

**LOS LABERINTOS DE LA JOTERÍA:
UNA HISTORIA SEXUAL DE LA ESTÉTICA MEXICANA (1917-1934)**

by

Jairo Antonio Hoyos Galvis

B. A. in Literature, Universidad de los Andes, 2010

M.A. in Literature, Universidad de los Andes, 2012

Submitted to the Graduate Faculty of
The Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2016

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
THE KENNETH P. DIETRICH SCHOOL OF ARTS & SCIENCES

This dissertation was presented

by

Jairo Antonio Hoyos Galvis

It was defended on

November 8, 2016

and approved by

Duchesne-Winter, Ph.D., Professor Latin American Literature

Elizabeth Monasterios, Ph.D., Professor of Latin American Literature

Jennifer Josten, Ph.D., Assistant Professor, Art and Architecture of Latin America

Dissertation Advisor: Daniel Balderston, Ph.D., Mellon Professor of Modern Languages

Copyright © by Jairo Antonio Hoyos Galvis

2016

**LOS LABERINTOS DE LA JOTERÍA:
UNA HISTORIA SEXUAL DE LA ESTÉTICA MEXICANA (1917-1934)**

Jairo Antonio Hoyos Galvis, PhD

University of Pittsburgh, 2016

Sex is fundamental. This research analyzes the deep entanglements between artistic expression and sexuality in Mexico from 1917-1934. Particularly, I examine the works of effeminate and homosexual artists: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Elías Nandino, Carlos Pellicer, Germán Pardo García, and Roberto Montenegro. This dissertation is divided into three chapters and a “Coda”. In the first chapter, I explore the genesis of “jotería literaria” in the works of Novo and Villaurrutia. I also develop my concepts of “trans-corporality,” “intimacy,” and “corporal assemblage.” In the second chapter, I study how artists understood the relationship between the body and avant-garde art during the first half of the 1920s: on the one hand, I study the concept of masculine body that supports Manuel Maples Arce’s aesthetic project. On the other, I examine how homosexual artists created an artistic expression for the effeminate male body. In the third chapter, I examine the disputes between communist and homosexuals in Mexico from 1924 to 1934. I analyze how eugenics entangled with public policy and biology to support homophobic political movements. In the first part, I study these entwines through the works of Carlos Gutiérrez Cruz, José Clemente Orozco, and Diego Rivera. In the second part, I study how Novo, Villaurrutia, Lazo, Pellicer, Pardo García, and Nandino’s poetry and paintings created an artistic expression that conveys the experience of homosexual love and sexuality. Finally, this dissertation objective was to write a sexual history of male effeminacy and its relevance in the debates on art and literature in Mexico.

TABLA DE CONTENIDO

PREFACIO.....	VIII
1.0 VEDADA OBERTURA: EL CULO NOVO Y LOS AMANTES DE WILDE	1
2.0 SEXUAR LA LITERATURA: ESCRITURA DE JOTERÍA (1917-1920).....	12
2.1 CON XAVIER: LA CORPORALIDAD DE LOS CONDENADOS.....	23
2.2 A LOS AMANTES: EL OTRO MAETERLINCK O “PARÁBOLA DEL HERMANO”	47
3.0 AFEMINAR LA VANGUARDIA: RETRATO DE JOTERÍA (1920-1923).....	65
3.1 A MANUEL MAPLES ARCE: UNA HIGIENE DE MIEMBROS ELÉCTRICOS.....	71
3.2 CUERPOS PARA SAN SEBASTIÁN: RETRATOS DE JOTERÍA.....	90
4.0 MARICONEAR MÉXICO: JOTAS VS. COMUNISTAS.....	137
4.1 EL CULO, EL ÓRGANO Y LA PIERNA: LA HOMOFOBIA BIOLÓGICA DEL COMUNISMO MEXICANO	140
4.2 NUEVO AMOR: MIRADAS EXPLOSIVAS DE LA JOTERÍA.....	182
CODA: “HUBO SIEMPRE LOCAS EN MÉXICO” Y QUIEN SE LAS CHINGARA	210
BIBLIOGRAPHY	213
APÉNDICE: LISTA DE ARCHIVOS	226

LISTA DE FIGURAS

Figure 1: John Sholto Douglas. “To Oscar Wilde, posing somdomite” [sic].....	2
Figure 2: <i>Récipe del sanatorio y consultorio de los doctores Voiers y Grande Ampudia</i>	6
Figure 3: Manuel Maples Arce. <i>Actual No.1</i>	79
Figure 4: Autoría Colectiva. <i>Caligrama D.R.</i>	84
Figure 5: Ricardo Salazar. <i>Salvador Novo con una escultura de San Sebastián</i>	89
Figure 6: Giovanni Antonio Bazzi “Il Sodoma”, <i>San Sebastián</i>	94
Figure 7: Guido Reni. <i>San Sebastián</i>	96
Figure 8: The Illustrated Sporting and Dramatic News. <i>Oscar Wilde</i>	105
Figure 9: Atribuidos a Salvador Novo. <i>Desnudos I, II III</i>	106
Figure 10: Atribuidos a Salvador Novo. <i>San Sebastián</i>	107
Figure 11: Roberto Montenegro. <i>El árbol de la vida</i> . 1922.....	108
Figure 12: Roberto Montenegro. <i>El árbol de la vida</i> . 2016.....	109
Figure 13: Roberto Montenegro. <i>San Sebastian</i> . 1915.....	112
Figure 14: Manuel Rodríguez Lozano. <i>Retrato de Salvador Novo</i> , 1924.....	117
Figure 15: <i>El chafirete</i> . “Como se dirige el tráfico en México”. 1922 (izquierda).....	123
Figure 16: <i>El chafirete</i> . “El ‘humanitarismo’ de las cruces”. 1922. (derecha).....	123
Figure 17: Roberto Montenegro. Intercalado en las páginas de “¡Qué México!”.....	124
Figure 18: Fernando Bolaños Cacho. “Manuscrito de un hombre colonial”, 1923.....	126

Figure 19: Abraham Ángel. <i>Caratula de la tesis de Raul Fournier</i> , 1924.....	135
Figura 20: Jesús Guerrero Galván. “Uno de los otros. Uno de los nuestros”, 1934.....	136
Figure 21: José Clemente Orozco. “Los anales” en “Los rorros fachistas”.	144
Figure 22: Diego Rivera, “El que quiera comer que trabaje”.....	164
Figure 23: Diego Rivera. “Man at the Crossroads” (Destruído), 1933.....	169
Figure 24: Diego Rivera. “El hombre, controlador del universo”, 1934.	169
Figure 25: Xavier Guerrero. “El que no trabaja no come”, 1926.	172
Figure 26: Diego Rivera, “El que quiera comer que trabaje” (detalle).....	174
Figure 27: Tina Modotti. <i>Antonieta Rivas Mercado</i> . 1929 (derecha).....	176
Figure 28: Diego Rivera. “El que quiera...” Detalle de Rivas Mercado (izquierda).	176
Figure 29: <i>Recopilación de ilustraciones de Salvador Novo, 1926-1932</i> . CEHM.....	177
Figure 30: Diego Rivera, “El que quiera comer que trabaje” (detalle).....	179
Figure 31: Federico García Lorca. “Amor” (izquierda).	200
Figure 32: Federico García Lorca. “Sólo el misterio nos hace vivir” (derecha).	200
Figure 33: Agustín Lazo. <i>Que se cierre esa puerta</i> . Sin Fecha.	203
Figure 34: Salvador Novo. “Al porvenir/poema confío la pena”.	208
Figure 35: Dibujo, Xavier Villaurrutia, César Moro y José Manuel Delgado. <i>Agustín Lazo</i>	209

PREFACIO

Gracias... ☺

1.0 VEDADA OBERTURA: EL CULO NOVO Y LOS AMANTES DE WILDE

Yo no nací para amar
nadie nació para mí...
mis sueños nunca
se volvieron realidad.
Siempre lo busqué
pero nunca pude
encontrar ese amor

Juan Gabriel, “Yo no nací para amar”

En la primavera de 1895, Oscar Wilde (1854-1900) fue sentenciado a dos años de trabajos forzados en la prisión de Reading por haber ofendido a la sociedad inglesa con sus prácticas indecentes —el tiempo de prisión adjudicado fue el máximo establecido en la Enmienda Labouchere de 1885 (Bristow 16). Aunque no fue condenado por inversión, pederastia o sodomía, el “Sentencing Statement of Justice Wills” dictaminó que el escritor fue “el centro de un extenso círculo de la más inmunda corrupción entre los hombre jóvenes”¹ [“the center of a circle of extensive corruption of the most hideous kind among young men”]. En el juicio del 26 de abril al 1 mayo, el fiscal Charles Gill lo incriminó usando como parte de la evidencia dos

¹ Al menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son mías.

poemas de uno de sus presuntos amantes, Lord Alfred Bruce Douglas (1870-1945): “In Praise of Shame” y “Two Loves” —ambos publicados en la revista *The Chameleon* en 1894. El alegado amante era hijo del noveno marqués de Queensberry John Sholto Douglas (1844-1900). Precisamente, este noble caballero británico fue quien denunció los comportamientos impúdicos de Wilde ante la justicia inglesa. En esta batalla legal, la acusación del marqués fue una respuesta a la demanda por difamación del escritor que, a su vez, respondía a una infamatoria tarjeta de visita dejada el 28 de febrero de 1895 en el *Albemarle Club* de Londres (Mondimore 204-05):

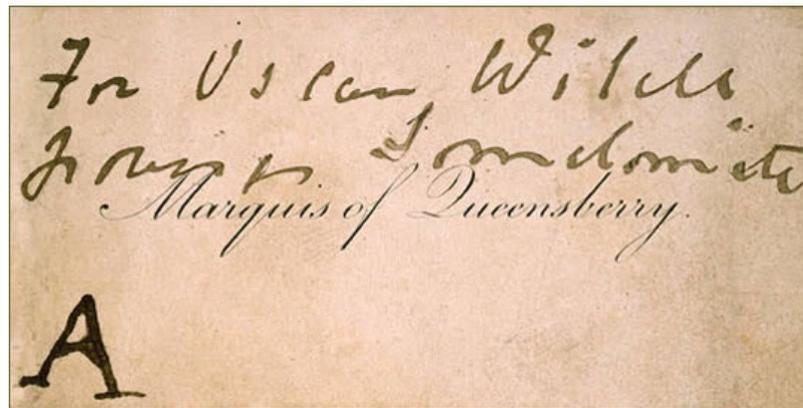


Figure 1: John Sholto Douglas. “To Oscar Wilde, posing sodomite” [sic]

Para el fiscal Gill, los dos poemas exponían de manera obtusa una inclinación hacia un “amor antinatural” [“unnatural love”]. La poesía de Alfred Bruce Douglas era así inapropiada para cualquier lector que gozara de una buena salud mental: “Usted podría, tal vez, entender que este tipo de versos no son aceptables para el sentido común de un lector” [“You can, perhaps, understand that such verses as these would not be acceptable to the reader with an ordinarily balanced mind?”] (“Testimony of Oscar Wilde”). Esta desviación ‘contra natura’ fue el eje temático sobre el que giraron las acusaciones durante gran parte de los juicios. Por ejemplo,

Edward Carson —abogado del marqués John Sholto Douglas— citó un fragmento de *The Portrait of Dorian Gray* (1890) para señalar la presencia de un “vicio antinatural” [“unnatural vice”] tanto en el autor como en la novela: “Yo debo admitir que lo adoro de manera alocada” [“I quite admit that I adored you madly”], le decía el pintor Basil Hallward a Dorian Gray antes de confesarle sus sentimientos: “Es verdad que yo le he adorado con mucha más pasión de la que un hombre puede usualmente adorar a un amigo. De alguna manera, yo nunca he amado a una mujer” [“It is quite true that I have worshipped you with far more romance of feeling than a man usually gives to a friend. Somehow, I had never loved a woman”] (Hyde 113, Wilde 90). Siguiendo esta tendencia incriminatoria, en uno de los momentos más recordados de los juicios, el fiscal Charles Gill inquirió a Wilde sobre aquel verso referente a un amor prohibido, a un amor que nunca debía ser nombrado: “¿Cuál es el ‘Amor que nunca se atreve a decir su nombre?’” [“What is the ‘Love that dare not speak its name?’”]. Recordando la historia bíblica de David y Jonatán, los diálogos filosóficos de Platón (427-347 a. C.) y los sonetos de Miguel Ángel (1475-1564) y William Shakespeare (1564-1616), Oscar Wilde formuló una poderosa defensa en favor de la asexuada pedagogía del amor masculino en las relaciones entre maestro y discípulo. La postura de Wilde se alineaba tanto con los protocolos de homofiliación del “Helenismo de Oxford” [“Oxonian Hellenism”] (Bristow 4) a la apología bíblica hecha en 1850 por Charles Kingsley (1819-1875) a los elementos homoeróticos del poema “In Memoriam” (1850) de Alfred Tennyson (1809-1892). A pesar de recibir la ovación de los presentes,² su triunfo no logró librarlo de la condena. Días después, en el juicio del 20 al 26 de mayo, la justicia inglesa decidió finalmente condenar y encarcelar al ofensivo Oscar Wilde.

² “An observer stated that the speech ‘carried the whole court right away, quite a tremendous burst of applause’” (Mondimore 205).

A partir de ese mismo año, el verso “The love that dare not speak its name” se convirtió en un lugar común al recordar la violencia ejercida a la intimidad de los hombres homosexuales. Para evitar ofender a la sociedad, el amor vedado debía permanecer oculto y enterrado en los cuerpos de estos hombres. Casi siempre, comenzar en un lugar común delata una inevitable torpeza en el estilo. Sin embargo, en ocasiones, una experiencia vital se repite en otra, se comparte un momento, una intimidad entre dos: esas anécdotas separadas por el tiempo resuenan formando una peculiar complicidad, una coincidencia de afinidades, una conjunción que relata experiencias compartidas (Balderston, *Los caminos* 137). Más de veinte años después, Salvador Novo (1904-1974) no sólo vivió la prohibición del amor sino también la condena a la intimidad sexuada masculina. En 1921, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) llegó a México a petición del entonces rector de la Universidad Nacional José Vasconcelos Calderón (1882-1959). El intelectual dominicano se convirtió casi de inmediato en “maestro y guía” del joven Novo (Barrera 95). En *Mexican Masculinities* (2003), Robert McKee Irwin señaló que desde un principio esta relación estuvo marcada por una fuerte carga sexual: “La relación pedagógica entre Henríquez Ureña, fundador y líder intelectual del Ateneo de la juventud, y Novo estuvo cargada sexualmente desde el primer encuentro” [“The pedagogical relationship between Henríquez Ureña, founder and intellectual leader of the Ateneo de la Juventud, and Novo was sexually charged from the first fleeting glance”] (180). Un año más tarde, Henríquez Ureña viajó a la Exposición Internacional de Río de Janeiro junto a Roberto Montenegro (1885-1968), Carlos Pellicer (1897-1977), Julio Torri (1889-1970) y el ahora Secretario de Educación Pública Federal José Vasconcelos como parte de la delegación mexicana. Durante este período de ausencia, Novo se embarcó en un viaje de exploración sexual para vivir la velocidad de la modernidad que

exudaban los jóvenes choferes de camión que dominaban las máquinas en las modernamente insipientes calles de la Ciudad de México (Irwin 181):

Una insaciable sed de carne y una audacia a la vez segura de mi belleza y mi posibilidad de comprar caricias, me arrojaban a la caza del género de muchachos que me electrizaba descubrir, tentar, exprimir: los choferes que en el México pequeño de entonces eran la joven generación lanzada a manejar las máquinas, a vivir velozmente. (Novo, *La estatua de sal* 115)

En diciembre de 1922, al regresar de Suramérica, el erudito maestro citó a Novo en su oficina a causa de los “muy malos informes” hechos por sus “discípulos” —entre ellos, posiblemente, Daniel Cosío Villegas (1898-1976), Salomón de la Selva (1893-1959) y Eduardo Villaseñor (1886-1978). Un tratamiento médico afligía a Salvador Novo en esos momentos (*La estatua de sal* 116). Unos días antes, al acostarse con el aún no afamado Agustín J. Fink (1901-1944), el autor había puesto a prueba su “capacidad de admisión de las piezas más descomunales” (115). Su atrevimiento no le permitió salir ileso. El afamado pene —“igual en diámetro a una lata de salmón”— abrió “una grieta dolorosa que no alcanzaban a cicatrizar los ungüentos” (115-16). Aquella fisura de la epidermis anal requirió la intervención clínica del doctor J. H. Voiers, quien garantizaba la curación de “fistulas, grietas y úlceras rectales sin operación” (“Sanatorio y consultorio”):

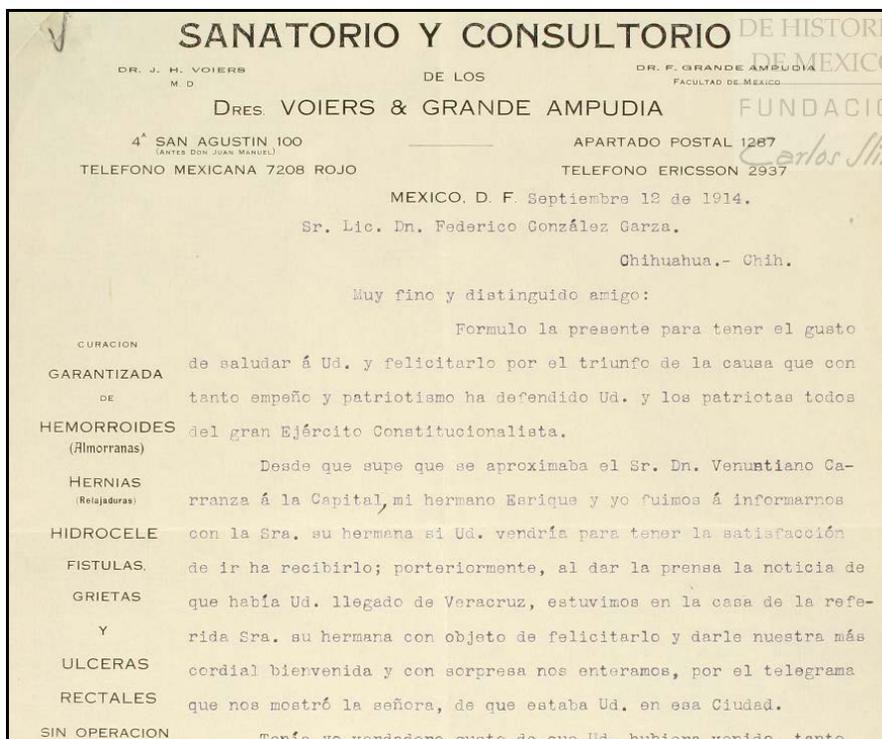


Figure 2: *Récipe del sanatorio y consultorio de los doctores Voiers y Grande Ampudia.*

Para cicatrizarlo, Voiers insertó “enrollado y húmedo” un algodoncillo en la “grieta” de Novo. Durante la reunión, Henríquez Ureña desconocía el padecimiento anal de su discípulo. Pero, su presunta homosexualidad ya generaba por sí sola un ambiente en extremo tenso: “Pedro [estaba] más nervioso que nunca” (116). Mientras que el maestro escrutaba el comportamiento de su pupilo, el alumno “ardía en deseos” de confesarse: “¿Lo haría usted conmigo?” indagó “Pedro” mientras parecía incitar un beso. Para Novo, la escena era “grotesca”. No obstante, “el dinero fácil”, el “trabajo agradable” y “los empleos” proveídos compensaban el favor sexual. Aquel “negrote [...] no era feo ni desagradable”, pensó Novo al aceptar la oferta: “Sí —le dije— si usted quiere...” (116). Henríquez Ureña lo reprendió de manera intempestiva. Para el intelectual dominicano, el contacto sexual masculino era un acto inmoral, un obsceno atrevimiento: “Es un acto sucio e indebido”. Desde su juventud, un erótico recuerdo, una

memoria del corazón invadió su mente: el beso en la mejilla de un joven estadounidense, de inmediato, desató un sentimiento de arrepentimiento en Henríquez Ureña: “está mal. No debe ser” (116). Con estas palabras, el maestro enfatizó el carácter imposible de la sexualidad entre los cuerpos masculinos. Afortunadamente, para ambos, cierto empleado entró en ese momento e interrumpió un escenario que se había tornado insoportable.

La historia del desencuentro no terminó allí. Después de concluida la reunión, Novo se percató de que su algodoncillo —ese “cuerpo del delito”— se había deslizado involuntariamente desde su ano hasta el suelo de la oficina (116). El siguiente suceso confiere un enigma para la historiografía mexicana: no sabemos los pormenores del encuentro entre el distinguido intelectual dominicano y el húmedo pedazo de algodón. Ni siquiera tenemos la certeza de que ese evento forme parte de la historia de México —la falta de un dossier amplio de fuentes documentales hace imposible establecer su veracidad histórica. Esta historia íntima sólo fue publicada de manera póstuma. Sólo después de la muerte, los lectores hallamos el rastro de ese cuerpo. En su truncada autobiografía, intitulada *La estatua de sal*, Salvador Novo imaginó este desencuentro: narró la furia del “burlado Pedro” al enfrentarse con aquel rastro de la sexualidad homosexual.³ A pesar de que la reunión sólo existe en tanto relato literario, los efectos del encontronazo no dejan lugar a duda alguna: la confesión homosexual y el rastro de un cuerpo sexuado y fisurado tornaron una férrea amistad en una “combativa y furiosa enemistad” (116).

La experiencia homosexual obligó a ambos hombres a nombrar ese amor prohibido, esa intimidad que nunca debió ser confesada. Para enfrentar la poluta transgresión, Henríquez Ureña retomó el carácter pedagógico que presentó Wilde en su defensa durante los juicios de 1895.

³ En el *Diccionario crítico de la literatura mexicana* (2007), Christopher Domínguez Michael describe de manera recatada el encuentro: “como aquel en que el Joven deja caer la prueba de su concupiscencia ante un Pedro Henríquez Ureña paralizado por el deseo” (377).

Para el autor de *The Picture of Dorian Gray*, la relación pedagógica masculina era fina y bella, siendo “la más noble de las formas del afecto” [“the noblest form of affection”]. Sin embargo, la sociedad la había incomprendido profundamente como lo mostraban: por ejemplo, los juicios a los que estaba siendo sometido: “[El amor entre hombres ha sido] siempre tan malentendido como lo muestra mi presencia en esta situación” [“[The love between men had been] so misunderstood that on account of it, I am placed where I am now”]. En lugar de sexualidad, la intimidad masculina debía ser de naturaleza pedagógica: el hombre mayor poseía el intelecto, mientras que el menor poseía la esperanza, el goce y el *glamour* de la vida. Así como Henríquez Ureña, Wilde intentó borrar los matices sexuales en la intimidad de sus relaciones, pero aquellas conturbaciones se rehusaron a desaparecer y resurgieron no sólo en el lenguaje poético de Douglas, sino también en las palabras de varios de sus jóvenes acompañantes londinenses. A pesar de que la Ley y la clínica buscaban erradicarla, la homosexualidad aparecía como ‘un mal’ cuya presencia resurgía y amenazaba el fundamento mismo de la nación. En “The Beast in the Closet”, Eve Kosofsky Sedgwick afirmó que el homosexualismo es una amenaza para el deseo homosocial que soporta las estructuras sociales, económicas y políticas de la sociedad patriarcal: “el intenso deseo homosocial es a su vez el más compulsivo y el más prohibido de los lazos sociales” [“intense male homosocial desire is at once the most compulsory and the most prohibited of social bonds”] (Sedgwick 187). Sylvia Molloy también estableció que la homosexualidad fue un aspecto amenazador para los procesos de apropiación estética y política hechos por el nacionalismo latinoamericano del decadentismo y del modernismo europeo. Justamente, en “La epidemia Baudeleriana”, José Juan Tablada (1871-1945) remarcó el carácter patológico del decadentismo modernista:

La influencia de lo que en el poeta Baudelaire hay de morboso, fue para la juventud de mi generación el verdadero “Mal de Galias” [Sífilis].

Incapaces de discernir el artificio en la descarriada moral del gran poeta, fuimos más sinceros que él y desastrosamente intentamos normar no sólo nuestra vida literaria, sino también la íntima, por sus máximas disolventes creyendo así asegurar la excelencia de nuestra obra de literatos. (421)

El aspecto decadente del arte no se limitaba entonces al escenario artístico sino que afectaba la vida y el comportamiento de los escritores mexicanos. La influencia degenerada no estuvo ligada a una patología general, sino que se relacionó con una patología sexual, una enfermedad venérea: la sífilis. En esta misma vena profiláctica, el 8 de diciembre de 1900, Rubén Darío condenó el anacronismo de las posturas helénicas de Oscar Wilde —como también lo hizo José Martí del helenismo tanto de Walt Whitman (1819-1892) como del mismísimo Rubén Darío (“El poeta Walt Whitman” 137, “El poeta del Niágara” 224). En *Los raros* (1896), Darío repitió su repulsión de la homosexualidad en su evocación a Paul Verlaine (1844-1896): “rodeado de los tuyos, de los hijos de tu espíritu, de los jóvenes oficiantes, de los alumnos de tu escuela, ¡oh, lirico Sócrates de un tiempo imposible!” (45). Para Oscar Montero, la presencia de los jóvenes seguidores en este escenario helénico posee un carácter erótico (825). No obstante, si se toma la intención del párrafo final del texto, la tonalidad erótica se ve disminuida y reemplaza con un propósito higiénico: “No era mala, estaba enferma su *animula, blandula, vagula*... Dios la haya acogida en el cielo como en un hospital” (51). Ante la muerte de un cuerpo que “era la lira del pecado” y un “eterno prisionero del deseo”, Darío decidió transformar la condición pecadora de Verlaine en enfermedad para permitirle la cura y la redención. Contrariando al modelo helénico pedagógico, en “Purificaciones de la piedad” (1901), el poeta nacional nicaragüense condenó

tajantemente a la oscuridad de la naturaleza primitiva y al moderno tratamiento de la clínica la errónea y erótica apropiación helénica de Wilde: “los tiempos cambian, que Grecia antigua no es la Gran Bretaña moderna, que las psicopatologías se tratan en las clínicas, que las deformidades, que las cosas monstruosas deben huir de la luz, deben tener el pudor del sol” (471).

Al quebrarse la prohibición sexual entre Novo y Henríquez Ureña, la presencia del algodón distanció tajantemente los caminos del maestro y el discípulo. El intelectual dominicano intentó rectificar la confesión homosexual y así borrar cualquier rastro del contacto entre los labios y la piel masculina. A pesar de que “puede darse... una atracción entre dos hombres”, como afirmó Novo que pensaba Henríquez Ureña, la relación asexuada es el ideal en el México posrevolucionario. Entre ellos, nunca debió surgir el sexo íntimo sino la amistad carente de cualquier contacto erótico: la profilaxis del cuerpo. Así, la fisura anal se corresponde con el rompimiento mismo de la amistad: la quebradura del cuerpo masculino fractura también su capacidad para socializar con otros hombres. El algodoncillo es la prótesis de un cuerpo sexuado, deforme y monstruoso podría haber dicho Darío. El algodón iodado es entonces el surgimiento de una corporalidad que como los acompañantes de Wilde ni se borra ni se oculta con el pudor del sol. Para Sedgwick, el sentimiento de pánico se basa en la amenaza latente de la experiencia homosexual dada la preponderancia de la homosocialidad en una sociedad patriarcal. Sin embargo, Salvador Novo no es treta oculta sino presencia actual de la misma. Es cuerpo vigente del afeminamiento, del quebrantamiento del machismo masculino. Él es aquel que repudiaron y repudian diversos proyectos nacionales y continentales tanto en México como en América Latina. Henríquez Ureña, tal vez, habría podido velar la recaída erótica en la confesión de Novo —Michel Foucault asocia estos relapsos sexuales con la sodomía—, pero aquel algodón fue imposible de borrar y no pudo ser barrido de la historia (Foucault 57). Aquel utensilio médico

expuso la expresión de un cuerpo homosexual y afeminado inocultable. En esta disertación, a partir de Salvador Novo, expongo los modos de expresión de esos cuerpos afeminados que debían permanecer en la clandestinidad de la historia del arte y la literatura para no ofender a la sociedad mexicana. En este recorrido, ya no experimentamos la herencia de la Soledad: de la historia arquetípica de una sola penetración. En su lugar, la jotería de estos pintores y escritores aparece en los encuentros, en los versos y en los trazos que configuraron los caminos en los que estos expresaron su sexualidad y desarrollaron su creación artística. Los laberintos de la jotería se configuran a través de las historias, las confidencias y los destinos compartidos por aquellos que debían desaparecer ante la luz. Como el algodoncillo, la literatura, el arte y los documentos personales nos permiten modelar el dibujo de estos ofensivos cuerpos afeminados cuyas líneas reinventan una historia de la expresión artística y sexual del arte, unos laberintos de la jotería que están enterrados bajo la solemne y respetable historia de la estética mexicana.

2.0 SEXUAR LA LITERATURA: ESCRITURA DE JOTERÍA (1917-1920)

Was it at night that Sodom became Gomorrah? It was at night, I swear!

A city given over to the shades, and that's why
it has never been countenanced or understood to this day.

Djuna Barnes, *Nightwood* (1936)

Puñal incansable, cronista profético, profeta afeminado, escritor desencantado, afamado marica, joto, pinche, venadito irritante, puto y poeta; a lo largo de sesenta y nueve años, Salvador Novo fue eso y mucho más. Pero, ante todo, Salvador Novo fue Salvador Novo. Su figura tanto pública como privada fue una de las más influyentes para la cultura mexicana en el siglo XX. Nacido en Ciudad de México el 30 de julio de 1904, hijo de Andrés Novo Blanco y Amelia Espino, vivió sus años de infancia en Jiménez, Chihuahua y finalmente su familia se estableció en Torreón en 1910 (Monsiváis, *Salvador Novo* 14). Siete años más tarde, la familia Novo decidió regresar a la Ciudad de México. Precisamente, el cinco de febrero de 1917, el congreso constituyente había promulgado la primera constitución de los Estados Unidos Mexicanos. Para Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, el documento fue “una constitución social que grabó en la perspectiva del nuevo Estado las realidades estructurales que la violencia había sacado de los sótanos del Porfiriato” (77). Ignacio Sánchez Prado no sólo reafirmó el carácter fundacional de la constitución, sino que estableció al documento como un pilar que promovió la base institucional

para “un Estado fuerte que respondía a las demandas del conflicto bélico de la década anterior” (15). Camín, Meyer y Sánchez Prado concuerdan en la intención del estado por fortalecer el poder ejecutivo con el fin de afrontar el conflicto armado desatado por la insurrección revolucionaria. Dicho escenario bélico, cabe destacar, no había ni mucho menos cesado para 1917. De acuerdo con Reina Barrera, el retorno de la familia Novo a Ciudad de México lo causaron los “brotos rebeldes de varias tendencias” que promovieron una “guerra civil [que] cobraba su cuota de muerte y destrucción día a día, como resultado de la larga represión y pobreza” (51). Las oleadas de violencia de la década de 1910 incluso se vivieron en las calles de la capital mexicana: por ejemplo, el *coup d'état* del brigadier general José Victoriano Huerta Márquez (1845-1916) a Francisco Ignacio Madero (1873-1913) que concluyó con los asesinatos del Ciudadano Presidente y del último vicepresidente mexicano José María Pino Suárez (1869-1913) en la denominada Decena Trágica ocurrida entre el 9 y el 18 de febrero de 1913.

