Paula Recillas sólo sucede en este espacio. Para finalizar este punto sobre el espacio, me detendré en un objeto importante que debe estar en la casa: la escalera.⁴⁸ —Dicho objeto se ha visto en otros melodramas—.⁴⁹ Este recurso sirve para que en ocasiones las protagonistas sufran caídas dolorosas provenientes de un enfrentamiento con sus antagonistas, Pérez, puntualiza que dicho objeto es la representación de algo más importante:

También resulta altamente significativa en el género la oposición inferior/superior encarnada en las escaleras, que en la tradición cristiana simbolizan la Pasión y para el psicoanálisis constituyen un frecuente elemento onírico sexual. En la representación melodramática, las escaleras interiores de la casa establecen la frontera entre lo público y lo privado, y entre lo femenino y lo patriarcal. La parte superior pertenece al territorio de la intimidad de la mujer, allí donde ella puede cobijar sus sentimientos sin amenazas exteriores (114).

Las escaleras, en este caso, no serán una imagen de atención para un posible castigo divino, pues nunca se muestra un conflicto que lleve a un desenlace trágico –como la caída en el caso de la novela de Zapata–, aquí solamente servirán para que desde su habitación (primer piso) Paula escuche llegar a Germán después de estar en el departamento de Mauro. Al tener esta visión desde las alturas se sentirá superior, como la que manda y la que tiene la razón, sobre todo porque cree que ha dominado la situación:

⁴⁸ Las escaleras representan un ascenso a un nivel espiritual: “Los escalones y terrazas se usaban a menudo en la arquitectura religiosa y el diseño de altares, o en los ritos de los cultos misteriosos, para simbolizar la marcada diferencia entre los planos terrenal y espiritual, las etapas ascendentes y graduales de la iniciación, y el proceso lento y difícil de la transformación espiritual” (Tresidder:2003:89), en el caso de Serna será la madre la que esté en dicho plano espiritual como observadora, pero sin representar una cargada valoración espiritual.

⁴⁹ Al comienzo puntualicé en la novela de Luis Zapata ciertos rasgos del personaje femenino. Conforme ha ido avanzando este análisis hemos ejemplificado a Paula Recillas; en el texto de Zapata, las escaleras son objeto/espacio que servirá para que en un ataque de desesperación y confrontación entre el hijo y la madre, ella resbale y se gane días en cama por el accidente; posteriormente, al encontrarse con el hijo, lo usará de pretexto para señalarlo culpable, pero él no caerá en su juego. Las escaleras sirven para “castigar a la madre”, en tanto que en *Fruta verde* tienen la función de revelar la llegada del hijo, quien desde la perspectiva de Paula ha regresado para ponerse a salvo y doblegarse a los preceptos de ella. No dejando de lado que las escaleras en algunas cintas y telenovelas también son espacio de peligro, revelación y de estatus social. Para el análisis que realiza Silvia Oroz sólo se refiere a dicho objeto como parte de los hogares de familias con un estatus social alto.

Dueña y señora de su conciencia, Paula cantó victoria cuando guardaba el coche en el garaje. Adiós a la anarquía, bienvenido a la sensatez. Querías libertad y fuiste a encontrar el caos. ¿Verdad que mamá siempre tiene razón? ¿Entiendes ahora para qué te quería ese marica? Pero lo has parado en seco, bravo, me siento orgullosa de ti. Soy una rumbera del Santo Oficio, tú eres un rebelde con alma de sacristán (Serna, 2006: 141).

Aquí observo cómo Paula se enorgullece de su estatus como madre: protectora y sabia de los males que tiene el mundo para su pequeño hijo, pero es notorio que el autor la expone cómo una mujer ridícula que sólo está esperando el momento para enorgullecerse de sus virtudes cómo madre —es en la madrugada en que el hijo llega a casa, Paula estuvo esperando toda la noche su arribo—, que sirven para mostrarla como un personaje chusco que causa humor y gracia al lector y al melodrama:

El humor nace de la preeminencia y el dominio, ya que el sujeto sólo se ríe de lo que le sucede al Otro y no a él; sería Bergson el que introduciría en la risa un matiz de gesto social, ya que ésta sólo puede ser producida por la indiferencia: es imposible sentir risa por algo o alguien con lo que nos identificamos (Pérez, 2004: 196).

La condición graciosa de Paula genera en el lector una risa deplorable pues identifica el modelo trágico y patético que tienen los personajes melodramáticos que han permeado en las películas mexicanas de la época de Oro y en algunas telenovelas, dicha condición de los personajes abnegados y sufrientes es una constante que en poca medida se mantuvo en el plano de los algunos filmes mexicanos, generando en su espectador un estereotipo que debe repetirse en lo ficcional y social. Las ficciones del melodrama cobrarán mayor interés en cierto público que apreciaba este tipo de género sin mayor pretensión, debido a que en su época el melodrama era una educación sentimental y social.⁵⁰

⁵⁰ Silvia Oroz rescata una reflexión de Carlos Monsiváis: “La cultura urbana ve al cine como instrumento de comunicación interna: marca los límites de la sociedad, informa de las combinaciones perfectas de habla y gesticulación, sustenta la nueva comicidad citadina y, sobre todo, actualiza el melodrama, tarea para la que son imprescindibles los mitos y los personajes que requiere un público formado en la comprensión personalizada al extremo de la política, la historia y la sociedad” (1995: 101). El melodrama educaba sentimental y moralmente a sus espectadores, al día de hoy, aunque siga representándose en las telenovelas, su fin es de entretenimiento más que como modelo de educación. Cabría la pena mencionar que las telenovelas, los *talkshow*, algunas series de televisión/películas actuales son igualmente cuestionables

Actualmente el espectador no espera sorprenderse del melodrama, pues es una fórmula repetitiva que sirve e identifica ciertas conductas y formas de vivir de un cierto público volviéndolo parte de su cultura, es por ello que el género se repita y genere un modelo establecido en cuanto a personajes, percances y modelos a seguir:

La subcultura melodramática no deja de ser una manera de dirigir y domesticar la educación sentimental de varias generaciones de iberoamericanos, y un vehículo para ocultar las enormes desigualdades jerárquicas y sociales de todo un continente. Vehículo, pues, inherente a todo melodrama, de adoctrinamiento moral que aprovecha la facilidad con que el cine (o la radio y posteriormente la televisión) alcanza al público de los sectores más empobrecidos y analfabetos, así como su capacidad para mostrar un determinado orden moral fundamentado en una ilusoria igualdad que suele encerrar una apología del patriarcado y la oligarquía (2004: 20).

En suma, Paula Recillas es un personaje que representa los rasgos del melodrama y sus antagonicos son una constante que luchan y se desenvuelven junto a ella, mostrándola como el ser abnegado y sufriente que le ha tocado ser, pero que ella misma reafirma con sus actitudes y posturas frente a lo “anormal” que sale de su cosmovisión de modelos y los ejemplos a seguir en el contexto de la familia Lugo dentro de la historia de *Fruta verde*. No obstante, Paula es la antítesis (porque su destino no termina sola, pobre o en sufrimiento) de los personajes melodramáticos. Serna construye una madre y esposa fracasada: hay un castigo narrativo para ella, inclusive la novela misma le impide la infelicidad que sugieren los finales melodramáticos totalmente predecibles en la tradición fílmica mexicana, en la música popular no es la excepción. Aquí, Paula muere en contraste con otros personajes en donde se quedan solas para vivir una angustia en carne viva: Margarita (Dolores del Río) en *Las abandonas* (1944), es condenada a prisión por haber estado casada con el teniente Juan que fue un ladrón, mientras que el hijo proveniente de otro hombre es enviado a un orfanato; en la película *Hoy he soñado con Dios* (1972), Lina Alonso (Libertad Lamarque)

respecto a si representan un modelo a seguir en la población, pero para los fines del presente estudio no me detendré a analizar.

cargará con el dolor de ver a su hijo asesinado en plena pelea de box, mientras que su hija fue deshonrada y engañada. La propuesta de Enrique Serna es una lectura diferente del melodrama clásico del cine mexicano al construir a una Paula Re(n)cillas desde la visión crítica.

CAPÍTULO III

MAURO Y GERMÁN: DOS FORMAS DE MASCULINIDAD

Una vez desarrollados los aspectos del *Bildungsroman* y del melodrama que encontramos en la novela de Serna, pasemos a analizar la manera en cómo los personajes principales masculinos devienen en la propuesta del autor respecto a la construcción del concepto de masculinidades. Merece la atención distinguir su interacción debido a que los estudios de género han replanteado la manera en cómo se representan diferentes modos de concebir la identidad sexo-genérica, en este caso nos apoyaremos del estudio de masculinidades que distingue que no todas las maneras de ser hombre son rígidas e inamovibles: siempre están en un constante cambio y construcción que no necesariamente corresponde a la identidad hegemónica y patriarcal que permea dentro de diferentes contextos sociales, en este caso del mexicano.⁵¹ La novela está desarrollada en de los años setenta; en ella veremos la

⁵¹ Raewyn “Bob” Connell en su estudio *Masculinidades* (2003) refiere tres etapas históricas en las que dicha forma de identidad masculina aparece, pero sólo como una determinante social y de dominación: “En primer lugar se encuentra el cambio cultural que produjo nuevas formas de comprender la sexualidad y la individualidad en las metrópolis europeas. Cuando el catolicismo medieval, que ya estaba cambiando, se vio fracturado por la expansión de la cultura secular renacentista y la Reforma Protestante, también se fracturaron conceptos poderosos, establecidos desde hacía mucho tiempo, de las vidas de los hombres. [...] El segundo evento fue la creación de los imperios marítimos llevada a cabo por los países con fronteras al Atlántico [...] El imperio fue una empresa que, desde el principio, se estructuró con base en el género; fue el resultado de las acciones de hombres segregados debido a sus actividades como soldados y comerciantes marítimos. [...] El tercer evento clave fue el crecimiento de las ciudades que funcionaban como centros del capitalismo comercial. [...] Un hombre, literalmente, es significado. La cultura y los lugares de trabajo empresariales del capitalismo comercial institucionalizaron una forma de masculinidad, al crear y legitimar nuevas formas de trabajo y de poder, estructuradas con base en el género, en la contaduría, el taller y el mercado” (2003: 250-253). Si bien es remontarnos a siglos pasados, es importante mencionar que dicho concepto sobre el “ser hombre” se estaba gestando desde los imperios de dominación. Éste “ser...” tenía la mayor carga, pues debía ser guerrero, eclesiástico y comerciante, es por ello que un modelo debía seguirse y preservarse. Al encontrarse con otros tipos de masculinidad que no corresponden con dichos modelos a seguir, sucede una fractura al orden establecido. Para el contexto mexicano si bien es relativamente nuevo hablar de “masculinidades”, es importante retomar que la sociedad está educada bajo ese canon y modelo a seguir cuando se es hombre, y por supuesto de feminidades cuando se nace mujer: “En México la discusión es relevante porque transitamos por un momento histórico y social singular: por una parte, la antropología

manera de asumirse como homosexual para el caso de Mauro, y por parte de Germán, que no se asume como tal, sino que lo hace desde una postura apartada que no busca necesariamente una etiqueta, ni encasillarse bajo alguna identidad que proviene de lo social.⁵² Hoy en día notamos que existe un constante proceso de cambio para asumirse como varón/masculino/hombre sea homosexual o no, es por ello que el personaje de Germán detona una serie de concepciones sobre su identidad en formación, a partir del acercamiento homoerótico con el dramaturgo.⁵³ Dicho afecto es visto desde una noción heterocentrista, pero gracias a esta aproximación con el *otro*, logra aceptar que la identidad

apenas se acerca al reconocimiento de la riqueza de nuestra cultura sexual y afectiva en su diversidad y, por el otro, los discursos modernos de la sexualidad, con sus categorías generalizadores de heterosexualidad, homosexualidad o gay, van alcanzando los rincones más apartados de la sociedad” (Núñez, 2007: 59).

⁵² En este sentido, la novela de Serna también permite una lectura desde la teoría *queer*, que más allá de intentar explicar los cuerpos transexuales, intersexuales o cyborgs, critican los modelos impuestos de género, dentro de la misma disidencia. Se rechaza y sobretodo se critican los binarismos cliché heterosexual/homosexual, masculino/femenino, etc., la teoría *queer* van más allá de categorías e imposiciones sociales, aún dentro de los órganos de activismo por derechos igualitarios, “Aunque la teoría *queer* se opone a aquellos que desean regular la identidad y establecer premisas epistemológicas prioritarias para quienes reclaman cierto tipo de identidad, no busca tan sólo expandir la comunidad de activismo antihomofóbico, sino más bien insistir en que la sexualidad no se resume fácilmente ni se unifica a través de la categorización” (Butler, 2006: 22). En Germán notaremos una transición sobre la identidad que no asume enteramente homosexual, bisexual o inclusive heterosexual, sino que deja de lado dichas categorías y se preocupa más por descubrir y experimentar con su sexualidad que angustiarse o hacer activismo, “la misma definición *queer* es esperanzadora, pues rechaza toda clasificación por género, práctica sexual o estado serológico; procura un mundo sin fronteras y de igualdad entre personas diferentes, es decir, promueve el derecho a la indiferencia, a ser tratados iguales pero diferentes” (Hernández y Soto, 2008: 45).

⁵³ Las relaciones homoeróticas en este sentido serán concebidas como aproximaciones de seducción, confidencias e intimidad que tienen los personajes. Es importante señalar que dichas relaciones no se presentan, ni se conciben como relaciones sexuales que se lleven de manera constante a lo largo de la novela. Guillermo Núñez Noriega critica dicho concepto: “Las relaciones homoeróticas” la mayoría de las veces deja de lado las muestras de afecto que puedan suscitar entre dos personas del mismo sexo sin que conlleve a una penetración: “como relaciones de penetración anal, lo cual es totalmente falso, pues las relaciones homoeróticas sin penetración abundan (incluso atendiendo a mi experiencia de investigación, son la mayoría) [de los testimonios que recopila en el libro *Masculinidades e intimidad: identidad, sexualidad y sida* (2003)] así también borra de un plumazo *falocéntrico* los besos, la estimulación de pezones, el confort de los abrazos, de las caricias en diferentes zonas de la epidermis, de los actos de ternura, de la masa muscular, de los roces, de las miradas, de las estimulaciones genitales, de los juegos fetichistas, etcétera, esto es, de otras interacciones corporales (qué decir de las interacciones emocionales e intelectuales) que son sumamente significativas en la organización del deseo y en la sensación de satisfacción y placer entre los sujetos (haya o no penetración para uno o ambos de los actores)” (282-283). En la novela de Serna encontramos este tipo de relación homoerótica, aunque hay dos encuentros sexuales de importancia, la manera de interacción de los personajes sobresalta por el erotismo y seducción sin que se conciba el acto sexual. El aprendizaje y el diálogo intelectual se concibe como otra forma de acercamiento emocional y erótico, sobre todo porque pareciera que el arte (ya sea como hacedores o espectadores) les permite mayores libertades homoeróticas.

sexo-genérica es una posibilidad de construcción y no una imposición como en un principio desinteresadamente se asumía.

Para entender este concepto es necesario referirse a los movimientos feministas que cobran fuerza en la década de los sesenta y setenta del siglo XX, pues gracias a ello las críticas y activistas lograron una emancipación para obtener derechos laborales, sociales y médicos, debido a eso se abrió un canal de visibilidad para que otros grupos de activistas empezaran a cuestionar el modo que regía las normas sexuales disidentes. Uno de los hechos fundamentales para que los homosexuales empezaran a generar visibilidad, políticas públicas e incidencia desde la academia, fue a partir del conflicto suscitado en el bar neoyorkino *Stonewell Inn* en 1969 en donde la policía irrumpió en el lugar sometiendo a los asistentes por su orientación disidente:

Lo ocurrido en el *Stonewell Inn* provocó de manera directa la aparición del movimiento gay contemporáneo de los Estados Unidos y dio pie a la creación de muchas organizaciones, pero también significó una enorme influencia para muchos individuos y para el surgimiento de otros movimientos en diferentes países, que vieron en la rebelión neoyorkina un símbolo de insubordinación muy acorde con un estado de ánimo personal y colectivo tendente al cambio y la renovación (Salinas, 2008: 37).

La revuelta sirvió para que diferentes ciudadanos afines a una misma orientación sexual, principalmente, comenzaran a manifestarse y con ello la “liberación sexual” comenzará a tomar fuerza para salir a protestar por los derechos que les correspondía como individuos sociales pertenecientes a un entorno que sabía de manera velada la existencia de grupos minoritarios por su orientación sexual, la cual es diferente a la impuesta y que se cree que es la única que “funciona” como forma de identidad sexual normal: la heterosexual.⁵⁴ No

⁵⁴ “La propia idea de normalidad nos ha oprimido más que cualquier otra [...]. Lo que es normal se identifica con lo que nos oprime. Toda normalidad nos indigna [...]. Sabemos que la verdadera revolución excluye la normalidad”. Palabras que aparecen en «*Pour une conception homosexuelle du monde*» de Guy Hocquenghem citado por Didier Eribon (414).

fue gratuito que las autoridades irrumpieran en dicho bar, pues ahí las personas homosexuales y algunos travestis se daban cita para convivir.