Además de la violencia de los grupos armados, la ciudad capital experimentó complicaciones a nivel económico, político y social a lo largo de la segunda década del siglo XX. Ciudad de México era un sitio de control político estratégico para las diversas facciones que llevaron a cabo la Revolución mexicana —especialmente, para los grupos políticos liderados por Francisco Ignacio Madero, Venustiano Carranza (1859-1920) y Álvaro Obregón (1880-1928). Los habitantes de la ciudad capital representaron así aliados políticos importantes para los movimientos revolucionarios que buscaban consolidar un proyecto nacional: “Las poblaciones de la Ciudad de México fueron identificadas como un aliado fundamental por ciertas facciones durante la Revolución” [“Mexico City populations were targeted as critical political allies by certain factions in the Revolution”] (Davis 22). Con esto, el desarrollo de la ciudad estuvo profundamente relacionado con los procesos de consolidación de la mayoría de los gobiernos

posrevolucionarios. Para Diane Davis, esta correlación explicó que la estabilidad y la ideología de las políticas nacionales “dependían no en menor medida de las políticas locales, las dinámicas administrativas y el desarrollo económico de la capital” [“depended in no small part on local politics, administrative dynamics, and economic development of the capital city”] (23). Debido a su importancia estratégica, la Ciudad de México no sólo influía en las políticas del gobierno nacional sino que también era, desde el ocaso del gobierno del General José de la Cruz Porfirio Díaz (1876-1910), un lugar de discordia política entre el gobierno nacional y los entes gubernamentales locales —como lo muestran los debates causados por la Ley de Organización Política y Municipal del Distrito Federal expedida el 26 de marzo de 1903 (Barbosa 367-71). Para Mario Barbosa, a partir de 1915, la relativa estabilidad de los gobiernos revolucionarios revivió “la discusión pública sobre el municipio libre” (374). Estas disputas estaban relacionadas con las facultades del gobierno nacional y local en la administración de la Ciudad de México, las cuales continuaron durante la constituyente de 1916 e incluso persistieron hasta la eliminación definitiva del “municipio libre” a fines de 1928. Durante las primeras dos décadas del siglo XX, la capital mexicana estuvo sumida en un escenario político conflictivo causado por los procesos de institucionalización locales y nacionales de los gobiernos posrevolucionarios.

La Ciudad de México no sólo tuvo problemas políticos y de orden público, sino que también experimentó problemas infraestructurales, laborales y sociales. De acuerdo con María de Dolores Morales, el rápido crecimiento poblacional —de 541,516 habitantes en 1900 a 903,063 en 1921— generó una enorme escasez en la infraestructura habitacional (194): “el 16 por ciento de la población de la ciudad no tenía vivienda, la gran mayoría pagaba unos *centavos* cada noche para poder dormir en lugares de vivienda pública” [“16 percent of the City’s population had no home at all, many paying a few *centavos* a night to stay in the public lodging houses”] (44).

Rodney Anderson además señaló la problemática laboral de la ciudad: la población migrante de artesanos y campesinos rurales no eran requeridos en la urbe, generando así una situación sanitaria precaria para las poblaciones urbanas más pobres durante las primeras décadas del siglo XX: “tanto los pobres desempleados como los trabajadores urbanos vivían en las mismas condiciones de hacinamiento sin servicio de plomería, agua, y estaban rodeados por la suciedad y la enfermedad” [“the unemployed poor and urban worker alike lived in the same crowded conditions, with no plumbing, no water, amid filth and disease”] (Anderson 46). Debido a la leve demanda laboral, los niveles de pobreza aumentaron sustancialmente. La deficiente infraestructura habitacional y los altos índices de pobreza hicieron que los medios de transporte masivo ocuparan un lugar fundamental en el desarrollo de la Ciudad de México. De acuerdo con Davis, el aumento y la proletarización de la población desplazaron a “la mayoría de los residentes más pobres de las áreas centrales” de la ciudad. Así, los residentes de más bajos ingresos dependían del transporte público masivo porque les era imposible caminar a su lugar de empleo: “desplazados [...] de las áreas centrales, los residentes tradicionales y de bajos ingresos no podían caminar con facilidad desde su casa al trabajo y por eso en grandes números fueron forzados a depender del servicio de transporte público” [“displaced [...] from the central areas, low-income and traditional residents could no longer walk as easily between home and work and were thus forced to rely on public transport in greater number”] (29). Los problemas salariales y laborales también afectaron a los medios masivos de transporte de Ciudad de México. Por ejemplo, en 1915 y 1916, dos grandes huelgas de transporte paralizaron a la ciudad: la primera, realizada por los trabajadores del Trolley. La segunda, llevada a cabo por los “electricistas que trabajaban en la empresa extranjera Compañía de Tranvías” [“electricians working for the foreign-owned Compañía de Tranvías”] (30). En suma, durante los períodos presidenciales de

Francisco Ignacio Madero (1911-1913), Victoriano Huerta (1913-1914), Francisco Sebastián Carvajal (1914), Eulalio Gutiérrez Ortiz (1914-1915), Roque González Garza (1915), Francisco Lagos Cházaro (1915) y Venustiano Carranza (1917-1920), la Ciudad de México fue un escenario urbano avasallado por profundos problemas económicos, sanitarios, urbanísticos, sociales y políticos: falta de oferta de vivienda habitacional, constantes huelgas de trabajadores, problemas de movilidad urbana y crisis sanitarias: en palabras de Camín y Meyer “México seguía muriendo según los moldes de una sociedad predominantemente rural, sacudida todavía por endemias y epidemias, sin sistema generalizado de salud pública, agua potable, higiene alimenticia y atención hospitalaria” (89).

A este escenario capitalino enfrascado en una complicada situación de gobernabilidad, regresó Salvador Novo a la edad de 14 años. A pesar del apremiante contexto económico, política, social y urbanístico, sus primeros poemas escritos y publicados en la Ciudad de México (1919-1920) estuvieron alejados y no involucraron los imperiosos conflictos de la urbe capitalina. Durante las dos primeras décadas del siglo XX, los artistas e intelectuales no prestaron atención frecuente a la relación entre los conflictos urbanos y la innovación artística. La excepción a esto son algunas de las crónicas decadentistas de varios escritores modernistas mexicanos: entre ellos, Luis Gonzaga Urbina (1864-1934), Amado Nervo (1870-1919) y José Juan Tablada. De acuerdo con Urbina, la exploración estética, étfica y urbana de las prácticas literarias y vitales modernistas fue interrumpida por la recatada generación de literatos que los sucedió: “Tales incidentes... no serían de agrado de la nueva generación literaria, que es más seria, más culta, de una moral social más austera, y, sobre todo que es morigerada y abstemia” (cit. Quirarte 396). Contrario al recorrido urbano decadentista, en 1917, el movimiento colonialista se rehusó a experimentar y describir el caos urbano de Ciudad de México. En lugar

de esto, los intelectuales colonialistas interpretaron la ciudad como un mausoleo profético que permitiría comprender la incidencia de la herencia colonial-virreinal en la práctica artística del México postrevolucionario; en palabras de Genaro Estrada Félix (1887-1937):

Captamos una nueva pasión, aprendimos a amar esta vieja ciudad de México, y penetradas ya las mentes y el corazón de sus virtudes maravillosas, leímos de corrido en cada rincón, en cada muro... encontramos con que la tradición de México, casi siempre libresca y fantasmagórica, es realmente bella y profundamente humana y que la ciudad encierra, íntegramente, el alma de los siglos, a la cual solo se puede llegar por el entusiasmo y la comprensión, para aspirar cabalmente la herencia que se oculta en sus sitios recónditos y darla convertida en expresión artística. (Estrada 82-83)

En *La patria y la arquitectura nacional* (1915), Federico Ernesto Mariscal Piña (1881-1971) remarcó la importancia del pasado virreinal para solucionar la crisis identitaria de la arquitectura mexicana: “arquitectura mexicana tiene que ser la que surgió y se desarrolló durante los tres siglos virreinales en que se constituyó ‘el mexicano’ [...] ¿Cuál es el arte arquitectónico nacional? [...] basta decir: el que revele la vida y las costumbres más generales durante toda la vida de México como nación” (11). Cinco años después, en *Disertaciones de un arquitecto* (1920), el antes ateneísta Jesús Tito Acevedo (1882-1918) mostró la visión profética de la tradición colonial mexicana en sus estudios de arquitectura: “Y ningún espectáculo terrestre tenía a la delicia de nuestros ojos, el encanto verdaderamente sugestivo que nos ofrecía la metrópoli [...] Y en aquel laberinto citadino que se extendía cieno hasta perderse la vista, únicos los monumentos coloniales triunfaban por las decididas curvas de sus duomos” (Acevedo 60). Según José Luis Martínez, el movimiento colonialista mexicano puede explicarse “como un

movimiento de huida hacia el pasado, determinado por la angustia de la Revolución” (18). Siguiendo a Martínez, la visión profética de la ciudad puede comprenderse como la sobreimposición triunfal del pasado arquitectónico sobre el caos urbano de las primeras décadas del siglo XX.

En el contexto de las artes plásticas, la representación de los conflictos urbanos de la Ciudad de México está casi ausente de las pinturas y esculturas anteriores a 1920. La serie *Casa de Lágrimas* (1916) de José Clemente Orozco (1882-1949) fue una realización pionera en el desarrollo de la pintura mexicana por dos motivos: el primero, expone la vida diaria de los burdeles en su entorno urbano. El segundo muestra el conflicto entre la cultura patriarcal y la sexualidad femenina en el México revolucionario. Expuesta en la *Librería Biblos* de Francisco Navarro, las acuarelas de estilo expresionista formaban parte de una exposición de 135 piezas titulada *Estudios de mujer*. Las dieciséis piezas de *Casa de Lágrimas* exponen el sórdido hábitat urbano de la prostitución femenina en la ciudad. Como afirmó Olivier Debroise,

[La serie introduce] una percepción de la realidad del México urbano: en la semioscuridad de los burdeles de barriadas, en el paisaje carcelario y tórrido de piezas confinadas, las carnes corrompidas pero aún deseables de las prostitutas se exhiben en su patética desnudez, en su soledad desgarradas. Evidentemente, estas acuarelas escandalizan. (20)

En *Becoming Modern, Becoming Tradition* (2010), Adriana Zavala propuso que una de las principales innovaciones de Orozco fue exponer la prostitución como un problema social: “Orozco ofreció desolada y depresiva interpretación que mostraba la prostitución no como un ámbito de la elite masculina, sino como un problema social” [“Orozco offered a bleak, depressing interpretation that cast prostitution not as the purview of the male elite, but as a social

problem”] (132). El problema de la prostitución está en que convierte a las mujeres y su sexualidad en una mercancía (124). En este sentido, las acuarelas de Orozco muestran una cultura patriarcal que transforma a las prostitutas en cuerpos “robóticos” muertos emocionalmente: “Su apariencia robótica, reforzada por su desaliñada, letárgica conducta, es una estrategia que sólo enfatiza un sentido de muerte emocional” [“Their robotic appearance, reinforced by their disheveled, lethargic demeanor, is a strategy that only emphasizes a sense of emotional deadness”] (124). Días después de la exposición, el dramaturgo Rafael Pérez Taylor (1887-1938) describió a las prostitutas de Orozco como “mujeres destinadas a una muerte prematura” (cit. Zavala 124). Contrario a la visión panorámica y apologética de los intelectuales colonialistas, quienes ven la ciudad desde lo alto, *Casa de Lagrimas* se adentra en la barriada para mostrar los problemas sociales, políticos y urbanos en su diario vivir, en esa experiencia colectiva de las prostitutas que destruía sus cuerpos y los condenaba a una pronta muerte (129). En lugar de sobreponer el pasado sobre el caos urbano, las acuarelas de Orozco muestran el problema actual e irresoluto de la sexualidad femenina vivida en las calles de la moderna Ciudad de México.

El problema de la sexualidad expuesta en *Casa de Lagrimas* nos da un camino para adentrarnos en la obra adolescente de Salvador Novo: la correlación entre los surgimientos y los procesos de control de la sexualidad en la Ciudad de México durante las dos primeras décadas del siglo XX. La crítica literaria y los estudios culturales —tanto en México, como en Estados Unidos— han encasillado la obra del autor temática y estilísticamente: De un lado, se establece a la ciudad, la modernidad y la homosexualidad como núcleos temáticos de la obra. De otro lado, se instituye el tono irónico y satírico como el elemento estilístico fundacional de la poética del autor. La aparente ausencia de estos temas y tonos ha condenado su poesía temprana al casi total

olvido. Sin embargo, varios de los “Poemas de adolescencia” están profundamente relacionados con el surgimiento de una sexualidad afeminada en los hombres del México postrevolucionario. La poesía temprana del autor nos permite analizar un aspecto fundamental de su obra: lo que llamo “ensambles corporales”. Este aspecto de la obra de Novo es esencial porque permite la creación de un estilo afeminado y homosexual en la literatura mexicana del siglo XX: lo que en este texto denomino “jotería literaria”. Los conceptos de “ensambles corporales” y “jotería literaria” son cruciales en el desarrollo de esta disertación porque nos permiten diagramar las maneras en las que se entrelazan las experiencias biográficas con la expresión artística de los escritores y pintores homosexuales-afeminados durante las tres primeras décadas del siglo XX. Mi propuesta de diagramar cómo los cuerpos y las obras de diversos artistas se entrelazan para crear una jotería pictórica y literaria está inspirada en las pioneras aproximaciones de Bruno Latour y Elizabeth Wilson a la historia de la ciencia. En “Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern” (2004), Latour afirmó que la crítica ha perdido su relevancia social a causa de su carácter substractivo: en la actualidad, los estudios críticos no son capaces de producir nuevas asociaciones para afectar su entorno. Por eso, el sociólogo francés aboga por una crítica social que enfatice los procesos de adicción. En lugar de reducir la historia social a lógicas determinantes, la crítica debe crear procesos aditivos, debe ser capaz de contribuir tanto a su objeto de estudio como a su escenario presente: “Que haría la crítica si pudiera asociarse con la adición, no con la disminución, con la multiplicación, no con la sustracción [...] Esto es, una crítica que genera más ideas de las que recibe” [“What will critique do if it could be associated with *more*, not with *less*, with multiplication, not with substration [...] That is, generating more ideas than we have received”] (249). Siguiendo las ideas de Latour, en su conmovedor *Affect & Artificial Intelligence* (2010), Elizabeth Wilson abogó por la

importancia de los datos psicológicos y biográficos en el estudio de la historia. La autora muestra de manera magistral la relevancia de los elementos biográficos y afectivos de Alan Turing (1912-1954) y Walter Pitt (1923-1969) en el desarrollo de la Inteligencia Artificial (x). Wilson realiza un análisis con base en procesos de adicción: modos de reunión, articulación, interacción y ensamble, entre otros. Mi trabajo sigue el espíritu aditivo de la teoría de Latour y Wilson: en el primer capítulo, mi objetivo es reposicionar la importancia de los aspectos vitales y psicobiográficos en los estudios literarios. No busco reducir la producción literaria y artística a los procesos psicológicos, biográficos o afectivos. En lugar de esto, muestro cómo estos procesos enriquecen el estudio de la historia de la literatura y el arte en México. Es este reposicionamiento de lo afectivo y biográfico lo que llamo “sexuar la literatura”. Esta sexualización no sólo sirve para modelar los procesos de creación y expresión de la poesía de Novo, sino que también permite examinar los ensambles que configuran el surgimiento de importantes comunidades vitales y literarias en la historia de la estética mexicana a lo largo de las décadas de 1920 y 1930 —lo que denominé anteriormente “jotería literaria”. El sexuar la literatura permite analizar la compleja interacción entre los encuentros personales e institucionales, las sensaciones corporales y mentales, las tradiciones sexuales y culturales que conforman los ensambles de cuerpos y textos de los que emergen las expresiones poéticas de varios artistas y escritores mexicanos. En este primer capítulo, analizo el caso fundacional de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. A lo largo del siglo XX, sus poesías y sus biografías se entrelazan creando “ensambles corporales”. Para mostrar esto, analizo la poesía juvenil de Novo y Villaurrutia con el fin de exponer cómo emergen dinámicas textuales y biográficas características de estos ensambles de cuerpos afeminados: en ocasiones, los cuerpos de Novo y Villaurrutia se articularon por medio de la intervención en textos de escritores que no asociamos de manera directa con una tradición de

disidencia sexual: por ejemplo, en la poesía temprana de ambos, el premio Nobel Maurice Maeterlinck (1862-1949) tuvo una incidencia tan importante como el también premio Nobel André Gide (1867-1951). En este caso, la literatura funciona como una extensión que amplía al cuerpo y lo transforma. André Gide describe así la influencia literaria:

Leí un libro; después de leerlo, lo cerré, lo puse en la biblioteca, pero había en él una frase que no podré nunca olvidar. Penetró en mi tan profundo que no la distingo ya de mi propio ser. Aunque olvide en que en qué libro la leí, aunque olvide que la leí, aunque no me acuerde de ella más que de una manera imperfecta [...] ¿qué importa? ¿No podré ser jamás como era antes de leerla? (50-51)

La literatura diferencia el “ser” del lector y lo abre a nuevas configuraciones. Para Gide, los libros son espejos que develan facetas desconocidas de nosotros mismos, espejos que “no nos retratan como somos efectivamente, sino como somos de manera latente” (51). “Ese hermano interior que todavía no descubrimos” [“Ce frère intérieur que tu n’es pas encore...”] (50) dice el autor de *Corydon* (1920) citando a Henri de Régnier: la lectura, entonces, más que reflejar una imagen, condensa y cataliza los cuerpos para crear nuevas capacidades que hasta ese tiempo de encuentro habían sido imposibles. Sólo cuando esa mano toca el libro —toca ese otro cuerpo—, ocurre ese algo que todavía no sucedía: “tu n’es pas encore” exclamaría Gide; ese algo que solo ocurre “Hasta que te conocí” en palabras de Juan Gabriel. Más que caracterizar una voz poética, las resonancias temáticas y estilísticas en la poesía de Novo y Villaurrutia expresan los modos de creación corporal y las tácticas de convivencia de estos cuerpos, de estas literaturas de afeminamiento

2.1 CON XAVIER: LA CORPORALIDAD DE LOS CONDENADOS

... porque nos devora un ansia pecadora

Salvador Novo, “A Xavier Villaurrutia”

Dios mío, yo no sé ...

Xavier Villaurrutia, “Ellos y yo”

En *La ironía como método de análisis literario: La poesía de Salvador Novo* (1978), Peter J. Roster propuso que “Los poemas de infancia” (anteriores a 1918) y “Los poemas de adolescencia” (1918-1920) constituyen el primero período de la obra poética del autor —estos escritos sólo fueron compilados 35 años más tarde en *Poesía, 1915-1955*. Varios críticos literarios han afirmado que “Los poemas de infancia” no representan un aporte relevante a la poética de Novo. Frank Dauster aseguró que estos textos infantiles “nada añaden —¿cómo podrían?— a una fama bien cimentada ya” (74). Raúl Leiva, de la misma manera, los redujo a los “balbuceos de un niño” (74). Por el contrario, Roster propuso una lectura más generosa al explicar que estos representan “la semilla” de una de las características más importantes de su obra poética: la ironía. En la introducción a *Poesía*, intitulada “Consideración preliminar” (1955), un Salvador Novo maduro corroboró el enfoque crítico de Roster al considerar que en “los ecos que le dan voz” a los poemas de infancia se encontraban “las simientes de lo que más tarde germinaría” su auténtica voz poética caracterizada por “la circunstancia, el humorismo —y la desolación” (*Poesía* x). Como fue el caso de “Los poemas de infancia”, la crítica literaria ha analizado escasamente el conjunto de escritos que conforman “Los poemas de adolescencia”. En la actualidad, el análisis de Roster (1975) es aún el más completo estudio literario de la poesía

adolescente de Salvador Novo. En “Período I”, el crítico formuló un innovador acercamiento al exponer que la ironía —en tanto proceso de aplazamiento, desdoblamiento y despotenciación— es un elemento esencial en la producción poética del autor (91). Rosa María Acero y Reina Barrera añadieron que los elementos irónicos y humorísticos son parte fundamental de su obra desde su poesía de infancia (Acero 57; Barrera 36).⁴ A partir del estudio de Roster, el énfasis irónico y satírico ha sido una constante dominante en la crítica literaria y cultural que ha estudiado la poética de Salvador Novo: Barrera (219-53); Blanco (59-61); Dauster (74-94); Long (222, 294); Monsiváis (77-84); Sánchez Prado (41, 97); entre otros.

Si bien esto es acertado, quiero enfatizar otro aspecto recurrente en gran parte de la obra literaria de Salvador Novo: la intimidad corporal y poética. Con respecto a esto, Roster señaló que “varios de los poemas [...] revelan un tono íntimo, casi confesional” (76). Para mi argumento, la intimidad es un elemento esencial de su poética porque ésta configura los modos de expresión que denomino “ensambles corporales”. Por eso, definir el concepto de intimidad es de suma importancia. Como veremos a continuación, este concepto no se debe confundir con el concepto de privacidad. La confusión de ambos conllevaría una reducción de las obras de un autor a las circunstancias exclusivamente anecdóticas. Esto se debe a que subyugaría los complejos entramados de interacciones biográficas, psicológicas y literarias a una serie limitada de historias privadas. En lugar de esto, los aspectos anecdóticos se deben analizar en su articulación precisa en diversos ensambles biográfico-literarios. Ahora bien, a lo largo de la disertación, utilizo el concepto de intimidad de dos maneras diferentes. La primera es una definición más habitual: hace referencia a una relación muy cercana entre diversas personas. La segunda es más peculiar: describe las dinámicas de creación, expresión e interacción de una

⁴ El aspecto humorístico e irónico se encuentra en poemas como “Algo como Romance (epigrama)” (12), “La ira” (Puesto en verso)” (16-17), “Copia de una carta dirigida a Francisco Salas” (19).

persona, institución, animal u objeto. La intimidad no sólo forma parte del proceso de constitución de algo, sino que es constitutivo de sus capacidades para relacionarse e interactuar. En este sentido, la intimidad modela las capacidades relacionales de y entre diversas personas, instituciones, animales u objetos. Este matiz en el que lo íntimo configura las capacidades de interacción de algo o alguien caracteriza esta segunda definición de intimidad.

Aunque lo íntimo puede confundirse con lo privado, diferenciar los conceptos de intimidad y privacidad es indispensable para entender la relevancia del aspecto íntimo en la poesía de Novo y en la literatura y el arte en México a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Partiendo de los postulados del filósofo italiano Giorgio Agamben, José Luis Pardo afirmó que lo íntimo y lo privado son dos conceptos muy diferentes. Para el filósofo español, el concepto de lo privado se entiende a partir de su relación con el de lo público. Cada uno de estos conceptos remite a una acepción distinta de la palabra “poder”: mientras lo público se identifica con la ciudad y el poder en tanto *potestas*, lo privado se relaciona con la casa y el poder en tanto *potencia*. Al menos en apariencia, el espacio público de la ciudad está regido por el control político, así la *potestas* “implica necesariamente una limitación que no es (o no es necesariamente) natural” sino adquirida o delegada por un tercero (147). Por el contrario, el espacio privado está regido por la voluntad de paterfamilias, quien posee su *potencia* “por superioridad natural —es decir, no por un pacto que confiera una potestad legítima sobre sus desiguales inferiores— la mujer, los hijos y los esclavos” (147). Al problematizar esta división entre lo privado y lo público, entre la *potencia* y la *potestas*, Pardo establece que la *potencia* sustenta la autoridad tanto en el espacio privado como en el público. Por eso, la capacidad de desarrollar una vida privada —de poseer una *potencia*— constituye el requisito primordial para actuar en el espacio público. Sin *potencia*, un individuo no podría ejercer poder dentro del estado

civil. Por definición, entonces, los individuos que no poseen *potencia*, tampoco pueden poseer una vida pública. Así, la vida privada es el requisito fundacional para formar parte activa de la *polis*. Por el contrario,

[Al] carecer de lugar en el espacio público, no podemos decir [las mujeres, los esclavos y los hijos] ‘sólo tienen espacio privado’ porque, al contrario, en la Polis sólo tienen acceso al espacio público quienes tienen un dominio privado (los varones adultos libres). El esclavo, la mujer o el hijo no tienen vida privada; como mucho, son la vida privada de otro. (147)

Justamente, Pardo denominó intimidad a este espacio de “animalidad” ocupado por el esclavo, la mujer y el hijo: “A este género de vida, que no es privado ni público, y que constituye la forma peculiarmente humana de ser animal, lo llamaremos en este escrito intimidad” (147). Aunque busco conservar la diferencia entre lo privado y lo íntimo, mi definición de intimidad no se refiere a la relación entre el individuo y el control estatal, ni tampoco a un poder animal intrínsecamente individual previo a la constitución del espacio de la sociedad civil y la ciudad. Por el contrario, la ‘intimidad’ modela las maneras particulares en las que se expresan, relacionan y conviven diversas personas, instituciones, objetos y animales. La intimidad no es una propiedad innata-privada (*potencia*), ni una capacidad delegada-pública (*potestas*), sino que emerge en los procesos biológicos, culturales, históricos y sociales precisos en los que algo o alguien interviene. Siguiendo una etimología lúdica (distanciada de la seriedad etimológica de Agamben y Pardo), la palabra íntimo proviene del adverbio latino *intus*. Dicha palabra tiene dos acepciones, la primera: del interior. La segunda: lo proveniente de la casa. La primera definición permite especificar de manera más precisa la diferencia entre lo privado y lo íntimo que quiero establecer: mientras que la privacidad tiene un aspecto derivado-exterior, la intimidad posee un

carácter constitutivo-interior —ésta configura las dinámicas internas y de intervención de un animal, institución, persona u objeto. Es importante remarcar que la intimidad hace referencia a una interioridad creada a partir de relaciones de exterioridad. Las capacidades de algo o alguien no están determinadas por la suma de sus partes, sino por la relación parcial que éstas establecen con otros animales, objetos, personas o cosas. Para explicar la diferencia entre intimidad y privacidad, a continuación, contrasto el acto de cagar —acción derivada-privada— y la acción de cohabitar —acción constitutiva-íntima. En el primer caso, la acción de defecar parece demandar un velo de pudor. No querríamos que otras personas, animales e instituciones supieran los pormenores de nuestros actos fecales. Preferimos mantener estos actos en la esfera de lo privado y alejarlos del dominio público. Dichos detalles privados, sin embargo, no constituyen elementos constitutivos sino que se derivan del hecho de que somos animales que defecan. Si se nos exige justificar nuestra identidad y significado —nuestra ‘interioridad’— en el mundo, pocos haríamos referencia a estos pormenores de la especie. Así, en la mayoría de los casos, dicha acción no define nuestra capacidad para habitar cultural, geográfica y materialmente —en situaciones precisas, las acciones fecales podrían fundar elementos constitutivos: por ejemplo, el caso de la coprofilia o el uso de los desechos fecales como prótesis para interactuar con alguien o algo más. En ese caso, los actos fecales forman parte de nuestros modos de relación con nuestro propio cuerpo y con el de los demás animales, personas u objetos. Este tipo de acciones constitutivas conforman lo que llamo “intimidad”: el proceso de conformación de dinámicas y capacidades precisas de acción de y entre personas, instituciones, animales u objetos específicos. Contrario a la acción de cagar —en su acepción derivada—, el acto de cohabitar está delimitado y conformado a través de la participación con otros animales, instituciones, objetos y personas. Por eso, este tipo de acto diagrama nuestras capacidades de intervención: las *potencias* y capacidades

para participar con algo o alguien. La totalidad de las afecciones e intensidades en el ambiente modelan nuestras maneras de intervención en una situación concreta. Así, la “intimidad” no se refiere ni a lo excluido de público, ni a lo que lo soporta —lo privado—, sino a lo que permite a un animal, institución, objeto o persona emerger, intervenir y participar en un contexto determinado.

En este punto, mi noción de “intimidad” converge parcialmente con la idea de Pardo: la intimidad es la base de la acción pública y de la intervención del individuo en la *polis*. No obstante, difiero de su argumento porque la intimidad es la trama de la acción plural y diferenciante, de la capacidad de intervención de algo o alguien no sólo con la *polis*, sino con diversos animales, corporaciones, objetos, organizaciones, personas y sociedades, entre otras cosas. La capacidad de intervención surge justamente del poder de algo o alguien para expresar nuevas diferencias, para surgir como algo más y ejecutar nuevas modalidades y formas. Al ser la capacidad de participación en un contexto preciso, la intimidad de un autor —en tanto proceso— guarda una profunda relación con sus experiencias de vida: una confesión de intimidad —ya sea artística o anecdótica— describe un instante, una forma biográfica. Para Acero, “el índole biográfico es otra característica que da [a la poesía de Novo] coherencia global” (57). Para Reina Barrera, Mary Kendall Long, Guillermo Sheridan y Carlos Monsiváis, la amistad de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia fue un momento biográfico decisivo en el desarrollo de los proyectos poéticos de ambos autores. Para Long, “Villaurrutia fue crucial [...] Juntos descubrieron a los escritores modernos de Europa y después a los de Estado Unidos; asimismo, compartieron las confidencias sobre su propia homosexualidad” [Villaurrutia was crucial [...] together they discovered the modern writers first of Europe and later of the United States, as well as sharing confidences about their own homosexuality”] (38). En *La estatua de sal*, Salvador Novo

confirmó la importancia de su íntima relación afectiva e intelectual con el autor de *Nostalgia de la muerte* (1938). Para Novo, la amistad con Villaurrutia no sólo fue un momento de descubrimiento artístico sino también un epifánico período de exploración sexual:

Gide y Huysmans eran dos autores que Xavier me había revelado. *Al Revés* y *El Inmoralista* —que hoy nos parecen tan ingenuos— nos sacudían con sus revelaciones [...] Yo no disimulaba mis inclinaciones: Xavier no parecía haber descubierto las suyas, o bien se resistía a reconocerlas. (101)

De acuerdo con Rosa García Gutiérrez, “Novo ayudó al amigo a asumir su homosexualidad y lo introdujo en un mundo que él también empezaba a conocer: el del ‘guetto homosexual’ de la ciudad de México” (33). En este mismo sentido, Sergio González Rodríguez estableció que esta amistad ocurrió en un contexto social en el que se comenzaba “a perfilar una ‘identidad homosexual’ distinta de lo que puso ser una ‘conducta homosexual’ de tiempos previos” (“El secreto y el estudio”). En las primeras décadas del siglo XX, la coincidencia de estas inclinaciones tanto literarias como sexuales compartidas fueron nodos de intimidad poética, de creación y expresión de nuevas maneras de participar en su entorno. Las dinámicas de estos procesos literarios y vitales es lo que analizo en este capítulo. Estas configuraciones biográficas y poéticas conforman una primera intimidad: un primer modelo, lo que llamo un “ensamble transcorporal”. En este primer acápite, explico cómo Salvador Novo y Xavier Villaurrutia crearon un “ensamble transcorporal” en gran parte de su poesía juvenil, es decir, un mecanismo emergente de experiencias anecdóticas y literarias que les permitió crear nuevas capacidades poéticas y vitales. Para lograrlo, divido el acápite en tres secciones: en la primera, defino de manera precisa mi concepto de sexualidad. En la segunda, sintetizo los aspectos corporales recurrentes en los poemas juveniles de Novo y Villaurrutia —esta descripción ayuda a entender

lo que llamo “transcorporalidad”. En la tercera, a través de una lectura detenida del soneto “A Xavier Villaurrutia”, propongo que las dinámicas literarias no sólo ocurren entre los poemas — como textos—, sino que también se relacionan con las experiencias corporales y biográficas de los autores. Precisamente, los sutiles modos de articulación entre vida y literatura en estos procesos de “ensamble transcorporal” es lo que llamo “intimidad”.

En su provocativo libro *What is Sex?* (1997), los teóricos de la evolución Lynn Margulis y Dorian Sagan ofrecen la siguiente definición biológica del sexo: “En el nivel más básico, el sexo es una recombinación genética [...] el significado general del sexo simplemente hace referencia a la recombinación de genes de distintas fuentes para producir un nuevo individuo” [“At the most basic level, sex is genetic recombination [...] The broad biological meaning of sex simply refers to the recombination of genes from separate sources to produce a new individual”] (17). Siguiendo a Margulis y Sagan, en el nivel más elemental, el sexo es un proceso de ensamble y recodificación. En un sentido amplio, el sexo hace referencia a múltiples procesos combinatorios de diversas partes de diferentes individuos que producen un nuevo individuo —el cual añadido puede ser efímero (de duración breve) o consistente (de duración extendida). De acuerdo con esta definición, la sexualidad no está limitada a la genitalidad, o incluso al marco conceptual y social de las prácticas eróticas, sino que es un proceso de creación común para los seres vivos que involucra variables biológicas, culturales y económicas. La sexualidad —en tanto empresa creativa— es un proceso de diferenciación, de individuación, una producción de un “algo más”: una compleja constelación, un ensamble de animales, palabras, órganos, textos, borradores, personas, edificios, ideas, recuerdos, gobiernos y corporaciones, entre otras cosas, las cuales tienen constantes experiencias sexuales no sólo entre ellas, sino también consigo mismas. Esta definición ampliada de la sexualidad permite entender las prácticas literarias —la lectura, la

escritura y la difusión— como una serie de experiencias sexuales. Entonces, la experiencia de la literatura es así un acto de creación de obras, de versos, de comunidades, de mercados que funciona por medio del ensamble y la recombinación de diversos tipos de actores y cosas. En este primer capítulo, hago énfasis en los actores inmediatos —los escritores y sus poemas— porque quiero resaltar la importancia del carácter vital y biográfico de dichos ensambles sexuales.

Para desarrollar mi concepto de “ensambles corporales” debo primero explicar cómo surge el fenómeno de “la transcorporalidad”. En otras palabras, responder a la pregunta por: ¿cómo emerge un cuerpo literario y biográfico ampliado en la poesía juvenil de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia? Por eso, el punto de partida de mi análisis está en la exploración del cuerpo vivido a través de la literatura, es decir, de la expresión escrita de las experiencias y las emociones de los cuerpos. El poema “Oración” brinda un camino de lectura para comenzar a rastrear las características de la experiencia corporal en la poesía de Salvador Novo:

Oración

Señor, yo sé que es en vano cultivar en otoño;

que ya es inútil esperar;

que yo puedo ser otro y que el reloj no vuelve

atrás...

Señor, Yo sé que es tarde. Que mi vida termina

cuando debiera comenzar;

que estoy equivocado, que deda ser un hombre

y un niño soy no más...

Señor, mi labio estéril no comprendí las mieles

del exterior panal

y ¡en mi pupila absorta fueron los arco iris

sal...!

Señor no soy un hombre. Adivino el sollozo

del sensible mar

Y presiento la mano sangrienta que deshoja

la pena del rosal

Yo quisiera ser fuerte. Que mi ruta precisa

nada pudiese conturbar

Y no escuchar al árbol, ni al astro, ni a la brisa,

ni al celaje, ni al mar

Pero en la tarde unánime mi corazón rebosa

un ansia de llorar,

Señor, y sé que es tarde, y que el reloj no vuelve

atrás...

El uso del pronombre en primera persona y la elección de verbos de pensamiento —saber, “Yo sé”; y presentir, “Yo presiento”— expresan un tono biográfico y confesional. Esta primera persona —que llamo simplemente Novo— es un ensamble no sólo de palabras sino también de objetos orgánicos (partes del cuerpo, flores y panales) e inorgánicos (estrellas y arcoíris). En el poema, Novo reconoció el fracaso de su propia vida y dirigió su plegaría a un ser semejante a un

dios, a quien el autor llamó “Señor”. “Yo sé que es en vano cultivar en otoño;/ que es inútil esperar;/ que yo pude ser otro y que el reloj no vuelve/ atrás” (10). En una primera lectura, estos versos incitan a concebir la percepción corporal de Novo como una falla temporal, como un problema cuyo centro está en la desaparición de la posibilidad de un tiempo mejor. En este sentido, el poema se acercaría al desarrollo temático de la experiencia del tiempo en “Desaliento”: “Yo siento que soy viejo, que mis fuerzas se han ido/ y que mi cabeza pronto va a blanquear... Mis recuerdos aún viven todos. Pero he perdido/ los sueños de futuro que solía forjar” (191). Sin embargo, en el caso de “Desaliento”, el epígrafe del escritor simbolista George Rodenbach (1855-1898) nos podría dirigir hacia un problema distinto: “¡Y porque que la noche llega—me duermo para morir!” [“Et puisque la nuit vient, j’ai sommeil de mourir!”] (191). Para comprender la problemática del decaimiento y la muerte abierta por el epígrafe de Rodenbach es necesario retomar la totalidad del cuarteto final de *Le Règne du silence* (1901):

¡Ay de mí! La rosa en mi la siento desflorar,
¡Siento que se desvanece y siento que se arranca!
Mi sangre no fluye; parece que se deshoja...
¡Y porque que la noche llega—me duermo para morir!

[Las! Le rose de moi je le sens défleurir,
Je le sens qui se fane et je sens qu’on le cueille!
Mon sang ne coule pas; on dirait qu’il s’effeuille...
Et puisque la nuit vient, — j’ai sommeil de mourir!] (236)

En los versos finales del *Épilogue*, el cuerpo del poema está concluyendo, el decaimiento y la muerte se acercan inevitablemente. El poeta vive una ordalía, quiere sobrevivir a pesar de la culminación de la obra: “el intento por sobrevivir a la obra terminada” [“L’effort de se survivre

en l'œuvre terminée"] (235). En ese instante dilemático, el cuerpo se trasforma en rosa; la sangre pasa a ser planta que desflorada y pierde sus hojas. El cuerpo se deshace. Con la noche, llega la muerte del cuerpo humano y también del vegetal. El cuerpo floral arrancado de la tierra pierde su suelo, pierde sus capacidad de arraigo con otros objetos y muere extirpado: "Je le sens qui se fane et je sens qu'on le cueille!"

Esta tensión entre aislamiento, decaimiento y muerte llega a su clímax en el poema de Novo "Oración". A través del cuerpo y su percepción del tiempo podemos analizar esta situación de muerte en aislamiento. La presencia de diversas partes del cuerpo —labio, mano, pupila y corazón— insinúa una interpretación que difiera con el tema de la vejez y de la nostalgia del pasado. A lo largo del poema, el cuerpo de Novo aparece dañado, afligido y quebrado: una corporalidad de "pupila absorta", de "mano sangrienta", de "labio estéril" cuyo "corazón rebosa/ un ansia de llorar" (16). Sin embargo, el funcionar erróneo de los órganos no explica el carácter quebrado del cuerpo. El daño no es el resultado de una falla interna en el funcionamiento orgánico. Por el contrario, el daño ocurre a causa de un encuentro fracasado: el labio es estéril porque "ignora las mieles/ del exterior panal" y las manos están cubiertas de sangre porque deshojaron "la pena del rosal". Ese mismo rosal al que hace referencia Villaurrutia en "Ya mi súplica es mi llanto":

Yo que en el paso incierto de mi niñez
vi deshojar las rosas de ofrenda,
y no sacié la inicial avidez
ni señalé mi huella en la senda (17-18)

En la súplica de Villaurrutia, el rosal señalaba ese inicio del deseo, ese comienzo que lo lleva a afirmar "Yo soy sólo un deseo, Señor,/ ya lo diga mi voz, ya mi concreto/ silencio, ya mi

supremo dolor” (17). El testimonio infantil de fracaso —ante el deseo y el rosál— lo condenan de la misma manera en la que sentenciaron a Novo al dolor y al llanto que invaden su pecho. El cuerpo de Novo —como también el de Villaurrutia— se presenta maltrecho y fisurado por los desencuentros particulares que ha experimentado, el desarraigo de la rosa de Rodenbach se corresponde con la incapacidad de participación que tiene los órganos del cuerpo de Salvado Novo en “Oración”.

En este poema, la fisura corporal está relacionada con un error —ya no aparece aquel personaje esperando la muerte presente en el poema “Desaliento”: “En mi redor la tarde se va muriendo lenta/ y entre sus cortinajes siento que va asomar/ su cirio funerario la luna cenicienta” (191). En lugar de esto, la muerte precede a la persona. Desde un principio, Novo se reconoce “equivocado” porque debe de ser “un hombre” que “cultiva” su propia masculinidad. La relación con estos objetos orgánicos e inorgánicos condena su propia existencia, convierte su masculinidad en un experiencia imposible: “debo ser hombre/ y soy un niño no más...” (16). La tristeza del niño afligido testifica el fallo en su acción. Para Acero, la nostalgia y la tristeza son elementos importantes en la poesía temprana de Novo.

En este sentido, para la crítica literaria, el poema de infancia “Tristeza apasionada” es paradigmático. En este texto, el Novo niño establece su desventura: como los gorriones que cantan su amargura, el alma de Novo “sufre y llora sin fin su desconsuelo” (s/n). Su tristeza la causa una “cosa” que vive en su interior: “tiene dentro una cosa que entretiene/ y aprisiona mi desventura,/ haciendo más intensa mi amargura”. El sentimiento infantil persiste en el momento de convertirse en hombre. La experiencia adolescente, en lugar de apaciguar su amargura, profundiza su fracaso. En esta situación, Novo desea ser más fuerte y librar su destino de desviaciones. Sin embargo, el requisito de esta anhelada rectitud es el aislamiento: el

cumplimiento de su masculinidad sólo ocurrirá si Novo se rehúsa a escuchar al “árbol”, a “la brisa”, al “celaje”, a “la estrella” y al “mar”, sólo acaecerá si olvida el canto de los gorriones de su infancia. De la misma manera, en “Con la mirada humilde”, Villaurrutia expresa su condena al tener que inhibir la capacidad de participación de su propio cuerpo: “ahogaré el más fuerte latido,/ y cerraré la confesión abierta/ que debió haber salido” (6). Para ser hombre, la existencia de Novo —como la de Villaurrutia— debe ser aislada. Para carecer de perturbaciones, para experimentar un cuerpo sin quebraduras, deben renunciar a las capacidades relacionales de su propio cuerpo: no debe escuchar, ni deshojar, ni confesar nada. La masculinidad les exige una corporalidad mutilada, un cuerpo amputado de su propia habilidad para comprometerse e interactuar con las plantas, los textos, los fenómenos naturales, las palabras y las personas.

Así, el poema se transforma del testimonio del fallo temporal de los órganos a la expresión de una condena impuesta al cuerpo. Los primeros versos del poema cambian su sentido: “Yo sé que es tarde. Que mi vida termina/ cuando debiera comenzar” (16). De una imposibilidad temporal —“que el reloj no vuelve/ atrás”—, los versos expresan ahora una sentencia preinscrita en el cuerpo de Salvador Novo. En el caso de Villaurrutia, en “Con una mirada humilde”, su cuerpo se ve “sellado” por la mirada de un amante que no le corresponde, pero que le exige un sacrificio; una relación paliativa que inhibe sus sueños y sus “ansias insólitas de amar” (7): “yo te lo sacrifico por la mirada aquella/ tan humilde, que sella/ mi espasmo y mi dolor,/ y apaga mi más largo/ y mi más hondo/ soñar en el amor” (6). La negación del latido, del sueño y de la confesión amorosa ocurren como un condicional de un desconocido que disciplina y condena el cuerpo de Villaurrutia: “Si tú me lo pides con la mirada humilde y la boca entre abierta seré bueno no olvides” (6). Esa condena extemporal del cuerpo está presente en el poema “Yo no quiero”: “Yo ya sé mi dolor, mi dolor viejo” (8). Este poema presenta la

tensión entre el cuerpo y el tiempo, entre el corazón y el reloj. La experiencia temporal se contrapone a la intensidad corporal. El cuerpo aparece como tumulto de sensaciones e intensidades:

Y después, una sombra me acaricia
como una mano..., otra sombra después
entrecierra mis ojos la delicia (8)

La experiencia sensorial se interrumpe con la oscuridad y la intromisión del tiempo por medio de la presencia del reloj: “y me vuelve a invadir la lobreguez/ el reloj se detiene al dar la hora” (8). El tiempo marcado por la maquinaria detiene la sensación corporal. Ante este tenebroso sentimiento, el corazón sollozante — “enjugo el llanto al corazón que llora...” (8)— intenta evitar su condena, su “dolor viejo”, quiere entonces arribar en el momento preciso. El corazón no quiere experimentar el desencuentro, sino aquel instante de la esquiua articulación: “yo no quiero llegar pronto ni tarde” (8).

Ante la aceptación de dicha condena, de esa predestinación del desencuentro, surge la “transcorporalidad”. Este proceso emerge a través del ensamble en un nuevo cuerpo de las intensidades de los *corpus* textuales y carnales de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. Esta innovación transcorporal afronta aquella condena que limitaba sus capacidades de participación de y con sus propios cuerpos. El concepto de “ensamble” de Manuel DeLanda ayuda a entender el surgimiento de ese cuerpo nuevo, de esa novedad biográfica y poética. Para DeLanda, un ensamble es un todo formado por elementos heterogéneos que no es una totalidad. Siguiendo al filósofo Gilles Deleuze, una de las características de un ensamble es la relación de exterioridad entre sus partes y el todo. Esto implica que es imposible explicar las partes a partir del todo o el todo partir de las partes (DeLanda 8-11). De acuerdo con esto, las capacidades de las partes

siempre exceden al todo, y viceversa. Macgregor Wise define la noción de ensamble de la siguiente manera: “El afecto y la efectividad de un ensamble: esto es, no sólo lo que es, pero lo que puede hacer. Parafraseando a Deleuze y a Guattari, no sabemos lo que es un ensamble, hasta que entendemos lo que puede hacer” [the affects and effectivity of the assemblage: that is, not just what it is, but what it can do. To paraphrase Deleuze and Guattari, we don’t know what an assemblage is until we find out what it can do”] (92). En *Arguedas/ Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes* (2013), Mabel Moraña afirmó que para entender el “concepto de ensamblaje lo importante no es tanto lo que *es* sino *lo que hace* con el espacio que lo contiene y con la relaciones (segmentación, nomadismo) que lo atraviesan” (120). Sin embargo, en el caso de Moraña, el concepto de ensamble se entiende recurriendo a un espacio absoluto —“el espacio que lo contiene”— y a un conjunto de relaciones indeterminadas que lo atraviesan. Esta interpretación se acerca más a una teoría de la articulación proveniente de los estudios culturales británicos —a la Stuart Hall—, que a una lectura del concepto de ensamble dentro en la filosofía de Gilles Deleuze. En este caso, la referencia a conceptos *ex machina* —como ‘modernidad’ y ‘capitalismo’— determinan la expresión y el contenido del ensamble. En lugar de entenderlo en su actualidad, en su surgimiento concreto entre otros ensambles, Moraña desarrolló un espacio absoluto que le permite definir a su objeto de estudio como constituido por el “sistema inorgánico” del “capitalismo transnacionalizado” (122). La lectura de Moraña congeló su objeto de estudio para representar una estructura que lo contiene —la del capitalismo transnacional. Siguiendo a Brian Massumi, este tipo de lectura describe un posicionalidad que sustrae el movimiento del surgimiento del ensamble: “The point of explanatory departure is a pin-pointing, a zero point of stasis” (3). Por el contrario, un ensamble es proceso de creación e invención entre las intensidades, velocidades, afectos y densidades de elementos heterogéneos que se diferencian

y adquieren consistencia. La singularidad del proceso de invención de cada ensamble es crucial en la definición de ensamble que propusieron Deleuze y Guattari en su libro *Mille plateaux* (1908): “Llamaremos ensamble [*agencement*] a toda disposición [tout ensemble] de singularidades y rasgos extraídos del flujo—seleccionado, organizado, estratificado— a través del cual convergen (consistencia) artificial y naturalmente; un ensamble, en este sentido, es una verdadera invención” [“On appellera agencement tout ensemble de singularités et de traits prélevés sur le flux - sélectionnés, organisés, stratifiés - de manière à converger (consistance) artificiellement et naturellement : un agencement, en ce sens, est une véritable invention”] (506). En este sentido, es fundamental resaltar que, como afirmó Macgregor Wise, un ensamble es más el surgimiento de un agencia que la representación de un práctica específica de poder (84). Así, la emergencia de ‘algo nuevo’/‘algo más’ no puede ser reducida a ninguna totalidad —ni a la sociedad, ni al mercado, ni al gobierno, ni a la conciencia del sujeto. A partir de esto, mi objetivo no es explicar las particularidades —literaturas— desde las totalidades —sociedades—, ni tampoco, las totalidades —sociedades— a partir de las particularidades —literaturas. En lugar de esto, mi objetivo es analizar los procesos de enredo y de compromiso entre individuos y sociedades precisas.

En esta disertación, el primer ensamble que analizo emerge entre las intensidades corporales, literarias y sexuales de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. Varios de los poemas de Novo interactúan y se expanden con la literatura y la biografía de Villaurrutia. Reina Barrera, Luis Mario Schneider y Guillermo Sheridan han documentado la íntima relación entre ambos. En 1918, Novo conoció a Villaurrutia en la Escuela Nacional Preparatoria. Un año más tarde, ambos publicaron sus primeros poemas en el número correspondiente al 4 de diciembre de 1919 de *El Universal Ilustrado* —bajo el patrocinio de la escritora y periodista María Luisa Ross (1880-

1945). En *Los Contemporáneos ayer* (1989), retomando una declaración de Novo, Guillermo Sheridan los llamo “la generación bicápite” con el fin de resaltar las profundas afinidades que había entre ambos escritores (74): “Para hacernos una generación bicápite inmediatamente posterior a la de Jaime, Bernardo, Pepe Gorostiza y Enrique González Rojo” (*La vida en México en el período presidencial de Manuel Ávila Camacho* 56). Contario a la intención de Sheridan, esta declaración debe ser tomada de manera literal y no figurativa: el “joven binomio que éramos Villaurrutia y yo” no debe entenderse como una metáfora de cercanía, sino como un compromiso material entre las vidas y los proyectos poéticos de ambos autores (“Carta de Salvador Novo” 119). En variadas oportunidades, los textos de Novo y Villaurrutia pueden ser leídos como un ensamble de un nuevo individuo, como un proceso compartido de individuación y pertenencia, como la creación de un género literario y sexual propio. En “A Xavier Villaurrutia”, Novo bosquejó los sentimientos, las maneras y los movimientos de su querido amigo. Novo comienza el poema con los siguientes versos:

Por la cruz inicial de tu nombre, Xavier,
y por la V de vida que late en tu apellido,
yo columbro tus ansias humildes de no ser
y escucho el ritmo de tu corazón encendido. (9)

Para Novo, el nombre de Xavier Villaurrutia expresa un conflicto: de un lado, su corazón rebosa de vida. De otro lado, una cruz marca su destino. Como en “Oración”, Villaurrutia siente que su propia capacidad de vivir estuvo negada de antemano. En el poema “Ellos y yo”, el autor expresa su incapacidad para vivir una experiencia de vida plena como lo hacen un grupo al que simplemente denominó “Ellos”:

Ellos y yo

Ellos saben vivir

y yo no sé,

Ya lo olvidé si lo aprendí,

o nunca comencé...

Ellos saben besar,

y yo no sé lo que es,

Me da miedo probar

A saber...

Ellos saben reír,

Dios mío, yo no sé...

¡y tener que seguir

así...!

Ellos saben hacer

mil cosas más

que yo no lograré

jamás...

Ellos saben vivir

y reír

y besar

yo: sólo sé llorar... (6)

Al igual que Novo, Villaurrutia experimenta su vida como una empresa imposible que tal vez nunca comenzó: “ya olvidé si lo aprendí/ o nunca comencé...” (25). Su vivir está negado de cualquier capacidad de acción: “Ellos saben besar/ y yo no sé lo que es... Ellos saben reír,/ Dios mío, yo no sé” (6). Ante esta exclusión, Villaurrutia confiesa ser incapaz del gozo de la vida, reconociendo que sólo conoce el llanto: “Ellos saben vivir/ y reír/ y besar.../ Yo: sólo sé llorar” (7). La negación de la acción de placer expresa aquella condena previa del cuerpo mismo, la cual también encontramos en el poema “Dice de mí”. En éste, Villaurrutia narró una escena de seducción homosexual infructuosa: el seductor sonríe y toma sus manos, pero enseguida le pide perdón. Al final, los dos hombres terminan sentados a la espera del amor: “Y estamos así por varios/ minutos,/ sin él atreverse/ y yo/ esperando...”. Contrario a la carencia emocional de “Dice de mí”, Novo y Villaurrutia comparten la aflicción de una corporalidad condenada en “A Xavier Villaurrutia” y “Ellos y yo”.

Pero, ¿de dónde proviene esta excluyente condena, este sentimiento de aflicción? En “A Xavier Villaurrutia”, Novo hace referencia explícita al carácter opresor de la religión católica: la cruz en la frente de Xavier. En “Mi corazón es viejo y está herido” (1916) y “Nocturno patético” (1917), Carlos Pellicer también expone esta represión cristiana sobre los sentimiento y la intimidad homosexual: “Eres cristiana y no naciste loca!/ Confía en el Señor y resignada vencerás de la carne que te toca!” (195) y “Mis veinte años cristianos sangran hostilizados/ por los dolores tan íntimos que no debo contar” (292). A lo largo del siglo XX, la iglesia católica mexicana se opuso a las prácticas genéricas y sexuales disidentes. Por ejemplo, en su estudio de la “Guerra de las pelonas”, Anne Rubenstein citó la opinión negativa del Arzobispo de Ciudad de México al referirse a las mujeres que usaban un peinado “bob”: para el eclesiástico, estas mujeres olvidaban la decencia, la modestia natural y el decoro en sus atuendos (cit. Rubenstein

65). Asimismo, Sergio de la Mora afirmó que la Iglesia Católica y el gobierno mexicano promovieron campañas de higiene literaria, moral y social a partir de la primera década del siglo XX (26): un ejemplo de esto, la novela *Santa* (1903) de Federico Gamboa. Además, el gobierno mexicano revolucionario intentó prevenir la degeneración del cuerpo de sus ciudadanos desde sus primeros intentos de institucionalización. Durante la asamblea constituyente de Querétaro en 1916, José M. Rodríguez afirmó que en una democracia la única dictadura legítima era la de “salubridad”. Un año después, en 1917, uno de los principales objetivos de la “Ley de Familias” fue incapacitar políticamente a los cuerpos que ya estuvieran incapacitados por la naturaleza — entre ellos, se incluían aquellos que tuvieran “enfermedades incurables”, las cuales estaban profundamente relacionadas con las prácticas sexuales y las “desviaciones” (6). El control sobre el cuerpo ciudadano era fundamental para imponer el proyecto estatal de transformación social de la revolución. Esta domesticación corporal seguía el modelo patriarcal. Para Mary Kay Vaughan, la Revolución Mexicana fue un proceso esencialmente masculino que buscaba la “modernización del patriarcado” [modernization of patriarchy] (“Modernizing Patriarchy” 194): “La Revolución mexicana de 1910 fue un evento esencialmente patriarcal” [“the Mexican Revolution of 1910 was a quintessentially a patriarchal event”] (“Rural Women’s Literacy and Education” 106). El fundamento patriarcal no se limitó al período revolucionario de 1910. Como afirmó Ilene O’Maylley, el dominio de un cierto tipo de masculinidad es un componente distintivo de la definición de lo mexicano (8, 34). Desde el final del período armado de la revolución, el gobierno y la iglesia mexicana intentaron controlar y limitar las capacidades sexuales y genéricas de los cuerpos de sus ciudadanos y feligreses. Al respecto, en sus estudios sobre masculinidad, Raewyn Connell afirmó que el desarrollo histórico ha llevado al estado a promover y regular institucionalmente los roles de género (523-29). Siguiendo el trabajo de

Connell, Deniz Kandiyoti estableció la gran influencia de la regulación de género en los procesos de identidad y diferencia cultural (388). En esta línea de investigación, en el pionero *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Conquest* (1995), Anne McClintock estableció la imperiosa necesidad de examinar la estrecha relación entre los procesos de control de género y la instauración de los proyectos nacionalistas: “[Mientras que] la naturaleza artificial del nacionalismo ha sido un lugar común para la teoría, las exploraciones del papel del género en el imaginario nacional han sido conspicuamente insignificantes” “[While the] invented nature of nationalism has found wide theoretical currency, explorations of the gendering of the national imaginary have been conspicuously paltry”] (352-53). Aunque los trabajos de Julia Tuñón, Anne Rubenstein, Joanne Hershfield y Adriana Zavala han mostrado los lazos permanentes entre el control de los roles de género femeninos y la institución del nacionalismo mexicano, el estudio del control genérico masculino plantea todavía un campo extenso y relevante para los estudios literarios, históricos y sociológicos. En las primeras décadas del siglo XX, el control del cuerpo sexual de los ciudadanos estaba en extremo relacionado con los discursos eugenésicos. Adriana Zavala afirmó que la adopción de estrategias nacionales de eugenesia racial en México “requería la inherente administración de los roles de género” “[required the concomitant management of gender roles”] (10).

El proyecto estatal y religioso de control genérico explica el sentimiento de fracaso de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia: la condena de sus capacidades sexuales los limita y los atormenta. Separados, Novo y Villaurrutia viven en la aflicción del llanto. Juntos, Novo percibe un corazón ardiente en el cuerpo de Xavier. Mientras que el corazón de Novo rebosaba en lágrimas, el de Villaurrutia se encendía en llamas. Los dos corazones se ensamblan: la pena se relaciona de manera explícita con la imposibilidad de vivir. En “Poema cobarde”, texto dedicado

a Villaurrutia, Novo señaló el deseo de volver a la infancia, de regresar a “esa casa de corazón abierto”, de tener un alma “sin pasado” (15). El Novo adolescente añora su niñez como un sitio de ingenuidad. El “alma sin pasado” no ha encontrado ni a la literatura, ni a Xavier, ni a André Gide, ni a Joris-Karl Huysmans. En el presente, el acto cobarde es “quemar los libros” para darle “a la vida/ un brebaje de olvido y un brebaje de amor”. La escritura cobarde espera paciente y dolida “ver la aurora rústica de una vida mejor” (15). Esta es la esperanza del cuerpo mutilado y aislado. Si se niegan los libros, si se olvida a Xavier, se vuelve a ser un niño apasionadamente triste, el alma atormentada platea un lugar anterior a la condena del cuerpo. El “Poema cobarde” se contrapone a la escritura desafiante de “A Xavier Villaurrutia”. El corazón ardiente no reaparece solo. Ahora, surgen otras rosas y otras manos. En “Oración”, el rosal cortaba la mano de quien intentara deshojar la floreciente pena: “y presiento la mano sangrienta que deshoja/ la pena del rosal”. En “A Xavier Villaurrutia”, el rosal no funciona como herida, sino como expresión de un lenguaje común, de una común pertenencia: “El claro simbolismo del rosal florido”. La referencia al rosal —entre otras— está vinculada, como veremos en el próximo acápite, a un referente poco citado en los estudios sobre Villaurrutia y Novo: el Nobel belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) y a sus poemas “Oraison” y “Et s’il revenait un jour”. Si el rosal ahora se reinventa como posibilidad de comunión, las manos —antes sangrientas— devienen en un cuerpo femenino: “porque en tus manos hay aroma de mujer”. Otra vez, el significado muta, el rosal y las manos expresan otra posible configuración: para Novo, un nuevo modo de ser es posible después de encontrarse con Xavier. En “Poema cobarde”, Novo renunciaba a la búsqueda de una vida mejor, de una vitalidad ampliada. No obstante, en “A Xavier Villaurrutia”, la aceptación del encuentro le permite expandir su cuerpo: al vivir con el “árbol”, la “brisa”, el “celaje”, la “estrella”, el “mar”, los “gorriones” y “Xavier”, Novo

reconfigura sus capacidades corporales. Novo vive el ‘nosotros’ y no el ‘yo’ de “Oración”. Usando la primera persona plural, Novo entrecruza sus experiencias vitales de pena y condena con las de Xavier: “Porque lloramos mucho y rezamos en vano/ y porque nos devora un ansía pecadora” (9). Si “Oración” mostraba los rastros de la corporalidad extendida de Novo, “A Xavier Villaurrutia” expone el complejo proceso de ampliación y acrecentamiento de su cuerpo: el poema reitera un movimiento hacia una forma biográfica y literaria compartida. La experiencia literaria se conforma por medio del relato biográfico y a través de la inmersión de la vida en la forma escrita. Precisamente, estas interacciones poéticas y biográficas entre las manos, las rosas y los corazones es lo que llamo “ensambles corporales”. Si la intimidad es el modo preciso de interacción y constitución de un cuerpo. En el caso de Novo y Villaurrutia, la “intimidad transcorporal” configura la ampliación de sus cuerpo —tanto físicos como textuales— por medio de maneras y códigos precisos. En el encuentro, la intimidad surge fuera del cuerpo propio, creando capacidades que hasta el momento habían sido imposibles. Para Laurent Berlant, “intimar es comunicar con la menor cantidad de signos y gestos, en la raíz de la intimidad está la cualidad de la elocuencia y la brevedad” [“[t]o intimate is to communicate with the sparsest of signs and gestures, and at its root intimacy has the quality of eloquence and brevity”] (281). En este sentido, la intimidad son las dinámicas poéticas y los gestos textuales precisos que permiten a los cuerpos re-ensamblarse en entidades trans-corporales. En nuestro caso, las rosas, las manos y los corazones no sólo crearon una manera particular de comunicación, sino que también generaron un sitio de encuentro, de transformación, de pertenencia corporal: podríamos decir que esta transcorporalidad —en tanto, experiencia íntima— produce un nuevo género, una comunidad, una pertenencia. Los “ensambles corporales” de Novo y Villaurrutia modelan así los procesos de emergencia del cuerpo

afeminado y de su sexualidad: una sexualidad creativa que se enfrentó a los procesos profilácticos y coercitivos de diversos entes estatales, asociaciones civiles y grupos religiosos.

2.2 A LOS AMANTES: EL OTRO MAETERLINCK O “PARÁBOLA DEL HERMANO”

Montrez lui la lampe éteinte
et la porte ouverte...

Maurice Maeterlinck, “Et s’il revenait un jour”

Mon âme a peur comme une femme.

Voyez ce que j’ai fait, Seigneur...

Maurice Maeterlinck, “Oraison”

En el remate del soneto “A Xavier Villaurrutia”, Novo se dirige directamente a su amigo: “quiero decirte: ¡Sufre!, quiero decirte: ¡Llora!/ quiero decirte: ¡Ama!, quiero decirte: ¡Hermano!” (9). Mientras que el primer verso invita a la expresión de sufrimiento, el último clama una peculiar fraternidad, un amor particular entre hombres. Un rasgo singular caracteriza dicha hermandad: la comunión la forman aquellos que son devorados por “un ansia pecadora” (9). De acuerdo con Tuija Pulkkinen, la fraternidad es la relación ideal entre hombres en la tradición de las repúblicas democráticas (110). Particularmente, en el caso mexicano, Robert McKee Irwin (7-10) y Víctor Manuel Macías-González (417-20) establecen los vínculos fraternales de amistad como el modelo de relación masculina hegemónica en México desde el

siglo XIX. De acuerdo con Irwin, la camaradería homosocial es determinante para la construcción de la literatura mexicana decimonónica. Basado en un modelo helénico, el vínculo homosocial republicano no es “necesariamente homosexual, sino fraternal” [“no necessarily homosexual but rather fraternal”] (9). Así, el llamado de Novo es a su vez anacrónico y raro: de un lado, es una unión de carácter religioso y no republicano: no es una comunión de criminales, sino de pecadores. De otro lado, Novo y Villaurrutia se vinculan por medio de la relación masculina y heterosexual ideal para la instauración de la república.