Dentro del contexto mexicano de 1968 fue importante que algunos sucesos y manifestaciones provenientes del extranjero ocurrieran: Primavera de Praga, la Guerra de Vietnam, el asesinato de Martín Luther King, entre otros. Dentro del país, los movimientos sociales, las marchas y huelgas laborales que acontecían día con día eran sinónimo de una inconformidad que concluyó en la matanza de Tlatelolco. Con dicho suceso algunos jóvenes universitarios dejaron de creer en los órganos políticos que imperaban y dirigían la nación, pero al ser agredidos por la intervención militar, los estudiantes y los grupos de manifestantes (principalmente de sindicatos laborales) entendieron, claro, que el mundo estaba cambiando y que las estructuras rígidas e inamovibles como se concebían, podían enfrentarse y criticarse, pero siempre con el temor de otra posible represalia. En ese mismo contexto la Contracultura fue parte importante para que en México los mismos jóvenes comenzaran a cuestionar el modo imperante de dominación patriarcal; hicieron a un lado al Estado y al dogma religioso.⁵⁵ Parte de la juventud comenzó a crear sus propios códigos y modos de vida:

Los jóvenes empezaban a darse cuenta de que la vida en México les quedaba chica: era demasiado formalista, paternalista-autoritaria, prejuiciosa e hipócrita, con criterios morales dignos del Medioevo que desgastaba precipitadamente al culto católico, con metas demasiado materialistas y envueltas en la corrupción. La llamada “brecha generacional” había abierto una distancia terrible entre jóvenes y adultos, lo cual, a su vez trajo fenómenos nuevos que alteraron el paisaje social (Agustín, 1995: 241-242).

⁵⁵ Pierre Bourdieu menciona tres instancias principales, las cuales también imponen y exigen un modo de comportamiento que debe seguir reproduciendo y preservándose: “la Familia, la Iglesia y la Escuela, que, objetivamente orquestadas, tenían que actuar conjuntamente sobre las estructuras inconscientes” (2000: 107). Para el crítico francés es de relevancia que “la dominación masculina” orqueste y preserve los modos de interacción social, no sólo desde el Estado, también añade las instancias mencionadas: son parte importante para seguir preservando el modelo de masculinidad única e inamovible.

Posterior al suceso de 1968 los jóvenes seguían asistiendo a la universidad y a diferentes lugares de recreación. No fue hasta en la conmemoración por los diez años (1978) de la matanza que un primer grupo de homosexuales (más tarde activistas por los mismos derechos) se manifestaron.⁵⁶ En dicho momento el tema de la homosexualidad no era asunto de todos los días, de ahí que se empezaron a develar dichas identidades. Hay que destacar que no es que anteriormente no existieran, sino que eran difícilmente visibles, salvo desde algunas disciplinas artísticas en las que la noción de homosexualidad se exhibiera. Para ejemplo, la literatura. Aunque previos a la época, los escritores Salvador Novo, Abigael Bohórquez, por mencionar algunos, no llevaban en la espalda la bandera que hoy conocemos y hace distintiva a la diversidad sexual, ni mucho menos un letrero en la frente que los asumiera como homosexuales.⁵⁷ La percepción de la homosexualidad y del homoerotismo era percibido desde su trabajo estético: la poesía, en la cual planteaban la posibilidad del afecto entre hombres, pero desde una concepción pasional y de deseo en

⁵⁶ Para este momento histórico, no solamente mexicano, rescato una cita hecha por José Amícola sobre Gabriel Giordí que engloba de manera precisa el devenir de los modelos de convivencia familiar y social del momento: “En los setenta no emerge el cuerpo parlante de la sexualidad; lo que aparece, más bien, es la tensión entre el sujeto y la familia, tensión que inscribe la lucha por el dominio del propio cuerpo frente al régimen de la sujeción familiar, frente a la familia como regulación de los cuerpos según la consecución de las herencias. [...] Lo que hacen los sesenta es fundar la Pareja, sacarle los hijos, asignarle una intensidad que incluye al deseo sexual en el marco de la conyugalidad. [...] Lo que descubren los setenta, al menos en sus mejores textos, es la transgresión, mejor dicho la clandestinidad del sexo, su perpetua infracción, su juego de captura y desplazamiento constante con esa ley, sobre la escena de la lengua” (160). La reflexión de G. Giordí es referida a algunos textos de Julio Cortázar, no obstante, para el trabajo de *Fruta verde* se cumple dicha “transgresión y clandestinidad del sexo”, por la representación de la masculinidad en los personajes principales así como la constante lucha en el seno familiar, que para ese contexto representa una transgresión.

⁵⁷ Es importante mencionar que el término “diversidad sexual” es muy reciente, *Fruta verde* no se puede leer desde esta noción, debido a que el término tiene una connotación política para respetar otras pluralidades de la sexualidad en lo social: “... la noción de “respeto a la diversidad sexual” o de “grupos de diversidad sexual” se enuncian más a menudo. A veces, aunque el término “Diversidad sexual” no está presente, sí lo está su significado central: la idea de que existe una pluralidad de sexualidades que deben de ser respetadas” (Núñez, 2011: 15). Hay que destacar que su uso es referido cuando hay festivales, encuentros o marchas en torno a las sexualidades diferentes. En este sentido, la novela no expresa un fin político, una cultura de la diversidad sexual o un carnaval. No obstante, no analizaremos el término, pues es inoperante para el contexto de la novela, pero es importante mencionar que dicho concepto también es un producto para encasillar o distinguir a las identidades que salen de lo establecido. Para más información consultar *¿Qué es la diversidad sexual? Reflexiones desde la academia y el movimiento ciudadano* de Guillermo Núñez Noriega (2011).

ocasiones clandestino, no como una forma panfletaria.⁵⁸ Cabe añadir que el trabajo de algunos escritores extranjeros fue de importancia para su estudio literario, pues mostraron el tema del homoerotismo en su poética: Federico García Lorca, Luis Cernuda (quien llegó a México exiliado por el franquismo), José Lezama Lima y Manuel Puig —los últimos dos son referidos por Germán en la novela—, aunque los otros autores no son mencionados en la novela, son referentes para comprender el momento literario histórico por el cual pasaba el país, debido a esto se podía acceder a otro tipo de lecturas con aproximaciones diferentes al canon conocido y era de relevancia para tomar una postura sobre el tema, ya sea adentrándose en ella o bien haciéndola a un lado. Como ejemplo podemos tomar el caso de Oscar Wilde, quien fue enjuiciado por haber sido encontrado culpable por “sodomita” y posteriormente llevado a la cárcel de Reading en la cual permaneció cerca de tres años. Tanto su obra como su persona, a partir del juicio, fueron excluidos y tachados como el peor de los males —recordemos que pertenecía a una sociedad conservadora y tradicionalista que comenzó a ver con malos ojos al escritor, pese a haber sido muy reconocido por su trabajo literario (obras y narrativa). No obstante, el “amor que no se atreve a decir su nombre”, verso dedicado a su amante, el Lord Alfred Bruce Douglas, le costó a Wilde la humillación pública y el exilio.⁵⁹

⁵⁸ Sobre este concepto rescato el detenimiento que hace Guy Hocquenghem citando a Sándor Ferenczi respecto a nombrar «homoerotismo de sujeto» y «homoerotismo de objeto» la distinción es para señalar que el primero deviene en una relación más apegada a la identidad femenina en toda su “existencia”, no sólo en lo sexual (pasivo) en contraste con el «homoerotismo de objeto»: aquél que “Se siente en todos los aspectos un hombre” (2000: 101), dicha dicotomía activo/pasivo es discutida y criticada en el estudio de las masculinidades, pues deja de lado las relaciones homoeróticas. Respecto a la estética del lenguaje cabría señalar que la “poesía homoerótica” ha sido también analizada en menor medida y desde varios momentos y enfoques, pero que no me detendré a señalar. El interesado puede consultar en el caso de Luis Cernuda el texto “La realidad y el deseo” de Tomás Segovia que viene dentro del libro *Luis Cernuda en México* (1990).

⁵⁹ Dentro del contexto mexicano podríamos citar el famoso “Baile de los 41”, caso muy sonado dentro de la dictadura porfirista: “La madrugada del 17 de noviembre de 1901, la policía de la Ciudad de México, al enterarse de una fiesta clandestina que se celebraba en la cuarta calle de la Paz, irrumpió en la casa en cuestión, sorprendiendo a unos 41 hombres, la mitad de ellos vestidos de mujer. Los llevaron a la gendarmería

Pero, ¿por qué el amor entre hombres no se puede pronunciar?, el contexto es parte importante, pues como he mencionado, lo *otro*, lo que sale de la norma socialmente establecida y fundada es castigado y estigmatizado, no debe hablarse, ni asumirse, es motivo para aparentar que no existe. En el caso de la novela de Serna, Germán Lugo, al entrar a su primer trabajo en una agencia de publicidad, conocerá a Mauro Llamas, que en un principio lo aceptará de manera desinteresada, pero apenas unos cuantos minutos de convivencia se dará cuenta que tiene unos comportamientos muy peculiares: “Bajita la mano, Mauro ya le estaba hablando en femenino, y apenas acababan de conocerse. Debía mantenerlo a distancia, porque esos jotos se cogían la mano cuando les daban el pie” (78). Aquí, mediante el uso del discurso indirecto libre, logramos acercarnos a la concepción que el protagonista tiene sobre la identidad del “joto”: hablar en femenino, emitiendo un juicio personal sobre dicha identidad. Posteriormente, Germán se dará cuenta que Mauro no es el único “joto” en la oficina, los compañeros con los que comenzará a trabajar también serán vistos con precaución en su primer acercamiento: “Por sus modales afeminados y su erudición frívola, Germán dedujo con espanto que también eran putos” (80). Aquí el protagonista hace un prejuicio velado sobre los compañeros, los toma como abusivos y confianzudos, esto representa una homofobia individual, pero que no lo espanta o lo vuelve agresivo ante el hecho a pesar de venir de una familia tradicionalista educada bajo la

donde fueron acusados de ofender a las buenas costumbres. Eran principalmente hombres de familias adineradas y por eso varios de ellos se identificaron con nombres falsos. El público de la ciudad se escandalizó mucho ante la presencia hasta ese entonces invisible de un submundo de gustos y hábitos sexuales heterodoxos. Así que mientras se decidía qué hacer con ellos, fueron llevados a barrer las calles de la ciudad, humillados por estar vestidos todavía en sus atavíos extravagantes. poco después, el gobernador del distrito ordenó que fueran mandados a Yucatán como trabajadores de rancho para el ejército nacional en su guerra contra los insurgentes mayas” (McKee, 2010: 7). Para el momento, dicho suceso más que cómico y ridiculizante (para los travestidos) fue un intento por regular las cosas que salen de la normalidad y que atentan contra las buenas costumbres y valores; en caso de salir de lo establecido, el castigo puede llegar a ser el exilio.

heteronormatividad.⁶⁰ Su homofobia es pequeña en medida que está abierto a la sociabilización de los compañeros con los cuales posteriormente aceptará, pues representan parte de su rebeldía en formación. No obstante, ante dicha “confianza”, Mauro hace que surja la indirecta de deseo por el joven aprendiz de publicidad:

Mauro le estaba rozando la pierna con el empeine del zapato, y en su boca entreabierta asomaba una réproba lengua de iguana.

—Oye, Germán ¿y tú jalas? —disparó a quemarropa.

Largo silencio de Germán, acompañado de sudores fríos en la nuca.

—¿Qué es jalar?

—Digo que si te acuestas con hombres.

—No, nunca —Germán tragó saliva, incrédulo de tanta desfachatez. Otro en su lugar ya le hubiera soltado un madrazo⁶¹. Pero no quería un escándalo en su primer día de chamba.

—¿Ni se te ha antojado?

—Para nada —musitó sin aliento.

—Pues qué lástima —suspiró Mauro—. Cuando te decidas a jalar, me avisas por favor. Quiero ser el primer invitado a la fiesta (81).

En el primer día de trabajo de Germán, su compañero y seductor Mauro se le insinuará, así empezará una manera distinta de relacionarse y de construir una identidad sexo-genérica

⁶⁰ Para Guillermo Núñez, la homofobia es un término que ha tenido diferentes enfoques desde su concepción: “...inventado en Estados Unidos por el investigador K. T. Smith, aparece por primera vez en un artículo publicado en la revista científica *Psychological* en 1971. Un término similar, *homoerotofobia*, había sido creado anteriormente por el activista e intelectual W. Churchill en su libro sobre el comportamiento homosexual entre machos de diferentes especies (1967). El término homofobia, sin embargo, es popularizado por Weinber, quien en su libro *Society and the Healthy Homosexual* (1973) lo define como “el miedo de estar con un homosexual en un espacio cerrado y, en relación a los propios homosexuales, el odio de sí mismos”. [...] O como señaló el movimiento homosexual francés, el término homofobia apunta a que «es necesario curar a quienes creen que es necesario curar a los homosexuales»” (237-239). Aquí cabe destacar que Germán no se muestra extremista frente a sus compañeros de trabajo, acepta de manera pacífica la situación frente a identidades que él no conocía, pues al ser su primer trabajo —a los dieciocho años—, las experiencias de vida han sido pocas, por ende el contacto con otro tipo de personas que no fueran familiares y amigos cercanos lo sitúa como un personaje abierto a conocer nuevas formas de identidad masculina no conocidas de manera cercana hasta entonces.

⁶¹ Aquí notemos que es el narrador quien piensa en actuar de manera violenta, no es Germán quien se muestra agresivo, hecho importante, pues *Fruta verde* no plantea, ni es su fin exponer la violencia por crímenes de odio por homofobia. Salvo en el Capítulo XI en donde Mauro sí es atacado por un grupo de jóvenes drogadictos que lo torturan e intentan quemarlo vivo. El hecho ficcional muestra que las identidades masculinas que salen de la norma patriarcal deben ser castigadas, en este caso por un grupo de jóvenes adinerados y drogadictos que justifican su agresión porque Mauro le propuso a uno de ellos tener sexo: “—¿Qué dijiste? Estos cabrones me van a violar. Brincos dieras, puto, nomás queremos quitarte lo puñal —dijo el devoto verdugo y entre carcajadas pidió a su compañero—: Pásame el juguete. El juguete era una macana eléctrica de punta metálica, cuya eficacia probó picándolo en las costillas, en el cuello y en los riñones divertido, por las convulsiones de Mauro, que se ponía morado con cada descarga y luchaba por zafarse las ataduras” (172).

alternativa pues él mismo niega la práctica o la posibilidad homosexual, “Para nada”, pero conforme avance la novela notaremos cómo concebirá una nueva forma de relación y de afecto con Mauro Llamas, para finalmente aceptarlo en lo sexual. Dicha acceso no será gratuito, ni de la noche a la mañana, Germán, al ir adentrándose al contexto cultural al cual pertenece el dramaturgo, será motivo de aceptación, para así ejercer su afecto y deseo de manera distinta a la que comúnmente se esperaría que pasara dentro de la ficción, y fuera de ella. Ambos personajes, al consolidar una relación afectiva y de deseo homoerótico, no sólo salen de la norma hegemónica, también queda apartada de la manera como ellos se conciben, pues no son una pareja que tenga que formalizarse o nombrarse como “disidente/diferente” para ejercer una práctica sexual entre ellos.

III.I Las masculinidades del siglo XX

Para analizar la diferente manera de cómo ambos personajes se relacionan, retomaré el concepto de Masculinidades propuesto por Raeywin William “Bob” Connell. La autora, con ayuda del psicoanálisis y otros conceptos históricos y sociológicos, plantea una forma diferente de la concepción del ser hombre en el siglo XX. “La ciencia de la masculinidad”, referida por la australiana, será motivo para que se analice la forma en que los protagonistas de *Fruta verde* ejerzan su identidad masculina, que no se quedará en una simple amistad, relación laboral e inclusive de escritura creativa (pues recordemos que ambos son escritores), sino de afecto entre varones que los llevará a manifestarse de una forma diferente.

Dicha ciencia puede llegar a ser “liberadora o dominadora”, pues corresponde a un modo de ejercer la hegemonía dentro del contexto y con ello controlar las diferentes maneras en que los cuerpos masculinos devienen en su cotidianeidad, y por ende en cómo actuar bajo los parámetros que son impuestos desde un orden social. Como hemos notado en las anteriores referencias de la novela, Germán, al no tener una conciencia propia de las identidades homosexuales de la época, los encasilla como “jotos” y “putos”; dichos términos provienen de lo social dejando claro su desconocimiento de otras identidades masculinas, pues aunque las identidades heterosexuales son igualmente diferentes, al ser una mayoría imponen la forma de ser hombre, estigmatizando y satanizando en ocasiones las que se salen de estas formas de ser: “... las estructuras de poder y comunicación de la ciencia, la reproducción de su cultura interna, todas ellas, surgen de la posición social de hombres dominantes en un mundo estructurado tomando como base el género” (Connell, 2003:20).⁶² La crítica se apoyará en parte del psicoanálisis de Freud para sustentar el estudio, pues con la teoría del alemán se comenzó a analizar la complejidad de la identidad sexual, “Freud comprendió que la sexualidad adulta y el género cambian (no estaban fijos por naturaleza), y que se construyen gracias a un proceso largo y lleno de conflictos” (23). Menciona, además, que el “complejo de Edipo” crea una confusión para el niño, “incluye el deseo por alguno de los progenitores y el odio por el otro” (23), es por ello que no se puede hablar de una identidad rígida y permanente que siempre persistirá en deseo por el otro sexo-género, sino será cambiante tanto desde la niñez como en la vida adulta. Para el caso de Germán notamos, en el primer capítulo de este estudio, cómo sus peripecias fueron

⁶² “Puto, sibarita, dandy, pisaverde [...] joto, marica, saltapatrás, mayate [...], machorra, compadre, son sólo algunas de las voces (casi todas despectivas) utilizadas en América Latina para referirse a personas cuya identidad sexo-genérica es diferente a la heterosexual. Ello suele ser provocado por el desconocimiento de lo que en realidad significan la homosexualidad y el lesbianismo, así como sus posibilidades de ser y hacer” (Salinas, 2008: 16).

determinantes para que éste lograra despartarse del vínculo maternal (con sus respectivos enfrentamientos), y para que al final logren salir de su confort y así consolidar su formación. La sexualidad de Germán es parte importante de la novela, pues no se queda anclada en la heterosexualidad, sino que asume otra posibilidad de ejercer una relación sexo-afectiva con Mauro, sin que llegue a clasificarse o encasillarse como la otra: la homosexualidad.⁶³ German no asume la homosexualidad y ni siquiera la bisexualidad, como algunos reseñistas ha afirmado. El mismo Serna deja claro que Germán no asume dichas orientaciones, la relación homoerótica se concibe sólo como una experimentación (véase el Capítulo I de este estudio).

La homosexualidad puede manifestarse desde diferentes aristas, Connell hace referencia a que dentro de las masculinidades, “...nunca existe en estado puro: las diferentes capas de emoción coexisten y se contradicen una a la otra; además cada personalidad es una estructura compleja, llena de matices, y no una unidad transparente” (25). Es por ello que en Germán es notorio que no corresponde a un modelo estigmatizado del homosexual, ya sea al que le gusta la fiesta o el que está famélico por el sexo, como en algunas ocasiones se encasillan a los homosexuales, inclusive la misma madre del personaje lo resalta para tratar de “protegerlo”:

—¿Estás loco? ¿También vas a ver a tus amigos maricones por la noche?
—Sí, mamá, ¿qué tiene de malo?

⁶³ Beatriz Preciado habla y cuestiona también la noción de heterosexualidad: “Porque la heterosexualidad es una tecnología social y no un origen natural fundador” (2011: 22), la crítica refiere a la heterosexualidad como otra tecnología creada para distinguir el bien del mal, la homosexualidad, por decir la más comúnmente referida en contraste con la normal. Añadiendo la reflexión de José Amícola que precisa que ya no se puede apartar a la heterosexualidad cuando se habla de homosexualidad: “La heterosexualidad no puede dejar de bailar ahora del brazo de la homosexualidad, una conducta a la que ha denigrado en su afán de distinguirse y proclamarse la única categoría válida. Ahora sabemos que ambas conductas sexuales se miran como en un espejo y danzan juntas irremediablemente (y graciosamente) unidas” (175). Y que la propia heterosexualidad se mira hoy en día ingobernable, “el sistema heterosexual no es más que una lógica imaginaria que continuamente reproduce su propia ingobernabilidad” (Hernández y Soto, 2008: 54).

—¿Y la familia qué? ¿No cuenta?
 —No hagas drama, por favor, puedes ir a la fiesta en taxi.
 —¿Pero te vas a meter entre las patas de los caballos?⁶⁴ No seas ingenuo, Germán. Ningún marica le puede ofrecer una amistad a un mocito como tú.
 —¿Y por qué no? Los dos somos escritores.
 —Ay Germán, no me hagas reír —Paula atacó a fondo con un tono irónico muy hiriente—. El otro día me dijiste imbécil porque según tú no sé nada de la vida. ¿De veras crees que ese maricón te invita a su casa para hablar de teatro? ¿Entonces cuál de los dos es el más imbécil? (126).

Es importante notar que la masculinidad nace en relación a algo, no se puede concebir ni expresar sin que haya otra forma de interacción con otros hombres, pues son sujetos únicos que devienen de manera distinta en su entorno y sobre todo cuando se relacionan con otros hombres. Connell se apoya de diferentes testimonios (de hombres australianos) para comprender que la masculinidad es diferente para cada contexto y para cada época, “La masculinidad como objeto de conocimiento es siempre la masculinidad en relación con algo” (Connell, 2003: 71). Para Núñez Noriega la masculinidad que está en “relación con algo”, es frente a la oposición femenina a la que se enfrenta la masculinidad, pues con ella se gesta y se concibe un modo diferente de la construcción individual de cada entrevistado, pero siempre haciendo referencia a que se sigue siendo hombre, siempre y cuando no se asuma o exponga como un sujeto feminizado. Las identidades masculinas por lo general deben ser y mostrarse bajo un aspecto formal y varonil, es decir, deben llevar: jeans, botas, camisas a cuadros, tatuajes, motocicleta y en ocasiones con sombrero, pero lo anterior no quiere decir que en su intimidad las relaciones eróticas, afectivas y sexuales permanezcan rígidas a ejercer siempre una práctica sexual heterosexual: hombre y mujer. Algunas masculinidades son construcciones de género que optan por no seguir el modelo tradicional de afecto heterosexista, abren una nueva forma del ejercicio de intimidad y de sexualidad,

⁶⁴ “La paranoia sólo se expresa a propósito de la homosexualidad: tal afirmación pone en tela de juicio el estatuto de única relación sexual normal dado a la heterosexualidad” (Hocquenghem, 2009: 30).

sin asumir enteramente una identidad homosexual, travesti o afeminada, sino una forma distinta y única de cada masculinidad.⁶⁵

En lo socialmente establecido es importante distinguir que cada una de las concepciones de masculinidad reconocen que deben seguir ciertos parámetros, pues al ser hombres “deben ser” y “comportarse como” lo dictan las formas dominantes, por ello, los estudios notan que no todos los hombres están destinados a ejercerlas y por ello estas identidades resaltan sobre la norma a seguir, “Las definiciones normativas permiten que hombres distintos se aproximen de diferentes formas a las normas” (Connell, 2003:107). Es por ello que el estudio de las masculinidades comienza por distinguirlas desde la niñez, la juventud y, finalmente, en la vida adulta. Para el caso de Germán, será proyectado desde la juventud, que es en donde conoce de manera cercana otra forma distinta de ser hombre (su compañero Mauro, principalmente), y posteriormente acceda a un nuevo modo de interacción con su propia masculinidad que se encuentra en formación y que tiene como modelo único de imitación la heterosexualidad, proveniente del hogar, pero conforme interactúe con otro tipo de identidades de género él podrá construir la propia, “Se trata de procesos de configuración de la práctica a través del tiempo, que transforman sus puntos de partida en estructuras de género” (110). El protagonista, decepcionado por la relación amorosa con Berenice, no renuncia ni se cuestiona por su identidad de ser hombre, sino hasta el momento de relacionarse con Mauro y pasar mucho tiempo con él: es entonces

⁶⁵ José Amícola retoma la concepción *gender* para explicar su estudio sobre lo camp y en especial sobre Manuel Puig en donde se pueden notar las marcas distintivas del género, “Así el género (en sentido de *gender*) es un principio estructurante, es un mecanismo social de regulación” (2000:14), dicho término surge con los movimientos feministas, previo a la liberación sexual: “Se trata, en cambio, de un término implantado por las feministas norteamericanas que implica una postura vigilante frente a la ideología que cada asignación sexual lleva consigo, a la vez que, como concepto, acentúa la idea de valores relativos en el espacio y en el tiempo. Esta categoría se define, pues, como una forma primaria de relaciones significantes de poder que implica las esferas de la política, de la economía y del Estado (92).

cuando concibe que el género y la identidad no son rígidas, sino que pueden transformarse y ser distintas a las que se estereotipan socialmente:

Superado su horror inicial a Mauro, había descubierto que los homosexuales, al menos los de su oficina, tenían una rapidez mental asombrosa para hacer retruécanos divertidos y lanzar agudezas de bote pronto. El relampagueo de esas charlas no se parecía a nada de lo que había conocido antes. Los miembros de su palomilla sólo sabían decir albures prefabricados o chistes de catálogo, no los improvisaban al calor de la charla (2006: 115).

Connell menciona que el género se establece por tres dimensiones que hacen la distinción de relaciones: a) poder; b) producción y c) *catexis* (vínculos emocionales). Las dos primeras corresponden a un modelo de dominación por el ser hombre y su manera de producción laboral, es decir, el hombre, al ser supuestamente el género más apto, podrá realizar dichas actividades y tareas que le son propias por el solo hecho de ser hombre, incluyendo ser el proveedor para dar sustento al género no apto: el femenino, con ello podrá ser regidor de una comunidad, en este caso la familia. No obstante, Connell menciona que con los movimientos de liberación de las mujeres, este “poder” ha cambiado, pues no todas las familias están constituidas actualmente por padre-madre e hijos. En el caso de la trama de la novela, vemos que la fractura familiar ofrece una nueva aproximación a los roles de género que están dentro del hogar: un matrimonio divorciado, que vive a expensas de la pensión paterna y posteriormente la parte de la ayuda económica que aporta Germán, con ello se rompe medianamente la tradición de dominación patriarcal, pues el padre ausente no reproduce dicha masculinidad que debería ser la proveedora y protectora de la familia. Conjuntamente, en la novela la ausencia de la figura paterna no es motivo para que Germán construya una masculinidad diferente/disidente, —refiero este hecho, pues en ocasiones se dice que en los hogares en donde la figura paterna está ausente es posible que los hijos se “vuelvan” homosexuales, pues no imitan el modelo masculino paterno—.

Y por *Catexis* (Vínculos emocionales) la autora refiere que el deseo sexual es natural y por ende se puede manifestar hacia personas del mismo sexo en diferentes etapas, así como lo menciona Freud y es rescatado por la australiana, “Sin embargo, si consideramos el deseo en términos freudianos, esto es, como la energía emocional asignada a un objeto, queda claro el carácter que lo liga con el género. Lo anterior es verdad tanto para el deseo heterosexual como para el homosexual” (2003:113). El vínculo emocional que tiene un hombre o mujer puede ser manifestado de diferentes formas y depositado en diferentes objetos que no necesariamente corresponden a su género asignado socialmente. Germán, al notar que “los homosexuales, al menos los de su oficina, tenían una rapidez mental asombrosa para hacer retruécanos divertidos”, encuentra un vínculo emocional con ellos y en específico con Mauro, quien se vuelve parte importante para que se permita el afecto homoerótico que no es desde una masculinidad afeminada, sino una masculinidad tradicional.

Germán y Mauro se conciben desde una propuesta específica de la masculinidad: ambos personajes tienen rasgos característicos que los diferencia dentro de la misma que es dominante. En Germán vemos a un adolescente en proceso de formación: es desaliñado, con cabello largo y de ideología marxista, lo cual, rompe con una visión estereotipada del gay contemporáneo, inclusive del mismo homosexual, muchas veces androcéntrico, de los años setenta, pues no se preocupa por una estética depurada, ni por la construcción del cuerpo, el (fiscoculturismo). Mauro también comparte otro rasgo importante, al provenir de Tabasco⁶⁶ no es de tez blanca, ni delgado y mucho menos adinerado, sale de la noción

⁶⁶ Es importante rescatar la reflexión que hace Didier Eribon respecto a la ciudad: “Aunque la ciudad representa la aspiración a la libertad y a la realización de uno mismo, puede ser también el lugar de la desdicha. Puestos que los homosexuales están condenados a la ciudad, lo están asimismo a toda la violencia que la ciudad puede contener: las agresiones en los sitios de ligue, el acoso policial, la transmisión de

de masculinidad que debe ser la que domina el modelo a seguir.⁶⁷ Dichas características de los personajes son relevantes en contraste con otras propuestas ficcionales en donde se presentan otro tipo de masculinidades.⁶⁸ Aquí los personajes son, me atrevería a decir, bohemios, y su única preocupación es la de platicar de películas, literatura y tomar vino en la colonia Condesa, actividades que desestabilizan el orden del ser hombre: activamente laboral para ser proveedores del sustento de la familia a futuro.

De los dos personajes Germán no representa una “masculinidad marginal”, pero Mauro sí, debido a que era un homosexual afeminado que hace ademanes (“joteo”), lo cual lo aleja bastante del estereotipo masculino tradicional como señala Connell. Cabe añadir que los protagonistas tampoco corresponden a una “masculinidad hegemónica” que sirve de modelo para otros hombres, por ello que en el devenir de los personajes encontremos una masculinidad específica, “no se designa tipos de carácter fijos sino configuraciones de la

enfermedades... Todo esto existe, desde luego, en las ciudades más pequeñas y precisamente para huir de esas hostilidades y ese asedio muchos gays se han refugiado, [...] en la gran ciudad” (2001: 64). Mauro sale de su lugar materno por el conflicto que suscita en su casa en Nochebuena cuando él se traviste y es violentado por su padre. Más tarde su madre le dice que vaya con el cura para que le dé “auxilio espiritual”, lo que niega. Posteriormente, tiene un enfrentamiento violento con la madre, lo que trae consigo el abandono del hogar. Llega a México con una beca para estudiar teatro. Si bien la determinante en ir a la ciudad es el estudio, Mauro al encontrarse en peligro dentro de su territorio opta por salir a la ciudad donde él sabía que podría ejercer su identidad y sexualidad que ya conocía diferente: en contraste con Germán, que la construye desde la ciudad. Por otra parte, es en la ciudad donde Mauro crea un modo de vida gay y es violentado por el grupo de jóvenes referidos líneas más arriba. Respecto al “auxilio espiritual” hay que entender que dicha frase corresponde al contexto de donde es emitida, lo rural, visto desde una concepción religiosa. En ocasiones ese auxilio es buscado mediante la psicología y en ocasiones con terapias dolorosas para erradicar dichas orientaciones.

⁶⁷ Inclusive para los cánones de belleza y varonilidad contemporáneos, Mauro podría ser considerado como un personaje poco agraciado que no corresponde con un modelo de portada de *Squire*, *Men's Health* o similares: “Por ser prieto, tabasqueño y vestirse a la moda indigenista, sus compañeros de la Escuela de Teatro le pusieron la Olmeca, un apodo cariñoso, pero veladamente racista, que por fortuna había logrado sacudirse con el paso del tiempo” (47). Por ello es importante rescatar el tipo de masculinidad que representa en la novela, pues no es un homosexual que haya embelesado a Germán por un cuerpo despampanante, o ropa de diseñador: lo intelectual fue su arma principal.

⁶⁸ Podríamos referir como masculinidades marginadas a La Manuela de *El lugar sin límites*, (1966) de José Donoso; el trabajador sexual de *El vampiro de la colonia Roma*, (1979) de Luis Zapata; el mundo del sicario homosexual que se presenta en *La virgen de los Sicarios* (1997) de Fernando Vallejo; en *Fruta verde* son masculinidades incluso eternecedoras en contraste con las anteriores; sus problemas se suscitan en la intimidad y en ese espacio se resuelven.

práctica generadas en situaciones particulares y en una estructura de relaciones mutable” (122). El término mutable alude a que cambia con gran facilidad, en este caso hemos notado que las identidades masculinas no son rígidas ni estables, han tenido un largo proceso de cambios y por ello no podemos ver la interacción de Mauro y Germán como personajes estáticos.