Sin embargo, una lectura oblicua insinúa otra interpretación. Aquello que se esconde a plena vista revela una confidencia. Una entrada trasera a la intimidad de ambos. Para Víctor Manuel Mendiola, “el secreto que guardaba la poesía de Villaurrutia... no ha sido revelado” (80). Igualmente, el llamado de Novo cifra una clave de lectura todavía inexplorada. Daniel Balderston explica que “la retórica del secreto” es un elemento fundamental de la poética homoerótica en América Latina. Partiendo del poema de Carlos Pellicer dedicado veladamente a Octavio Paz (1914-1998), el crítico literario muestra que los poemas homoeróticos están cifrados bajo un secreto que se entretije entre los textos literarios y los chismes biográficos, entre la afirmación pública y el secreto a voces: “el reconocimiento del poema como clave de la relación homosexual depende no solo de la relación intertextual sino también del arte verbal del chisme” (49). Contrario al poema de Pellicer, Novo declara explícitamente su destinatario: no ninguna hay duda, el poema está dirigido “A Xavier Villaurrutia”. En apariencia, el soneto nada esconde: no hay secreto y mucho menos revelación. La característica esencial de cualquier secreto es que una información le pertenece sólo a un grupo restringido: únicamente los elegidos saben de qué se trata el asunto velado. Si no se esconde información, entonces, ¿Cuál es el secreto? ¿Qué es lo que cifra el poema de Novo a Villaurrutia? Una cadena de citas —de relaciones— ayuda a

responder estas preguntas. En “Los caminos del afecto: la invención de una tradición literaria *queer* en América Latina” (2006), Balderston hace referencia a una frase de Teresa de la Parra citada por Sylvia Molloy: “La verdadera autobiografía está en el [tono], no en la narración como cree todo el mundo” (627). En “A Xavier Villaurrutia”, la narración de la experiencia no revela nada, pero el tono exaltado del llamado final expresa la necesidad de compartir la vida: de sufrir, de llorar, de amar juntos. El llamado por un nosotros, por una comunidad homosexual de “pecadores”, sin embargo, no tiene precedentes literarios en México. Para José Ricardo Chaves, en “Afeminados, hombrecitos y lagartijos. Narrativa mexicana del siglo XIX” (2010), el homosexual no está representado en la literatura decimonónica mexicana: “En el siglo XIX, al menos en su literatura, el gay u homosexual tal como se entiende hoy, a principios del siglo XXI (un hombre que tiene o quisiera tener relaciones sexuales con otro hombre), no aparece, no existe” (65). Por eso, el escritor costarricense concentra su análisis en la proliferación de diversos tipos de personajes afeminados: por ejemplo, Josecito en *El pistol del diablo* (1845-1846) de Manuel Payno (1820-1894) y Chucho el Ninfo en *Historia de Chucho el Ninfo, escrita por Facundo* (1871) de José Tomás Cuéllar (1830-1894). Asimismo, en “El enigma del pollo: apuntes para una prehistoria de la homosexualidad en México” (2010), Christopher Conway examinó los antecedentes de los personajes homosexuales en la literatura decimonónica en México. De acuerdo con el autor, la figura del pollo es un posible antecedente de la representación del homosexual en la literatura mexicana (204). A través del análisis de *Ensalada de Pollos, novela de estos tiempos que corren tomada del carnet de Facundo*, Conway analiza las ambivalencias en la descripción del afeminamiento, la sexualidad y la masculinidad de dichos personajes. No obstante, la síntesis entre amaneramiento y homosexualidad no es evidente en los extensos textos de Cuéllar. De acuerdo con el autor, la unión entre la sexualidad y el

afeminamiento del pollo sólo ocurre en “El teatro” (1868) de Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893). Con esto, el texto de Altamirano establece el punto de inflexión en el que el personaje del pollo se inscribe dentro de las “genealogías de la homosexual moderna” (206). Con base en los argumentos de Chaves y Conway, la tradición literaria mexicana no posee una genealogía de personajes que representen tanto el afeminamiento como la sexualidad del homosexual. Como señaló Conway, esto ocurre porque antes “de la invención de la homosexualidad en los albores del siglo XX, es difícil rastrear los significados y códigos con los cuales se asociaba y se identificaba el deseo gay” (204).

Justamente, la inscripción literaria del deseo homosexual es lo que construyen varios de los poemas tempranos de Novo y Villaurrutia. El llamado de Salvador a Xavier representa un acto de fundación de una tradición poética mexicana, afeminada y homosexual. En lugar de rastrear los códigos con los que se asociaba y se identificaba socialmente la homosexualidad, los poemas de Novo y Villaurrutia bosquejan la articulación del “deseo gay” en la vida y la literatura del México posrevolucionario. El énfasis en la representación social de lo homosexual ha impedido leer estos poemas bajo la clave interpretativa de la creación de una nueva tradición literaria. En “La fuerza oculta del otro amor. La poesía homoerótica” (2010), Sergio Téllez-Pon subraya la importancia de los poemas “Ellos y yo”, “Le pregunte al poeta”, “Mar”, “Plegaria” y “Ya la súplica es mi llanto” en la tradición de la poesía homoerótica mexicana. Sin embargo, la tímida lectura de Téllez-Pon contrasta con su reproche a los poemas de Villaurrutia y Novo, de Cernuda y Pellicer. Para el crítico mexicano:

Si bien las vanguardias que surgieron en los años veinte liberaron a algunos poetas homosexuales, esto no fue suficiente para que se atrevieran a llamar a este amor por su nombre, con todas sus letras. Simplemente lo evocan soltando versos a lo

“nos devora un ansia pecadora” [Novo], “el secreto que los hombres que van y vienen conocen” [Villaurrutia], “este amor que es de otro modo” [Pellicer], “proclama ante los hombre la verdad ignorada” [Cernuda], etcétera. Con eso, es evidente que sólo pretendían establecer un diálogo entre entendidos, había que ser muy perspicaz para entender lo que esos poetas decían entre líneas. (106)

Esta interpretación de los poemas es complicada por dos razones: la primera, desconoce el carácter del secreto como parte fundamental de la poesía homoerótica en América Latina. La segunda, desacredita un proceso de creación literaria mucho más complejo entre las poéticas de los diversos autores. En lugar de leer versos “soltados entre líneas”, a continuación mostramos cómo se entretajan esas líneas en elaborados ensambles literarios y biográficos. José César del Toro matiza el juicio de Téllez-Pon al afirmar que “la obra de Xavier Villaurrutia (1903-50) es también clasificada por la crítica hasta cierto punto codificada (o ‘closetada’) al no revelar explícitamente aspectos de ese deseo homosexual” (101). Asimismo, en “El tema homosexual en la narrativa mexicana”, Luis Martín Ulloa argumentó que

la única excepción a este tratamiento generalizado estuvo a cargo del grupo ‘Los Contemporáneos’, que en la década de los treinta fue el impulsor de una vanguardia poética opuesta al férreo nacionalismo presente en todas las artes de esa época. En las obras de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia fue donde estuvo más presente el sentimiento gay, si bien de cualquier modo alejado por completo de un tono combativo.

La exigencia de Téllez-Pon de “llamar a este amor por su nombre, con todas sus letras”—así, como el deseo de un “tono combativo” de Ulloa— es un deseo impuesto, un *outing* post-stonewalliano a la historia mexicana de principios del siglo XX. Por el contrario, para autores

como Novo y Villaurrutia, la experiencia homosexual no estaba en la proclama de liberación, sino en el compartir con otros su sexualidad y su escritura.

En “A Xavier Villaurrutia”, Novo llama a su amigo “pecador” a compartir el llanto y amor de la vida. Enrique Aguilar describe un llamado similar de Salvador Novo a varios de sus amigos en *Elías Nandino: una vida no/velada* (1986):

En el camión nos subimos Pepe y Celestino Gorostiza, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Agustín Lazo, Roberto Rivera, Xavier, Salvador y ya no me acuerdo quién más. Cuando llegamos a la esquina en que nos teníamos que bajar, Salvador se levantó —echándose una retocada, así muy rara—, jaló el timbre y gritó: “¡Hasta aquí, jotos!” Nadie se movió, y entonces volteó y volvió a gritar: “¡Hasta aquíii!” y nos señaló con el dedo: “Tú, tú, tú...” Nos bajamos rápido, como manada, y ya abajo no tuvimos más que reírnos. (Nandino 67)

En el escenario callejero, Novo podía convocar a sus amigos: el “¡Hasta aquí, jotos!” le permitía evocar una relación de cercanía y complicidad. El grito de jotería formaba así un retrato de camaradería, una pertenencia a esa tradición del amaneramiento callejero. En el lenguaje jotero, los cuerpos de los “pecadores” se unían e interactuaban: la risa negada a Xavier en “Ellos y yo” ahora surgía en la experiencia compartida de las calles de Ciudad de México. Contrario a la jotería callejera, la expresión literaria no poseía ese grito de comunión, no había un “¡Hasta aquí, jotos!” en la historia de la literatura mexicana. Así, la jotería literaria necesitaba ser creada, requería la perspicacia de los escritores para enfrentar su contexto de represión estatal y eclesiástica. Durante el viaje en autobús, el verso final de “A Xavier Villaurrutia” podría haber sido escrito de manera muy diferente: “voy a gritarte: ¡Baja!, voy a gritarte: ¡Joto!”. Pero, la tradición literaria en México no permitía este registro amariconado callejero en la impresión

libresca. Al no poder gritarle “joto” a Villaurrutia, Novo recurre a la palabra “hermano” para reapropiarse de la relación masculina fundacional de la nación postrevolucionaria.

El llamado hecho en “A Xavier Villaurrutia” se puede comprender de manera más precisa si se relaciona con el primer poema que Salvador Novo publicó en Ciudad de México: “Parábola del Hermano” (1917) vela en sus versos una perspicaz cifra que permite analizar la reconfiguración de este llamado a la hermandad entre hombres. A continuación, analizo los poemas “Parábola del Hermano” de Novo y “Plegaria” de Villaurrutia. Este análisis muestra cómo estos textos crean un cuerpo literario común que expresa y confronta el inconforme sentir de sus cuerpos físicos. Esta necesidad de ampliar su propia experiencia corporal hacia una corporalidad textual funda el surgir de una jotería literaria, una tradición transc corporal masculina, homosexual y afeminada en la literatura mexicana. En estos textos, el contenido sexual explícito no es relevante, lo importante son las dinámicas literarias que les permiten a esta comunidad de “pecadores” trasladar su experiencia biográfica a la literatura. La manera precisa en la que interactúan describe la intimidad de estos poemas: las dinámicas que les permiten encontrarse. Este proceso creativo de Novo y Villaurrutia está profundamente ligado a su sentimiento corporal de fracaso y condena. Esta necesidad por crear algo nuevo, por comprometerse en un acto sexual, ocurre a causa de la inconformidad vital expuesta en poemas como “Oración” y “Ellos y yo”. Analizar la práctica biográfico-literaria de Novo y Villaurrutia como un acto transexual permite entender que existe una relación entre la sensación de inconformidad y la necesidad de ensamblar, de los autores por crear un cuerpo nuevo.

En este sentido, la “jotería literaria” exhibe dos aspectos fundacionales: el primero, la importancia de la interioridad, la materialidad y la experiencia corporal en la creación de cuerpo biográfico. El segundo, la capacidad de crear nuevas posibilidades de vida que enfrenten la

disconformidad creada por esos sistemas de dominación “que imponen la violación universal de toda la piel”. Los cuerpos discordantes de Novo y Villaurrutia crean estrategias literarias para enfrentar la sensación de discordia, tristeza y dolor que experimentan. Sus estrategias se acercan a la idea de esperanza utopía desarrollada por José Esteban Muñoz en *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity* (2009). No obstante, la propuesta de Novo y Villaurrutia se distancia de la potencialidad de futuridad de Muñoz. Mientras que la potencia *queer* está en un “no ser” que no existe en el presente, cuyo objetivo utópico es resolver el impasse de un actualidad nociva (30-31): “una potencialidad es un cierto modo de no ser que es inminente, una cosa que está en el presente pero no existe en un tiempo presente” [“a potentiality is a certain mode of nonbeing that is imminent, a thing that is present but not actually existing in the present tense”] (9); la transcorporalidad de Novo y Villaurrutia se esparce y experimenta consigo misma justamente en el presente, en el espacio de la literatura y el cuerpo de la jotería está aquí y ahora: no hay utopía para la jota. La jota se presenta como monstruosidad condenada y también como hermandad desapercibida: la jota se enfrenta al mundo como viene, la jotería literaria genera la capacidad y la posibilidad de asentir, pero también de crear y vivir. Ambos autores, entonces, producen un cuerpo expandido, el cual migra desde sus propias experiencias corporales hacia otros cuerpos tanto textuales como no-textuales. La poesía de Novo y Villaurrutia funciona como una extensión de sí mismos, un ensamble que le permite renovar las capacidades de relación e interacción de sus cuerpos. Este proceso de ensamble no sólo ocurre entre sus experiencias biográficas y su poesía corporal, sino que incluye otras personas, otros textos, otras experiencias y otros cuerpos. En suma, la trans-corporalidad es un proceso de creación de ensambles que generan nuevas capacidades: ésta es la creación de un nuevo cuerpo, un ensamble corporal y textual que no termina en su propia piel sino que se expande a la literatura.

Volviendo a “Parábola del hermano”, Reina Barrera y Guillermo Sheridan han confirmado la presencia de un matiz homoerótico velado al relacionar la espera del hombre por su hermano peregrino con la historia de *Le Retour de l'enfant prodigue* (1907) de André Gide. Sin embargo, el carácter homosexual y amoroso del poema de Salvador Novo es mucho más explícito. El texto poético expone una tonalidad homosexual mucho más profunda que la tenue presencia *Le Retour de l'enfant prodigue*. La crítica literaria ha prestado escasa atención al epígrafe del poema: el verso “Enséñale la luz apagada/ y la puerta abierta” [“Montrez lui la lampe éteinte/ et la porte ouverte”] del poema “Et s’il revenait un jour” de Maurice de Maeterlinck. Por ejemplo, Barrera y Sheridan se limitaron a establecer que la relación entre los hermanos es diferente en cada uno de los poemas: en Novo, una relación homosexual; en Maeterlinck, una no homosexual. Sin embargo, esta interpretación es en extremo problemática porque no hay mención alguna a un hermano en “Et s’il revenait un jour”. La canción de Maeterlinck relata una historia infructuosa de amor: alguien —presuntamente una mujer— espera sin esperanzas el retorno de su amante masculino. Desde el epígrafe, el autor inscribe su poema en una de las más longevas tradiciones amorosas de la literatura europea. La omisión del epígrafe evita además la referencia a otro texto de André Gide: la novela *Porte Étroite* (1909). Esta historia entre Alyssa y Jérôme Palissier es también el relato de un fracaso amoroso. Después de la muerte de Alyssa, Jérôme descubre en su diario la frustración de su amada al haber renunciado a su sexualidad. La relación de “Parábola del hermano” con la literatura de desamor y de desconsuelo se confirma cuando se vincula al poema de Maeterlinck con “An Old Song Ended” de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Continuando esta genealogía amorosa, la canción de Rossetti narró la historia de la espera infructuosa por un amante. A su vez, la composición de Rossetti cita en sus primeras versos las líneas textuales de la famosa

Walsingham Ballad cantada por Ophelia a Gertrude en *Hamlet* de William Shakespeare (1564-1616): “¿Cómo reconoceré a tu amor verdadero/ de los otros?” [“How should I your true love know/ from another one?”] (184). Ni Ophelia, ni Maeterlinck, ni Rossetti mencionan jamás a la figura del hermano. En su lugar, las tres canciones relatan diversos matices de una historia de amor fallida: la locura, el luto, la muerte. Estos textos son narraciones de la espera por el amante peregrino, las cuales culminan con la muerte del amado. La tradición literaria del epígrafe inscribe al poema en una genealogía amorosa y lo desliga del relato fraternal.

Como veremos a continuación, la parábola permite que hablen los amantes, que su historia sólo la escuchen los oídos de sus confidentes. La historia textual del epígrafe concreta el oficio parabólico. Una parábola es una relación excéntrica entre dos puntos, una curva que evita la línea recta. El camino en la parábola recorre conturbaciones y traza un nuevo caminar. Para Charles Hedrick, la parábola es una estrategia hermenéutica que en su acepción más sencilla involucra al oyente por su extrañeza dejándolo en un estado de duda (cit. Funk 133). Ante esto, el oyente debe responder a la parábola de manera creativa. Robert Funk establece que la parábola es una ruptura con la tradición para inaugurar un nuevo significado. Así, ésta no sólo activa el pensamiento por medio de la duda, sino que incita al oyente a comprometerse en la creación de nuevas posibilidades (Funk 140-41). Con base en la diferencia entre sentido y referencia del filósofo Gottlob Frege (1848-1925), Dan Otto Via establece que la parábola tiene una relación dentro del significado (= in-meaning) y otra a través del significado (= through-meaning). La primera es léxica: una relación entre la parábola y otros lexemas del lenguaje: por ejemplo, la narración del hermano se define conforme a los significados provenientes al campo semántico “familia” o “nación”. La segunda es meramente contextual: la parábola sólo funciona en su contexto de acción específico. Con esto, la parábola no transmite un mensaje literal —no se

puede decir lo mismo—, sino que invita al receptor a participar en ella, a desarrollar una respuesta creativa al llamado parabólico (Via 73, Kjærgaard 168).

En “Parábola del hermano”, quien espera describe en repetidas ocasiones el ambiente hostil que rodea su morada: “Sobre mi chimenea, su silbido agorero/ cuele el viento. Estremécense los cristales” (18) y “Tras el cristal que tiembla, interrogo al recodo/ La borrasca flagela con látigos de lodo” (18). Ante la oscuridad de la noche, el hermano teme que el peregrino pueda morir. Contrario los poemas de Maeterlinck y de Rossetti, el hermano espera solo, no hay ningún confidente con quien pueda hablar: la espera se presenta como secreto. Así, el hermano mantiene su lámpara encendida y su puerta cerrada.⁵ Por la soledad, el hermano escribe la parábola para comunicar su historia de espera. La clave amorosa del epígrafe explica la soledad de la “Parábola del hermano”. La espera del amante velado no puede ser confesada sino ante los ojos de aquel que entienda la confianza de “las ansias pecadoras”. Sólo el lector comprometido de la parábola accede a la historia amorosa que enmarca la tradición literaria de la canción de Maeterlinck. Si en Maeterlinck, la amada le dice a su confidente que muestre al amante la puerta abierta y su lámpara apagada, en Novo, la “Parábola” muestra al lector la extinción de la llama del amor homosexual. En la oscuridad, la lámpara no reemplaza al “Nuevo Sol” que nunca verá el amante: la luz que guía al peregrino desaparece. El amenazador ambiente extermina al hermano, la tormenta no sólo convierte la llama en cenizas, sino también al cuerpo en polvo:

Se apagará mi lámpara... su resplandor amigo
convertirá en ceniza de llama

⁵ En su poema “Recinto” (1931), Carlos Pellicer desarrolló el tema de la puerta cerrada y su connotación para los encuentros íntimos de los amantes homosexuales: “Que se cierre esa puerta / que no me deja a estar a solas con tus besos.../ Dichosa puerta que nos acompaña/ cerrada, en nuestra dicha. Tu obstrucción/ es la liberación de estas dos cárceles” (17-19).

y se abrirá mi puerta... La tormenta que brama
me arrojará una piedra... Y cuando el Sol despierte
a mi hermano y prosiga su camino, la muerte
me habrá quizá cubierto con su polvo. Y mi hermano

pasará sobre mí... y buscándome en vano
irá a morir solo en un país lejano. (18)

En “Parábola del hermano”, el amor homosexual queda condenado: el cuerpo termina hecho cenizas de polvo. Así, el poema expresa el trágico sino del cuerpo homosexual en el México después de la Revolución Mexicana. Sin embargo, el destino del amado peregrino no se aclara: la hermandad —ahora convertida en relación amorosa— queda inconclusa. Al final, la suerte del peregrino no se conoce aunque se presume su muerte.

La “Parábola del hermano” relata así sólo la mitad de la historia en la fundación de la jotería literaria. La narración parabólica es “una acción verbal que esencialmente exige un acto de comprensión, una respuesta creativa de un lector competente” [“a verbal action essentially demanding ‘uptake’, a creative response from a competent reader”] (Black 29). De acuerdo con esto, la parábola de Novo está incompleta “hasta que [un] oyente es arrastrado en ella como un participante” (Funk 143). Para rastrear el resto de la historia, debemos analizar cómo “Plegaria” (1920) de Xavier Villaurrutia culmina el relato de “Parábola del hermano”. Este texto relata la historia del peregrino —contraparte narrativa de la historia de Novo. La interacción entre los dos poemas comienza desde el mismo epígrafe: Villaurrutia elige también un verso de Maeterlinck: “Mi corazón esta atemorizado como una mujer, mira lo que he hecho, Señor” [“Mon âme a peur comme une femme, Voyez ce que j’ai fait, Seigneur...”]. A través del verso de “Oraison”, el

autor vincula su experiencia de vida con una sensación perturbadora de afeminamiento. Al igual que en “Oración”, el poema de Maeterlinck presenta un individuo cuya corporalidad está condenada: los labios aparecen malditos como aquel “labio estéril”: “Ten piedad de los malos labios,/ ten piedad de mis arrepentimientos” [“Ayez pitié du mal des lèvres,/ Ayez pitié de mes regrets”] (320). La “pupila absorta” y la “mano sangrienta” aparecen aquí como señal de la conturbación afeminada del cuerpo condenado: “De mis manos, los lirios de mi alma/ De mis ojos, los cielos de mi corazón” [“De mes mains, les lys de mon âme,/ De mes yeux, les cieux de mon cœur!”] (320). En el poema de Villaurrutia, el agotado peregrino implora por piedad ante su insoportable situación. Otra parte del cuerpo expone la primera imagen del poema: aquellas manos afeminadas de “Oración” son lo primero que conocemos del peregrino: “Mi mano está cansada de pedir,/ ha recorrido ya todas las puertas” (35). Su biografía se describe como un camino sin ningún destino: “siempre será la vida un continuo, un cansado, un cruel peregrinar” (35). Particularmente, esa mano abre el cuarteto final del poema: “¡Oh Dios! Dale a mi mano valor para extenderse” (35). La mano que ruega por un lugar para habitar permite abordar un aspecto esencial de la tradición literaria de la amada y el peregrino. En las canciones de Maeterlinck y Rossetti, la amada le habla a un confidente para que le cuente su cruel destino al amante. En ambas, el confidente pregunta cómo reconocer al amante peregrino: “¿Y si vuelve algún día, qué le diré?” [“Et s’il revenait un jour, Que faut-il lui dire?”] (Maeterlinck)/ “¿Cómo reconoceré a tu verdadero amado de cualquier otro?” [“How will I you true love know for another one?”] (Rossetti). El énfasis en el lenguaje íntimo es fundamental para ambos poemas. Justamente, la mano presenta una señal para reconocer al amante: en Rossetti, el amante porta un anillo: “Él portará el anillo que yo le di” [“He will bear a ring I gave”] (184); en el poema de Maeterlinck que usa Novo como epígrafe, la confidente entrega al amante un anillo que

presuntamente responderá sus preguntas: “dale mi anillo de oro/ Sin responderle nada” [“Donnez-lui mon anneau d’or/ Sans rien lui répondre ...”] (338). Villaurrutia plantea una carencia al respecto en su poema de 1920. En “Plegaria”, la mano aparece desprovista de esta señal. Sin embargo, un verso de “Oraison” puede esclarecer esta carencia: “Yo perdí la palma y el anillo” [“J’ai perdu la palme et l’anneau”] (320). El epígrafe invita a aquel que conoce el poema de Maeterlinck a entender la situación de desesperanza del peregrino, ya sin el anillo, ya sin la señal está condenado a su inevitable muerte. Sin la luz de la lámpara que lo espera, sin el anillo que lo identifica, el peregrino está cruelmente sentenciado. El peregrino termina su plegaria con una súplica de resistencia y desaliento: “—¡Oh Dios! Dale a mi mano valor para extenderse./ Cuida de las heridas de mis pies desgarrados,/ y sabré mendigar por entre los sembrados/ cuando las hojas altas empiecen a mecerse...” (14).

La historia de “Parábola del hermano” y “Plegaria” expone el destino fatal del amor homosexual en México después de la revolución. En esa serie de poemas, los epígrafes de Maeterlinck configuran un lugar de encuentro íntimo entre los amantes. En el poema de Villaurrutia, el peregrino ha perdido el anillo que le permite ser identificado ante el confidente de su amado. Ante esta pérdida, las referencias a Maeterlinck suplen la función del anillo y muestran a sus lectores esa señal que les permite reconocer y compartir el aspecto homosexual de estas historias de amor. El lenguaje íntimo brinda la posibilidad del encuentro de los amantes. El anillo, es ahora poema, es el sitio de reunión del deseo sexual de Novo y Villaurrutia. El llamado fraternal de “A Xavier Villaurrutia” surge dentro de este entramado de marcas escriturales y sensaciones biográficas.

Salvador Novo afirma reconocer este lenguaje íntimo en las acciones de Xavier: “Porque tu voz es sabia en callar y ceder/ al claro simbolismo del rosal florido” (9). Así, la figura del

rosal emerge como simbolismo común. En “Oraison” de Maeterlinck, las rosas se cultivan en el pantano. Ante las cenizas que pisa el peregrino cuando vuelve por su amado, las rosas plantean una esperanza al crecer aún sobre las aguas pantanosas —“Las cerdas de los lirios a lo largo de las fiebres/ Y las rosas sobre los pantanos” [“Semez des lys le long des fièvres/ Et des rosés sur les marais”] (320). Como en el caso del corazón, el rosal y la mano, “la intimidad” cambia el significado del llamado a la hermandad de Salvador Novo. El paralelismo entre “Plegaria” y “Parábola del hermano” es sugerente de la historia de condena de la experiencia homosexual: de un lado, la historia trágica del peregrino. De otro lado, la historia fatídica de aquel que espera su regreso. El llamado fraternal se convierte, entonces, en respuesta íntima a este destino cruel: la ‘jotería literaria’ afronta esa historia trágica a la que responde aquel llamado de “A Xavier Villaurrutia”. Solo a través de estas intimidades literarias, por medio de estas enredadas confidencias textuales, el cuerpo vital y textual de Novo y Villaurrutia se re-articula y crean la emergencia de otra vida, de otra literatura, la cual les permite sufrir, llorar, reír y vivir juntos. La respuesta a este llamado, tal vez, esté en el poema “Le pregunte al poeta” de Xavier Villaurrutia. Allí, el “poeta” le sugiere al ‘narrador’ interrogar “a Memnón” y “a la estatua de sal” para develar su secreto (4). Sara Potter establece que el silencio es el aspecto que predomina al finalizar el poema. Sin embargo, al distanciarse del análisis de género⁶, la crítica literaria no sólo dejó expuesto un silencio latente en las referencias a “Memnón” y “a la estatua de sal”, sino que también omitió la fundamental importancia del silencio —de lo que se calla; de lo que se nombra

⁶ Por ejemplo, Sara Potter deja a un lado la perspectiva de género en su análisis del silencio y el vacío en la poesía de Villaurrutia: “La diferencia es que, desde esta observación, Irwin se dedica a deconstruir y subvertir esta virilidad literaria, mientras que Sánchez Prado se aleja de un análisis de género para enfocarse en lo que él considera ‘una estética emergente en búsqueda de legitimidad, una estética que [habla] de los ‘hechos’ de la Revolución y [permite]... sentar las bases de una cultura nacional’... Sin despreciar el análisis de Irwin, para los propósitos de mi investigación me sirve mejor la concepción metonímica sobre el debate viril/afeminado, porque ésta da un punto de partida para ver en qué sitios y debates teóricos, políticos y culturales se posiciona Villaurrutia en su poesía” (“Nocturnos silenciosos y vacíos fructíferos” 133).

sin decir— en la tradición homoerótica literaria hispana. De un lado, en el caso de Memnón, además de ser dios griego y estatua oráculo del Nilo, el nombre de esta deidad helénica fue utilizado en el tratado sobre el uranismo *Memnon: Die Geschlechtsnatur des mannliebenden Urnings* (1868) del abogado y teólogo Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895). Como afirmó Huber Kennedy, el principio fundamental del ‘uranismo’ para Ulrichs fue el de “anima muliebris virili corpore inclusa” (154). En palabras de Ulrichs: “El Uranismo sólo sería posible si la naturaleza actúa de manera diferente y en una manera más compleja en la creación de [estos] individuos. Estas formas preestablecidas son las condiciones inevitables para que un alma femenina resida en un cuerpo masculino” [“Uranism will be possible only through nature acting differently and in more complicated manner in the creation of [these] human beings. This onset forms the necessary inescapable conditions for the feminine soul residing in the male body”] (cit. Inman 95). De otro lado, “la estatua de sal” —curiosamente, éste fue el título de la autobiografía de Novo—también aparece en el tomo cuarto de *A la recherche du temps perdu: Sodome et Gomorrhe* (1921):

... se dejó huir a todos los vergonzosos sodomitas incluso si, al ver a un joven muchacho, ellos volvían la cabeza, como la mujer de Lot, sin por eso transformarse, como ella, en estatuas de sal. De suerte que los [sodomitas] tuvieron una numerosa descendencia, en la que ese gesto resultó habitual, parecido al de las mujeres viciosas que, mientras fingen mirar los calzados expuestos en el escaparate, vuelven la cabeza para mirar a un estudiante. Esos descendientes de los sodomitas, tan numerosos que puede describirseles con aquel otro versículo del Génesis: “Si alguien puede contar los granos de polvo de la tierra, podrá contar asimismo esa descendencia”, ellos han habitado toda la tierra,

han accedido a todas las profesiones y han entrado con mucha facilidad a los círculos más cerrados... [Ellos] que heredaron la mentira que les permitió a sus antepasados abandonar la ciudad maldita.

[... on laissa s'enfuir tous les Sodomistes honteux, même si, apercevant un jeune garçon, ils détournaient la tête, comme la femme de Loth, sans être pour cela changés comme elle en statues de sel. De sorte qu'ils eurent une nombreuse postérité chez qui ce geste est resté habituel, pareil à celui des femmes débauchées qui, en ayant l'air de regarder un étalage de chaussures placées derrière une vitrine, retournent la tête vers un étudiant. Ces descendants des Sodomistes, si nombreux qu'on peut leur appliquer l'autre verset de la Genèse : "Si quelqu'un peut compter la poussière de la terre, il pourra aussi compter cette postérité", se sont fixés sur toute la terre, ils ont eu accès à toutes les professions, et entrent si bien dans les clubs les plus fermés que, quand un sodomiste n'y est pas admis... ayant hérité le mensonge qui permit à leurs ancêtres de quitter la ville maudite.]

(68-69)

La posible referencia a "la estatua de sal" de Proust rompe el silencio, abriendo la posibilidad de relacionar aquel "secreto" del poeta —aquella vida— con la génesis de la sodomía bíblica, con la multiplicación, pero también con la penalización del sodomita que corre a lo largo de la historia. Aunque la referencia puede nombrar simplemente al habitante de Sodoma, el guiño "apercevant un jeune garçon" insinúa una proximidad con la definición del sodomita en tanto homosexual. El "poeta" tal vez hable del uranismo, de esos seres humanos diferenciados, o, tal vez, haya volteado a ver a un muchacho y sepa que "la estatua de sal" fue la última testigo del éxodo sodomita de aquella ciudad maldita. Finalmente, el "narrador" parece entender que el secreto de

la 'jotería literaria' está en la inscripción del cuerpo y la intimidad homosexual en la literatura: en el reconocimiento de la descendencia que están creando la poesía y los cuerpos de Novo y Villaurrutia. El secreto de la poesía temprana de ambos está en poder leer, escribir y vivir juntos, está en crear e inaugurar una comunidad de jotería en las letras mexicanas, una literatura que comparta el sufrimiento y la alegría de sus vidas homosexuales y afeminadas. El llamado velado de Salvador Novo a Xavier Villaurrutia sólo se experimenta al penetrar ese secreto, al tocar esas intimidades vitales y literarias. Villaurrutia concluye y expone esta clave cifrada en el último verso:

el poeta callaba su secreto
porque era ese secreto su vida. (5)

Así, en el arduo entramado de rosas, labios, manos y corazones surge una 'jotería literaria', una literatura sexuada en la que el secreto está en no negarle la vida y el cuerpo a la experiencia literaria.

3.0 AFEMINAR LA VANGUARDIA: RETRATO DE JOTERÍA (1920-1923)

Termina en esto el diario de mi abuelo. Su tumba no se halla por parte alguna.
Tal vez un insurgente diera cuenta de su cuerpo. Quizá él huyó de su alma antigua...
de su vida ficticia entre los libros que los viejos escriben amargamente
y que habían ahogado su amanecer. Acaso vive en mí...

Salvador Novo, "Manuscrito de un hombre colonial"

The boy I love, the same becomes a man not through derived power, but in his own right,
Wicked rather than virtuous out of conformity or fear

Walt Whitman, *Leaves of Grass*

Escribir acerca de las vanguardias del siglo XX a partir de las expectativas del XXI expone una doble incitación crítica: de un lado, analizarlas desde su especificidad geográfica y temporal. De otro, aceptar el riesgo de poner a prueba nuestras propias certidumbres del pasado y el presente. En *Latin American Vanguardias: the Art of Contentious Encounters* (1994), Vicky Unruh señaló cuatro premisas fundacionales para la investigación de las vanguardias en América Latina. Estas premisas se pueden sintetizar alrededor de dos aspectos. De un lado, el 'aspecto global': las vanguardias integraron movimientos e idearios artísticos y políticos a nivel mundial —incluidas, mediaciones hemisféricas, continentales, transatlánticas y transpacíficas. De otro, el 'aspecto experimental': los movimientos de vanguardia transformaron tanto los métodos estilísticos de la

escritura literaria como su manera de incidir en su entorno social —en este sentido, los manifiestos formaron parte de los experimentos formales propios de la prosa de vanguardia. Estos dos aspectos están, a su vez, profundamente relacionados con las transformaciones económicas, políticas y sociales de los proyectos corporativos e institucionales de modernización a escala mundial (2, 26). Las vanguardias tanto europeas como latinoamericanas pueden estudiarse como la suma de múltiples búsquedas artístico-políticas para intervenir los procesos de organización social que conllevaron los trepidantes cambios culturales, económicos, estéticos y geográficos que sucedieron a lo largo de las primeras décadas del siglo XX.