La australiana refiere que el género dominante, al toparse con otro tipo de masculinidades que “no es el que debería ser”, se volverá violento y atacará al que no se apegue al canon, “El terror se utiliza como una forma de trazar límites y excluir, como en la violencia heterosexual contra los hombres gays. La violencia puede convertirse en una forma de reclamar o asegurar la masculinidad en las luchas del grupo” (125-125). En *Fruta verde* los únicos momentos donde suceden dichos altercados es cuando Pedro Lucero (jefe de ambos escritores) relata su infancia y cómo su padre lo golpeó por mostrarse diferente, “Sólo una vez, al volver de un viaje, lo sorprendió montando un desfile de modas en una pasarela improvisada con tablonés y le dio una tremenda golpiza” (2006:87), y el momento en que Mauro, después de pelear con Germán, sale a calmar las ansias de su libido, por desgracia es atacado por un grupo de jóvenes, ellos intimidan al dramaturgo, se vuelven violentos y ponen en riesgo la vida del personaje.⁶⁹ No obstante, hay que mencionar que Paula se muestra “aterrorizada” porque su hijo se involucre con homosexuales, pero esto no

⁶⁹ Al respecto, sobre un hecho bastante violento y real, retomo el testimonio de Manuel que presenta Núñez: “Una vez yo creo que alguien vio y alguien habló y le dijeron, o no sé cómo oíría mi papá que “yo me metía con los hombres”, eso fue lo que él oyó y llegó como loco y me dijo que él “no quería putos en la casa ni mariguanos ni rateros ni putos” y que prefería verlos muertos a sus hijos que fueran así y le trajeran vergüenza. Yo me acuerdo que me escondí y me sacó debajo de la cama y luego agarró una cuarta [un pequeño látigo para arrear animales] y me empezó a pegar por todos lados y mi mamá le decía que me dejara, pero mi papá estaba como loco y yo lloraba mucho, estaba asustado, tenía mucho miedo y mis hermanos se asustaron también y entonces mi papá agarró una cuerda y dijo que me iba a colgar del techo y pasó la cuerda por la viga del techo y le hizo un nudo y yo en ese momento dejé de llorar, como si ya no pudiera llorar, yo pensé que ya me iba a morir y ya no sentí nada, nada” (225). El padre al percatarse de que otro tipo de masculinidades que salen del orden, la respuesta es de manera violenta, pues busca erradicar/desaparecer dicha “anomalía”.

representa una amenaza que pueda violentar a Mauro o a su propio hijo, lo asume como un atentado contra los valores y buenas costumbres provenientes de la época y de su modelo a seguir, que es el patriarcado, el cual regula la forma de afecto entre la misma familia, y por supuesto entre los hombres: “El orden patriarcal prohíbe formas de emoción, afecto y placer que la sociedad patriarcal misma produce” (Connell, 2003: 128), Paula en ningún momento se vuelve violenta, sino homofóbica.⁷⁰

Pero no sólo ese tipo de reacción violenta surge dentro de la expresión de las masculinidades, también surge una masculinidad que protesta, aquella que se asume como otra, y que enfrenta a la hegemónica, la impuesta, pues al ver que la identidad genérica se concibe, y en ocasiones se construye distinta y desde la marginalidad, logra enfrentar a la socialmente aceptable y así comenzar a cuestionarla, —la misma teoría de las masculinidades es un claro ejemplo—. En este sentido, Mauro será el que enfrente a Germán, exponiéndolo como un ser reprimido que no logra asumirse como distinto:

—No seas fresa, Germán, ¿cómo puedes vivir así? ¿Se puede saber con quién coges?
 —German guardó silencio, picado en su orgullo—. Claro, no coges con nadie porque sigues pegado a las faldas de tu mamá. En eso eres idéntico a Deanie: nunca harás nada que pueda enojarla. Sólo te interesan los amores ñoños de tarjeta postal. ¿Y así quieres ser escritor?

Germán lo miró con perplejidad. El despecho le había sacado del alma una personalidad repulsiva, quizá más verdadera que su máscara de seductor.

—O sea que según tú, para ser escritor me tengo que volver puto. Estás pendejo. La literatura no tiene nada que ver con eso.

—Pero sí con la libertad, y tú eres un cobarde —dictaminó Mauro con su tartajosa voz de borracho—. Te encanta que te meta mano, pero me rechazas con remilgos de señorita. Confiésalo, le tienes miedo a tus propios deseos.

—¿Y tú cómo sabes cuáles son mis deseos?

—¿Ay, Germán tú eres gay.⁷¹ ¿Hasta cuándo te vas a dar cuenta?

⁷⁰ “La homofobia recorre los apelativos de estigma y la diversidad de violencias. Tal término no refiere sólo al odio y la violencia hacia la homosexualidad y los homosexuales, sino a una tecnología de regulación de la identidad de género, en este caso, de la identidad masculina inserta tanto en el tejido social, como en el tejido del sujeto: en su subjetividad y en su cuerpo en forma de ideas, valores, ansiedades” (Núñez, 2007: 256).

⁷¹ Este enfrentamiento se puede percibir un poco violento debido a que encasilla a Germán como “gay”, pues al desearlo le asigna una etiqueta que él rechaza, debido a no sentirse parte de todo lo que encierra la palabra

—Estás loco. Nunca he tenido la menor fantasía homosexual.
 —¿Entonces por qué estás aquí?
 —Vine a ver una película, imbécil.
 —No te hagas el inocente, bien sabes a lo que viniste.
 —Qué patético eres, Mauro. Si te vas a poner así, prefiero largarme —Germán caminó a la puerta, exasperado—. Entiéndelo de una vez, pendejo. ¡Yo no soy maricón y tú no me gustas!
 —¡Pues vete a la mierda, calientaputos! (Serna, 2006: 167-168).⁷²

Aquí notamos cómo ante la incomodidad deviene una reacción verbal violenta por ambos, pero dicho conflicto entre los amigos detona una serie de preguntas que serán clave para que Germán se comience a cuestionar sobre la identidad, el cuerpo y su devenir como hombre:

Estaba encabronado por las calumnias de Mauro y me zumbaba en los tímpanos su pregunta insidiosa: ¿Se puede saber con quién coges? [...] Cualquiera pensará que me estoy volviendo puto, o cuando menos que ya cedí demasiado terreno a Mauro. Yo mismo me pregunto si no estaré cayendo en una dependencia psicológica, o para decirlo más claro, en un enamoramiento. [...] Desde que empecé a tratar a Mauro soy la oveja rosa de la palomilla (182-185).

Dichas reflexiones son importantes, pues él no asume de manera inmediata otra orientación sexual, pero tampoco la rechaza; su mentor es un vínculo de información y de liberación para que Germán pueda repensar su concepción de hombre, claro, después de varias momentos de tensión que son importantes para su formación y para aceptar la experimentación homoerótica, pues al ser parte del juego de la masculinidad el cuestionamiento se vuelve clave para comprenderse a sí mismo, “La masculinidad se

y la etiqueta gay. Cabe mencionar que Mauro se podría concebir como un “amante” cegado por sus deseos, lo cual le da “derecho” a elegir por los demás hombres que desea.

⁷² Guy Hocquenghem en su estudio *El deseo homosexual* (2009), expresa que el deseo más que un enfrentamiento entre el otro, es una respuesta al percibirse como objeto de deseo bajo la mirada del homosexual, el cual siempre es referido como sujeto que no es capaz de elegir su objeto de deseo, —Germán en este caso es el objeto—, “El intercambio entre un «maricón» y un individuo que se considera como normal nace de la tensión que suscita enseguida la interrogación de lo «normal»: ¿me desea? Como si el homosexual no eligiese nunca su objeto, como si todo individuo del sexo masculino fuera lo suficiente bueno para él. Hay sexualización espontánea de toda relación con un homosexual” (27).

cuestiona necesariamente en las vidas de los hombres cuyo interés sexual está en otros hombres” (Connell, 2003: 135).⁷³

III.II Aceptando la masculinidad mutable

Conforme avanza la interacción entre ambos personajes, y estos a su vez se hayan enfrentado e inclusive reconciliado, el modo de interactuar entre ellos permitirá que suceda la experiencia erótica y corporal. He notado cómo Germán no ha aceptado que Mauro lo seduzca enteramente, incluso esto les ha propiciado enfrentamientos, pero el joven, en formación⁷⁴, reflexiona sobre dicho altercado y sobre su propia identidad la cual pensaba que estaba destinada a permanecer siempre en un mundo de comportamientos heterosexuales.⁷⁵ Sin embargo, gracias a que Mauro es una persona que usa su inteligencia

⁷³ Notamos que la orientación homosexual no es aceptada por parte de Germán, por ello hace replica en no querer construirse una identidad homosexual con la cual pueda sentirse parte de un grupo: “La identidad homosexual se refiere a la autodefinición: Yo soy homosexual. A la aceptación de tal definición y al carácter central que la homosexualidad tiene para la manera en la cual la persona organiza su vida —quiénes son sus amigos, los espacios en los que se mueve, los símbolos que comparte, etcétera. Se construye a partir de los deseos y sentimientos sexuales, pero se desarrolla en un proceso de autodefinición (clasificación) y de “lucha” por la autoaceptación que en la mayoría de los casos se acompaña de una socialización dentro del “mundo homosexual” o “ambiente” (Núñez, 1999: 180). Germán, aunque convive con otros homosexuales y acceda a un tipo de comportamientos alusivos a los de “ambiente”, no desea construirse una identidad homosexual para sentirse parte del grupo o mundo. Para Shively y De Cecco mencionan que la orientación sexual tiene dos aspectos: “Desde su punto de vista, la orientación sexual tiene dos aspectos: una preferencia física y una preferencia afectiva. La preferencia física se refiere a la preferencia individual por hombres y/o mujeres como compañeros sexuales. La preferencia afectiva se refiere a una preferencia individual por hombres y/o mujeres como compañeros emocionales. El aspecto afectivo puede desarrollarse más rápido en la niñez y el aspecto físico más rápidamente en la adolescencia” (Shiley y De Cecco citados en Hernández, 2013: 71). En este sentido Germán tiene preferencia física y afectiva por mujeres, pero en el momento que conoce a Mauro y convive con él, su preferencia afectiva es la inteligencia de Mauro y esto permite que se involucre sexualmente con el dramaturgo. Sin necesidad de elegir/decidirse por la física o la afectiva.

⁷⁴ “La sexualidad de la juventud es un campo de posibilidades, no de un sistema determinista” (Connell, 2003: 206).

⁷⁵ Sabemos que Germán tuvo un breve romance con Berenice, pero sin llegar a la cópula. Posteriormente cuando ya tiene algo más íntimo con Mauro paga, por sexo heterosexual para reafirmar su hombría —aunque dicha relación sexual pasa sin mayor complicación dentro de la trama resulta relevante notar que en el proceso de experimentación sexual va de la heterosexualidad a la homosexualidad, relaciones importantes para notar su masculinidad mutable—, en su diario escribe acerca del querer formar una familia, nociones que lo llevan a reflexionar por ser parte de un mundo normativo en donde las identidades heteronormadas se asumen de

para seducirlo y que no recaer en un afeminamiento excesivo, que difiere de su concepción sobre los homosexuales, es por ello que se permite la experimentación sexual.⁷⁶

Inclusive, su noción sobre el cuerpo no existía ni física ni mentalmente, debido a que el protagonista es seducido cuando escuchaba el bolero “Fruta verde” y mientras se tomaba una cuba en el departamento de Mauro.⁷⁷ La interacción entre ellos propició que sucediera la primera experiencia corporal homoerótica:

Animado tal vez por la blandura de mi rechazo, Mauro sólo retiró la mano un segundo y luego volvió a colocarla en mi muslo derecho. Con una indolencia que todavía no acabo de comprender, le concedí cruzar esa cabeza de playa, una conquista que sin duda lo envalentonó. Yo tengo la culpa de que tú seas mala, boca de chavala que yo enseñé a besar, cantaba Ana María González en la cúspide del frenesí, cuando de pronto Mauro lanzó un sorpresivo asalto a mi verga con la rapidez de una cobra. No, por Dios, alcancé a protestar, pero una erección categórica le restó autoridad a mi queja. Caliente y asustado a la vez, intenté una débil y tardía resistencia verbal desmentida por mi quietud. Durante los breves instantes en que Mauro me sacó el pito de la bragueta y se lo metió en la boca, debo haber repetido quince veces la palabra no y en todo momento mi negativa quería decir sí (Serna, 2006: 217).

manera natural; el hogar y amigos son los que determinan dicha formación, “Durante la adolescencia, la construcción de la heterosexualidad era una práctica colectiva que se realizaba normalmente en grupos de amigos” (Connell, 2003: 175). En este sentido Pável, uno de sus amigos más cercanos, es el que demuestra dicho comportamiento, pero ambos se apartan una vez que Germán comienza a trabajar, —además de que el amigo anda a escondidas seduciendo a su madre—, pero es referido como un confidente que lo comprende: “Cuando está Pável por lo menos tengo un aliado que me ayuda a sobrellevar las burlas. Sólo él comprende mi necesidad de abrimme horizontes y respirar otros aires, pues también se asfixia un poco en la palomilla” (186). Aquí notamos cómo a partir de una asignación natural que se gesta en el hogar y con gente cercana, la reflexión que nos lanza Germán no sólo es respecto a su devenir en la experimentación sexual, es también desde una visión de las normas imperantes: “La novedad consiste ahora en el descubrimiento de que cualquier conducta sexual no implica solamente el sexo, y que la heterosexualidad es, por ello, tan cuestionable como la homosexualidad” (Bersani, citado en Amícola, 2000: 147).

⁷⁶ Dentro de las entrevistas que rescata Núñez distingue que mientras los hombres estén casados o quieran un poco de “cotorreo” [término referido a que se permiten las experiencias homoeróticas] pueden seguir teniendo sexo con varones, siempre y cuando el otro no tenga este tipo de apariencia y comportamiento: “Yo siento que yo también soy diferente porque nunca anduve con quiebrecitos, pues, ni con escándalos, ni me he sentido mujer ni nada, ni he sido fino, nada, todo lo contrario [risas] soy bien corriente, pero me gustan los hombres así con toda la apariencia de hombrecitos” (216).

⁷⁷ Las bebidas alcohólicas en un momento pueden ser un determinante para el acceso a la experiencia homoerótica: “El consumo de alcohol ha sido y sigue siendo en esencia un ritual de paso de iniciación masculina para los adolescentes, así como un acto de recreación de la homosocialidad masculina” (Núñez, 2007: 119). Sobre el término “homosocialidad”, el mismo autor expresa: “La homosocialidad, al igual que la amistad, no es necesariamente un espacio de intimidad entre varones, por el contrario, la mayoría de las veces tiende a convertirse en un espacio de masculinización: un espacio donde se plantean pruebas de masculinidades (83).

En este sentido, más que una experiencia, se gesta una nueva forma de construcción propia sobre el cuerpo que en la mayoría de las veces no se asume como parte de la identidad corporal, ni sexual, sino social, "...el sentido corporal de la masculinidad es central para el proceso social. Una parte fundamental del momento de compromiso es, pues, el desarrollo de una experiencia específica del cuerpo y una sensibilidad física particular" (Connell, 2003: 175). A partir de aquí Germán volverá a reflexionar sobre su devenir y también sobre la relación que tiene con el dramaturgo, pero sin que se requiera un compromiso serio con él, ni con las etiquetas provenientes de lo social que exigen un modo de comportamiento por ser hombre, Germán, seguirá siendo desaliñado como hasta entonces. En contraste con Mauro, quien ya tiene una identidad definida y asumida, pero que busca el amor del joven escritor y solamente se cuestionará desde una concepción de amor y de sentimiento, "Busca mi compañía porque lo hago feliz, pero ¿me quiere de verdad? En varios momentos de esa larga parranda hubiera podido jurar que sí. En el restaurante [...] cómo le brillaban los ojos al escucharme" (196).⁷⁸ La meta de Mauro es que se forme una relación seria, entendiendo por relación la unión de dos personas (en este caso del mismo sexo) y puedan compartir más momentos juntos.⁷⁹ Lo anterior si bien remite al concepto de amor y de relaciones occidentales que deben buscarse y consolidarse en la vida normativa, dentro de las relaciones homoeróticas entre hombres en ocasiones dicho compromiso no sucede, pues al

⁷⁸ En este caso al ser Germán su objeto de deseo no sólo lo ve desde esta perspectiva, la masculinidad de Mauro representa y exige la necesidad del contacto corporal, y no simplemente de tener una fantasía: "La selección de un hombre como objeto sexual no es sólo la selección de un cuerpo que tiene un pene, es la selección de una masculinidad corporalizada" (Connell, 2003: 216). El dramaturgo desea en creces la masculinidad total de Germán.

⁷⁹ Si bien este deseo por parte de Mauro corresponde a una idealización afectiva, no es gratuito que suceda, pues la libido homosexual, según Hocquenghem, se consolida no sólo con la relación sexual, también se inmiscuye el cuerpo social que busca el homosexual: "Las aspiraciones homosexuales no están... suspendidas o paradas, sino simplemente desviadas de sus objetivos sexuales y usadas para otras cosas... De ahí que las aspiraciones homosexuales representen la contribución proporcionada por el erotismo a la amistad, la camaradería, el sentido de solidaridad, el amor a la humanidad en general" (2000: 31). Mauro, al representar una identidad disidente, quiere e idealiza una relación que vaya más allá del goce sexual. Y como diría Paula Recillas, "el cabrón quería un matrimonio formal" (109).

ser una minoría que permanece muy velada, la unión seria y comprometida no se asume por tener las prácticas homoeróticas de manera clandestina, esporádica y en ocasiones bajo los efectos del alcohol. Por otra parte, Germán, una vez habiendo experimentado el sexo oral y más tarde tenido relaciones sexuales con Mauro, volverá a reflexionar en su diario, y esto es algo importantísimo, pues el protagonista entra a otro campo de identidad sexo-genérica que le ayuda para su formación, identidad y para su concepción del cuerpo y de los roles sociales asignados:

De manera que si los homosexuales declarados no se confiesan en familia, ¿por qué carajos he de hacerlo yo, que apenas empiezo a experimentar con esto, y no tengo ninguna prisa por definirme? [...] Deseo a las mujeres y estoy seguro de que nunca podré privarme de ellas sin sentir frustración o dolor [...] Tal vez la definición de una preferencia sexual no sea tanto una cuestión de hormonas, sino de equilibrio psicológico. [...] Ojalá y algún día pueda burlarme como Mauro de mis zigzagueos sexuales. Cuando lo escucho bromear así pienso que la gravedad no debería tener cabida en el mundo del placer. Nadie le hace daño a nadie gozando con su cuerpo como mejor le parezca (249, 256; 258, 260).

Aquí el personaje ya asume que está en un proceso de transición que no corresponde al mundo heterosexual al cual estaba encasillado, y que conocer otro tipo de masculinidades le dio la apertura para la experimentación. Por otra parte, el joven reconoce sus deseos por las mujeres, sin que clausure esa parte (aunque le cueste socializar con ellas); además de que ya se muestra sarcástico con su propia identidad, pues proyecta que en un futuro podrá burlarse de sus experiencias sexuales, en el aquí y ahora sólo le queda aceptarlas y disfrutarlas sin mayor remordimiento.

Para el estudio que refiere Connell dicha burla por parte de las masculinidades (en este caso Germán) es relevante, ya que la crítica señala que “Deshacer la masculinidad significa perder la estructura de la personalidad, lo cual puede ser realmente aterrador: se trata de una especie de vértigo dependiente del género” (191), en el caso de Germán, si bien en un principio se muestra indiferente con una categoría por la cual debiera elegir y de ahí

no salir, posteriormente comienza a burlarse de él mismo refiriéndose en femenino, en este caso Germán no se siente aterrado por tener prácticas homoeróticas⁸⁰. El “desdoblamiento de personalidad” en Germán sirve como una herramienta para su escritura creativa que le resignificará en vez de aterrarlo:

Tengo una personalidad dividida, pues con Mauro sólo quiero placeres sucios y estoy reservando mi ternura para una mujer inalcanzable. O dicho de otra manera: le entrego mi cuerpo a un hombre, pero conservo una virginidad relativa, la de la boca que en mi caso es la puerta del alma.⁸¹ [...] Después de tanto sufrir por mis fluctuaciones sexuales, por fin encuentro la recompensa de haberme abierto a todas las experiencias. Desde hace un par de semanas, Joaquín Manzo comenzó a llamarme Sor Juana por mis estrictos hábitos de lectura y mi afán de saberlo todo. Al principio el apodo me dolió, pues era una especie de sambenito que me desnudaba en público, pero preferí apechugar para no caer en un ridículo mayor. [...] Superado el impacto psicológico de ser tratado como marica, empiezo a encontrar divertida mi doble personalidad. Tengo una licencia para jotear y lo mejor de todo es que me estoy atreviendo a usarla. ¡Cómo me gusta hablarme en femenino con mis queridas hermanas! Sucede que me canso de ser hombre dijo alguna vez Pablo Neruda. [...] Cuando quiera inventar personajes femeninos, de aquí en adelante sólo tendré que observarme a mí misma (263-264).⁸²

Aquí notamos cómo el personaje ya se apropió de una identidad diferente en la cual puede ir y venir. Su género no se mantiene estático, incluso lo vuelve performativo.⁸³ Al

⁸⁰ El estudio *Deshacer el género* de Judith Butler (2006) no solamente es una crítica a los modelos y comportamientos normales que los individuos siguen; la autora expone que hay otras maneras para desmenuzar al género, debido a que existen varias convenciones en que el género se manifiesta: desde lo social, lo médico y corporal, dejando de lado las conductas y cuerpos que irrumpen el orden normal de las cosas y cómo en ocasiones se intentan reparar para traerlos a la normalidad. En este sentido la masculinidad deshace el género de masculino y la identidad de hombre que se manifiesta en contextos específicos como los entrevistados por Connell y Noriega, así como la masculinidad de Germán que deshace su género para formar el suyo una vez que no acepta enteramente la carga simbólica que tendría que adquirir siendo hetero/homo/bisexual: “Entonces el género deshace el «yo» que se supone que es o que lleva el género, y este deshacer es parte del mismo significado y de la comprensibilidad de este «yo»” (Butler, 2006: 34).

⁸¹ El alma y el camino espiritual lo tiene presente, debido a que sigue proyectándose como una masculinidad que será proveedora y protectora: la heterosexual.

⁸² “Los gays adoptan los insultos y al “deconstruirlos” los vuelven referencias indispensables, adoptan las expresiones hirientes y al hacerlo aíslan la contundencia de la homofobia” (Núñez, 2003: 11). Carlos Monsiváis habla sobre los insultos que retoman los gay’s y los vuelven parte de su lenguaje de convivencia entre un mismo grupo, si bien Germán sale de la categoría gay, la convivencia con los amigos lo hace partícipe para usar dicha expresión.

⁸³ El concepto de performatividad de Judith Butler es muy reciente y por ende sus aproximaciones son referidas comúnmente para redefinir la identidad de género. Guillermo Núñez Noriega lo refiere y resume de una manera bastante precisa: “[Judith] Butler y otros autores posestructuralistas hablan del carácter performativo de las identidades de género en la vida cotidiana, en el marco de “complejas tecnologías de

protagonista le fascina hablarse en femenino dentro de su campo de “amigas”, dicha confesión en el diario resulta relevante, pues es en la intimidad donde se va gestando su construcción de género cambiando de masculino a femenino que corresponde al comportamiento proveniente de lo social.⁸⁴ Germán, sólo se permite dentro de un lugar específico, el trabajo, —en la convivencia con su madre esto no pasa.⁸⁵

Una vez que Germán ha accedido a las relaciones íntimas con Mauro de manera frecuente, queda un espacio que no se revela de manera detallada en la novela: la vida gay. Si bien el proceso de acercamiento, el momento clímax y los comportamientos posteriores son asimilados de manera normal, queda de lado la interacción de ambos personajes, pues se acepta la práctica homoerótica, pero sin que esto represente en el protagonista un cambio de comportamiento extremo y que deba empezar un modo de vida distinto (si bien sale de su hogar, lo hace con fines de independencia del hogar materno, pero no por que quiera otro

poder”. En este marco posestructuralista, la identidad es concebida no como una esencia, una verdad sobre el yo, sino como un artificio, una hechura, una construcción social e histórica, dentro de determinadas coordenadas discursivas. La identidad es, desde la perspectiva semiótica, una construcción de fronteras simbólica del yo en constante vigilancia y actuación. La identidad “masculina” refiere a las fronteras simbólicas del yo que han sido construidas a través de acciones, relaciones, objetos, atributos, disposiciones corporales y subjetivas que connotan “hombria”. La identidad masculina es una hechura en constante reactualización, observación, actuación, *performance*, vigilancia, en la medida en que los significados de los símbolos que erigen las fronteras nunca es estable, no sólo por el carácter intrínseco de *différence* de los procesos de significación, como señala Derrida, sino también porque existe una lucha de nivel de significación sobre la masculinidad” (166).

⁸⁴ “Podemos pensar en la cuestión de cómo se hace el género propio, es una cuestión meramente cultural o algo en lo que pueden entretenerse aquellos que insisten en ejercer la libertad burguesa de una forma excesiva. Sin embargo, decir que el género es performativo no es simplemente insistir en el derecho a producir un espectáculo placentero y subversivo, sino alegorizar las formas consecuentes y espectaculares en las que la realidad a la vez se reproduce y se contesta” (Butler, 2006: 53). Germán más que exhibirse o montar un espectáculo de su género, representa otra aproximación a la masculinidad que se permite la ironía y la sátira para su propia formación que es la única que le importa. Al ser de clase media también le permite devenir de dicho modo, pues tiene algunos elementos a su favor: el trabajo y la educación. En contraste con Mauro, que no reflexiona sobre su performatividad. En él notamos como su misma homosexualidad es performativa, pero que no genera un discurso sobre el cual desenvolverse. La performatividad de Mauro alude más a una estética de la exageración, lo *camp*, pero no tan explosivo. Su performatividad es más referida a lo escénico pues es dramaturgo y debe en cierta medida exagerar sus comportamientos por ser actor.

⁸⁵ Recordemos que Paula se muestra extremista frente a los comportamientos homosexuales, imaginar siquiera a Germán comportarse de dicha manera hubiera sido más “deshonroso” dentro de su postura de defensora de las buenas costumbres.

modo de vida). En el estudio de Connell se menciona que una vez identificada la identidad masculina diferente, se comienza un compromiso para gestar una subcultura que dará paso a ciertos determinismos para distinguirse, pues al permanecer dentro de lo social, la categorización genérica sucede como imposición: “Al parecer, una sexualidad estructurada con base en el género [...] será una construcción provisional y gradual. Sin embargo, no podemos decir lo mismo de la identidad social gay. En la actualidad la categoría se encuentra tan bien formada y tan a la mano que se impone a la gente, le guste o no” (2003: 209) En el caso de Germán y Mauro, esto queda velado, pues si bien ellos siguen frecuentándose y escribiendo, no existe un momento en el cual podamos notar elementos y prácticas para encasillarlos como una pareja de homosexuales con un modo de vida concebido por dichas prácticas no sólo sexuales, sino también de consumo y de vida social: “Lo que permitió el nacimiento y el desarrollo de la subcultura gay es la existencia histórica de una reacción social contra un tipo de conducta que los homosexuales asumen y defienden como propia” (Gallego, 2010: 45). Con esto se abre otra arista a la masculinidad, la “identidad homosexual”, si bien la novela está situada en la década de los setenta imaginar una vida gay como la que conocemos actualmente: bares, películas, aplicaciones de contacto para celular, saunas, viajes, matrimonio, etc., para el contexto de la novela dicha “identidad” queda de lado debido a que los personajes no transitan en este tipo de vida (salvo Mauro en pequeña medida) y la trama de la vida de Germán se centra en la formación con las características antes analizadas, hablar siquiera de “identidad homosexual” es inoperante en ellos, porque no se puede concebir una subcultura en el mundo de los protagonistas, pero no quiero decir que no existiera dicha “vida gay” en la ciudad de México de esa época, sólo que para nuestros protagonistas no se puede ver de esta manera debido a que Germán sólo asimila las experiencias homoeróticas como una

práctica sexual disidente que no constituyen un cambio en su identidad sexual. Es decir, acepta las prácticas homoeróticas, pero no acepta “hacerse gay”. Los protagonistas tienen una vida sexualmente activa, se limitan a ver películas, comer en restaurantes y asistir a obras de teatro, pero esto no es una determinante del mundo de vida gay actual, pues lo hacen como amigos y no como pareja que vaya de la mano por la calle.⁸⁶ Inclusive, una vez que Mauro le haya practicado sexo oral a Germán, él reitera que eso sólo fue una experiencia que quería tener, lo que le resulta molesto a Mauro:

—¿Entonces por qué andas tan raro? No estarás arrepentido, ¿verdad?
 —¿Arrepentido de qué? —Germán se dio aires de valiente y mundano—. Quería probar algo nuevo y lo hice. Pero con una vez tuve suficiente.⁸⁷
 —Pues si quieres reprimirte, peor para ti. ¿Has oído el slogan de las papas Sabritas: a que no puedes comer solo una? Pues lo mismo pasa con las buenas mamadas —Mauro lamió con lascivia el mango del tenedor—. Después de probarlas, el antojo te dura toda la vida (227).

Por otra parte, a esta misma identidad se suma otra de relevancia para su detenimiento, el rol homosexual.

⁸⁶ Didier Eribon en su apartado “Cuando dos chicos se cogen de la mano” rescata una entrevista de Michel Foucault en la que éste último expresa: “Creo que lo que más molesta de la homosexualidad a los que no son homosexuales es el estilo de vida gay, y no los actos en sí mismos” (429). Germán y Mauro nunca exhiben su intimidad por la calle, por lo que su modo de llevar la masculinidad se queda en lo privado y sin mayor problema con lo social, salvo con la madre de Germán que intenta cuidar a su primogénito del seductor y afeminado que se exhibe sin pudores, eso para ella representa el terror.

⁸⁷ Aquí notamos que la voz desinteresada del personaje no nos permite ahondar más en el placer que le produjo dicho encuentro. Aunque Mauro lo increpa y le dice: “Pues si quieres reprimirte, peor para ti”, es importante notar que para Germán el placer no representa una determinante, pero si lo hace cabildar sobre su condición: “Sin duda la mamada me había gustado, eso era lo peor de todo. Más aún, tuve que reprimir un espasmo de risa nerviosa. Sin embargo, la placidez corporal no me alegró el alma, porque una parte de mí reprochaba lo sucedido. Ya me urgía tener una satisfacción sexual de cualquier índole, pero ¿dónde carajos había venido a encontrarla? Pese a la bromas cariñosas de Mauro, me angustiaba la sospecha de haber dado un paso irreversible, de haber hipotecado el destino de mi cuerpo” (217-218) Aquí notamos cómo la represión sobre el cuerpo es importante para Germán, pues no se permite, una vez realizado el encuentro, hacer alarde del hecho (como lo haría más tarde Mauro) y como lo haría una persona asumida enteramente o por lo menos con la conciencia de que hay algo en su interior: “... el descubrimiento de que se era homosexual representaba siempre un momento solemne en la vida, una especie de iluminación y a la vez de ruptura, una especie de hechizo, el día en que te dabas cuenta de que era eso, el placer, y al mismo tiempo la sensación de que estabas marcado, de que eras la oveja negra...” (Eribon, 2001: 425). Para Germán, el placer es “un bosque impenetrable que niega”, diría Cernuda.

El rol homosexual puede interpretarse como la interacción sexual que tienen dos personas del mismo sexo, pero esto no sólo se queda en una dicotomía ejecutable: activo/pasivo, también alude al homoerotismo que deviene en el cuerpo, el dar y el recibir placeres corporales, sin dejar una notoria distinción sobre quién es el dominador o dominado. Lo anterior es importante rescatarlo debido a que nuestros protagonistas en ningún momento se cuestionan sobre dicho rol, sobre quién deba asumir el papel activo y el de pasivo, si bien Mauro es el que seduce y embelesa al joven escritor, éste, por su parte, no se muestra reacio a lo que el otro demanda una vez que tengan relaciones sexuales:

Esta vez Mauro no tuvo necesidad de forcejeos para meterle mano. Rendido de admiración Germán se dejó conducir a la cama, donde por fin venció sus temores y aceptó participar en el juego erótico. Entre las suaves oleadas de placer, Mauro intuyó el significado oculto de esa entrega amorosa. Después de injuriarlo por querer prostituir su talento, ahora Germán se entregaba en nombre del arte puro. Quiere ser la musa de mi teatro y me da su cuerpo como regalo para apartarme del mal camino, pensó enternecido, mientras resbalaba el glande por la hendidura de sus nalgas. Bendito sea tu candor, mi vida: es la mejor corona de laurel que me han ceñido en la frente (234).

Señalo el rol que ambos personajes asumen, debido a que en cada uno de ellos funciona de manera desinteresada, y sin mayores complicaciones; no obstante, para el estudio de las masculinidades, y debido a que en ocasiones se percibe al “rol pasivo” como menos hombre, en este caso Germán no lo encuentra como algo que lo haga pensarse como mujer, esto último sólo lo hace como sátira de su nueva performatividad del género, no lo asume como una carga que le haga cambiar su forma de interactuar con Mauro y con su familia. La elección del rol para los protagonistas queda entendida sin mayores complicaciones, “los hombres negocian estos significados inestables y contradictorios y estas políticas y subjetividades contradictorias (las propias y las de otros para negociar sus propias posiciones sociales e identidades como hombres” (Núñez, 2007: 72). Como ya señalé, Germán es el que satiriza su nueva performatividad del género y esto es importante para él

en lo íntimo, pero que sea público lo pone vulnerable. Eso sucede cuando Juliette Miranda lo exhibe y humilla al darle tips para tener mejores relaciones sexuales con Mauro. Y aunque Germán se habla en femenino, que lo haga una de sus “amigas” —hombre que también se reconoce en femenino—, le provoca incomodidad, pues el devenir hombre con devaneos femeninos en lo privado lo asume de manera jocosa, pero que esto sea visible lo pone vulnerable frente al “debe ser” de la hombría:

Felicidades, güero —chocó mi vaso con un guiño de complicidad—. Te hiciste del rogar como una novia de pueblo, pero me alegra que al fin te hayas decidido a jalar con mi amiga. Me puse verde y morado a la vez, pues yo creía que mis escarceos sexuales con Mauro eran un pecado ultrasecreto. ¿Quién le daba permiso de pregonarlo? ¿Para eso me asedió tanto, para dárseles de seductor con sus amigas? Pero Juliette pasó por alto mi evidente disgusto, y con la autoridad de una vieja zorra curtida en lides venéreas, me dio una serie de consejos prácticos para tener una intimidad más cachonda.