En este punto, la propuesta de Unruh converge con lectura hecha por Walter Benjamin (1892-1940) de la poesía de Charles Baudelaire (1821-1868): de manera más específica, con su estudio del poemario *Fleurs du mal* (1857). Siguiendo a Benjamin, el acto poético de Baudelaire fue dar forma literaria a la tensión entre la sensibilidad del poeta y su experiencia de los espacios y las poblaciones de la ciudad europea moderna. Al vivirla, el poeta enfrentó el acto de creación con el vivir anodino, anónimo y decadente propio del naciente París de Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) a mediados del siglo XIX (171-72). Esta tensión entre la experiencia individual y social —entre un vivir del individuo y uno de la sociedad— es un conflicto fundamental para estudiar los movimientos de vanguardia y los procesos de modernización artística y económica de finales del siglo XIX y principios del XX. En 1980, Jürgen Habermas identificó a la obra de Baudelaire como un momento de cambio cardinal para la modernización del arte y para el surgimiento de las vanguardias:

el espíritu y la disciplina de la modernidad estética se diseñó claramente en [su] obra [...] La vanguardia se ve a sí misma invadiendo territorios desconocidos,

exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado. (Habermas 133)

En 1930, T. S. Eliot (1888-1965) ya había señalado la importancia del descubrimiento y la innovación en la obra de Baudelaire. La escritura del poeta francés era importante porque había elevado por medio del arte las imágenes sórdidas de las metrópolis con el fin de crear un nuevo lenguaje de expresión poética:

[Baudelaire] presenta algo nuevo, y algo universal para la vida moderna [...] No es meramente el uso del imaginario de la vida diaria, ni tampoco del imaginario de la vida sórdida de la gran metrópolis, sino la elevación de esos imaginarios a una primordial intensidad —presentada tal y como es, pero que a su vez representando mucho más de lo que es —que Baudelaire ha creado un modo de expresión y de liberación para otros hombres.

[[Baudelaire] introduces something new, and something universal in modern life [...] It is not merely in the use of imagery of common life, not merely in the use of imagery of the sordid life of a great metropolis, but in the elevation of such imagery to the first intensity—presenting it as it is, and yet making it represent something much more than itself—that Baudelaire has created a mode of release and expression for other men.] (171)

Pese a su admiración por la innovación estética, Eliot reprobó cualquier lectura que relacionara este nuevo modo de expresión con el estilo de vida decadente de Baudelaire, el cual en mi opinión puede interpretarse como una intervención poética en el conflicto moderno entre el individuo y la sociedad. Dos años antes, en “Baudelaire and Our Times”, Eliot había tratado de exorcizar los aspectos decadentistas de la obra del autor de *Les Paradis artificiels* (1860). Para

lograrlo, perspicazmente, hizo énfasis en un concepto religioso: ‘la universalidad de la experiencia cristiana’. La protesta de Eliot —la declaración “I Protest” abre el ensayo— buscó extirpar a la obra poética de Baudelaire de la tradición individualista y decadentista a la que lo habían adscrito las traducciones de Arthur Symons (1865-1945) —una genealogía literaria que incluía a Lionel Pigot Jonhson (1867-1902), Walter Horacio Pater (1839-1894), Joris-Karl Huysmans (1848-1907) y al mismísimo Oscar Wilde. Este énfasis es explícito cuando Eliot remarcó la doble extemporaneidad de Baudelaire, un poeta que para el escritor estadounidense estaba fuera de su tiempo por sus fervientes pasiones clásicas y cristianas: “Lo importante en Baudelaire es que él era esencialmente cristiano, nacido fuera de su tiempo, y clasicista, nacido fuera de su tiempo” [“The important fact about Baudelaire is that he was essentially a Christian, born out of his due time, and a classicist, born out of his due time”] (72). Por ello, el autor de *The Waste Land* (1922) enfatizó el anti-progresismo propuesto por Baudelaire en su diario íntimo *Mon cœur mis à nu* (1887): “La teoría de civilización. La civilización no es la gasolina, ni el vapor, ni los tornamesas, es la disminución de los rastros del pecado original” [“Théorie de la vraie civilisation. Elle n’est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel”] (697). Sin embargo, como señaló Debarati Sanyal, la postura anti-tecnológica de Baudelaire contenía de manera explícita una crítica a los procesos de modernización y colonización de Occidente. El fragmento citado por Eliot continúa de la siguiente manera: “Todos los pueblos nómadas, pastores, los cazadores, los agricultores e incluso los antropófagos pueden ser superiores, en la energía, en la dignidad personal, a nuestra raza de Occidente” [“Peuples nomades, pasteurs, chasseurs, agricoles et même anthropophages tous peuvent être supérieurs, par l’énergie, par la dignité personnelle, à nos races d’Occident”] (697). Esta ordalía tecnológica de Baudelaire y su propuesta decadentista expusieron, entonces,

diversas experiencias vitales de éxtasis y furor, de tedio y desgracia, que surgieron en las ciudades modernas a causa de los procesos locales, nacionales, continentales y globales de colonización económica durante la segunda parte del siglo XIX.

Ahora bien, en el contexto académico latinoamericano, la crítica de Mihail Grünfeld a Octavio Paz (1914-1998) podría interpretarse como otro intento por resolver —como lo hizo Eliot en el caso de Baudelaire— la tensión entre el individuo y la sociedad presente en la estética moderna. Para Grünfeld, la lectura de Paz sobre las vanguardias fue una interpretación en extremo limitante. De un lado, Paz afirmó que “la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida” (148). De otro lado, Grünfeld propuso que la vanguardia “fue, en lo mínimo, un testimonio fervoroso y ardiente que daba la bienvenida a una nueva época [...] fue una esperanza y un intento de cambiar el mundo, de recrearlo, de rehacerlo, de convertirlo en algo nuevo, totalmente distinto, no reconocible pero a la vez familiar” (11). La crítica de Grünfeld planteó así la abolición de la experiencia íntima en favor de una acción revolucionaria que buscó “cambiar el mundo” para orientarlo hacia “una nueva época”. El crítico rumano decidió no darle importancia al conflicto entre el individuo y la sociedad, sepultando a la experiencia particular bajo el arrollador peso de la multitud, bajo el aplastante nombre inaugural de los tiempos modernos. Su “testimonio fervoroso y ardiente” carece de la erótica del “estilo de vida” pregonada por Paz. Precisamente, el “en lo mínimo” de Grünfeld clausuró la experiencia individual y colectiva con el fin de resaltar el cambio revolucionario a gran escala de la modernidad occidental. Empero, su perspectiva teórica resulta limitante porque no permite analizar el conflicto individuo/sociedad que formó parte integral no sólo de la obra de Baudelaire y Benjamin, sino también de gran parte de las narrativas del *flâneur* que proliferaron tanto el modernismo europeo —por ejemplo, James

Joyce (1882-1941), Edgar Allan Poe (1809-1849), Nikolai Gogol (1809-1852), Alexander Pushkin (1799-1837)— como en el vanguardismo latinoamericano —Arqueles Vela (1899-1977), Oswald de Andrade (1890-1954), Jorge Luis Borges (1899-1986), Manuel Maples Arce (1898-1981), entre otros.

Así, para releer y visitar a nuestras vanguardias, no debemos clausurar sus experiencias vitales: liquidar sus políticas del “estilo de vida”. Debemos vivir contemporáneos a ellas: a la vez próximos y distantes. Historiadores y confidentes: escribir para deambular entre la labor crítica de la historia y la confesión íntima de la biografía. Parafraseando a José Emilio Pacheco, en este capítulo, analizo a aquellos artistas que configuraron una otra “otra vanguardia”: una desviada sexualidad vanguardista, un artístico amaneramiento del cuerpo masculino que trazó otra manera de abordar el problema de la experiencia individual y colectiva de la modernidad en México (327). Estos artistas y escritores vivían aquella Ciudad de México de modernas y revolucionarias aspiraciones. De allí, emergieron en un avant-garde sexual que no calzó los moldes del binomio vanguardista: ni muy ‘contemporáneos’ a veces, ni mucho menos ‘estridentes’. Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel y Salvador Novo dieron esos primeros pasos por los caminos del afeminamiento masculino en la estética mexicana. Ciertos retratos, libros y poses recorrían cada una de sus experiencias corporales y expresaban sus más íntimas pasiones, sus vidas sentidas todas. Como veremos en este capítulo, esas vidas, obras, libros, pinturas y cuerpos de delicadas manos y frágiles maneras fueron inhumadas, incluso a plena vista, por la historia del arte y la literatura mexicana. En el primer acápite, analizo la propuesta higienista y corporal de Manuel Maples Arce que niega la innovación artística a los cuerpos masculinos afeminados. En el segundo, retrato las desviaciones y reencarnaciones poéticas haciendo énfasis en la figura del San Sebastián expresadas por esos cuerpos afeminados que

vivieron la experiencia moderna de la Ciudad de México: de Montenegro a Novo, de Keats a Wilde, de un maricón a un joto surgen esas novas figuraciones íntimas, esos nuevos ‘ensambles corporales’, esos flameantes ‘estilos de vida’: esas joterías de avant-garde.

3.1 A MANUEL MAPLES ARCE: UNA HIGIENE DE MIEMBROS ELÉCTRICOS

Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros

Manuel Maples Arce et al, “Manifiesto estridentista. Núm. 2” (1923)

E
X
I
T
O

Manuel Maples Arce,

Actual No.1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista (1921)

The table below is included so that there is an item in the sample List of Tables. La interrupción en la experiencia moderna —el momento de *shock*— posee la ventaja de la quietud dinámica: una sensación de movimiento aun cuando el cuerpo está inmóvil. El tiempo y el espacio son dimensiones inseparables para experimentar el territorio de la ciudad moderna. En *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America* (2006), Fernando Rosenberg propuso de manera pionera la primacía del espacio, del posicionamiento y del mapa en el proceso de innovación de

los proyectos vanguardistas en América Latina: vanguardias siempre posicionadas local, nacional, continental y globalmente. Sin embargo, Rosenberg decidió olvidar el tiempo y relegar la temporalidad de la experiencia humana. Esta omisión lo llevó inadvertidamente a renunciar a la ‘duración’ en su análisis de las vanguardias: el crítico argentino se ubicó, entonces, en un espacio vaciado de tiempo, en un mapa que dibujó una especie de apocatástasis de la teoría literaria. Ante esto, sugiero que la crítica académica no se limite al estudio de los “loci de enunciación” (6): a la ubicación espacial de Latinoamérica en el proyecto global de la modernidad sino que, en su lugar, aborde también a las vanguardias como experiencias de vida: personas y colectivos que experimentaron la exaltación, el desencanto, el éxtasis y la decepción del mundo moderno a principios del siglo XX. Los movimientos de vanguardia a lo largo de América fueron una multiplicación de vivires inevitablemente asimétricos no sólo en su habitar espacial, sino también temporal. Viro mi reflexión hacia el problema del tiempo, haciendo énfasis en la experiencia temporal del México post-revolucionario. El ‘giro espacial’ desconoció que las vanguardias incluyeron la experimentación con la experiencia misma del tiempo: vanguardias del momento pasado, del presente y del futuro: “La modernidad estética se caracteriza por actitudes que tienen su eje común en una nueva conciencia del tiempo, expresada en las metáforas de la vanguardia” (Habermas 54). Sin embargo, mi interpretación también sufre una ceguera semejante: si bien la experimentación moderna de la vanguardia incluye a la experiencia temporal, entonces, es pertinente preguntarnos: ¿cómo las personas y colectivos percibieron los cambios en la experiencia de esos tiempos modernos? Sin responder esto, mi posición teórica propondría una temporalidad absoluta: una vivencia de tiempo indistinta, homogénea y vacía. Yanna Hadatty Mora resaltó la importancia de la sensación de velocidad en la vanguardia mexicana: “La estética determinante para esta construcción es el culto a la

velocidad y el ruido, metonimias del automóvil en que se puede recorrer en corto tiempo grandes espacios” (31). La metáfora de la ‘aceleración’ —el cambio de velocidad por unidad de tiempo— me permite enmarcar la experiencia temporal moderna como una puesta en situación de los cambios de velocidad ante las percepciones sensoriales de un cuerpo. La aceleración del tiempo tanto individual como colectiva nos invoca a cuestionar: ¿cuál es el medio que le permite a algo/alguien percibir los cambios de la ciudad moderna mexicana? En otras palabras, preguntarnos: ¿cómo cada ‘ensamble corporal’ distingue los cambios de velocidad e intensidad en su experiencia urbana? Para comenzar este cuestionamiento, examino el manifiesto *Actual. No.1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista* (1921) de Manuel Maples Arce. Luego, analizo el retrato de Salvador Novo hecho por Manuel Rodríguez Lozano junto con los artículos periodísticos “¡Qué México! novela en que no pasa nada” (1923) y “Manuscrito de un hombre colonial” (1923). Leer a estos divergentes ‘contemporáneos’ permite intuir una respuesta a la pregunta por la percepción corporal de la vida en la moderna Ciudad de México. De cada uno de sus obras, surge un tipo de cuerpo distinto que experimentó aspectos diversos de la ciudad capitalina. En el cuerpo, sensaciones de tiempo y de espacio cohabitan: no analizamos ya ‘giros espaciales’ o ‘temporales’ sino hábitats urbanos de intensidades y velocidades de diversos y divergentes ‘ensambles corporales’. La inauguración narrativa de Novo y Maples Arce mostró así la forma en la que ciertos cuerpos experimentaron la nueva temporalidad y espacialidad en la Ciudad de México: esa veloz duración y masiva población generada por los cambios económicos, políticos, infraestructurales y sociales de esta moderna y provinciana urbe capitalina.

En México, tradicionalmente, la crítica literaria ha establecido dos manifestaciones vanguardistas que exponen las preocupaciones y las esperanzas de la población intelectual de

clase media y media alta durante la primera mitad del siglo XX. Dos movimientos artísticos que respondieron tanto al reacomodo económico y social producido por la Revolución Mexicana, como a la influencia y la migración de ideas y personas provenientes de Europa, Asia, Norte y Sur América: de un lado, la vanguardia susurrante de “Contemporáneos”. Del otro, la vanguardia estruendosa del “Estridentismo”. El movimiento estridentista propuso una pionera conexión entre la estética literaria y las nuevas experiencias corporales surgidas en el contexto de modernización técnica e industrial de la Ciudad de México. La poética de sus miembros se infraestructura alrededor de la experiencia del ‘instante tecno-humano’, de aquel momento de convergencia entre la innovación artística y la revolución tecnología. Dentro de este contexto, mi interpretación debe detenerse para reconocer que la experiencia vanguardista en México, como veremos a continuación, parece no ubicarse ni exclusivamente en la geografía propuesta por Rosenberg, ni en mi énfasis en la duración temporal de la experiencia humana. En lugar de esto, la vanguardia mexicana surge de la experimentación vital de los artistas —de manera individual y colectiva— de cada una de esas formas corporales de vivir los procesos de modernización. Manifiesto que la experimentación temporal y espacial de cada cuerpo —o ensamble de los mismos— es lo que permite comprender los procesos de creación no sólo de los cuerpos afeminados, sino de gran parte de los cuerpos que configuraron las vanguardias literarias y artísticas en México.

En el manifiesto inaugural del Estridentismo, Manuel Maples Arce proclamó la emergencia de un cuerpo eléctrico que permitía crear una nueva estética de avant-garde. El autor fundó la literatura vanguardista con una intervención escandalosa en la Ciudad de México. Su manifiesto mural tapizó las calles del centro de la urbe capitalina. En este primer manifiesto, todavía alejado de una redención pre/hispánica o, incluso revolucionaria, el autor enfocó sus

propuestas y disquisiciones en la primacía del presente del artista y la ciudad modernos: “Maples Arce no imaginó la redención de Mexico a partir de su pasado prehispánico o lo que él denominó ‘eflorescencias mefíticas de nuestro medio nacionalista’ , sino que lo visualizó esta redención en los ciudadanos que vivían el presente” [“Nor did he envision Mexico’s redemption in terms of its pre-Hispanic past or what he perceived as the ‘mephitic efflorescence of our nationalist environment,’ but instead focused his interest on its present-day citizen”] (Klich 28). En *Actual. No.1*, el poeta pregonó catorce lineamientos para desarrollar “una vanguardia actualista”. Maples Arce relató los detalles de su acto poético en el libro autobiográfico *Soberana Juventud* (1967): “El manifiesto fue fijado una noche, junto a los carteles de toros y teatros, en los primeros cuadros de la ciudad y, principalmente, en el barrio de las Facultades. Se distribuyó a los periódicos y se mandó por correo a diversas personas de México y del extranjero” (122). De un lado, para Elissa Rashkin, la intervención callejera fue un llamado por un arte público y urbano dirigido a los habitantes de la ciudad:

Lo que Maples Arce convocó y practicó fue un arte público que estuviera enraizado en la vida diaria de la metrópolis: en sus fábricas y trabajadores, en sus carros y trolleys, cines, bandas de jazz y flappers, en las vitrinas y la señales eléctricas, en los carnavales y en las demostraciones, en los cables del telégrafo, en el concreto y el acero

[what Maples Arce called for and practiced was a public art rooted in the daily life of the metropolis with factories and workers, car and trolleys, cinemas, jazz bands and flappers, shopping windows and electricity signs, carnivals and demonstrations, telegraph wires, concrete and steel.] (22)

Con respecto al arte público, Sánchez-Prado afirmó que la utilización del cartel publicitario fue una estrategia que permitió a Maples Arce criticar a las instituciones literarias de la época: “el uso de carteles es un corto circuito en la idea misma del campo literario, dado que apela a una comunicación directa con la esfera pública, sin la intervención de las instituciones literarias” (55). Por su parte, Lynda Klich precisó que el uso del cartel callejero no sólo presentó una crítica directa al anacronismo de los letrados de la época, sino también propuso un nuevo prototipo moderno del letrado mexicano:

La elección del cartel, uno de las formas más emblemáticas en el arte gráfico en Mexico, demuestra su deseo por actualizar y desafiar las tradiciones nativas. Es más, el cartel y su circulación anuncian la intención de Maples Arce de introducirse el mismo en el escenario público y de expandir el debate cultural más allá de la torre de marfil, todo esto como parte de la expansión del modelo del letrado en Mexico.

[The choice of the broadsheet, Mexico’s most emblematic form of graphic art, demonstrates his desire to update and challenge native traditions. Moreover, the broadsheet and its circulation announce Maples Arce’s intention to insert himself into public discourse and to expand cultural debates beyond the ivory tower, in line with his updated model of the letrado.] (26)

De otro lado, para Evodio Escalante, el manifiesto fue “el grito solitario de un escritor, que [aportaba] su grito de rebeldía contra la retórica dominante del modernismo” (10). El grito público y urbano de Maples Arce en poco tiempo atrajo a un número importante de artistas de la época: Fermín Revueltas (1901-1935), Arqueles Vela (1899-1977), Germán List Arzubide (1898-1998), Salvador Gallardo Dávalos (1893-1981), Tina Modotti (1896-1942), Jean Charlot

(1898-1979), Ramón Alva de la Canal (1892- 1985), Germán Cueto (1883-1975), Leopoldo Méndez (1902-1969) y Silvestre Revueltas (1899-1940). Justamente, esta vanguardia se caracterizó por el perfil multidisciplinario de su producción artística: “se trata de una vanguardia aglutinante, en la que confluyen escritores, pintores, grabadores, escultores, dramaturgos, fotógrafos y músicos” (22).

Según Escalante, Arqueles Vela fue quien describió con mayor precisión la esencia de la obra de Maples Arce en *Fundamentos de la literatura mexicana* (1966):

Por primera vez en la poesía mexicana, la individualidad desmesurada encuentra una resonancia social. La angustia del poeta no canta su soledad como la romántica o surrealista, sino la soledad acendrada en las multitudes. Su soledad proviene de no poder adentrarse en el fondo de la muchedumbre, como una realidad de sucesos sociales. Es una soledad profunda profunda que asciende de los estratos bajos hacia una esperanza multitudinaria; de lo más oscuro de la naturaleza individual a lo más oscuro de la naturaleza social. (129)

En esta insinuante mofa al “archipiélago de soledades”, Vela propuso que el logro de Maples Arce fue sintetizar la “individualidad desmesurada” con la naturaleza misma de la experiencia social revolucionaria. El conflicto moderno de Baudelaire entre individuo y sociedad fue una oportunidad gozosa de experimentación literaria para el autor de *Andamios interiores* (1922). Aquella “verdad [que] no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros [...] de nuestras emociones interiores [y] sugerencias sensoriales” sólo se podría transformar en manifestación estética en el momento que conectase la experiencia literaria con los artefactos tecnológicos de la ciudad moderna: “La literatura insuperable [es aquella] en que prestigian los teléfonos y los diálogos perfumados que se hilvanan al desaire de los hilos conductores”. Su contexto histórico

revolucionario causó la disyunción del Estridentismo con el Futurismo italiano: “La distancia de la vanguardia mexicana frente al futurismo de Marinetti tiene su origen, hasta donde alcanzo a ver, en su vinculación con la realidad del país, que entonces giraba en torno a la Revolución mexicana” (Escalante 44). A pesar de que esto explica dicho distanciamiento en la obra posterior de los estridentistas, el grito presentista de *Actual No.1* insinúa otro énfasis explicativo: éste es, la síntesis presente entre la experiencia individual y colectiva por medio de las nuevas tecnologías. Más que una respuesta a la Revolución mexicana, la “vanguardia actualista” proclamó la idea de una creación literatura arraigada en la revolución tecnológica vivida en la realidad contemporánea, en el día a día, de la Ciudad de México: “Nada de introspección. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente”. En el vértice de la modernidad técnica, en ese momento de quietud dinámica, en un *shock* inmóvil, ocurre el nacimiento de la experiencia poética estridentista, acontece eso que Maples Arce llamó “el prodigio de nuestra formidable estética dinámica”. Esta cristalización del dinamismo estético la podemos emparentar con la conceptualización hecha por Benjamin del concepto de *shock* en *Sobre el concepto de historia* (1940): “Propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas sino igualmente su detención. Cuando el pensar separa de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un *shock* que la hace cristalizar como mónada” (54). Para György Lukács, en *Teoría de la novela* (1920), la unificación —entiéndase, detención del pensamiento— en la creación novelística sólo era posible por medio de una “ética subjetiva” procedente de una perspectiva realista socialista, la cual podría explicar su rechazo por los proyectos vanguardistas de su época: “El último principio unificante no puede ser sino la ética de la subjetividad creadora, ética que se ha hecho evidente en los propios contenidos” que se corresponden con una realidad auténticamente orgánica (89).

Contrario a la unificación orgánica de Lukács, el “yo” prometeico e inorgánico del artista estridentista sucede en una iluminación heterogénea, en un shock del pensamiento causado por una “constelación” urbana saturada de tensiones y estímulos: luminiscencia creada no por el pasado fuego de los dioses, ni por la futura promesa del rugido automotor, sino por el presente de un cuerpo electricificado: “yo, gloriosamente aislado, me ilumino en la maravillosa incandescencia de mis nervios eléctricos”.



Figure 3: Manuel Maples Arce. *Actual No. 1*.

En *Actual No. 1*, el proto-poeta estridentista surgió como un cuerpo depurado y curado por una literatura que entroncaba a la tecnología de la urbe con la vivencia estética del cuerpo: corporalidad cuya emoción originada por el contacto de sus venas “correlativas y exquisitas

actualistas”, de sus “nervios eléctricos” con el “humor de los tubos de escape”. La creación estética, en este sentido, ocurre al experimentar un cuerpo que transcurre por las leyes de la ciudad técnico-mecánica. La percepción de las intensidades urbanas produce un arte purificado que comprime sensaciones vitales, artefactos tecnológicos y productos artísticos: en lugar de eso, “Él propone que el arte esté basado en el estímulo sensorial de la experiencia urbana, con esto desdibuja los límites entre el arte y la vida” [“He proposes instead that art be based on the sensory stimuli of urban experience, thus blurring the boundaries between art and life”] (Flores 211). Esta conjunción entre vida y arte produjo, como afirmó Gallo, un arte tecnológico e industrial —“machine-made”— de producción masiva para el consumo de las masas (*Mexican Modernity* 92). La propuesta de Maples Arce se corresponde así con la caracterización de las vanguardias latinoamericanas hecha por Vicky Unruh —quien en este aspecto dialoga con la interpretación de Peter Bürger: “los movimientos de vanguardia [...] buscaron volver a unir de manera activa el arte y la experiencia” [“vanguard movements [...] sought an active reengagement between art and experience”] (Unruh 21). En *Theory of the Avant-Garde* (1984), Bürger señaló que, contrario al arte sacro y renacentista, la institucionalización burguesa del arte había separado la creación artística de la “praxis vital de los hombres” (103). Para el joven Maples Arce, la afección eléctrica del cuerpo fue una experiencia que permitió reconectar el arte con su experiencia urbana y tecnológica. Por eso, la electrificación no sólo ocurría en el cuerpo del poeta, sino también en el metal de aquel conmovido “ascensor eléctrico” que subía por “los tejidos musculares” de un rascacielos. De acuerdo con Marco Thomas Bosshard, “Es aquí, en la sociedad burguesa, donde el arte mayormente ya no es acto colectivo vivido en espacios públicos, sino que se individualiza, desplazándose a espacios privados” (37). En este sentido, la literatura estridente crearía un arte que se vive colectivamente en el espacio público, un acto

artístico que incluye los nervios, el cemento, el metal y los músculos de los transeúntes, de los edificios, de los ascensores, creando un continuum material y sensorial maquínico/humano en la experiencia de los artistas de la Ciudad de México: una naturaleza ampliada con la tecnología y la maquinaria. Si los poetas debían estudiar a la naturaleza para comportarse “en el fondo como ella”, la naturaleza debía entonces aparecer ya modificada por los medios de la tecnología y la industria: “el medio se transforma y su influencia lo modifica todo”.

La sentencia de muerte a Frédéric Chopin (1810-1849) posee un énfasis distinto a la pena capital destinada a don Miguel Gregorio Antonio Ignacio Hidalgo-Costilla y Gallaga Mandarte Villaseñor (1753-1811): mientras que el destino del padre de la independencia mexicana expresaba el rechazo a un nacionalismo artístico: “—‘Muera al cura Hidalgo... X. Cosmopoliticémosnos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales del arte nacional’”; el destino de Chopin —‘trade marcado’ por el mismo Maples Arce— exponía una acción de carácter purgante, un proceso de desintoxicación corporal para la creación artística de las vanguardias literarias: “V. Chopin a la silla eléctrica. He aquí una afirmación higienista y detersoria”. Precisamente, Tatiana Flores señaló el aspecto terapéutico del manifiesto:

El subtítulo de manifiesto, *Comprimido Estridentista* de Manuel Maples Arce, que se traduce como ‘Stridentist Compression’ o ‘Stridentist Pill’, daría un nombre al incipiente movimiento [...] Con este manifiesto, *Maples Arce proveía el tónico para curar los males de salud de la cultura mexicana*.

[The manifesto’s subtitle, *Comprimido Estridentista* de Manuel Maples Arce, translated as ‘Stridentist Compression’ or ‘Stridentist Pill,’ would give a name to his incipient movement [...] With his manifesto, *Maples Arce provided the tonic for curing the ills of Mexican culture*.] (El énfasis es mío, 209)

Asimismo, siguiendo Ann Warner-Ault, el manifiesto funcionó como un remedio que permitía actualizar la experiencia estética de cualquier cuerpo enfermo que lo consumiera (95): en palabras de Maples Arce, “en veinticuatro horas exterminó todos los *gérmenes de la literatura putrefacta y su uso es agradabilísimo y benéfico. Agítese bien antes de usarse*”. Como afirma Hadatty, “el comprimido estridentista es [entonces un] fármaco [y] un germicida que logra acabar con la enfermedad de la vieja literatura” (28). Esta perspectiva detersoria expuesta por Maples Arce se mantiene en textos posteriores del movimiento estridentista: por ejemplo, en “Irradiación inaugural” y en el poema caligráfico “DR” incluido en el primer número de *Irradiador. Revista de Vanguardia. Proyecto internacional de nueva estética* (1923): “Ud. Está enfermo... Ud. Puede curarse. Vea hoy mismo al Dr. Inverosímil, al gran saca-muelas literario... Irradioscopia y estridentoterapia. Sintomatismo y causalidad. Véalo Ud. Hoy mismo”. En “Los noventa años de Actual No. 1” (2012), Escalante señaló la importancia del carácter terapéutico en la propuesta estética del Estridentismo: “La imagen de la vanguardia ‘medicinal’ no deja de ser atractiva y quizás merecería reflexiones más reposadas” (29). Justamente, una de las primeras críticas hechas al manifiesto contradujo el carácter “medicinal” del escrito de Maples Arce: José D. Frías afirmó:

No sé hasta qué punto Maples Arce haya querido hacer humorismo en su manifiesto. Ni puedo juzgar de su sinceridad o de su fe. ¿Quién puede adivinar en esos alharaquientos tumultos de las ‘escuelas’ lo que habrá de nacer de ellos? ¿Por qué hemos de pensar que solo un loco puede lanzarse a desafiar la publicidad en la forma de esa hoja de Vanguardia [...] tremendo ‘comprimido’ que para muchos será un verdadero ‘comprimido’ de estircnina [veneno]? (5)

Siguiendo la idea de una “vanguardia ‘medicinal’”, el caligrama —intercalado en las páginas de “Irradiación inaugural”— asemeja una receta médica: Si bien las iniciales DR podrían hacer referencia a Diego Rivera, estas dos letras también podrían representar una abreviatura: “Dr.”. En otras palabras, esto podría indicar que el “Caligrama DR” era una especie de récipe médico, en este caso específico, uno probablemente escrito por aquel “Dr. Inverosímil” referido en la editorial del primer número de *Irradiador*. “Actual. No. 1” e “Irradiación inaugural” compartieron así la propuesta terapéutica y vanguardista del Estridentismo. En este sentido, el “Caligrama DR” produjo una descripción mucho más precisa del carácter terapéutico de este movimiento de vanguardia. En el poema, el Estridentismo se convertía en un estado farmacológico de un cuerpo, el cual era inducido a través del uso de la “estridentina”: “Estridentina = Especifico infalible cura la *pesadez cerebral infecciosa* y la *miopía espíritu aguda*/ Estridentismo → Estado de lucha contra las enfermedades que cura la ES-TRI-DEN-TI-NA”. Desde la aparición de “Actual No. 1” hasta la publicación de “Caligrama DR”, la propuesta terapéutica del Estridentismo se refinó transformándose de un comprimido/píldora en un estado biológico, en una estética eugenésica que intentó crear un cuerpo curado de las enfermedades cognoscitivas y las infecciones sensoriales causadas por la literatura mexicana de la época.