—Tú eres todavía una niña muy fresca, como Rocío Dúrcal en *Más bonita que ninguna*. Pero si le haces caso a la tía Juliette vas a ser una devoradora de hombres como Rita Hayworth en *Gilda* —bajó la voz en tono confidencial—. Ya me contó Mauro que tienes muy apretado el culo y no te ha podido coger, porque te duele mucho. Te conviene aflojar pronto el ano, ahora que estás joven, porque luego va a ser más difícil. Haz la prueba con un plátano dominico y verás cómo te relajas (252-253).⁸⁸

Aquí notamos como a Germán le resulta incómoda la declaración por parte de Juliette, pues la privacidad que tiene o cree tener lo pone vulnerable y lo exhibe no sólo como homosexual, sino como “una niña muy fresca... que tiene muy apretado el culo”, esto sin duda para él resulta tormentoso, pues apenas comienza a experimentar las prácticas homosexuales, y que de pronto alguien lo exhiba, y no sólo eso, además le proporciona tips

⁸⁸ Aunque la palabra ano aparece desinteresadamente en la plática citada, es importante notar que para el estudio no sólo de las masculinidades, sino desde una concepción del homosexual, el ano más que órgano que sirve para defecar es un espacio/lugar de intimidad simbólica que deviene en ocasiones una fatalidad para el heterosexual, ésta es la parte que no se debe tocar, pues se pensaría que tiene tendencias homosexuales, debido a que las normas sociales imponen que para el erotismo la reproducción sólo el pene y la vagina son los órganos a utilizar. (Por “reproducción” entiéndase la humana, pero desde una concepción judeocristiana), dejando de lado que el ano puede producir placer y no está destinado solamente para los homosexuales: “El deseo homosexual pone en cuestión la analidad-sublimación, porque reinstituye un uso deseoso del ano” (Hocquenghem, 2000: 74). El ano casi siempre es referido desde la teoría *queer*, la cual no analizaremos, pero es importante para los estudios de género, pues alude al ejercicio de las prohibiciones y del placer. Para más información consultar “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual” de Beatriz Preciado (2009).

para un mejor desempeño en la cama (aunque resulta cómico para el lector) hace que Germán experimente una masculinidad frágil que no escapa del escarnio por parte de su “amiga”, y de los demás compañeros de la oficina que también ya saben que por fin Mauro saboreó sus mieles. Aquí se abre otra discusión sobre las identidades, debido a que lo íntimo se hace público y al ser prácticas homosexuales las que están en el contexto, vulnera más la identidad ya que no todos los hombres exhiben su intimidad, —sean o no homosexuales—. Es por ello que a Germán le resulta incómodo que alguien sepa sobre su intimidad, que revela sólo en su diario, de manera individual y en silencio: “El silencio es, sin embargo, una práctica performativa que reactiva la masculinidad y permite de nuevo alinearse a la propia dinámica emotiva” (Núñez, 2007: 200).⁸⁹

Otro apunte de importancia para las masculinidades es la figura simbólica “salir del clóset”, dicha noción es referida por algunos homosexuales como estar dentro de un lugar velado en donde se permiten comportamientos, sueños y experiencias que se quedan en lo íntimo e individual, pues no se hace partícipe a la familia o a amigos cercanos. La metáfora “salir del clóset” es muy cuestionable, pues se pasa de un lugar a otro, no sólo desde un plano simbólico, sino desde lo social, pues al salir se asume que se va a aceptar a la luz lo

⁸⁹ Respecto a la intimidad, Guillermo Núñez retoma el primer verso de la canción de Vicente Fernández “Acá entre nos”, y abre el análisis para repensar la frase en un contexto entre varones: “La letra es de suma relevancia para entender tanto las dinámicas subjetivas de la masculinidad, como las posibilidades de apertura de los hombres. La canción me hizo pensar en lo equivocado del planteamiento de Octavio Paz en relación al rajarse [Refiriéndose al ensayo “Máscaras mexicanas” del libro *El laberinto de la Soledad*]. Los hombres tenemos también heridas, aperturas. El meollo de la masculinidad está no en su ausencia, sino en la pretensión de su ausencia, así como en la regulación de su descubrimiento, de su visibilidad. “Acá entre nos” es una frase que convoca a un espacio de confianza para mostrar esa herida, para mostrar que no se es ese ser indómito que se pretende a través de los *performance* cotidianos de la masculinidad” (181). En este sentido, Germán da la apertura a su masculinidad de manera íntima, el “acá entre nos” que tiene con Mauro es visto como una intimidad que no se muestra como cobarde o que se raja, según la lectura de Núñez respecto al ensayo de Paz, sino al contrario, que son capaces de atreverse a romper con la hegemonía de la heterosexualidad (principalmente Germán) y de Mauro como otra forma distinta de relacionarse con alguien que no se asume enteramente homosexual, sino que se da la apertura de experimentar en vez de rajarse. No me adentraré más a la idea de rajarse, pues en la trama de *Fruta verde*, difícilmente podríamos darle dicha lectura: “el que se raje es putó”, “pinche rajón”, frases peyorativas provenientes de la cultura patriarcal mexicana.

que se puede hacer, realizando lo que un mundo de vida gay demanda. Los nuevos comportamientos que se realizan cuando se está fuera son con base en lo visible, aunque en ocasiones salir si se puede hacer desde una postura individual para formar una identidad de género propia para asumirse de otro modo: "... en realidad significa entrar a un medio gay ya constituido. [...] sobre si se trata de un medio de regulación social y, en consecuencia, de opresión" (Connell, 2003: 211). Por ello Germán nunca habla de "salir" con nadie de la familia, ni mucho menos con sus amigos, debido a que el protagonista sólo busca experimentar el afecto y deseo homoerótico con su mentor. En la novela no se aborda o se exhibe un modo de vida asumido desde lo gay, es decir, que a partir de la experiencia homosexual Germán comience a comportarse como alguien con ciertos gustos o gestos que demanda el mundo gay, principalmente el capitalista, y/o de búsqueda del sexo clandestino como en su momento Mauro lo hizo. Germán sólo acepta a Mauro como una pareja sexual transitable:

Germán le dio un abrazo efusivo y tierno, que Mauro tomó como pretexto para comenzar un faje. Con hábiles manos le quitó la camisa, como quien le quita la envoltura a un dulce, y lo besó morosamente en las tetillas, descendiendo luego por el abdomen hasta el ombligo. Lo más excitante de palpar su cuerpo con la lengua era descubrir de un día para otro durezas inesperadas, músculos más tensos, como si él mismo estuviera contribuyendo a moldearlo. El grácil efebo de carnes suaves ya era un joven macizo, con fuertes brazos de gladiador. En la cama Germán estuvo desinhibido pero ausente, como si se entregara por cumplir un deber de amistad. ¿Recordaba tal vez a la compañera de la cabaña? Fumaron a oscuras el cigarro de los amantes satisfechos, se bebieron la última copa en la sala, y como ambos tenían que levantarse temprano, pasada la media noche Mauro despidió a Germán en la puerta con un beso en la boca. Haber llegado a esa conquista erótica le había costado tanto esfuerzo, que Mauro procuraba siempre alargar hasta la asfixia el último beso. Necesitaba esa rúbrica para sentirse verdaderamente querido, para dormir en paz con Dios y con el diablo. Pero en vez de cerrar la puerta, esta vez la dejó entornada para ver partir a Germán, y vio que de camino al ascensor, se limpiaba la boca con la manga de la camisa (276-277).

Aquí el narrador relata la última noche que pasan juntos, Germán se abrió al deseo homoerótico con Mauro como una experiencia de amistad, no como una forma de identidad

que cambiará sus demás gustos sociales, la vida cultural y de escritura creativa.⁹⁰ El concepto “salir del clóset” no es viable para *Fruta verde*, pues Germán nunca se siente encerrado en un mundo que lo atormenta y que para salir de dicho tormento deba aceptar lo que en lo visible se exige como modelo de comportamiento.

En el último apartado de la novela Germán recuerda un diálogo que tiene con su madre en el cual ambos comparten dos secretos. La madre habla sobre el muchacho que le gustaba (Pável), pero que negó por temor a ser juzgada por la familia, una vez que ella era un estandarte de los buenos valores. Germán confiesa que sí tuvo un amorío con Mauro, dándole una satisfacción a su madre, pues siempre tuvo las sospechas que ambos tenían una aventura y por la cual se suscitaron muchos conflictos (referidos en el Capítulo II). Sólo en ese momento el protagonista hace visible su transitoria experiencia homosexual, pero sin aceptarse como homosexual:

Cuéntame, ahora que estamos en noche de confidencias. ¿Te has acostado con ese hombre? En otras circunstancias me habría intimidado su curiosidad policiaca. Pero en ese momento me produjo alivio. Enhorabuena si quería terminar con la simulación y los valores entendidos.

—Fuimos amantes dos años, ahora somos amigos —me atreví a confesarle, porque necesitaba predicar con el ejemplo.

— Lo sabía —exhaló con una mezcla de dolor y alivio— siempre lo supe, pasaban tanto tiempo juntos ¿Y cómo te pudo gustar?

Me encogí de hombros, con un rubor intenso en las mejillas, sin poder responder su pregunta. Pero ella comprendió mi turbación y no quiso presionarme más. Debí comprender que hubiera necesitado escribir una novela para darle cumplida respuesta (306-307).⁹¹

⁹⁰ En el último capítulo de la novela, que resume el final de los personajes, Mauro muere a causa de una pulmonía. Germán, al salir rumbo a la funeraria, vuelve a hablarse en femenino: “Soy el único ex amante de Mauro que nunca lo abandonó y por eso me dispensa honores de viuda [...] Para ser una buena viuda, una viuda de bolero romántico, me faltaba mucho, pero mucho corazón” (296, 299). Referirse en femenino a pesar de que pasaron los años lo sitúa en una masculinidad que siguió jugando con el género desde su intimidad y desde el lazo de amistad que ambos forjaron: “En el mundo gay y en sus alrededores, las separaciones bien definidas son la excepción de la regla: las parejas pasan fácilmente del amor a la amistad, sin divorcios legales de por medio, y salvo un círculo de íntimos, nadie sabe a ciencia cierta cuál es el tipo de lazo que los sigue uniendo” (296).

⁹¹ Aquí Paula hace referencia a que Mauro no es un apuesto galán que represente una masculinidad viril, sino lo contrario; esta misma reflexión es desde una cosmovisión de modelos de belleza y estética sublime que se debe seguirse sea heterosexual u homosexual.

Al final de la trama Germán tuvo una hija con Julia en un largo matrimonio y ahora vive con Renata en unión libre, pero sin ser relevante para la historia, sólo queda como una aproximación a una posible lectura de bisexualidad que podría dársele a la identidad del personaje. Dicha asignación corresponde a una constante de etiquetar todas las cosas, pues así funciona en lo social: “Más bien, la bisexualidad se experimenta como la alternancia entre conexiones heterosexuales y homosexuales, o como un acuerdo establecido que las pone juntas al subordinar una a la otra” (Connell, 2003: 213). Pero al descubrir que Germán sólo aceptó a Mauro como única pareja sexual masculina estable descartamos dicha etiqueta pues es inoperante en este sentido, añadiendo la insistencia por parte de Enrique Serna en que el protagonista experimenta con su sexualidad.⁹²

⁹² Para los fines de este capítulo, puedo decir que Mauro fue el único con el que Germán se permitió la intimidad, pues no queda claro si hay otros hombres con los cuales Germán pudo haber tenido un acercamiento,:“Tras un periodo de borrascosa indefinición, en los últimos veinte años yo me había inclinado principalmente por las mujeres” (Serna, 2006: 296). Cabría la pena señalar que dentro del cuento “La gloria de la repetición”, que se incluye en el libro *Amores de segunda mano* (1994), encontramos a un personaje que también deviene en una experimentación sexual (fallida) con mujeres y hombres. Dicho cuento es un entramado intertextual, inclusive me atrevo a decir que es el génesis de *Fruta verde*, pues hay un joven que transita por experiencias sexuales, trabaja en una agencia de publicidad, la figura de la madre si bien no está muy definida, es mostrada como mojigata y sus compañeros de oficina son referidos como “putos”, “desde que entré a trabajar en la agencia de publicidad donde conocí a “mis amigos los putos”. Con ellos no se repite nada, salvo los apelativos en femenino. Son poetas, escritores y periodistas mayores que yo, que asumen su diferencia con alegre desfachatez. [...] Al principio les temía, pero cuando los fui conociendo mejor me aficioné a su ingenio de tripe filo y empecé a rehuir a gente como Pablo, cuya pereza mental se me reveló por contraste. Ahora los busco fuera de la oficina, como con ellos en restaurantes o los oigo discutir de literatura en borracheras de largo aliento, complicando la ya de por sí difícil relación con mi madre, que me condena en silencio. Para ella mi trato con jotos culmina el proceso de corrupción que se inició con mis veleidades marxistas. Primero los libros me envenenaron la mente, ahora sucumbo a las perversiones del cuerpo. Su discreto pero terminante repudio me ha convertido en la oveja rosa de la familia” (Serna, 1994: 182). En dicho cuento también hay desinterés sobre la identidad, sus etiquetas y asignaciones que Germán representó muy bien en la novela. El protagonista del cuento antes referido es sin duda el mismo.

CONCLUSIONES

Al terminar de leer *Fruta verde* por primera vez, el tiempo hizo una pausa y sentí que debía regresar a releerla, no sólo por las referencias que había —el mismo título me hizo ir a buscar el bolero—, sino que comencé a pensar en los textos que había leído sobre el autor y en las recientes lecturas que tenía respecto a los temas de género, e inmediatamente pensé en cómo Germán y Mauro valían la pena ser analizados en términos de categorías de masculinidad flexible.

El estudio que reveló el *Bildungsroman* no sólo me permitió ir desmenuzando la actitud del protagonista y los factores que intervienen en él para su formación, también me hizo reflexionar sobre lecturas externas que no son de la narrativa mexicana, ni mucho menos hispanoamericana, pero que al ser la formación un factor que se encuentra en la trama de ciertas novelas, logré distinguir que la teoría se aplica de buena forma siempre y cuando haya una buena historia. Nunca imaginé que dentro del estudio se revelaría parte importante para su análisis: la autobiografía. En este caso encontré bastantes elementos que me hicieron pensar en Enrique Serna como otro que escribe y rescata desde la intimidad algunas de sus vivencias más significativas y las inserta en la ficción de manera perversa, como dicta el bolero, pero a la vez, y siguiendo en el plano de la novela, deja al lector pensando en Germán como un joven que tiene experiencias que le ayudan a encontrarse a sí mismo, pero al crítico e investigador lo sitúan como un arqueólogo para buscar los elementos que precisen la relación entre la obra y la vida real. En medio de los estantes y

periódicos de hace algunos años, encontré las piezas de un rompecabezas que algunos críticos no intentaron unir, sino apenas sugerir.