Figure 4: Autoría Colectiva. *Caligrama D.R.*

La relación entre arte y vida tiene una caracterización específica en *Actual No.1*: el proto-estridentismo debía hacer “poesía suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado (desdén, anécdota, perspectiva)” y eliminando “en pintura, toda sugestión mental y postizo literaturismo”. En este primer grito de vanguardia, la experiencia corporal se expresaba en una comunión literaria entre la potencia del hombre y la vitalidad de la maquinaria: debía purgarse la anécdota y la perspectiva individual para favorecer el cambio temporal propio de la ciudad moderna. En este punto, la postura del joven Maples Arce converge con la propuesta de Mihai Grünfeld: la vanguardia como realización estética de un cambio revolucionario, del surgimiento de una nueva época, de un nuevo siglo: “De las aproximaciones culturales y genésicas su influencia tiende a borrarse los perfiles y los caracteres raciales, por medio de una labor selectiva eminente y

rigurosa, mientras florece [...] la unidad psicológica del siglo”. Rubén Gallo interpretó este borramiento como una propuesta moderna y cosmopolita que difería de los proyectos arraigados en el sentimiento nacionalista de la Revolución mexicana: “El espíritu en la época moderna fue internacional, y el progreso tendía a borrar cualquier marca de rasgos nacionales tanto en las máquinas como en las personas” [“The spirit in the modern era was international, and progress tended to erase the mark of national traits, in machines as well as in people”] (316). Para Flores, la propuesta de Maples Arce expone de manera pionera una “globalización en un país en el que apenas comenzaba a entenderse el concepto de nacionalidad” [“globalization in a country that is only beginning to grasp the concept of nationhood”] (220). Sin embargo, el carácter globalizador, cosmopolita e internacionalista de Maples Arce también posee un aspecto eugenésico: “la unidad psicológica del siglo” eliminó mediante un proceso cuasi evolutivo el carácter racial de la experiencia estética: el cuerpo generacional —‘genésico’— se transforma en un cuerpo eugenésico, una corporalidad apropiada que une la ‘*psiquis*’/ ‘psicología de la sociedad’ con la vitalidad de la ‘*zoe*’/ ‘fuerza vital’ borrando el ‘*bios*’/‘rastros histórico y racial’ de los cuerpos. El énfasis de Maples Arce propone, entonces, un proceso higienista que buscaba purgar las características raciales del cuerpo humano: para el autor, el cuerpo borrado exponía el cuerpo ideal de la modernidad estética. En “Actual. No. 1”, Maples Arce no sólo propuso la expulsión de los cuerpos racializados, sino que también intentó remover a los cuerpos afeminados de la experiencia literaria y artística de la ciudad moderna. Dos años más tarde, en el “Manifiesto estridentista Núm. 2” (1923), la determinación corporal se convierte en proclama del movimiento: en el párrafo final del manifiesto afirmó: “Ser estridentista es ser hombre”. En parte, sus opositores eran caracterizados con referencias a cuerpos masculinos mutilados, afeminados y enfermos: “Sólo los eunucos no estarán con nosotros”/ “críticos desrrados [sic] y

biliosos, roídos por todas las llagas lacerantes de la vieja literatura agonizante y apestada”. Con respecto a esto, Daniel Balderston señaló: “Los Estridentistas, como los futuristas italianos, buscaron un estética agresivamente masculina que estuviera basada en la guerra, la tecnología, la subyugación de la mujer y el ataque a los hombres afeminados” [“The Estridentistas, like the Italian futurists, sought an aggressive masculinist aesthetic based on warfare, technology, the subjugation of women, and the bashing of effeminate males”] (60). A pesar de que se ha establecido el carácter machista de la propuesta de Maples Arce, es importante enfatizar que dicha propuesta está relacionada de manera directa con la corporalidad de los cuerpos mismos: el estilo literario —o el suicidio del mismo: “estilicidio”— ocurría como expresión propia de esos cuerpo afeminados, de esas corporalidades emasculadas que producían un estilo literario estéril y sangrantemente afeminado: “el estilicidio de *sus menstruaciones intelectuales*” (el énfasis es mío). De manera peculiar, Maples Arce incluye en el manifiesto una excitación a los jóvenes de Mexico como posición adversa a los intelectuales lambones y menstruales. El autor luego hace un llamado a los poetas, pintores y escultores mexicanos: “Exito [sic] a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernista [...] los exito [sic] en nombre de la vanguardia actualista de México, para que vengan a batirse a nuestro lado en las filas lucíferas”. Podemos sugerir un juego fonético entre las palabras éxito y excito que también podría ser sólo un error tipográfico. En este sentido, el éxito del manifiesto parece ocurrir por medio de la incitación corporal —incluso sexual— de los hombres jóvenes. Su EXITO/ÉXITO requería una inducción corporal y sexual de los cuerpos masculinizados propios de los artistas estridentitas. En *Modernism, Technology and the Body* (1998), Tim Armstrong asoció esta búsqueda corporal con los proyectos modernistas europeos:

El modernismo [...] vio al cuerpo como un lugar de ansiedad, incluso de crisis; como si necesitara una intervención que sería la base para una nueva de producción [...] El modernismo está [...] caracterizado por el deseo de intervenir en el cuerpo; de retratar parte de la modernidad por medios que pueden ser biológicos, mecánicos u comportamentales.

[Modernism [...] saw the body as a locus of anxiety, even crisis: as requiring an intervention through which it might be made the grounds of a new form of production [...] Modernism is [...] characterized by the desire to intervene in the body; to render it part of modernity by techniques, which may be biological, mechanical, [and] behavioral.] (4, 6)

En este manifiesto, la producción literaria moderna se convirtió en método reproductivo: el arte de los eunucos era, por el contrario, una expresión artística y biológica infértil: el óvulo femenino se transformaba en líquido menstrual, en torrente de sangre que emanaba del corte causado en el proceso de castración. Esta interpretación biologicista del arte no es exclusiva de Maples Arce. Por ejemplo, la relación entre innovación estética y el cuerpo de los eunucos la encontramos en “New Ways of the Word (the Language of the Future, Death to Symbolism)” (1913) del poeta futurista Aleksei Kruchenykh: “para descascarar la fértil semilla del mundo, para emascularla y mandarla a través del mundo”, siendo ‘clara limpia honesta la euforia de la lengua rusa’ aunque ya ésta no fuera un lenguaje, sino un eunuco patético incapaz de darle nada al mundo” [“to husk the fertile seed from the word, to emasculate it and send it out to roam the world as ‘the clear clean honest euphonic Russian language’ although this was no longer language, but a pathetic eunuch unable to give anything to the world”] (70). Para Sánchez-Prado, Maples Arce propuso una ‘nación intelectual’ que conjuntó la tecnificación de la urbe con una

comunidad de “obreros marchando a través de la historia, experimentando la novedad de la ciudad” (58). En *Vrbe. Súper-poema bolchevique en 5 cantos* (1924), el cuerpo ocurría como cuerpo social, como promesa socialista de una nueva nación mexicana. No obstante, en *Actual No.1*, Maples Arce todavía está lejos de dicha coherencia socialista. Por eso, el primer manifiesto estridentista no describe los cuerpos proletarios presentes en *Urbe*, sino que expuso la creación de un cuerpo prototípico del que surgiera la producción artística de vanguardia. Desde el primer manifiesto, el cuerpo de Maples Arce se presentó como cuerpo ideal de la vanguardia. Su foto en la que nos detendremos someramente en el siguiente acápite está incluida de manera central y sobredimensionada en la configuración gráfica de *Actual No.1*. Finalmente, el “gesto más atrevido” de la literatura mexicana de vanguardia (Schneider 13) requirió la creación de un cuerpo electrónico y purificado, el cual poblaría y recorrería las calles de la moderna Ciudad de México: una corporalidad nueva no sólo ávida por borrar sus rasgos raciales, sino también ansiosa por definir la sexualidad masculina que fundamentaba “la unidad psicológica del siglo”.



Figure 5: Ricardo Salazar. *Salvador Novo con una escultura de San Sebastián.*

3.2 CUERPOS PARA SAN SEBASTIÁN: RETRATOS DE JOTERÍA

No faltaba quien temiera el amaneramiento de Novo, sobre todo por el temor a que en la calle nos juzgaran a partir de los gestos, ademanes o fachas que él hacía o se ponía [...] Lo que en este sentido Novo sí nos enseñó fue a emplear ardides un poquito femeninos.

Enrique Aguilar, *Elías Nandino. Una vida no/velada*

Un Salvador Novo de 52 años posa en su estudio para el fotógrafo tapatío Ricardo Salazar (1922-2006). Los documentos, fascículos y libros de su biblioteca personal lo rodean. Novo sostiene un gran tomo entre sus manos. Posando de perfil, sus ojos evaden la mirada de quien observa. Sin embargo, en el foto-retrato de 1956, el observador descubre otro punto de encuentro: un cuerpo, un rostro, un gesto cómplice. A espaldas del autor de *La estatua de sal*, se yergue una escultura de San Sebastián. La figura delicada, ensangrentada y penetrada del mártir cristiano conforma el pilar de una hermosa lámpara. El cuerpo de Novo aparece así enmarcado por la irradiante luz de esa escultura eléctrica. San Sebastián —frecuentemente, representado como un joven de cuerpo y de maneras afeminadas— ha sido relacionado a lo largo de los siglos con la disidencia sexual, el homosexualismo y la sodomía. De acuerdo con la leyenda, el santo de Narbona fue un excepcional capitán de la guardia pretoriana de Cayo Aurelio Valerio Diocleciano Augusto (284-305). Sin embargo, al ser expuesto como cristiano, Marco Aurelio Valerio Maximiano Hercúleo (256-288) le obligó a elegir entre su devoción a Jesucristo y su lealtad a Roma. Finalmente, el santo fue condenado a muerte por defender su fe cristiana convirtiéndose entonces en un traidor del Imperio Romano. De acuerdo don Richard Kaye, “la gran asociación de San Sebastián con el

epíteto del ‘mártir homosexual’ tuvo sus inicios en los varios testimonios que mostraban la declaración de su cristiandad en manera dramática, y tal vez en que su confesión verbal ha sido vista como una revelación sexual” [“Sebastian’s escalating resonance as ‘homosexual martyr’ has its sources in the various accounts of Sebastian’s myth which note that he announced his Christianity in a dramatic way, and perhaps it is this verbal confession which was seen as analogous to sexual revelation”] (294). Siguiendo las ideas de Kaye, en “After Wilde: Camp Discourse in Hoyos and Retana, or the Dawn of Spanish Gay” (2007), Alberto Mira reafirmó que la revelación de cristiandad podría entenderse como un acto homólogo al “‘coming out story” de los hombres homosexuales y sus posteriores consecuencias sociales: “Como Sebastián, el homosexual sufrió las punzantes flechas de la condena social que causaba la revelación pública de su ‘verdadera identidad”” [“Like Sebastian, homosexuals suffer the piercing arrows of scorn as their ‘real identity’ is brought out into the public domain”] (29). La figura de San Sebastián no sólo ha estado vinculada con la sodomía y el homosexualismo, sino que también ha sido asociada con la enfermedad, la epidemia y la peste. Por ejemplo, el monje benedictino Pablo el Diácono (720-799) dio cuenta de la asociación entre el culto a San Sebastián y las plagas medievales en su *Historia Gentis Langobardorum* (787-796): en palabras de Helena Carvajal González, “durante una epidemia de peste que assolaba el territorio a finales del siglo VII una aparición reveló que la plaga no cesaría hasta que se fundara un altar dedicado a San Sebastián en la basílica de San Pedro ad Vincula” (58). De la misma manera, de acuerdo con Giovanni Manetti (23), la devoción al santo mártir estuvo vinculada a las grandes epidemias desde finales de la Edad media hasta las últimas décadas del Siglo de las luces: “El punto álgido del flagelo de la peste, que se repite de forma cíclica entre los siglos XIV al XVIII, coincide con el de la devoción [a San Sebastián]” (Carvajal González 58).

En su *Iconographie de l'Art Chrétien* (1956), Louis Réau mostró que la representación pictórica de San Sebastián cambió de un imaginario de la epidemia y la peste hacia uno de la sodomía y la homosexualidad a finales del medioevo y comienzos del renacimiento:

El contra-mito sexual comenzó cuando las inspecciones de visitación por la plaga disminuyeron y la influencia de las cofradías medievales declinó, el único motivo de veneración restante para Sebastián fue entonces ‘su comprometido, inadmisibles patronaje de los sodomitas y los homosexuales, seducidos por la desnudez de un apolíneo efebo, como fue glorificado por Sodoma’

[A sexual counter-myth was started, and as visitations of the plague grew fewer and the influence of medieval guilds also declined, the only reverence left to Sebastian became “the compromising, inadmissible patronage of sodomites or homosexuals, seduced by the nudity of an Apollonian epebe, as glorified by Sodoma”.] (cit. Parker 636)

En esta mención a Sodoma, Réau no hace referencia al relato bíblico del Génesis sino a aquel efebo apolíneo desnudo (1525-1531) que pintó Giovanni Antonio Bazzi Il Sodoma (1477-1549) para la Compagnia di San Sebastiano de Camollia. En su artículo “Tennessee Williams and the Legends of St Sebastian”, Brian Parker relató el posible origen del malicioso sobrenombre adjudicado a Bazzi: “un flamboyante sienés apodado ‘Sodoma’, apodado así por una malintencionada descripción de [Giorgio] Vasari, la cual estaba fundamentada en la predilección del pintor por los hombres lampiños” [“a flamboyant Sieneese nicknamed ‘Sodoma,’ according to [Giorgio] Vasari's malicious account, because of his over-fondness for ‘beardless youths’”] (639). Así como ese particular gusto de Bazzi por los jóvenes lampiños llamó la perniciosa atención de sus contemporáneos, la iconografía e historia de San Sebastián han fascinado,

intrigado y perturbado a diversos cineastas, escritores, intelectuales, pintores e historiadores a lo largo de los años: Oscar Wilde, Yukio Mishima (1925-1970), Tennessee Williams (1911-1983), Richard Eyre (1943), Oscar Rejlande (1913-1975), Alberto Retana (1890-1970), Antonio de Hoyos y Vinent (1884-1949), John Addington Symonds (1840-1893) y Ángel Zárrega (1886-1946) son sólo algunos de los fanáticos ilustres de la figura del santo de Narbona. En el caso específico del afeminamiento, Louis-Jules Gielly ofreció una de las descripciones más sugerentes del *San Sebastián* de Il Sodoma:

La mismísima imagen de la voluptuosidad: sus brazos hechos para las caricias, sus redondeados hombros, los pliegues de su piel que las mujeres miraban de manera involuntaria [...] ¡Hermoso cuerpo afeminado! ¡Qué tormento hay en tus perseguidos labios! ¡Qué angustia en tus grandes ojos llenos de lágrimas! ¡Ninguna señal de pena! Un mártir nacido para el regocijo y el amor.

[The very image of voluptuousness: *arms made for caresses, shoulders round and tender, folds of flesh* from which women glance involuntarily [...] this *beautiful effeminate body!* What torment in its *pursed lips!* What anguish in the *great eyes full of tears!* No encouragement of grief! This martyr was born to rejoice and love.] (cit. Parker 639, los énfasis son míos)



Figure 6: Giovanni Antonio Bazzi “Il Sodoma”, *San Sebastián*.

En su relación de la obra, Gielly hace énfasis en dos aspectos característicos de la pintura de Il Sodoma. De un lado, la femineidad del cuerpo masculino de San Sebastián: el observador se ve excitado por la delicada imagen de sus ojos llorosos, de sus extremidades hechas de caricias, de sus labios perseguidos, de sus suaves y redondeados contornos. De otro lado, la intrigante expresión gozosa del cuerpo martirizado: el rostro del santo no expresa ningún arrepentimiento a pesar de las múltiples saetas que lo penetran. Esta belleza afeminada tal vez fue lo que llevó a Wilde a describir el cuadro de Il Sodoma como “la más hermosa de todas las pinturas” (Ellman 71-74). El autor de *The Picture of Dorian Gray* no sólo mostró fascinación con la representación de San Sebastián hecha por Bazzi, sino que también utilizó uno de los cuadros sebastianos de

Guido Reni (1575-1624) como inspiración para escribir el conmovedor soneto petrarquista “Heu Miserande Puer” (1877). El poema de Wilde fue publicado en julio de 1877 en el *Irish Monthly*. El soneto apareció junto con la primera publicación en prosa de Wilde: “The Tomb of Keats”. En este breve ensayo, el autor relató su visita a la tumba del poeta romántico inglés (1795-1821) en el cementerio protestante de Roma ubicado dentro de la Porta San Sebastiano. Wilde describió lo que parece ser una experiencia erótica de éxtasis que lo impulsó a escribir su apologético soneto ante la sepultura de Keats:

En cuanto estuve junto a la terrible tumba de este niño divino, yo pensé en él como un Sacerdote de la Belleza que fue masacrado antes de que llegara su tiempo, y la visión del San Sebastián de Guido vino a mis ojos recordándome cuando lo vi en Génova: *un hermoso joven moreno de pelo crespo, apiñado y de labios rojos*, atado a un árbol por *sus malvados enemigos*, y profundamente penetrado por las fechas, levantando sus divinos ojos sin pasión miraba hacia la Eterna Belleza que se abría en el cielo.

[As I stood beside the mean grave of this *divine boy*, I thought of him as of a *Priest of Beauty slain before his time*; and the vision of Guido’s St. Sebastian came before my eyes as I saw him at Genoa, a *lovely brown boy, with crisp, clustering hair and red lips*, bound by his *evil enemies* to a tree, and though pierced by arrows, raising his eyes with divine, impassioned gaze towards the Eternal Beauty of the opening heavens.] (*Poems and Poems in Prose* 236, los énfasis son míos)



Figure 7: Guido Reni. *San Sebastián*.

Las écfrasis de Gielly del cuadro de Bazzi y de Wilde de la pintura de Guido comparten un énfasis en la belleza del delicado afeminamiento en el cuerpo masculino de San Sebastián. Los contornos suaves, las curvaturas voluptuosas, los labios rojos, el pelo rizado y la tez apiñonada son huellas que exponen la fascinación amorosa e incluso sexual del observador por un cuerpo masculino que genera una experiencia de goce compartida y corporal del afeminamiento: “As I stood beside the mean grave of this *divine boy* [...] a *lovely brown boy*” (326). La imagen del torso desnudo de San Sebastián se ofrece para complacer al observador, se ofrece para ser amada, para revivir su belleza y su sexualidad anacrónicas: “I thought of him as of a *Priest of Beauty slain before his time* [...] bound by his *evil enemies* to a tree” (326). Este proceso de revitalización del afeminamiento del cuerpo masculino se refuerza a lo largo del

poema “Heu Miserande Puer”. Es importante especificar que Wilde publicó una versión modificada del poema intitulada “The Grave of Keats” (1881) en *Burlington: A High Class Monthly Magazine* que incluyó posteriormente en *Poems* (1881): A continuación, citamos ambas versiones en su totalidad para analizar varios de los cambios hechos por Wilde:

Heu Miserande Puer

Rid of the world's injustice and its pain,
He rests at last beneath God's veil of blue;
Taken from life while life and love were new
The youngest of the martyrs here is lain,
Fair as Sebastian and as foully slain.
No cypress shades his grave, nor funeral yew,
But red-lipped daisies, violets drenched with dew,
And sleepy poppies, catch the evening rain.
O proudest heart that broke for misery!
O saddest poet that the world hath seen!
O sweetest singer of the English land!
Thy name was writ in water on the sand,
But our tears shall keep thy memory green,
And make it flourish like a Basil-tree. (478)

Rome, 1877.⁷

⁷ *Heu Miserande Puer*

Librado de la injusticia del mundo y de su dolor/ Él descansa al fin bajo el azul velo de Dios;/ Arrebatado de la vida cuando la vida y el amor eran novedad/ El más joven de los mártires descansa allí,/ Justo cual Sebastián y así

The Grave of Keats

Rid of the world's injustice, and his pain,
He rests at last beneath God's veil of blue:
Taken from life when life and love were new
The youngest of the martyrs here is lain,
Fair as Sebastian, and as early slain.
No cypress shades his grave, no funeral yew,
But gentle violets weeping with the dew
Weave on his bones an ever-blossoming chain.
O proudest heart that broke for misery!
O sweetest lips since those of Mitylene!
O poet-painter of our English Land!
Thy name was writ in water—it shall stand:
And tears like mine will keep thy memory green,
As Isabella did her Basil-tree.⁸ (177)

El martirio del afeminamiento de San Sebastián aparece como una condena social de la injusticia del mundo a la experiencia amorosa de John Keats: “Rid of the world's injustice, and

brutalmente masacrado./ Ningún ciprés ensombrece sobre su tumba, ni tejo funeral./ Pero de labios rojos las margaritas, las violetas empapadas de rocío./ Y las durmientes amapolas, recogen la lluvia de la tarde./ ¡Oh, el más orgulloso corazón quebrado por la miseria! ¡Oh, el más triste poeta visto por el mundo! ¡Oh, el más dulce trovador de la tierra inglesa! Tu nombre fue inscrito en agua sobre la arena./ Pero nuestras lágrimas mantendrán tu memoria floreciente./ Y harán que florezca cual Árbol de albahaca

⁸*La tumba de Keats*

Librado de la injusticia del mundo y de su dolor/ Él descansa al fin bajo el azul velo de Dios./ Arrebatado de la vida cuando la vida y el amor eran novedad/ El más joven de los mártires descansa allí./ Justo cual Sebastián, y así prematuramente masacrado./ Ningún ciprés ensombrece sobre su tumba, ni tejo funeral./ Pero gentiles violenta lloran su rocío/ entrelazándose en sus huesos una cadena siempre floreciente. ¡Oh, el más orgulloso corazón quebrado por la miseria! ¡Oh, los labios más dulces desde aquellos de Mitylena! ¡Oh, poeta pintor de nuestra tierra Inglaterra./Tu nombre inscrito en agua—permanecerá./ Y las lágrimas como las mías mantendrán tu memoria floreciente./ como Isabella hizo con su Árbol de Albahaca.

his pain [...] *Taken from life when life and love were new* [...] The youngest of the martyrs here is Iain, / Fair as Sebastian, and as foully slain". Las variaciones entre las dos versiones son significativas para la revitalización del cuerpo afeminado masculino. En la versión de 1877, las imágenes florales son figuras pasivas: "But red-lipped daisies, violets drenched with dew, / And sleepy poppies, catch the evening rain". En "The Grave of Keats", en cambio, las flores adquieren un rol activo entrelazándose para hacer florecer eternamente el cuerpo: "But gentle violets weeping with the dew / Weave on his bones an ever-blossoming chain". El difunto cuerpo del poeta romántico entonces se transforma en una corporalidad que florece no sólo gracias a la creación poética —el poema— sino también a la intervención física —las lágrimas— del doliente Oscar Wilde: "Thy name was writ in water—it shall stand: / And tears like mine will keep thy memory green, / As Isabella did her Basil-tree". Siguiendo las ideas de James Najarian, Joseph Campbell afirmó que el soneto de Wilde sobrepuso el cuerpo de San Sebastián al de Keats para revalorizar la femineidad del cuerpo masculino y su capacidad de producir arte y belleza (45). Si el cuerpo masculino afeminado emerge en el arte y la literatura —en las imágenes de San Sebastián de Il Sodoma, de Guido y de Wilde, por ejemplo—, también surge al mismo tiempo el confidente que comparte y goza de dicho afeminamiento. Por la escritura y las lágrimas de Wilde, los huesos y el cuerpo de Keats se transforman a causa de las violetas que florecen con el fin de enfrentar la injusticia y el dolor del mundo que castigaron al poeta. El corazón condenado a la miseria y la condena prescrita al amor de los condenados ('The slain') — figuras poéticas que encontramos de manera reiterada en el primer capítulo— se ven rescatadas por los actos físicos y poéticos de Wilde: las violetas afloran por las lágrimas y la memoria de Keats verdea a pesar de que está escrita sobre el frágil soporte: el agua. La imagen de la escritura sobre la arena se reemplaza con la inscripción del agua misma: el verso "Thy name was writ in

water on the sand” se transforma en “Thy name was writ in water—it shall stand”. En la versión de 1881, la escritura de la memoria aunque frágil y delicada se presenta como el soporte de este cuerpo que florece como árbol de albahaca. El cambio de una escritura de la arena a una escritura sobre el agua también es importante porque conecta a Wilde y a Keats con William Shakespeare: en “King Henry VIII”, las virtudes son precisamente aquellas cualidades que se escriben en el agua: “Men’s evil manners live in brass; their virtues we write in water” (377). Así, el condenado y afeminado John Keats se convierte en un cuerpo físico y poético virtuoso por medio de la intervención que Wilde hace a través de la imagen de San Sebastián y de la escritura dramática de William Shakespeare.

Además, las variaciones hechas en 1881 refuerzan el afeminamiento del cuerpo del difunto poeta británico: de una corporalidad paradigmática de la tristeza para la historia mundial: “O saddest poet that the world hath seen!” Wilde trastoca la condición de tristeza en insinuación sexual con la mención al puerto de Mitylena. Para Joseph Bristow y Rebecca Mitchell, esta referencia a la isla de Lesbos y a la poeta Safo establece un conexión no sólo entre Keats y la tradición poética europea, sino también con el famoso deseo de la poeta por otras mujeres (138). De acuerdo con Susan J. Wolfson, la referencia a Mitylena muestra una idea inclusiva de sexualidad en Wilde: “El ‘Keats’ de Wilde es el estereotipo para el amor masculino y femenino: joven, hermoso, condenado —el sujeto perfecto, el objeto perfecto, para el rapto estético” [“Wilde’s ‘Keats’ is typecast for male as well as female love: young, beautiful, doomed—the perfect subject, the perfect object, for aesthetic rapture”] (262). Sin embargo, la mención a Mitylena no sólo relacionó la pasión entre Wilde y Keats con el deseo sexual por el mismo sexo, sino que feminizó el cuerpo de Keats; como ya lo había hecho la metáfora floral de la violeta que invade su cuerpo: “Violet” = “Pansy”. Si los labios del amante se feminizan, asimismo ocurre

con la figura del amado: en el poema, Wilde se transforma, se trans-sexualiza, cuando se narra por medio de la historia de Isabella y el árbol de albahaca: esta referencia enlaza al poema de Wilde tanto con la historia de amor entre Isabella y Lorenzo del *Decamerón* (1351) de Giovanni Boccaccio (1313-1395) como con el poema “Isabella; or, the Pot of Basil” (1818) de Keats. Wilde, en tanto amante, se afeminó al reclamar el llanto de Isabella como propio. El amor prohibido de Isabella y Lorenzo se sobrepone al llanto de Wilde por Keats. La pérdida de la maceta de albahaca presente en el poema “Isabella”, se contrasta al árbol que crece en el poema de Wilde. El llanto de Wilde no muestra melancolía sino regocijo, fortaleciendo la memoria de su relación poética y amorosa con Keats. Así como San Sebastián, Wilde goza aún en esta instancia de martirio: ante la injusticia del mundo emerge el amor, el placer y el contacto entre los cuerpos afeminados. Así, la figura de San Sebastián —como mártir del nuevo amor— abre la historia gozosa de estos hermosos cuerpos.

En la escritura de Wilde, así como en las pinturas de Bazzi y Guido, no sólo aparece el cuerpo afeminado sino que también surge la posibilidad de un amor entre los condenados, el amor entre los que han sido asesinados de manera temprana —“early slain”— o sucia y ofensiva —“fouly slain”. Al igual que Wilde, Gielly transpuso su sentimiento a través del cuerpo femenino: esos pliegues de la piel que él vio porque así mismo los distinguirían las mujeres, equivaldrían al llanto que Wilde vivió a través del personaje de Isabella. Este afeminamiento del cuerpo masculino les permite a ambos autores generar nuevas experiencias estéticas y vitales que estaban excluidas de la experiencia sexual y estética de los hombres: el reconfigurarse a sí mismos por medio del transexualismo de la escritura forma parte de lo que anteriormente denominé un “ensamble transcorporal”. En este caso, este “ensamble transcorporal” funciona a través de la relación entre los confidentes, entre aquellos que conocen sus dinámicas de

intimidad. Es pertinente diferenciar entre el confidente y el espectador; entre aquel que crea con, desde y a través y aquel que sólo contempla. Para Laura Mulvey, en “Visual Pleasures and Narrative Cinemas” (1999), la mirada del espectador no puede objetivar sexualmente el cuerpo masculino, es decir, no tiene la capacidad de convertir al hombre en un objeto sexual pasivo: “De acuerdo con el principio de la ideología reinante y las estructuras físicas que la soportan, la figura masculina no puede ser sujeta a la objetivación sexual” [“According to the principle of the ruling ideology and the physical structures that back it up, the male figure cannot bear burden of sexual objectification”] (20). Precisamente, Sergio de la Mora retomó esta objetivación de la figura masculina para sustentar su estudio queer del cine mexicano de la época de Oro. En *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film* (2006), de la Mora basó su análisis cinematográfico en el concepto de “queer spectatorship” que había desarrollado Alexander Doty: el ‘espectador queer’ posee una mirada que encuentra lo queer en los productos artísticos de la cultura heterosexual (de la Mora 72-73; Doty 3-5). En el caso de los cuerpos afeminados, el confidente no encuentra lo queer en la cultura dominante, sino que posee una afinidad que le permite desviar los referentes culturales para crear una tradición artística que acompaña la experiencia de su propio cuerpo. El confidente transforma el arte y la literatura para producir un “algo más” que lo vincule con esos otros que vivieron su mismo martirio —así como Wilde, Novo y Villaurrutia se entrelazaron a través de las rosas y las violetas: el paso del espectador al confidente es un proceso de creación sexual que ocurre en el contacto entre las escrituras, las lecturas, las pinturas, las cosas y los cuerpos. Si el “espectador queer” desconfía de la cultura masculina dominante, el confidente del afeminamiento confía y depende de otras personas y cosas para crearse a sí mismo, para así poder vivir las experiencias de pasión de su propio cuerpo.

Antes de analizar estos procesos de afeminamiento, quiero ubicar de manera somera mi disertación en los estudios de género acerca del México de principios del siglo XX. De un lado, las investigaciones de Adriana Zavala, Joanne Hershfield, Anne Rubinstein, Gabriela Cano, Mary Ray Vaughan sobre la feminidad de las mujeres han mostrado la importancia de la perspectiva de género para poder analizar la construcción de la nación mexicana posrevolucionaria. De otro lado, los estudios de Víctor Macías-González, Robert Buffington y Reid Erec Guftason acerca de la masculinidad han sido fundamento para estudiar los procesos de construcción de “lo masculino” durante las últimas décadas del Porfiriato y las primeras del Estado revolucionario. Dentro de esta línea de investigación, los trabajos de Daniel Balderston, Robert McKee Irwin y Héctor Domínguez Ruvalcaba forman un corpus académico pionero en el estudio del afeminamiento masculino en México y América Latina. Sin embargo, la profundización en el análisis de la feminidad del cuerpo masculino es todavía una tarea crítica pendiente para la historiografía de la literatura y el arte en México. Retomando los estudios sobre el cuerpo femenino, en *Deco Body, Deco City. Female Spectacle and Modernity in Mexico City* (2016), Ageeth Sluis afirmó que las nuevas ideas de feminidad contrariaban la idea de lo femenino propuesta por el modelo familiar y estatal de la revolución: “Las ideas modernas de feminidad contradicen ‘el culto a la masculinidad’ que glorificaba a los héroes de guerra como la familia revolucionaria ideal” [“Modern ideas of femininity ran up against the ‘cult of masculinity’ that glorified war heroes as the quintessential Revolutionary Family”] (8). Igualmente, de acuerdo con Adriana Zavala, las mujeres y los homosexuales eran marginales porque sus comportamientos no correspondían con el papel asignado por el plan nacional del estado (“Los cuerpos” 325). Esta nueva feminidad se da en una época donde las mujeres y las imágenes sobre ellas empiezan a ser mucho más visibles en el espacio público: en palabras de

Joanne Hershfield, “Al mismo tiempo que la mujer se volvía más visible en la esfera pública, las imágenes de la mujer proliferan en una gran variedad de medios populares como el cine, la prensa y otros medios masivos” [“At the same time that women became more visible in the public sphere, images of women proliferated in a variety of popular mediums such as the cinema, the press, and other forms of mass media”] (*Imagining la Chica Moderna* 13). Un ejemplo de la proliferación de la imagen de la mujer lo encontramos en una crónica del 13 de octubre de 1927. En este texto periodístico, la escritora Cube Bonifant (1904-1948) —seudónimo de Antonia Bonifant López— mostró los múltiples modelos cinematográficos que podía usar una mujer para encarnar la emergente feminidad moderna en los años que siguieron a la revolución: “Sé mirar como Pola Negri, reír como Norma Talmadge, y llorar como Marie Prevost. Sé caminar como lo hace Clara Bow y mascar chicle como Colleen Moore” (14).