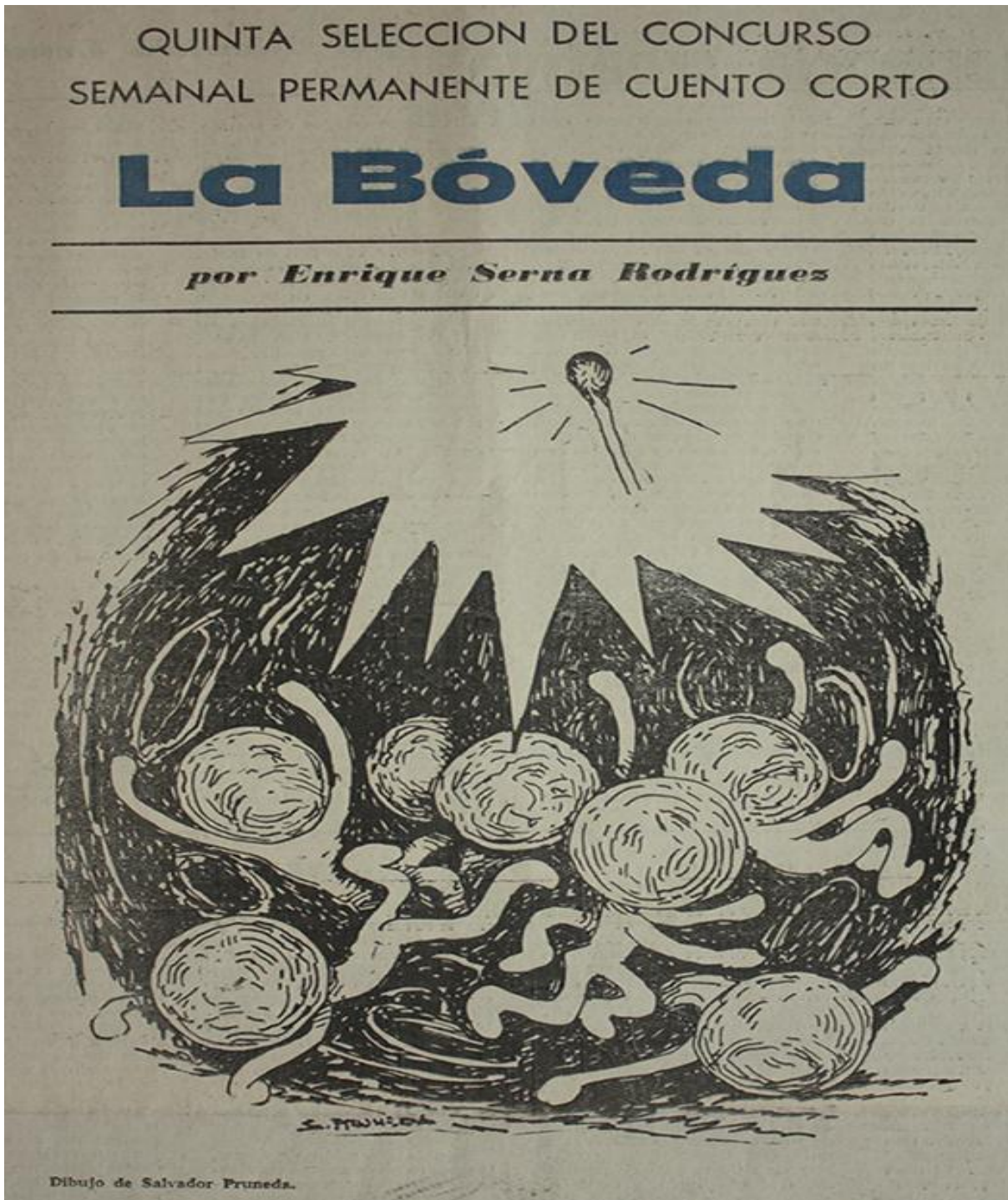
Por otra parte, dentro de la cultura popular mexicana, los melodramas cinematográficos han sido y son parte importante del aprendizaje sobre ciertos modelos que la mujer debe seguir dentro en su hogar, su familia y sus valores. En este sentido, Paula Recillas mostró dichas características propias del género, de la teoría y de la reflexión que ha surgido con base en el melodrama. La madre de Germán, analizada a la distancia, resulta cómica por cómo exagera las situaciones y actitudes que tiene con su hijo, pero que no son gratuitas, pues la educación que ella recibió fue también proveniente de esta cultura cinematográfica de los años cuarenta y, de paso, de la cultura social en donde la mujer debía de sacrificarse por los hijos, tener una fuerza y temple para resistir el largo y duro camino pedregoso que debía recorrer para mantenerse firme ante los males provenientes de lo externo. Pero no sólo Paula se lee desde la comicidad, también se puede dialogar con ella desde la intimidad, pues es una mujer que tímidamente se atreve a pensar en los deseos que tiene como ser humano, a idealizar su vida si pudiera permitirse nuevamente el acercamiento con otro cuerpo y con el placer, pese a estar divorciada, y atreverse a morder la fruta verde que le está prohibida por sus propios prejuicios. La madre de Germán resulta un personaje entrañable no sólo por los rasgos melodramáticos, sino también por los deseos que en ocasiones sólo le cuenta a una fotografía de su madre muerta y que es el única que la entiende. El destino trágico que recae en Paula también resulta relevante, pues da una vuelta de tuerca al destino de los personajes melodramáticos que teníamos idealizados de una forma paralizada y que en varios sentidos “educaron” a la sociedad mexicana de hace algunas décadas en asuntos de la moral y la decencia.

Por otro lado las recientes comparativas que han surgido respecto a la teoría del género aplicadas a obras narrativas, poéticas, teatrales, etc., han sido aproximaciones a situaciones tanto reales como imaginarias. En este sentido, encontrar el devenir de Germán y Mauro resultó significativo, sobre todo una vez que el primer personaje comienza a involucrarse sentimentalmente con mujeres, pero dichas experiencias no le son favorables y continúa como anteriormente se concebía: normal/heterosexual. Dicha normalidad empieza a ser puesta a prueba por el cuestionamiento que le hace su compañero de trabajo. Resultó importante acercarme a precisar que el estudio de las masculinidades replantea el deber ser de la identidad de los hombres que se conciben de modo diferente en medio de un modelo a seguir como lo es la heterosexualidad y el machismo. La identidad homosexual de Mauro lanza un feroz deseo por querer llevarse a Germán a la cama, pero éste, si bien no se muestra aterrado por el hecho, tampoco lo acepta de manera inmediata, sino que será que conforme se vaya relacionando con el dramaturgo acceda a permitirse la experimentación de la práctica homoerótica y homosexual con su compañero, pero sin encasillarse y asumirse en una identidad disidente; sólo es una experimentación que se permite con él, pues lo que más lo seduce son sus conocimientos del medio cultural: literatura, teatro y cine. La sexualidad para el protagonista es parte importante dentro de su formación y dentro de su concepción sobre la práctica sexual y el género, que viene a cuestionar de manera cómica, y de paso a criticar los modelos y comportamientos que se debiera tener por ser hombre o mujer. El personaje, además de permitirse ironizar el hecho de asumirse como otro, lo usará como herramienta para su escritura creativa, es por ello que la masculinidad en este sentido fue base importante para distinguir que Germán no es un personaje circunstancial que sólo mordió la fruta verde y se dedicó a vivir; el personaje disfrutó de la fruta para su vida y profesión.

Fruta verde es una novela que lanza pequeños destellos del contexto de la ciudad de México de los años setenta; nos habla de temas recientemente tratados sin tanto tabú como es la homosexualidad, así como de los modelos de la familia que comenzaba a fracturarse por permitirse otras alternativas. La novela de Enrique Serna resulta un acierto en la medida que me desparté de los estruendosos sonidos que alteraban mi confort mientras observaba el devenir de hombres/mujeres, masculinos/femeninos, machos/hembras, o la identidad que intentan construirse, mientras que yo opté por descubrir y desempolvar los viejos boleros que embelesaban el ambiente y que me transportaron a los espacios que fueron motivo para atesorar esas anécdotas que pueden volverse ficción y así poder revivir una época, la cual fue la razón vital para los personajes que aquí encontré. Saborear la fruta verde mientras descubría su intimidad y anhelos hizo que me volviera cómplice de las prohibiciones que se atrevieron a morder los protagonistas a la manera de dos Adanes expulsados del paraíso heterosexual.

APÉNDICES

APÉNDICE No. 1



Portada del “Revista Mexicana de Cultura”, suplemento del periódico *El Nacional*. Domingo 10 de julio de 1977. Archivo del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

APÉNDICE No. 2



Cuento “La Bóveda” de Enrique Serna en “Revista Mexicana de Cultura”, suplemento del periódico *El Nacional*. Domingo 10 de julio de 1977. Archivo del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

APÉNDICE No. 3

REVISTA DE CULTURA
1978 - 1979

revista mexicana de cultura


EL NACIONAL

E equivocas Mannix. El gran Abdul no es cura, ni rabino, ni pertenece a ninguna secta.
—Entonces qué es?
—Pues no sé: filósofo, guía de los espíritus, visionario.
—Eso es como ser cura.
—No es igual, a él no le importan los santos ni las comuniones ni los votos de consagrar, él tampoco habla del cielo. Habla de encontrarnos en nosotros mismos.

Los cuatro avanzaban en fila india, siguiendo al más hambriento, de cido y hoción; siguiendo al canijo Bultre. Habían pasado la semana entera sin morder hueso, tenían la boca terrosa y privada de saliva. Semejaban, por sus pelos tiesos, a una espioja voluminosa que avanzara lentamente rumbo al alimento. El más flaco, el Tunas, ladró a los otros tres que sería inútil, que el pestilente del mandil blanco los volvería a rechazar. El Bultre respondió con autoridad, torciendo cuarenta y cinco grados el hocico y meneando la retina; Tunas ya conocía la señal, su líder se había caído.

—Primero tienes que hacer disciplina mental, o sea, desintegrar tu propio esferoide.
—¿Esferoide?
—Sí, esferoide, es la burbuja que desprende tu centro vital y es lo primero que se debe alcanzar.
—¿Ya sabe tu mamá que estás yendo?
—Y ella, ¿no va?
—Ella no. Tú sabes que a mi mamá nadie la saca de las veladoras. Pero cállate, como te iba diciendo, una vez penetrada la burbuja empiezan las cuaciones energéticas.

Iban tras el bulto de carne rojiza que tanto los había atraído desde el primer momento. Dos cortadas en el cachete del Púas, una patada en el trasero de Pelos y sendas pedradas en los lomos de los dos restantes eran las señas de los primeros combates, tan absurdos como sus mismas figuras, tan violentos como el rechazo que los acompañó desde el día aciago que nacieron montados en sus cuatro patas. Ahora se iban a tragar la carne, muerte que el instinto aprueba. Ya anhelaban. Tenían la sangre perzosa y estática. Ni agua ni leche ni hembras los cuatro, sin esas, sin las perras.

—...ah!
—Por mi madre que nos lo comprobó Mannix, ahí en el pizarrón. Ya no me acuerdo de las fórmulas pero nos lo demostraba padrísimo.
—Y tú, ¿ya visitaste la cuarta dimensión?
—No, a mí me faltan años todavía, ni los más aventajados de mi clase lo han logrado, sólo Abdul.
—¿Qué les platicó él?
—Nos dijo que era una experiencia trascendental, igual que detener el tiempo. Yo creo que ha de ser como cuando presencias una cosa y sientes que ya te había pasado lo mismo hace mucho tiempo.

A la hora de meterse a la taquería el Púas resultó ser el más audaz. Se prendió del pie derecho del que cortaba la carne al pastor. El machetazo lo alcanzó en la yugular y lo dejó quietecito. Pareció agradecer la puntilla. El Tunas se me echó pa atrás pero lo balaceó el dueño que dijo ya estoy hasta la madre, a los otros dos los mataron los clientes. Armados de tenedores y alfileres, les perforaron el vientre y casi no les sangró; los canijos perros flacos, ni que se hubiera muerto alguien.

—¿Qué horror!
—¿Qué?
—¿Dónde?
—Ya vístete a los perros muertos?
—En esa taquería.

Mannix abrió la ventana del Mustang y volteó asqueado.
—Esto se lo tengo que contar a Abdul, me lo va a interpretar incómodo.
—¿También hace eso?
—Uy, claro. Sabe eso y más. Tiene premoniciones sobre la guerra atómica, adivinó quien iba a ganar Miss Universo, conoció en cuarta dimensión a la que hoy es su esposa, ¡hasta se ha subido a los ovnis!

Por fin, la luz del semáforo se había cambiado; prolongado alto de Reforma. Gladys sabía que ahora debía callar, a Mannix le gustaba tanto manejar, era su placer. Ella lo comprendía pero no le encontraba el chiste. Gladys es más profunda que eso. Se casarán.

Director General: LUIS M. FARIAS — Coordinador: ALBERTO DALLAL — Diseño: Ma. SHELLEY

VII ÉPOCA.—10. DE OCTUBRE DE 1978—IGNACIO MARISCAL 25 — MEXICO I, D. F. —



Dibujo de Alfredo Castañeda

El siga

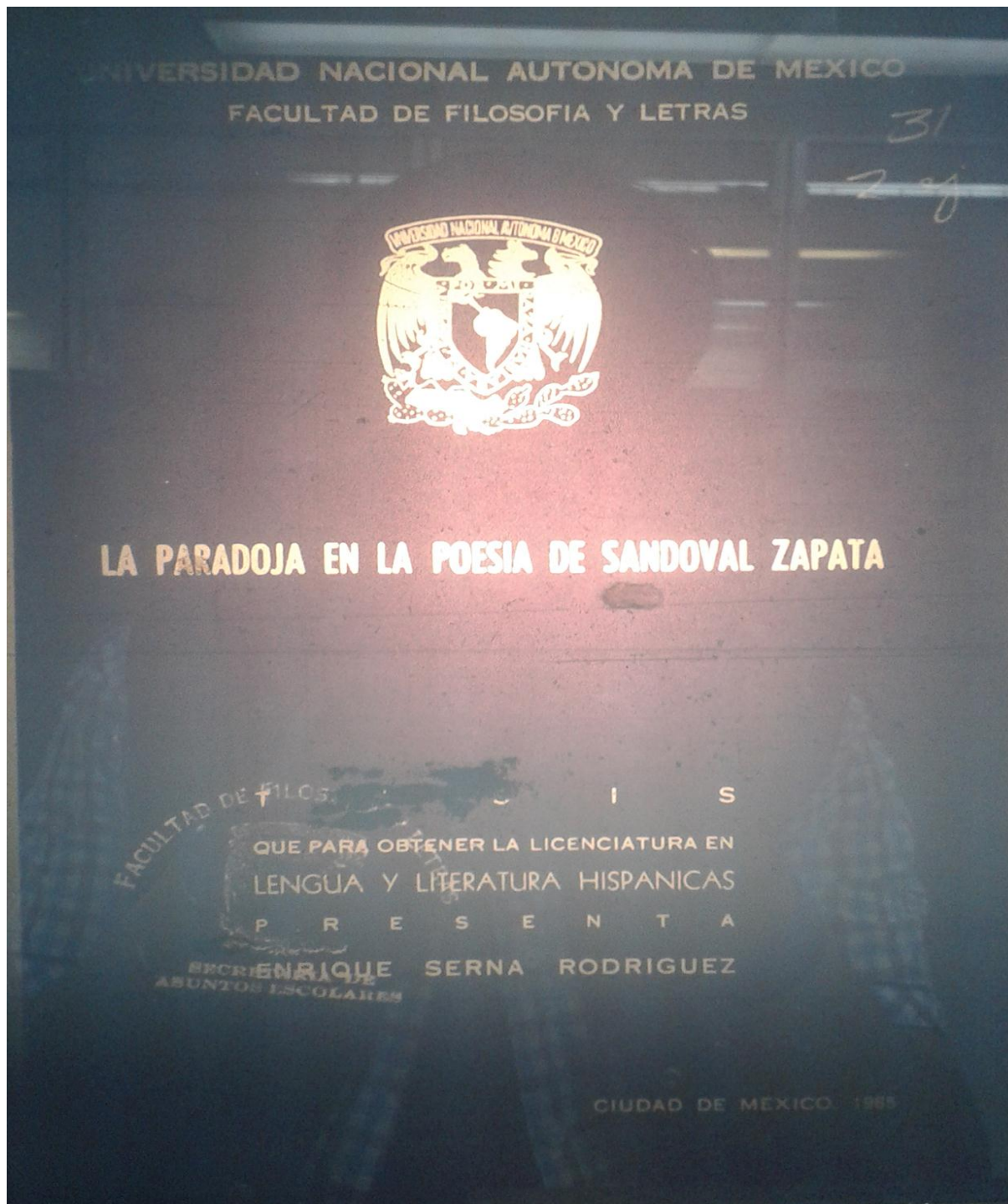
por Enrique Serna

Selección del Concurso Mensual
de Cuento Corto

39

Cuento "El Siga". "Revista de Cultura Mexicana", suplemento del periódico *El Nacional*. VII ÉPOCA, No. 39, 1 de octubre de 1978, p 1. Archivo del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

APÉNDICE No. 4



“La paradoja en la poesía de Sandoval Zapata”, Tesis de licenciatura con la que Enrique Serna obtuvo la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica por la Facultad de Filosofía y Letras. Dicha tesis sólo se puede consultar mediante el microfilm. Su número de clasificación es: 001-01013-S1-1985-2 de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México.

APÉNDICE No. 5

“ODA A WALT WHITMAN”, FEDERICO GARCÍA LORCA

Por el East River y el Bronx
 los muchachos cantaban enseñando sus cinturas.
 Con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo
 noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas
 y los niños dibujaban escaleras perspectivas.

Pero ninguno se dormía,
 ninguno quería ser río,
 ninguno amaba las hojas grandes,
 ninguno la lengua azul de la playa.

Por el East River y el Queensborough
 los muchachos luchaban con la industria,
 y los judíos vendían al fauno del río
 la rosa de la circuncisión,
 y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados
 manadas de bisontes empujadas por el viento.

Pero ninguno se detenía,
 ninguno quería ser nube,
 ninguno buscaba los helechos
 ni la rueda amarilla del tamboril.