Al contrario de la experiencia de la mujer mexicana, los cuerpos masculinos afeminados no encontraban en las producciones pictóricas, literarias y culturales de la época modelos e imágenes que unieran su afeminamiento, su sexualidad, su corporalidad y su amor hacia las personas de su mismo sexo. Curiosamente, dos caricaturas de Wilde señalan un camino para iniciar la exploración de la expresión artística de estos escritores y poetas de cuerpos afeminados:

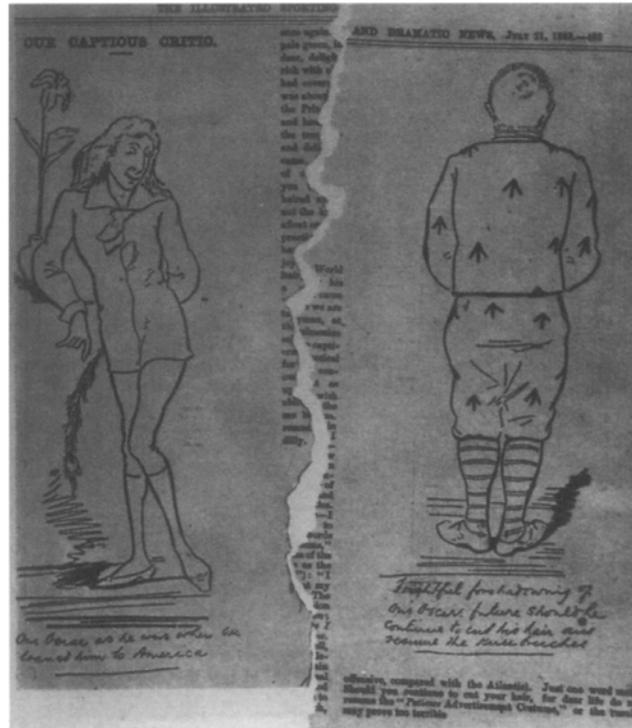


Figure 8: The Illustrated Sporting and Dramatic News. Oscar Wilde.

El cuerpo y la obra de Wilde no sólo se expresaron a través de la figura de San Sebastián, sino que también aquella figura fue usada para condenarlo públicamente al presidio años antes de su encarcelamiento en la prisión de Reading. En 1882, *The Illustrated Sporting and Dramatic News* publicaron un par de caricaturas que satirizaban el afeminamiento de Wilde: con su cuerpo en un uniforme de prisión cubierto de flechas se predestinaba su condena. Esta relación entre martirio y gozo, entre creación y asesinato, permea la figura del mismísimo San Sebastián. En la apertura del acápite veíamos a un Novo maduro enmarcado por la luz del santo mártir de Narbona. Décadas antes, un joven Novo usaba su propio cuerpo afeminado como encarnación del martirio sebastiano. En “México al descubierto. Salvado Novo y su estatua” (2011), Javier Guerrero hace la única mención académica a esta serie de imágenes. Sin embargo, Guerrero sólo tuvo acceso a los negativos “en soporte de cristal” de las mismas:

Para cerrar este capítulo, quiero citar un material encontrado en el Archivo de Novo. Se trata de unos cristales impresos identificados como “Desnudos de Salvador Novo en soporte de cristal”. Una nota afirma: “Los tres desnudos están cubiertos de las partes nobles”. En ellos, Novo posa [...] con un pareo largo cubriendo los genitales, practica tres poses. Me interesa que, como el caso de Reinaldo Arenas, el CEHM preserve la imagen sexuada del cuerpo pero dejando en suspenso su inclusión definitiva en la oposición binaria del sexo. Se trata de desvelar el cuerpo sexuado pero velando, a la vez, sus genitales. Esta doble articulación de los cristales puede también argumentarse en relación a la materialidad misma del objeto. Es decir, los cristales son de por sí transparentes pero al estar impresos en negativo, se vuelven opacos. La transparencia y la opacidad conviven, el cuerpo se desvela y promete un futuro en el tiempo. (236)



Figure 9: Atribuidos a Salvador Novo. *Desnudos I, II III.*



Figure 10: Atribuidos a Salvador Novo. *San Sebastián*.

En 2015, el museo Soumaya expuso por primera vez las imágenes positivas de los desnudos en la exposición *Salvador Novo. Imagen pública. Retratos privados*. Por ocasión primera, las fotografías de Novo mostraron sus suaves telas, sus sutiles matices y sus delicados gestos. Contario a la opacidad que señaló Guerrero, en éstas, el cuerpo se exhibe en todo el esplendor de cada una de sus poses. La opacidad se vuelve detalle estampado en la tela. El cuerpo aparece velado, pero no por la obscuridad del cristal sino por la tela que lo vincula con el iconografía del Santo de Narbona: el San Sebastian de Novo recuerda inmediatamente a las pinturas de Il Sodoma, de Guido e incluso prefigura la lámpara decorativa que tendría años después en su biblioteca. A continuación, analizo cómo ese mismo cuerpo fino, delicado y frágil surge en la

literatura y en el arte configurando una estética del cuerpo masculino afeminado: estudio cómo los escritores y pintores expresan esas poses de afeminamiento que vemos en las líneas del cuerpo de Salvador Novo.



Figure 11: Roberto Montenegro. *El árbol de la vida*. 1922.



Figure 12: Roberto Montenegro. *El árbol de la vida*. 2016.

En la Ciudad de México, a comienzo del siglo XX, el cuerpo afeminado masculino fue excluido del espacio público de la ciudad. Para mostrar esto, adentrémonos en la historia del primer mural revolucionario que fue comisionado por el gobierno de Álvaro Obregón. En Junio de 1921, el entonces rector de la Universidad Nacional y próximo secretario de educación pública José Vasconcelos concertó un contrato con el pintor Roberto Montenegro para decorar “los arcos, columnas y *panneaux*” de la Iglesia San Pedro y San Pablo. La autorización del contrato no estableció los detalles temáticos de las pinturas murales: “se autoriza al C. Rector de la Universidad Nacional, para que celebre un contrato con los artistas Roberto Montenegro y Jorge Enciso, para la decoración de los arcos, columnas y *panneaux* de la Iglesia de San Pedro y San Pablo” (cit. Rodríguez 13). De acuerdo con Carlos Monsiváis, en “Roberto Montenegro: el

pintor muy conocido”, Vasconcelos quería incluir al artista tapatío en su “proyecto utópico [de] reconstrucción espiritual (artística y cultural) de México” (14). Finalizada la Revolución mexicana, el edificio —el cual ya había sido bodega, café, convento, manicomio y salón de baile— fue decretado Sala de Discusiones de la Secretaría de Educación Pública. Por ello, la monumental decoración de sus muros y ventanas debía ilustrar la misión educativa de la institución y los ideales del gobierno del presidente Obregón. Julio Torri describe la función pedagógica de este nuevo espacio de la Secretaría de Educación Pública: “El espacioso templo se destina a sala de conferencias y proyecciones cinematográficas para las clases pobres [...] Así pues, el proletariado contará en breve con la más suntuosa sala que haya en la República”. Justamente, en el ábside de la pared norte, Montenegro decidió pintar *El árbol de la Vida*. La pintura mural de Montenegro reemplazó así al retablo central del altar del antes convento. La figura central del mural era un cuerpo masculino desnudo rodeado por doce mujeres —una de las cuales aparecía con los senos descubiertos. Monsiváis describió la pintura de la siguiente manera: “un hombre semidesnudo de belleza un tanto andrógino y en pose de San Sebastián, al que amenaza una mujer con arco y flecha” (14). Un cuerpo masculino amenazado por la penetración femenina inauguró el cuerpo pictórico del hombre en el arte mural revolucionario. Actualmente, el mural luce muy distinto al original de 1922. En primer lugar, esto se debe a las restauraciones no autorizadas hechas en 1944. En segundo lugar, el mural presenta dos cambios importantes que se realizaron poco antes de su inauguración en 1923. Primero, la figura central del hombre afeminado fue reemplaza por un viril caballero en armadura: “Poco después de terminado el mural, Montenegro lo modificó cambiando la figura central del andrógino, desnudo masculino que recordaba a San Sebastián [...] por una figura masculina vestida en una armadura medieval” [“shortly after completing the mural, Montenegro modified it by changing the central

androgynous, nude male figure recalling Saint Sebastian [...] to the male in medieval style armor”] (Klich 335). Presuntamente, este cambio está relacionado con una frase apócrifa de Goethe que Vasconcelos exigió fuera incluida en el mural: “Acción supera al destino. Vence”. De acuerdo con Klich, la transformación del hombre afeminado por el acorazado caballero se debe a que el segundo se corresponde de manera más precisa con el mensaje del motto propuesto por Vasconcelos: “La modificación de Montenegro de la figura central del andrógino desnudo al guerrero acorazado el cual representaba mejor el sentido amplio de la inscripción central, ‘La acción es más fuerte que la fe. ¡Conquista!’” [“Montenegro's modification of the central figure from androgynous nude to armored warrior conveyed the greater sense of engagement demanded by the central inscription, ‘Action is mightier than faith. Conquer!’”] (336). Además, Klich añadió que esta tipo de figura masculina reflejaba el lugar primordial del hombre en la visión de Vasconcelos, el cual no sólo lo encontramos en *El árbol de la vida* sino también en el mural *La Creación* (1922) de Diego Rivera: “Adicionalmente, este presentaba la imagen central de un hombre, el epítome del universo de Vasconcelos, reflejando la orientación humanista de las filosofías del ministro de educación” [“Additionally, it features a central figure of man, fulcrum of Vasconcelos’s universe, reflecting the humanist orientation of the Minister of Education’s philosophies”] (335). Es más, podemos añadir que la modificación está vinculada con un aspecto formativo del carácter de los hombres públicos: un primer boceto del mural incluye la siguiente frase de Homero: “Lugar de combate donde los hombres *se hacen* ilustres” (Rodríguez Prampolini 13, el énfasis es mío). Para Vasconcelos, el mural de Montenegro debía reflejar un arte cuya misión era el triunfo del progreso y el medio para alcanzar la culminación de la evolución espiritual del “hombre”: en otras palabras, el mural presenta al arte mismo como la manera de hacer triunfar lo espiritual en la evolución del ser humano.



Figure 13: Roberto Montenegro. *San Sebastian*. 1915.

El Árbol de la vida inauguró así no sólo la figura del hombre afeminado sino también la representación del cuerpo masculino en el muralismo mexicano posterior a la revolución. Sin embargo, el San Sebastián de Montenegro fue sepultado casi inmediatamente bajo múltiples capas de masilla, pigmento y pintura. Si el mural ejemplifica un arte que pretende culminar la misión espiritual de México y de sus habitantes, podemos preguntarnos: ¿por qué el cuerpo afeminado de aquel San Sebastián debió ser censurado y enterrado tanto del espacio público como del artístico? Cabe destacar que no sólo se modificó la figura central sino que también se

desligó al hombre de las doce mujeres. En el original, la tela que vela el cuerpo del santo la sostienen las mujeres. Esta tela planteaba un continuo en la composición que une la figura masculina con las doce figuras femeninas del mural. Empero, en la versión modificada, el caballero está separado de los doce cuerpos femeninos; ni su flecha lo penetra, ni lo envuelve su velo. El cuerpo masculino se higieniza del afeminamiento. La figura de San Sebastián ya había formado parte de la obra de Roberto Montenegro. En 1915, el pintor realizó un dibujo sebastiano. El estilo de los trazos vincula a la ilustración con el decadentismo de Aubrey Beardsley (1872-1897), Franz von Bayros (1866-1924) y Alberto Martini (1876-1954). En su dibujo, Sebastián aparece con el torso desnudo amarrado a una columna jónica. El santo posa sensualmente e inclina su cuerpo mientras que dos flechas lo penetran: la primera perfora su corazón; la segunda su vientre. Los rasgos delicados de su rostro apenas se diferencian de la cara de una mujer que está agazapada en la esquina inferior derecha de la imagen. Contrario a las representaciones de Guido y Bazzi, San Sebastián mira fijamente a quien lo observa: su mirada no busca una redención que quizás se abra en los cielos. En lugar de esto, sus ojos observan de manera punzante al espectador: un mirar martirizado que insinúa un intento por compartir su sufrimiento. En “Un dibujante mexicano: Roberto Montenegro” (1918),⁹ José Francés describió negativamente esta primera etapa del dibujo del artista. Al comparar estos “dibujos a pluma” con los “dibujos en color” y los “motivos mexicanos”, el autor relacionó a estas “mujeres espasmódicas” y “mancebos ambiguos” con un decadente ideal estético que se basaba en la producción de sensualidad y muerte. Este contraste entre sus primeros dibujos y los “motivos mexicanos” se remarca cuando Rafael Vera de Córdoba y Silvio Lago enfatizan el mexicanismo estilizado de la obra posterior del pintor: “Montenegro enseña a los jóvenes artistas como vestir

⁹) El artículo fue publicado primero en *El año artístico 1917* (1918) y luego en el *Universal Ilustrado*, el 31 enero de 1919.

el espíritu indígena con ropas europeas” (cit. Ortiz Gaitán 61)/ “el propósito de Roberto Montenegro de incitar a los artistas americanos al cultivo de su patrio ambiente” (9). En 1923, en su descripción de los murales de San Pedro y San Pablo, Julio Torri señaló el contrapunto entre el estilo exquisito y la labor monumental del pintor: “Montenegro, el aguafortista sorprendente, el retratista intencionado y profundo, el raro y exquisito decorador, trabaja ya en el proyecto de la ornamentación del muro central, que habrá de ser espléndida y de una suntuosidad sin precedente”. En este contexto de patriotismo y monumentalidad, el arte afeminado se convierte en una estética de la infertilidad y de la decadente sensualidad de la misma muerte. La producción artística del amaneramiento se dirige hacia el fallecimiento y contradice la reproducción de un cuerpo saludable para la nación. Por ello, el afeminamiento del cuerpo se convierte en un elemento indeseado que debía ser sepultado y excluido del espacio público. El cuerpo masculino debía funcionar como un actor activo con el fin de reproducir el cuerpo ideal de la nación. Como señala Klich, existe una correlación entre el proyecto nacional mexicano y la creación de un cuerpo que lo corresponda. Con esto, el arte sirvió para expresar el espíritu del estado posrevolucionario: “Monumentalizando su deseo de expresar el espíritu revolucionario por medio del uso de la estética revolucionaria” [“Monumentalizing its desire to express the Revolutionary spirit through the use of revolutionary aesthetics”] (328). Justamente, en ese mismo año, un artículo atribuido a la famosa actriz Sarah Bernhardt, intitulado “Hombres que han pasado por mujeres”, exponía que el afeminamiento del vestido —el travestismo— podía incluso causar la corrupción moral y social de los grandes hombres de la civilización: “los hombres que como Heliogábalo o Enrique II de Francia, al adoptar el traje femenino demostraban la degeneración”/ “Felipe de Orleans [...] La costumbre de vestir y tratar con las mujeres le hizo charlatán y vano, lo que fue origen de muchas desavenencias en su matrimonio”.

Así, el cuerpo del hombre público, del hombre portador de la civilización, podía corromperse por medio de la expresión estética del vestido femenino. Este proceso estético de monumentalizar el espíritu de la nación conlleva la creación de un cuerpo nacional (328). Este cuerpo de la nación estuvo ligado tanto a promoción de la virilidad y la masculinidad como a la exclusión y erradicación de la feminidad del cuerpo del hombre y de su producción artística: “Para Maples Arce, los murales de Rivera representaron un antídoto viril para la afeminación de la estética que los estridentistas despreciaban frecuentemente y buscaban eliminar de la literatura y el arte mexicano” [“For Maples Arce, Rivera’s mural represented a virile antidote to the feminizing Aesthetics the estridentistas frequently disparaged and aimed to eliminate from Mexican literature and art”] (347).

Retomemos la serie fotográfica del joven Salvador Novo. Contrario al San Sebastián de Montenegro, el autor de *Nuevo amor* no mira hacia ningún lugar, sus ojos permanecen cerrados en las tres fotografías. Novo goza cada una de sus delicadas poses y disfruta la fragilidad de cada movimiento de su cuerpo. En estas fotos privadas, a través de la imitación física de las maneras de San Sebastián, su cuerpo puede experimentar y gozar de su propio afeminamiento. En un fondo negro vaciado de redención, sin disposición religiosa alguna, el San Sebastián de Novo posa su amaneramiento. No obstante, el goce del cuerpo afeminado no debe aparecer en público: un placer condenado a no mostrarse en la ciudad y en la estética revolucionaria. Las fotografías sólo se hacen públicas en tiempos póstumos como ocurrió también con su autobiografía. La crítica literaria y cultural mexicana ha nombrado a Novo el gran cronista de la Ciudad de México. Durante la primera mitad de los años 20, sin embargo, su cuerpo afeminado no recorría la ciudad con tanta maestría y holgura —otra será la historia de Novo, años después, en *Nueva Grandeza Mexicana* (1946). Enrique Aguilar, en *Elías Nandino. Una vida no/velada*,

narró una anécdota que expone de manera explícita cómo los cuerpos afeminados fueron expulsados del espacio público urbano. Este brevísimo relato muestra la agresividad y la violencia con las que se marginaron a estos hombres de gesto delicados y modernos:

A poco tiempo de que nos conocimos se pusieron de moda los pantalones “balón”, que eran anchos en la parte de abajo de tal manera que las valencianas cubrieran los zapatos. A los cuatro se nos ocurrió mandar a hacer de esos pantalones, del mismo color. Una vez que nos los entregaron salimos a pasear por el centro, uniformados [...] Cuando pasamos por la Alameda vestido así, nos tocó una silbadera y un piedriza que tuvimos que echarnos a correr y hasta abordamos un taxi para ir más pronto a quitarnos esos pantalones.¹⁰ (54)

En el final de la anécdota, los hombres afeminados abordan un taxi. El taxi se presenta así como un espacio seguro que les permite evadir la violencia de la calle. Esta relación entre el hombre afeminado y el taxi trae a la memoria aquel famoso retrato de Salvador Novo pintado por Manuel Rodríguez Lozano. Para Olivier Debrouse, en *Figuras del Trópico, Plástica mexicana 1920-1940* (1984), este cuadro proyecta un retrato psicológico del escritor. Más que una descripción física, la deformada apariencia de Novo lo ubicaba dentro de su contexto urbano: “El paisaje que aparece tras la ventanilla del coche traduce iconográficamente los temas literarios urbanos de Novo” (70).

¹⁰ La referencia a la ciudad y al trabajo asalariado recuerda al planteamiento de John D’Emilio sobre el papel del capitalismo y los desarrollos urbanos para la configuración de la identidad homosexual: “Sólo cuando los individuos comienzan a ganarse la vida con un salario, en lugar de ser parte de una unidad interdependiente de tipo familiar, fue posible para el deseo homosexual unirse en una identidad personal -una identidad basada en la habilidad de permanecer fuera de la familia heterosexual y de construir una vida personal basada en la atracción de alguien de su propio sexo” (cit. González).



Figure 14: Manuel Rodríguez Lozano. *Retrato de Salvador Novo*, 1924.

James Oles afirmó que el retrato expone la decadencia y el vanguardismo del autor. Además, añadió que el Novo del retrato está ubicado en la esquina del Palacio de Correos: un lugar conocido en la época por ser un sitio propicio para los encuentros sexuales (260). De hecho, Meritxell Hernando Marsal propuso que la composición misma del retrato hace pensar que Novo incita al espectador a ver aquel nocturno paisaje de la capital mexicana: “parece como si el joven del retrato se apartara un poco para que pudiéramos ver mejor el paisaje: es la ciudad de México, perfectamente reconocible” (223). En un artículo sobre Monsiváis, José Alberto Castro confirmó esta hipótesis interpretativa: “Retrato a Novo rumbo al ligue. La lectura de ese cuadro es muy sencilla: Novo va a la Alameda, el lugar de los ligues furtivos”. En *De la sensualidad a la violencia de género*, Domínguez Ruvalcaba realizó la descripción más detallada del retrato: a continuación, cito el fragmento en su totalidad para luego ofrecer otra interpretación de la obra de Rodríguez Lozano:

En 1924, Manuel Rodríguez Lozano retrató a Novo con ojos sesgados, labios pintados, uñas manicuradas y una especie de bata o vestido femenino, sentado en un autobús urbano. En el fondo, a través de la ventana del autobús, se ve el edificio de Correos, localizado en la esquina de Tacuba y la avenida San Juan de Letrán (hoy eje central) y los movimientos de la vida nocturna de la ciudad de México. Parece ser la vestimenta que Novo usaba para pasea de noche. La presencia de los autobuses alude a la atracción de Novo por los choferes de autobuses, quienes, además de ser sus parejas sexuales ocasionales, lo invitaban a publicar en el periódico de su sindicato *El Chafirete*. La composición muestra el espacio de la seducción, la postura del seductor afeminado, esto es, la

configuración del papel del seductor; el espacio codificado (la calle en movimiento, que es el espacio de la aventura, donde las miradas navegan entre los cuerpos deseables); y el tiempo (la noche que le pertenece al homosexual en busca de pareja). Este retrato articula un cuerpo con su contexto específico, como signo de modernidad que implica amenaza a las normas de género. (47)

Para comenzar, siguiendo el análisis de John Klein sobre los retratos de Henri Matisse (1869-1954), debemos preguntar por la agencia social del retrato, es decir, “Lo que hace un retrato, la función que éste tiene en una red de relaciones sociales” [“what a portrait does, what role it takes in a network of social relations”] (10). El género pictórico del retrato es un medio artístico que ha permitido explorar y establecer diversas identidades personales y colectivas: “El género del retrato en sí mismo ha sido un medio para afirmar la identidad” [“The genre of portraiture itself had been a longstanding means of asserting identity”] (132). Al igual que en la Alemania de Weimar (Makela 108-09), el retrato en México sirvió para que diversas poblaciones pudieran lidiar con el caos social, político y económico causado por la Revolución mexicana. El retrato de Rodríguez Lozano no sólo deformó las características fisiológicas de Novo, sino que además desdibujó el trasfondo de la Ciudad de México. El trazo infantil de los contornos expone una visión reconocible pero deformada de la capital mexicana. Para Debroise, el estilo de Rodríguez Lozano mostraba un amaneramiento al usar líneas finas que desdibujan los contornos de las formas: “los volúmenes, apenas sugeridos por el sombreado, no tienen más grosor que el de la delgada capa brillante de pintura” (70). La equivalencia entre el espacio urbano y la figura de Novo desconoce un aspecto de la pintura: la separación entre el retratado y la ciudad. Si la ciudad aparece en el fondo, la mirada de Novo no seduce a quien está caminando sobre las aceras. En cambio, los ojos de Novo seducen a quien lo mira desde el hipotético interior del

vehículo —un taxi Ford para Debroise y Oles; un autobús urbano para Domínguez Ruvalcaba. Como señala Hernando, la mirada de Novo esquiva al espectador (223) —como ocurría también en sus tres fotografías sebastianas. En el retrato, el cuerpo de rasgos femeninos viste lo que parece ser un *smoking jacket*: una prenda que se usaba para recibir a las visitas en la casa. Entonces, más que salir a buscar un encuentro a las calles, el espacio del afeminamiento se insinúa en el interior del coche (Gallo 53): como un amante del chofer, como un amante de quien comparte el interior del automóvil. La puerta cerrada invita a experimentar el espacio del taxi, a concentrarse en aquel que lo acompaña y a ver sólo de reojo esos cuerpos que apenas se distinguen en el fondo urbano del cuadro. En una nota biografía de Víctor Rodríguez Rangel, una curiosa errata permite establecer una proximidad entre la puerta y la violencia. El autor describe de la siguiente manera el cuadro: “Por su parte, los labios de intenso rojo carmesí, la nariz y las cejas delineadas, *así como el mecanismo para el seguro y apertura de la muerte* (sic), son detallados y delicados” (17). La errata puerta-muerte plantea una particular relación involuntaria en la descripción del retrato. Así como años después lo mencionaría Carlos Pellicer en el poemario *Recinto*, o Agustín Lazo en su óleo *Que se cierre esa puerta*, la puerta cerrada crea un espacio en donde puede ocurrir el amor homosexual. La puerta abierta, por el contrario, amenaza a estos cuerpos y los expone a ser vulnerados y ultrajados. Así como el San Sebastián de Montenegro o esos jóvenes de pantalones “balón”, el espacio del retrato no se abre a la calle, sino que invita a descubrir las intrincadas relaciones íntimas que se llevan a cabo en espacios interiores.¹¹

¹¹ Por ejemplo, el estudio de Montenegro en San Pedro plantea un lugar de aprendizaje cultural, sexual y artístico para los afeminados, como se señala en los escritos biográficos y autobiográficos de Elías Nandino y Salvador Novo.

Ahora bien, una comparación entre la primera versión de *El joven* intitulada “¡Qué México! novela en que no pasa nada” (1923) y un texto casi desconocido de Novo titulado “Manuscrito de un hombre colonial” (1924) permite continuar el rastreo de cómo el cuerpo afeminado fue excluido en la representación artística de la Ciudad de México a principios del siglo XX —cabe resaltar que ambos textos se publican meses después del desencuentro que involucró aquel pequeño pedazo de algodón que se resbaló del ano de Salvador Novo al suelo de la oficina de Pedro Henríquez Ureña. Como relaté en la obertura, la confesión de homosexualidad y la presencia del cuerpo afeminado terminaron la amistad entre ambos hombres en diciembre 1922. Justamente, “¡Qué México!” se publicó en la revista *Falange* financiada por José Vasconcelos, quien en ese momento estaba enemistado ferozmente con el intelectual dominicano. Este breve texto periodístico es uno de los escritos más importantes de la producción prosística temprana del autor. Sin embargo, hay un aspecto del relato que ha sido abordado de manera insuficiente: el aburrimiento y la incomodidad del joven protagonista al recorrer la ciudad. A pesar de que “Todo lo conocía” y “su ciudad le era un libro abierto por segunda vez, en el que reparaba hoy más, en el que no se había fijado mucho antes”, el protagonista anónimo comienza y concluye su recorrido en su casa sin haber experimentado ninguna novedad. Aunque el relato a veces muestra señas de emoción por la modernidad de la Ciudad de México, esta excitación en repetidas ocasiones parece implicar un cierto desagrado y un cierto desdén. Por ejemplo: “Hoy los diarios dan demasiado papel y los hijos de Ford existen demasiado... ¡Qué México! Se aburre uno” (43-44; 45). En *La casa de silencio* (1997), Pedro Ángel Palou describió muy acertadamente el sentimiento del narrador: “al joven lo corroe el tedio. Salvador Novo usa todos los recursos de la vanguardia, ya lo dijimos, pero es un electrizado que no ama la electricidad; un desencantado de la modernidad, quizás el primero”

(258). A pesar de formar parte de la ciudad, como afirmó Hadatty Mora, la narración también presenta una crítica a la modernidad que se está viviendo en la capital de México (52). En este sentido, el tedio invade la vida del paseante y los automóviles se ven con supremo desagrado: aquellos “hijos de Ford” parecen acercarse fraseológicamente a ser unos “hijos de la chingada” y “fonéticamente unos “hijos de fuck”. De manera repetida, la crítica literaria y cultural ha relacionado al protagonista con la figura del flâneur. Empero, el paseante de “¡Qué México!” presenta varios puntos de divergencia con dicha figura urbana. Desde su aparición en el relato “The Man of the Crowd” (1845) de Edgar Allan Poe, el flâneur ha sido un incesante caminante de la ciudad, en palabras de Patrizia Lombardo: “La inquietante alegoría de la ciudad, el hombre de la multitud habita en las calles, condenando eternamente a vagar en las afueras, sin casa y sin nombre” [“Disquieting allegory of the city, the man of the crowd inhabits the streets, condemned to be eternally outside, without a home, without a name”] (62). Aun cuando no posee un nombre, el joven nunca parece sentirse un habitante de la calle. Por lo contrario, el protagonista añora su hogar y anhela volver a su casa para poder dormir y alejarse del caos del entorno urbano. Desde el principio de la narración ya encontrábamos este desagrado por las calles de la ciudad: en palabras de Palou, “en el relato, un joven enfermo se levanta y, de alguna forma, sale a fundar la ciudad” (256). La clave de la aseveración del crítico literario está en ese “de alguna forma”. Como afirma Palou, a pesar de la experimentación de vanguardia, Novo no encuentra ninguna forma que le permita vivir y disfrutar las calles de la Ciudad de México. En múltiples artículos de *El Chafirete. Semanario fifí, escrito en prosa pero de mucho verso*, la Ciudad de México se presenta como espacio violento y caótico:



Figure 15: *El chafirete*. “Como se dirige el tráfico en México”. 1922 (izquierda)
Figure 16: *El chafirete*. “El ‘humanitarismo’ de las cruces”. 1922. (derecha)

En el relato de Novo, este caos mecánico es incluso destructivo para la vida de los habitantes de la ciudad: “Pero las máquinas, este argumento de los socialistas, han puesto en deplorable lugar la domesticidad de los que conducen nuestras almas como si las llevara el diablo” (44). Justamente, en “El humanitarismo de las cruces”, la caricatura muestra que los automóviles del servicio de salud son paradójicamente los que destrozan los cuerpos de los transeúntes ciudadanos. Para Rosa Gutiérrez, este tedio está relacionado con las narrativas del *dandy*, más específicamente con el *tedium vitae* y el *ennui*. Barbey D’Aurelly describe esta sensación de la siguiente manera: “la consecuencia del profundo *ennui* que tiene que producir en cada hombre de ingenio la mentalidad materialista y ramplona de la burguesía dominante (cit. Gutiérrez 296). En este punto mi interpretación coincide con la de Gutiérrez, sin embargo, Gutiérrez concluye: “su ciudad —México”— es un espacio literario moderno que le permite la equiparación, sincronización tanto del escritor como de la ciudad misma, con la cultural y la literatura

occidental” (297). En la lectura de Gutiérrez, la narrativa vanguardista de Novo le permite sincronizarse a sí mismo y a su ciudad con la modernidad vivida en las grandes metrópolis europeas. Pero, en “¡Qué México!”, el relato de Novo no parece ofrecer ese momento de correspondencia. El joven de 1923 no expresa nunca una culminación. La noche llega a las 10 pm y la narración concluye en pocos párrafos. La vida de la noche, del taxi y del ligue homosexual se calla y se oculta en la literatura: los teatros abren, el cine supura de familias y el joven decide volver a casa (46). Si el flâneur encuentra la pasión en el movimiento urbano (Gleber 139-40), el joven rehúye el movimiento y ansía la quietud y el sueño. Al final del relato, el joven se confiesa: “Lo que hice hoy —dice el joven soltándose los zapatos— no tendrá ya objeto mañana. Hay cosas invariables, que gustan siempre. Tengo sueño, siempre me gustara dormir” (46). Finalmente, la primera versión de *El joven* presenta una escritura del aburrimiento y el sosiego que discordia con la interpretación que lee al protagonista como un apasionado caminante de la ciudad.



Figure 17: Roberto Montenegro. Intercalado en las páginas de “¡Qué México!”

Entre la primera y la segunda página del relato de Novo, los editores de *Falange* —Jaime Torres Bodet (1902-1974) y Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949)— incluyeron un dibujo hecho por Roberto Montenegro. El dibujo muestra un rostro afeminado. A pesar de que su mirada evita al lector, el gesto del retrato transmite un agudo sentimiento de tedio. El hastío del afeminado de Montenegro nos permite abordar otra diferencia importante entre el flâneur y el narrador de “¡Qué México!” la relación que cada uno tiene con lo femenino. En el caso del flâneur, la figura femenina plantea la oportunidad de la revelación y de la epifanía de la modernidad. A partir del cuento “Nevski Prospekt” de Nicolai Gogol (1835), pasando por el poema “A une paseante” de Baudelaire (1855), por *La señorita etc.* de Arqueles Vela y por *Vrbe. Súper-poema bolchevique en 5 cantos* (1924) de Manuel Maples Arce, la presencia de la figura de la mujer ha sido el requisito para que el flâneur pueda experimentar las contradicciones de la ciudad moderna. A diferencia del paseante, el joven protagonista carece de cualquier encuentro o distracción sexual e incluso erótica. Esta carencia de erotismo sobresale cuando se compara con las incesantes narraciones sexuales que habitan casi cada una de las páginas de *La estatua de sal*. La ciudad de los recorridos sexuales de Novo no podía ser nombrada, aquellas experiencias por las que Henríquez Ureña lo llamó a su oficina están casi absolutamente ausente del relato de 1923. Sólo en un momento aparece una posible mención a la sexualidad de los cuerpos afeminados. Esta alusión hace referencia a un rumor sobre un grupo de hombres de edad: “Se murmuran cosas muy graves de ese y de otros señores de edad que también se exhiben alineados. Es muy probable. Aunque ya debe de hacer tiempo, en sus años mozos visitaron la Ciudad-Luz. ¡Y allá dicen que son tan *raffinés!*” (45). A pesar de todo, la referencia a estos hombres sofisticados parece estar relacionada más con la generación de escritores modernistas de estilo y vida preciosista que con literatos como Novo y Villaurrutia. En lugar de exponerse a sí mismo,

Novo muestra el castigo social que recae sobre la afrancesada sofisticación de estos hombres mayores que lo precedieron.