Cuando la luna salga
 las poleas rodarán para turbar al cielo;
 las poleas rodarán para turbar al cielo;
 un límite de agujas cercará la memoria
 y los ataúdes se llevarán a los que no trabajan.

Nueva York de cieno,
 Nueva York de alambres y de muerte:
 ¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?
 ¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
 ¿Quién el sueño terrible de tus anémonas manchadas?

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
 he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
 ni tus hombros de pana gastados por la luna,
 ni tus muslos de Apolo virginal,
 ni tu voz como una columna de ceniza;
 anciano hermoso como la niebla

que gemías igual que un pájaro
 con el sexo atravesado por una aguja,
 enemigo del sátiro,
 enemigo de la vid,
 y amante de los cuerpos bajo la burda tela.

Ni un solo momento, hermosura viril
 que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,
 soñabas ser un río y dormir como un río
 con aquel camarada que pondría en tu pecho
 un pequeño dolor de ignorante leopardo.

Ni un solo momento, Adán de sangre, Macho,
 hombre solo en el mar, viejo hermoso Walt Whitman,
 porque por las azoteas,
 agrupados en los bares,
 saliendo en racimos de las alcantarillas,
 temblando entre las piernas de los chauffeurs
 o girando en las plataformas del ajenjo,
 los maricas, Walt Whitman, te señalan.

¡También ése! ¡También! Y se despeñan
 sobre tu barba luminosa y casta
 rubios del norte, negros de la arena,
 muchedumbre de gritos y ademanes,
 como los gatos y como las serpientes,
 los maricas, Walt Whitman, los maricas,
 turbios de lágrimas, carne para fusta,
 bota o mordisco de los domadores.

¡También ése! ¡También! Dedos teñidos
 apuntan a la orilla de tu sueño
 cuando el amigo come tu manzana
 con un leve sabor de gasolina
 y el sol canta los ombligos de los muchachos que juegan bajo los puentes.

Pero tú no buscabas los ojos arañados,
 ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños,
 ni la saliva helada,
 ni las curvas heridas como panza de sapo
 que llevan heridas como panza de sapo
 que llevan los maricas en coches y terrazas
 mientras la luna los azota por las esquinas del terror.

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río.
 Toro y sueño que junte la rueda con el alga,
 padre de tu agonía, camelia de tu muerte

y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto.

Porque es justo que el hombre no busque su deleite
 en la selva de sangre de la mañana próxima.
 El cielo tiene playas donde evitar la vida
 y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora.

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
 Éste es el mundo, amigo, agonía, agonía.
 Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades.
 La guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
 los ricos dan a sus queridas
 pequeños moribundos iluminados
 y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada.

Puede el hombre si quiere, conducir su deseo
 por vena de coral o celeste desnudo;
 mañana los amores serán rocas y el Tiempo
 una brisa que viene dormida por las ramas.

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,
 contra el niño que escribe
 nombre de niña en su almohada,
 ni contra el muchacho que se viste de novia
 en la oscuridad del ropero,
 ni contra los solitarios de los casinos
 que beben con asco el agua de la prostitución,
 ni contra los hombres de mirada verde
 que aman al hombre y queman sus labios en silencio.
 Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades
 de carne tumefacta y pensamiento inmundo.
 Madre de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño
 del Amor que reparte corona de alegría.

Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos
 gotas de música de sucia muerte con amargo veneno.
 Contra vosotros siempre,
 «Fairies» de Norteamérica,
 «Pájaros» de la Habana,
 «Jotos» de Méjico,
 «Sarasas» de Cádiz,
 «Apios» de Sevilla,
 «Cancos» de Madrid,
 «Floras» de Alicante,
 «Adelaidas» de Portugal

¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!

Esclavos de la mujer. Perras de sus tocadores.
Abiertos en las plazas, con fiebre de abanico
o emboscados en yertos paisajes de cicuta.

¡No hay cuartel! La muerte
mana de vuestros ojos
y agrupa flores grises en la orilla del cieno.
¡No hay cuartel! ¡¡Alerta!! Que los confundidos, los puros,
los clásicos, los señalados, los suplicantes,
os cierren las puertas de la bacanal.

Y tú bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson
con la banda hacia el polo y las manos abierta.
Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando
camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.

Duerme: no queda nada.
Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas y llanto.
Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
quite flores y letras del arco donde duermes,
y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.

FUENTES DE INFORMACIÓN

De Enrique Serna:

SERNA, ENRIQUE. (1977, 10 de julio). “La Bóveda”. “Revista Mexicana de Cultura”, suplemento del periódico *El Nacional*. VI ÉPOCA No. 440, p 8.

_____. (1978, 1 de octubre). “El Siga”. “Revista de Cultura Mexicana”, suplemento del periódico *El Nacional*. VII ÉPOCA, No. 39, p 1.

_____. (1985). “La paradoja en la poesía de Sandoval Zapata”, Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 127 p.

_____. (1995). *El miedo a los animales*. (2ª ed.). México: Joaquín Mortiz.

_____. (1999). *El seductor de la patria*. México: Planeta.

_____. (2000). *Uno soñaba que era rey*. México: Seix Barral.

_____. (2000). *Señorita México*. México: Seix Barral.

_____. (2004). *Ángeles del abismo*. México: Joaquín Mortiz.

_____. “En las aras del sacro saber”. *Suplemento Confabulario* No. 100, 18 de marzo de 2006, p 3.

_____. (2006) *Amores de segunda mano*. México: Cal y Arena.

_____. (2006). *Fruta verde*. México: Planeta.

_____. (2010). *El orgasmógrafo*. México: Seix Barral.

_____. (2010). *La sangre erguida*. México: Seix Barral.

_____. (2012). *Las caricaturas me hacen llorar*. México: Terracota.

_____. (2013). *La ternura caníbal*. México: Páginas de espuma.

_____. (2013). *Genealogía de la soberbia intelectual*. México: Taurus.

Referencias bibliográficas

- AGUSTÍN, JOSÉ. (1995). *Tragicomedia mexicana*, México: Planeta, pág. 241-242.
- AMÍCOLA, JOSÉ. (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- AYUSO DE VICENTE, MARÍA VICTORIA, et. Al. (1997). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal. Pág. 234-235.
- BERISTÁIN, HELENA. (2010). *Diccionario de retórica y poética*. (2ª reimpresión). México: Porrúa.
- BIEDERMAN, HANS. (2009). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- BORDIEU, PIERRE. (2012). *La dominación masculina*, trad. Joaquín Jordá. (7ª edición) Barcelona: Anagrama.
- BRITO, ALEJANDRO. (2010). “Por el derecho a todos los derechos” en *México se escribe con J. Una historia de la cultura gay*. Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán (Coordinadores) México: Planeta, pág. 240-246.
- BUTLER, JUDITH. (2006). *Deshacer el género*, trad. Patricia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós.
- CONNELL, RAEWYN. (2003). *Masculinidades*, trad. Irene Ma. Artigas. México: Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México.
- CORTES, ADRIANA. (2012). *Zona cero. Entrevistas con escritores*. México: UNAM, pág. 33-39.
- DICCIONARIO DE ESCRITORES MEXICANOS SIGLO XX. (2005). Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días. Tomo VIII (S-T) México: UNAM, pág. 208-213.*
- _____. (2002). Tomo VI (N-Q) México: UNAM, 128-133.
- DONOSO, JOSÉ. (1977). *El lugar sin límites*. España: Bruguera.

ERIBON, DIDIER. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*, trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.

ESTÉBANEZ, DEMETRIO. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.

FERNÁNDEZ, JOSÉ. (2002). *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico*. España: Universidad Alcalá de Henares.

HERNÁNDEZ, FONSECA Y SOTO QUINTERO. (2008). “Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas”, en *Sociología. Diversidad Sexual*. Núm. 69. Enero – abril. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pág. 44-59.

HERNÁNDEZ, PORFIRIO. (2013). “Sexo comercial entre hombres: una aproximación antropológica en espacios turísticos mexicanos”, en *Turismo y sexo en México. Cuerpos masculinos en venta y experiencias homoeróticas. Una perspectiva multidisciplinaria*. Álvaro López y Anne M. Van Broeck (Coordinadores) México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Geografía, pág. 59-105.

HEUSER, CARMEN. (1994). “Los rastros del recuerdo”, en *Autobiografía y escritura*. Juan Orbe (compilador), Bs. As.; Corregidor, pág. 99.

HOCQUENGHEM, GUY. (2009). *El deseo homosexual*, trad. Geoffroy Huard. (1ª edición) España: Melusina.

GALLEGO, GABRIEL. (2010). “De las homo/sexualidades y el emparejamiento entre varones: problema, enfoque teórico y metodología”, en *Demografía de lo otro: Biografías sexuales y trayectorias de emparejamiento entre varones en la ciudad de México*. México: El Colegio de México, pág.37-76.

GARCÍA, FEDERICO. (1999). *Romancero gitano / Poeta en Nueva York*. México: Millenium.

GONZÁLEZ DE GAMBIER, EMMA. (2002). *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Síntesis, pág. 251 y 252.

KROTZ, ESTEBAN. (2004). “II. La otredad, el asombro y la pregunta antropológica”, en *La otredad cultural entre la utopía y ciencia: Un estudio sobre el origen el desarrollo y la reorientación de la antropología*, trad. Claudia Leonor Cabrera Luna. México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma Metropolitana, pág. 49-76.

MCKEE, ROBERT. (2010). “Los cuarenta y uno: La novela perdida de Eduardo Castrejón”, en *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* de Eduardo A. Castrejón (Seudónimo). México: Universidad Nacional Autónoma de México, pág. 7-34.

NUÑEZ, GUILLERMO. (1999). “Dios, Iglesia y pecado en el proceso de aceptación y construcción de una identidad homosexual” en *Sexo entre varones. Poder resistencia en el campo sexual*. (2ª edición). Universidad Nacional Autónoma de México-Programa Universitario de Estudios de Género, pág. 179-193.

_____. (2007). *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Programa Universitario de Estudios de Género.

_____. (2011). *¿Qué es la diversidad sexual? Reflexiones desde la academia y el movimiento ciudadano*. Ecuador: Abya-Yala.

OLMOS, CARLOS. (1983). *Teatro*. México: Universidad Veracruzana.

_____. (1994). *Lenguas muertas; La rosa de oro; El eclipse*. México: Grupo editorial gaceta: Departamento del Distrito Federal, Secretaria General de Desarrollo Social: Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

_____. (2002). *Tríptico de juegos: Juegos profanos, juegos impuros, juegos fatuos*. Prólogo de Enrique Serna. México: Ediciones El Milagro.

OROZ, SILVIA. (1992). *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina*. (1ª edición en español 1995). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas.

PAVIS, PATRICE. (1998). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós.

PLATAS, ANA. (2006). *Diccionario de términos literarios*. (4ª edición). Madrid: Espasa.

PÉREZ, PABLO. (2004). *El cine melodramático*. México: Paidós.

PRECIADO, BEATRIZ. (2011). “¿Qué es la contrasexualidad” en *El manifiesto contrasexual*. México: Anagrama, pág. 9-25.

ROBLES, XAVIER. (2010). *La oruga y la mariposa, los géneros dramáticos en el cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- SALMERÓN, MIGUEL. (2002). *Novela de formación y peripecia*. Madrid: Machado.
- SALINAS, HÉCTOR. (2008). “Aspectos metodológicos y abordaje disciplinario”, en *Políticas de disidencia sexual en México*. México: Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, pág. 16-27.
- TORRES, VÍCTOR. (2010). “Del escarnio a la celebración. Prosa mexicana del siglo XX” en *México se escribe con J. Una historia de la cultura gay*. Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán (Coordinadores) México: Planeta, pág. 86-100.
- VALLEJO, FERNANDO. (1994). *La virgen de los sicarios*. Santa Fe de Bogotá: Alfaguara.
- VÁSQUEZ, VÍCTOR. (2000). “Homosexualidad, otredad y venganza en Enrique Serna” en *Contigo, cuento y cebolla (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, pág. 123-138.
- VILLEGAS, JUAN. (1973). *La estructura mítica en el héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.
- WILDE, OSCAR. (2008). *De profundis*, trad. María Luisa Balseiro. México: Ciruela.
- ZAPATA, LUIS. (1979). *El vampiro de la colonia Roma*. México: Grijalbo.
- _____. (1987). *Melodrama / De pétalos perennes*. México: Posada.
- ZARATE, HUGO. (2011). “Fruta verde: cataclismos sentimentales” en *Bacanal de musas: la narrativa dramática de Enrique Serna*. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México. 126 p.

Referencias hemerográficas

- ALEJO, JESÚS. (2006, 31 de octubre). “Enrique Serna cosecha *Fruta verde*”. *Milenio*, No. 2496, p 48.
- AMBRIZ, MARY CARMEN. (2006, 13 de noviembre). “Una perversión agridulce”. *Milenio*, No. 2509, p 50.

- BAUTISTA, VIRGINIA. (2006, 7 de octubre). "Retrato hablado". Reseña y entrevista publicada en *Excelsior* No. 32539, p 1-4.
- _____. (2006, 8 de noviembre). "*Fruta verde*, exploración del amor contemporáneo". *Excelsior* No. 32571, p. 6.
- BOIDO, JUAN IGNACIO. (2007, 6 de enero) "Permiso para vivir". *Reforma*, Suplemento Hoja x hoja, No. 116, p 5.
- BUCIO, ÉRIKA. 2006, 31 de octubre). "Vira Serna a lo intimista". *Reforma* No. 4700, p 8c.
- CLAVEL, ANA. (2007, 27 de enero). "Biografía de una nostalgia". *Suplemento Cultural Laberinto*, México. No. 189, p 8.
- DÁVALOS, PATRICIA. (2003, 14 de octubre). "El escritor de *Cuna de lobos* falleció la madrugada de ayer". *La Crónica de hoy*. Año 8. No. 2599, p 36.
- GARCÍA, ARTURO. (2006, 11 de diciembre). "*Fruta verde*, novela de aprendizaje sobre amor cínico: Enrique Serna", *La Jornada*, No. 8012, p 10a.
- HERNÁNDEZ, PORFIRIO. (2005, 6 de febrero). "Un retablo narrativo". *La Jornada Semanal* (Suplemento) No. 518, *La Jornada*, p 13-14.
- _____, (Porfirio) MIGUEL. (1992, 21 de junio) "Una literatura del escarnio. Entrevista con Enrique Serna". *La Jornada Semanal*. No. 158, *La Jornada*, p. 23-28.
- LINO, MANUEL. (2006, 31 de octubre). "Serna, en la intimidad". *El economista*, No. 4575, p 7.
- MATEOS, MÓNICA. (2003, 14 de octubre) "Murió Carlos Olmos; con la escritura hizo del teatro su búsqueda vital". *La Jornada*, No. 6872, p 6a.
- MORENO, CONCEPCIÓN. (2006, 12 de diciembre) "La educación sentimental de Enrique Serna". *El economista*, No. 4604, p 7.
- ORTIZ, ALFREDO. (2006, 3 de noviembre). "Con *Fruta verde* Serna regresa a la intimidad que había perdido". *Crónica* No. 3702, p 41.
- POHLENZ, RICARDO. (2006, 1 de diciembre). "Zompantli familiar". Suplemento *Primera Fila*, No. 598, p. 38.
- PIÑÓN, ALIDA. (2006, 1 de noviembre). "Enrique Serna a ritmo de bolero". *Diario Monitor*, No. 968, p 6c.
- SEGOVIANO, ROGELIO. (1993, 14 de octubre). "Tres mujeres en su vida". *El Independiente*. Año 1. No. 133, p 8.
- S/N. (2007, 7 de enero). "Boca de manzana". Reseña a cargo de la editorial. *Excelsior* No. 32631, p 5.
- S/N. (1950, 7 de noviembre). "Figuras de la semana. El dramaturgo Carlos Olmos denunció el burocratismos en Bellas Artes...", *Siempre*, 1950, p 11.

S/N. (1993, 14 de octubre). "El hombre que mecía la cuna". *El Independiente*. Año 1. No. 133, p 8.

Referencias electrónicas

BARTHES, RONALD. (1968). La muerte del autor. Traducción de C. Fernández Medrano. En *La letra del Escriba*. Consultado 23 mayo - 2013. 22:40 p.m. Disponible en <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html> .

MARQUET, ANTONIO. (2011). Rigidez y libertad de los jóvenes ante tabúes sexuales. En *Primer congreso de la lectura en el ámbito universitario* (Serie memorias. Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM. ISBN 978-970-31-1058-2) UAM, 2008. pp. 273-293. Consultado el 29 de diciembre 2013. 12:32 p.m. Disponible en <http://mesterdejoteria.blogspot.mx/2011/02/serna-fruta-verde-una-lectura-en-grupo.html> .

Redacción Anodis. (2007). Las confesiones gays de Enrique Serna en "Fruta verde". En Sitio de Internet Adonis. Consultado el 29 de diciembre de 2013- 15:30 p. m. Disponible en <http://anodis.com/nota/8611.asp> .