Figure 18: Fernando Bolaños Cacho. “Manuscrito de un hombre colonial”, 1923.

El cuento “Manuscrito de un hombre colonial” se presenta como un contra-relato a la narración urbana de “¡Qué México! novela en que no pasa nada”. Publicado en *El Universal Ilustrado*, el 21 de febrero de 1924, el “Manuscrito” expresó el surgimiento prosístico de la sexualidad de los cuerpos afeminados. El caricaturista y grabador Fernando Bolaños Cacho ilustró el texto con la imagen de un hombre. En su grabado, un personaje de pelo largo y barba aparece sentado sobre un gran sillón. Vestido con un traje de apariencia colonial, el hombre luce pensativo y reposa ligeramente su cabeza sobre su mano izquierda. El narrador comienza la historia con una declaración literaria: “Otros con ello habrían podido hacer un libro. Mas yo

cuento aquí lo que recuerdo — ¡oh, será todo!— de aquellas páginas inquietantes” (46). El dispositivo narrativo del manuscrito perdido plantea una doble oportunidad para la ficción: de un lado, expresa un relato propio y de otro la invención de la escritura de aquel a quien yo he leído —la creación de mi predecesor literario. La lectura del manuscrito no ocurre como un proceso sin consecuencias. Por lo contrario, el manuscrito afecta al autor, quien escribe a causa de estas “páginas inquietantes”. En contraste con esta fertilidad narrativa, la descripción del paisaje de Villarce está marcada por un negativo estancamiento vital: “Como los frutos, se recoge y se empequeñece, aterida con el frío, hoy, hacia el tren ciego y pasa incendiando el césped reptil” (46). Durante su viaje a este lugar, el narrador ofrece la primera declaración de su propia vida: “Yo pienso morir pronto y célibe” (47). El narrador asume la soledad como parte integral de su vida. No sólo Villarce se describe como un lugar estéril, también sus habitantes se han extinguido hace tiempo: “los condes de Espino, que se enlazaron a los López en el siglo XVII, han extinguido su sangre azul” (46). En el cuento, la genealogía de estas familias incluye una descendencia de “tipos raros” de los cuales sólo restan “algunos graves retratos deformes” (47). Después de ofrecer una somera genealogía familiar, el narrador presenta al hombre de quien nos hablará: “De este último conde [...] voy a hablar”. Y, además, declara el objetivo de su narración: “él redactó sus memorias y yo voy a decir tan sólo un matiz de aquella vida” (47). En este momento, el narrador establece no sólo una afinidad con el contenido del manuscrito sino que también incluye a aquel hombre dentro de su propia ascendencia familiar: “de este hombre que habría sido mi amigo de no haber sido mi abuelo” (47).

El “Manuscrito” muestra cuatro entradas del diario del abuelo del narrador: “Viernes”, “Lunes”, “Jueves” y “Domingo”. En la primera entrada, leemos por primera vez las palabras del manuscrito: “... Sólo a ti que eres yo mismo, puedo hablar de mí. Hace tiempo que escribo estas

memorias que a todos oculto' Siento a veces que el grito desolador, que el 'para qué' me invade al escribir ¡oh, diario mío! Porque a mi muerte, que veo y deseo próxima habrás de desaparecer en fuego u olvido" (47). La muerte del cuerpo aparece en el manuscrito como un suceso deseado. No obstante, la desaparición del diario parece acarear desolación, el daño por fuego u olvido del cuerpo textual duele incluso más que el del cuerpo físico. Después de esta declaración de finitud, el relato señala una de las características más importantes del último conde de Villarce, ésta es, la incapacidad amorosa y reproductiva: "yo no tendré hijos [...] ¿Y quién había de amarme?" (48). Esta primera intervención del manuscrito comienza un proceso de creación de un retrato: el retrato del narrador se lleva a cabo a través de la fabulación de la vida de un personaje de otro tiempo, de su abuelo el conde de Villarce: el autor del manuscrito ofrece así un relato oculto, una confidencia que en apariencia sólo el mismo autor podría develar.

En la entrada del "Lunes", el narrador afirma que su escritura tiene una función que reemplaza el acto de la confesión religiosa: "Desde que estoy aquí, frente a mí mismo, no había casi hablado con nadie [...] Habíame aun negado a recibir a mi confesor, con su escándalo" (48). Este acto de escritura evita entonces la reacción escandalosa de su confesor a causa de sus alarmantes historias. Enseguida, el autor describe un contraste en su situación sentimental: de un lado, experimenta la oscura soledad de su cuarto. Ante la reciente pérdida de su madre, el autor del manuscrito afirma que, en ese momento, supo que el dolor era una condición propia del mundo: "Surgió de mí, trémulo llanto inagotable; lloraba más por mí mismo [...] como si de pronto [...] viera yo que fuera del mío hay el dolor de la vida que no me he asomado nunca" (48). Del otro lado, atraviesa su ventana una vigorizante y soleada naturaleza que revive su cuerpo. Después de evocar el momento en el que Job le reclamó a Dios por sus infortunios: "Acaso harás de menos mi justicia y me condenarás para hacer tú la tuya" ["numquid irritum

facies iudicium meum et condemnabis me ut tu iustificeris”] (48), el autor del manuscrito experimenta el efecto de una luz solar que entra como “un incendio fértil” a iluminar la soledad de su “noche interior” (47). El narrador describe su propio cuerpo de pálidos y flacos brazos — pálido de nacimiento: “Sólo un hijo pálido nacido de aquel matrimonio” (47). El cuerpo del conde se había acostumbrado a no poder experimentar la vida: el cuerpo condenado presente en los poemas de Novo y Villaurrutia resurge en las páginas del manuscrito: por ejemplo, “mis manos no podrán asir la vida, porque solo se reza por pecados que no cometí. Mis ojos son débiles y este corazón sensitivo los hace siempre humedecer” (49). Esta angustiante frase se vincula con aquella poesía condenada que vimos en el primer capítulo: “Porque lloramos mucho y rezamos en vano/ y porque nos devora un ansía pecadora”. En su retrato literario, el abuelo ficcional de narrador muestra varias de las características de los cuerpos afeminados condenados: el cuerpo del hombre colonial muere antes de tiempo y sin contacto sexual: “Yo pienso morir pronto y célibe” (47). A su vez, es un cuerpo infértil que no se reproduce: “yo no tendré hijos” (48). La imposibilidad amorosa está predestinada como en la poesía de adolescencia de Novo, pero la súplica a Dios ahora se convierte en afinidad con el cuerpo fisurado del mismo: “Mas yo estaba solo ¡Solo!, en mi noche interior, frente a un Dios enfermo y lleno de heridas” (49). La condena predestinada destroza la capacidad del cuerpo de tocar y vivir con otros cuerpos: “Esta boca no podría besar [...] Mis manos no podrán asir la vida” (49). Pero, a diferencia de los poemas juveniles de la generación bicápita, las dos últimas entradas presentan otra posibilidad para el cuerpo condenado. La entrada de “Jueves” expone el momento climático de la narración y expone el tiempo de la resurrección. Después de bañarse en un lago el cuerpo renace. Por medio de la figura de Eva, el cuerpo del narrador recupera sus aspectos femeninos: “yo mordí

una manzana y una sed incógnita despertó en mi un nuevo sentido” (49). Cito el fragmento en su totalidad para mostrar el proceso de resurrección del personaje:

He soñado anoche. Me vi en un bosque huraño y fuerte, lleno de siglos y aromas. Había un lago; había frutos; yo mordí una manzana y sed ignota despertó en mí un nuevo sentido.

Ahora la Vida saldría de mí como un cofre pródigo en lo que hasta entonces se hubiesen acumulado monedas inútiles. Desnúdeme. Había un Estanque. Y en el momento de arrojarme, un ave dio su cantar y la menta sus aromas. Me asomé al estanque. No eran ya el mismo en mis ojos había luz. Mis brazos ya no eran flacos ni pálidos y me sentí, si no aún robusto, armonioso ya, claro y bello. Me frote dos horas, jugando con el sol entre las hierbas, lleno aun de diamantes el cuerpo mío. (49)

La transformación del último conde se confirma en la breve y sucinta entrada del día domingo: “He salido al campo azul melodioso, por primera vez” (49). En ese momento, después de frotarse por “dos horas”, el personaje logra transformarse, morder la manzana prohibida, despertar su sexo, experimentar finalmente su incógnita sed. La narración de “Manuscrito” guarda un familiaridad con el despertar sexual del personaje de André Gide en *Si le grain ne meurt*. Años después Novo expuso la importancia del texto de Gide para la experiencia homosexual de la época:

En cierto modo, *Si le grain ne meurt* suscitó más escándalo que el *Corydon*. Este era un tratado dialogado, una reexposición de conclusiones sexuales ya conocidas pero abstractas, en tanto que en *Si le grain*, Gide confesaba practicar lo que predicaba, decía cuándo y cómo empezó la cosa, y describía con bastante

delectación morosa y evocadora su primer satisfactorio sofocón beduino en la cálida arena del desierto. (587)

En este texto autográfico, Gide describió de la siguiente manera cómo y cuándo ocurrió su despertar sexual:

Después de mi resurrección, un ardiente deseo me había poseído, un frenético deseo de vivir. No solamente los baños de Champel me ayudaron, sino también el excelente consejo de Andreae:

“Siempre, me dijo, que veas un cuerpo de agua al que puedas sumergirte, hazlo sin ninguna preámbulo”.

Y así lo hice. ¡Oh, espumoso torrentes! Tus cascadas y ¡tus lagos congelados, corrientes sombreadas, tus manantiales claros, transparentes palacios de mar cuya calma me tienta. Y luego qué dulce descanso en esta arena dorada junto a la cresta de la ola. Porque no fue solamente el baño, que amé, sino, en seguida, la mitológica espera por espera por la aparición del dios desnudo; mi cuerpo penetrado por los rayos, parecía disfrutar de algún beneficio químico; junto con mis ropas dejé a un lado las ansiedades, ataduras, preocupaciones, y mientras mi voluntad se evaporaba, yo sentí que yo mismo me volvía poroso como una colmena, y dejé que mis sensaciones secretamente destilaran la miel que fluía en las páginas de mis Nouritures.

[Depuis ma résurrection, un ardent désir s’était emparé de moi, un forcené désir de vivre. Non seulement les douches de Champel m’y aidèrent, mais les excellents conseils d’Andreae:

«Chaque fois, me disait-il, que vous voyez une eau où pouvoir vous plonger, n'hésitez pas. »

Ainsi fis-je. Ô torrents écumeux! Cascades, lacs glacés, ruisseaux ombragés, sources limpides, transparents palais de la mer, votre fraîcheur m'attire ; puis, sur le sable blond, le doux repos près du repliement de la vague. Car ce n'était pas seulement le bain, que j'aimais, mais la mythologique attente, ensuite, de l'enveloppement nu du dieu ; en mon corps pénétré de rayons, il me semblait goûter je ne sais quel bienfait chimique ; j'oubliais, avec mes vêtements, tourments, contraintes, sollicitudes, et, tandis que se volatilisait tout vouloir, je laissais les sensations, en moi poreux comme une ruche, secrètement distiller ce miel qui coula dans mes Nourritures.] (318)

En ambos relatos, el personaje despierta su sexualidad en el momento del baño y de la autoerotización: mieles y diamantes cubren ahora el cuerpo que ha despertado sexualmente. Novo reconfigura los frutos —*Nourritures*— y el baño de Gide para crear la transformación erótico de su personaje y, a su vez, crear el retrato sexual del narrador de “Manuscrito de un hombre colonial”. Después de la entrada del domingo, el relato concluye con la voz y escritura del narrador:

Termina en esto el diario de mi abuelo. Su tumba no se halla por parte alguna. Tal vez un insurgente diera cuenta de su cuerpo. Quizá él huyó de su alma antigua [...] de su vida ficticia entre los libros que los viejos escriben amargamente y que habían ahogado su amanecer. Acaso vive en mí...” (49).

Ante un cuerpo afeminado excluido de las calles y de los murales, como fue el caso del San Sebastián de Montenegro y del joven narrador de “¡Qué Mexico!”, el “Manuscrito” surge

entonces como un arte para los confidentes, un retratar de jotería. Como las fotografías sebastianas de Novo y el retrato de Manuel Rodríguez Lozano, entre confidente, el arte no sólo emerge para vivificar el cuerpo afeminado sino también para compartirlo: cuerpo mío y tuyo, cuerpo de alguien más, cuerpo sexuado. Michael Lucey afirmó que la experiencia sexual no sólo involucra el placer físico sino que también desafía los límites de nuestro propio cuerpo y nuestra conciencia. De manera inspiradora, Lucey propone que la experiencia sexual “genera un saber de cómo esos límites se han dibujado y redibujado” [“it furthers an understanding of how those boundaries are drawn and redrawn”] (7). En su cuento, Novo dibuja a un antepasado en su escritura, viviendo esa feminidad de su frágil carne: redibujando los límites y las posibilidades de su propia experiencia de vida, de su sexualidad y de su historia. Para Heather Love, los sujetos queer “escogen el aislamiento, ven hacia el pasado, o escogen vivir en un presente desconectado de cualquier continuo histórico” [“choose isolation, turn toward the past, or choose to live in a present disconnected from any larger historical continuum”] (8). Novo retomó así un pasado colonial para escapar del proyecto del estado mexicano —como también lo hizo Montenegro por medio de la imagen de San Sebastián. Este volverse hacia el pasado les permitió crear una literatura y un arte en el que el cuerpo afeminado podía vivir. Sin embargo, debemos agregar un matiz, el relato de Novo no funciona fuera de un continuum histórico. En lugar de esto, su escritura elabora sus propios retratos, sus propias descripciones del afeminamiento. Afeminamiento para los amanerados lectores del presente. El relato es un retrato compartido que sabrán reconocer los confidentes: abuelo, nieto y lectores en una confesión de múltiples espejos. El final de la narración remarca esta identificación entre las vidas de los cuerpos afeminados: “Acaso vive en mí” (49). La reelaboración literaria del pasado le permite entonces hablar acerca de sí mismo sin siquiera nombrarse. A través de esta biografía de su abuelo, de este retrato de esa

vida otra, Novo expone la vida de los cuerpos afeminados sin decirlo, menciona su propia existencia a través de otro cuerpo afín. Si las fotografías de San Sebastián fueron un goce privado de su feminidad, aquel retrato del abuelo —“que era el mismo”— fue la expresión pública pero anacrónica de su propio cuerpo. Las elaboraciones literarias, fotográficas y artísticas sirven para experimentar y rehacer el propio cuerpo, para expandirlo, para que viva en el arte y en la ciudad. El goce de su feminidad sólo ocurre a través de la recreación estética de un cuerpo que había sido enterrado bajo la historia de la Revolución Mexicana: “Su tumba no se halla por parte alguna. Tal vez un insurgente diera buena cuenta de su cuerpo” (49). Para rehacerse de afeminamiento, para vivir este cuerpo desnudo y frágil, debemos morder la manzana de Eva, derramar las lágrimas de Isabella y sufrir las saetas de San Sebastián. En una de sus últimas pinturas, una acuarela pintada para Raúl Fourier, Abraham Ángel se autorretrató casi desnudo. En palabras de Debrouse, el pintor “se representó desnudo en medio de un idílico jardín lleno de flores enormes, bajo un cielo nocturno y estrellado. En las manos lleva una bandera ‘sigue adelante’” (85). Antes de suicidarse con una sobredosis de cocaína, Ángel se pinta a sí mismo como un cuerpo vivificado por el arte. En su cuadro “más personal”, Abraham Ángel parece ilustrar el cuento de Salvador Novo: debajo del cuerpo desnudo un río parece moverse, su cuerpo rodeado de estrellas aparece envuelto en diamantes. Así, los retratos de jotería crean espacios compartidos donde los cuerpos afeminados viven su sexualidad y crean un arte de afeminamiento.



Figure 19: Abraham Ángel. *Caratula de la tesis de Raul Fournier*, 1924.



Figura 20: Jesús Guerrero Galván. “Uno de los otros. Uno de los nuestros”, 1934.

4.0 MARICONEAR MÉXICO: JOTAS VS. COMUNISTAS

Cualidad masculina es dar frente con valor a todas las contingencias de la vida preferir lo fuerte, lo noble, lo altivo: las estatuas de los héroes están siempre de pie en actitud de reto ansiosas de combate. *Cualidad femenina* que es murmurar tras la puerta de la sacristía, preferir lo bonito a lo bello, la obra breve tejida con paciencia sobre urdimbre primorosa a la fuerte y gallarda, tosca e impotente creación personal.

Julio Jiménez Rueda, “El afeminamiento de la literatura mexicana” (1924)

Pero este cuerpo tuyo es un dios extraño
forjado en mis recuerdos, reflejo de mí mismo,
suave de mi tersura, grande por mis deseo,
máscara
estatua que he erigido a su memoria.

Salvador Novo, *Nuevo Amor* (1933)

Una declaración y una caricatura: la primera del escritor virreinalista Julio Jiménez Rueda (1896-1960); la segunda del muralista mexicano Jesús Guerrero Galván (1910-1973). La una escrita en 1924, la otra dibujada diez años después. Por una parte, en “El afeminamiento”, Jiménez Rueda describió esa *cualidad masculina* que forjaba la historia a partir de “lo fuerte, lo noble, lo altivo.

La *cualidad femenina* a diferencia era leve, sólo una murmuración improductiva: una tendencia decorativa que prefería “lo bonito”. Por otra parte, la caricatura “Uno de los otros, uno de los nuestros” se publicó en la revista *Choque: Órgano de la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas* en marzo de 1934. Guerrero Galván dibujó dos cuerpos, uno a espaldas del otro. En la viñeta derecha, sentado en un andamio, un hombre de rasgos fuertes vestido con un overol pinta una pared: en su mural, un soldado porta dos cananas y en el fondo se distinguen los engranes de una máquina. En la viñeta izquierda, un hombre delgado de rasgos finos viste un traje de corbata con un pañuelo y un broche floral: ese “uno de los otros” pinta un lienzo con una paleta de colores que sostiene en sus manos: en el óleo, un caballo blanco, una mujer negra, una columna clásica y un cuaderno vacío. El lienzo muestra un collage de imágenes dispersas. El muralista lee un libro de Karl Marx, el pintor uno de André Gide. La elección de Guerrero Galván no fue ni gratuita, ni inocente: *Corydon* fue una de las primeras defensas públicas de la homosexualidad. Aunque hace énfasis en la pederastia, el libro y su autor se convirtieron casi de inmediato en referentes de la homosexualidad a principios del siglo XX. El lector ve al pintor de caballete a través del libro de Gide: ante la mirada del espectador aparece un cuerpo homosexual. En el mismo número de la revista, Diego Rivera vinculó a los maricones con el arte no revolucionario en su artículo “Arte puro, puros maricones: Picasso, vanguardia de la retaguardia”. Desde el título, el pintor mostró no sólo su “viril” ingenio sino también su profunda homofobia: el arte de los maricones es una “vanguardia de la retaguardia”. Esta caracterización expone una contradicción semántica y esconde una ofensa al cuerpo homosexual: de un lado, una vanguardia localizada en el pasado. De otro, una vanguardia proveniente “de la retaguardia”, un arte de la zona trasera: una vanguardia anal. Para Rivera, en “Arte puro”, las creaciones artísticas de los artistas “maricones” se deben liquidar por ‘antihigiénicas y viejas’:

Por eso el “arte puro”, el “arte abstracto”, es el niño mimado de la burguesía capitalistas en el poder, por eso aquí en Mexico hay ya un grupo incipiente de pseudoplásticos y escritores burguesillos que, *diciéndose poetas puros, no son en realidad sino puros maricones* [...] Es urgente liquidar el “arte puro” por *antihigiénico y viejo*, basura de mal gusto. (Los énfasis son míos)

Para ambos intelectuales, cada tipo de cuerpo produce un arte correspondiente: “nosotros” expresamos el arte viril de la revolución proletaria comunista; los “otros” expresan el arte anal de la burguesía capitalista. Así, arte y cuerpo se entrelazan de manera inevitable: entre el muralista y el pintor de caballete no sólo hay una discrepancia estética sino corporal. En este capítulo, analizo dos momentos de un conflicto biológico, político y artístico que marca la estética mexicana de principios del siglo XX: la pugna entre el arte/cuerpo comunista y el arte/cuerpo homosexual. El conflicto inició en 1924 en el marco de la polémica del afeminamiento de la literatura y llegó a un punto climático a mitad de la década de 1930. En el primer acápite, analizo los ataques al cuerpo femenino hechos por los artistas comunistas Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930), José Clemente Orozco (1883-1949) y Diego Rivera a lo largo de la década de 1920. En el segundo acápite examino la explosión poética del amor homosexual presente en *Nuevo Amor* (1934) de Salvador Novo y su relación con diversos poemas de Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Elías Nandino y German Pardo García dentro del contexto del escándalo del “Comité de Salud Pública” (1934).

4.1 EL CULO, EL ÓRGANO Y LA PIERNA: LA HOMOFOBIA BIOLÓGICA DEL COMUNISMO MEXICANO

No se me dirá que la sexualidad depende del asunto que se trata porque hasta una simple afirmación, sí, acusa cuándo es articulado por un hombre y cuando por una mujer.

Carlos Gutiérrez Cruz, “Literatura con sexo y literatura sin sexo”, 1925.

Yo siempre creo que los jóvenes tienen la razón. Hay entre ellos mucha mariconera, enfermedad nueva aquí, y eso me aleja de muchos y me hace sufrir, pues no soy tan escéptico e indiferente como yo mismo me figuraba. Los nombres principales: Xavier Villaurrutia, prosista sobre todo y también poeta crítico: el único culto de todos ellos, muy inteligente. Carlos Pellicer, poeta inculto, simpático, chicanesco, que cree ser original porque no sabe nada de lo que han escrito los hombres, y que a pesar de estar dotado, acaso va a fracasar entre un piélago de fases admirativas y una tempestad de palabras vulgares.

Salvador Novo, ingenioso y no muy orientado todavía.

Alfonso Reyes, “Carta a Antonio Solalinde”, 1924.

Cuerpo a cuerpo, trazo a trazo, verso a verso: la pugna entre maricones y comunistas expresó dos formas artísticas y corporales discrepantes. Salvador Novo y Diego Rivera son paradigmas para cada una de ellas: Rivera es al socialismo, lo que Novo al afeminamiento. En los siguientes dos acápites analizo la pugna entre el cuerpo/arte afeminado y el cuerpo/arte comunista. A continuación, estudio una serie de tres ataques de poetas y pintores socialista al cuerpo masculino afeminado: la ilustración “Los anales” (1924) de José Clemente Orozco, el artículo “Literatura con sexo y sin sexo” (1925) de Carlos Gutiérrez Cruz y el panel “El que quiera comer

que trabajo” (1928) de Diego Rivera. El pintor José Clemente Orozco inició las arremetidas socialistas contra los afeminados con su polémica ilustración al corrido “Los rorros¹² fachistas: Mancebos eruditos y poetas, corresponsales de periódicos burgueses y comisionados por algunas Secretarías de Estado para agasajar a sus ‘cuates’ de la Nave ‘Italia’, a su vuelta de Veracruz se reúnen para hacer añoranzas”.¹³ El título hacía referencia a la comisión del gobierno obregonista que recibió en 1924 a la nave *Italia*, la cual formaba parte de un plan de promoción del gobierno fascista de Benito Mussolini (1883-1945). El artículo se publicó en el número 11 —28 de agosto al 4 de septiembre— de la revista de izquierda *El Machete*. Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Xavier Guerrero (1896-1974) habían fundado la revista el 13 de marzo de 1924: su misión no sólo fue difundir la ideología comunista del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1923), sino también servir como medio de propaganda y de disidencia intelectual para la izquierda mexicana —*El Machete* publicó, por ejemplo, el manifiesto del sindicato de artistas de izquierda en la segunda quincena de junio de 1924. Además de esto, la publicación buscó fortalecer los vínculos del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores con el Partido Comunista Mexicano (Moure Cecchini 23; Ramírez García 325, 331). En el primer número, la escritora Graciela Amador publicó una cuarteta que se convirtió en el lema de la publicación:

El machete sirve para cortar caña,
Para abrir veredas en los bosques umbríos,
decapitar culebra, trochar toda cizaña

¹² La palabra ‘rorro’ significa ‘niño’. Es importante resaltar la asociación entre ‘afeminamiento’ e ‘infantilismo’ que encontramos desde la primera aparición del término “féminisme” en *Du féminisme et de l’infantilisme chez les tuberculeux* (1871) de *Ferdinand-Valère Faneau de la Cour*.

¹³ En “The Nave Italia and the Politics of Latinità”, Laura Moure Cecchini atribuyó el texto a Graciela Amador (470). Sin embargo, no he encontrado ni evidencia documental, ni estudios académicos que puedan respaldar la atribución.

y humillar la soberbia de los ricos impíos. (cit. Monsiváis 60).

Con base en esto, la revista funcionaría de manera homóloga a un machete: primero, sería una herramienta de trabajo en favor del campesino y el proletariado. Segundo, serviría para eliminar las plagas que impiden el cultivo agrícola e intelectual. Por último, se utilizaría como un arma blanca para combatir la opresión de la clase capitalista. De acuerdo con Carlos Monsiváis:

[La] “Declaración social, política y estética” del sindicato [...] inscribe como metas fundamentales glorificar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo y proclamar el esfuerzo de los creadores de belleza por darles a su producción valor ideológico, para educar al pueblo e impulsarlo a la lucha. (60)

La declaración del sindicato proponía no sólo la difusión del arte social sino también la supresión del arte individualista con el fin de fomentar una educación socialista para el pueblo mexicano. El artículo de *El Machete* compartía así esta misión de educar al pueblo y de eliminar a los exponentes de un arte individualista.

El corrido “Los rorros fachistas” se publicó sólo unos días después de los ataques de los estudiantes a los murales de Rivera, Siqueiros y Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria. En el artículo “Declaraciones del Sindicato de Pintores y Escultores”, publicado el 12 de julio de 1924, Siqueiros aclaró que los murales atacados habían sido los de Orozco y los suyos: “Las pinturas dañadas por los estudiantes [...] fuera de su semejante orientación social y sus tendencias populares, nada tiene que ver con Diego Rivera [...] son obras originales ejecutadas y dirigidas por José Clemente Orozco y por David Alfaro Siqueiros”. Cinco días después, para el 17 de julio de 1924, el redactor de *El Demócrata* comunicó que los “pintores estridentistas” ya habían sido cesados de sus labores por orden del Subsecretario de Educación Pública Bernardo

Gastelum (1886-1981): “se suspenderá la obra de decoración mural de la Escuela Nacional Preparatoria, del edificio de la Secretaría y del Estadio Nacional”. Dentro de este ambiente político conflictivo, el barco *Italia* llegó a la costa pacífica mexicana. Este hecho aumentó la tensión entre los militantes comunista y el gobierno de Álvaro Obregón. La embarcación italiana era un medio de promoción de la cultura fascista del régimen político de Benito Mussolini. Para los editores de *El Machete*, el arribo de la nave *Italia* representaba un ataque indignante para la clase trabajadora mexicana: “la clase trabajadora de México... recibe un bofetón en pleno rostro con la visita de la ‘Italia’, ‘¡Alerta trabajadores de Veracruz! ¡Boycot al Barco Fascista!’” (Cit Moure Cecchini. 24). En “The Nave *Italia* and the Politics of Latinità”, Moure Cecchini destacó una particularidad en la reacción de la izquierda mexicana ante la llegada de la embarcación italiana al puerto de Veracruz. La izquierda en México había hecho un notable énfasis en el aspecto artístico de la propaganda del régimen fascista: “Las hostilidades en México [...] fueron notables porque enfatizaron en el contenido artístico de la nave y así evidenciaron la manera en la que se entrelazan el estilo, la clase y la políticas de la *Italia*” [“The hostilities in Mexico [...] were particularly remarkable, as they focused on the artistic content of the ship and thus evinced the entwining of style, class, and politics of the *Italia*”] (22).



Figure 21: José Clemente Orozco. “Los anales” en “Los rorros fachistas”.

En el artículo editorial, los miembros de *El Machete* explicaron de la siguiente manera el porqué de la publicación del corrido “Los rorros fachistas”:

El gobierno fascista de Mussolini, asesino del proletariado italiano, está en su papel mandando la nave *Italia* para hacer propaganda en América [...] La Secretaría de Estado que, formando parte de un gobierno revolucionario, gasta dinero del pueblo en festejar la llegada de una expedición reaccionaria, con delegaciones de *fifís*, *jotitos* y *empleados retrógrados*, con paseos, festivales y

comelitones, insultan a los trabajadores de México. (cit. Tibol, los énfasis son míos)

Precisamente, Orozco dibujó a esos “fifís, jotitos y empleados retrógrados” que critica la editorial. En su ilustración al corrido, seis hombres están parados durante el final de la noche “cuando el crepúsculo está próximo”: todos ellos visten trajes elegantes que se ciñen en demasía a sus cuerpos. Sobre ellos vuela la “Fama faschista” tocando una corneta. En el cielo, saliendo del instrumento de viento, vemos estrellas, una luna menguante y dos corazones atravesados por una flecha. En el suelo, un libro y una lira. Encima de ambos, flota una enorme pluma. Los seis “rorros” están numerados: 1, 2, 3, 4, 5 y 5-6. El tercero, el quinto y el quinto-sexto llevan libros bajo el brazo. El tercero —quien pareciere Salvador Novo— apenas sostiene una pluma con su antebrazo. Plumas por doquier, libros y liras: los rorros son personajes letrados decadentes, preciosistas, poetas de la lira, de la noche. Sin embargo, la caracterización intelectual no es el único registro del dibujo de Orozco. Entre los rorros, cuatro de ellos calzan delgados zapatos de tacón. Los rorros 3 y 4 se tocan su propia entrepierna con discreción. El “rorro número 2” sostiene una rosa justo sobre la parte de su pantalón donde estaría su pene. Los tres que sostienen libros en sus manos muestran sus redondos culos al lector. El culo del tercero ocupa el centro de la imagen. Finalmente, el quinto rorro le toca con su mano el trasero al quinto-sexto. Toda la escena ocurre de manera disimulada: ninguno de ellos ve al lector, ni tampoco se miran los unos a los otros. La imagen se desborda en alusiones al afeminamiento y la homosexualidad: su vestimenta, sus poses, sus actos exponen un claro trazo de jotería. En “Los anales”, los rorros admiran los cuerpos delicados de las esculturas de Leonardo *Bistolfi* (1859 –1933) y de las pinturas de Giulio Aristide *Sartorio* (1860-1932). Sus gustos estéticos hacen que violenten los cuerpos representados por los pintores muralista:

cual nuestros pintores de prietas mechonas,
pintura de diablos y de unos como hombres,
con cara de Judas y cuerpo informes.
donde toda curva de línea armoniosa
se trueca en ridícula y horrible cosa.

Estas perspectivas en contra de la pintura revolucionaria se refuerzan en la siguiente intervención del Rorro quinto:

¡¡Y siempre por pintar su proletariado,
tan sucio, tan cursi y tan desgastado!!...
¡¡Ya nos va cansando esa ruin manía
de su cantaleta de la Burguesía!!

En un paréntesis aclaratorio, el corrido atribuye esta última intervención a Salvador Novo: “(Nos permitimos robar estas frases textuales del poeta Salvador Novo)”. A continuación, por medio de una didascálica explícita, la letra expone la escena con mayor contenido sexual del corrido. Justo antes de entonar el himno fascista, los rorros experimentan un orgiástico momento de desenfreno sexual:

(Cuando el 5-6 termina de hablar, una ola de enjuiciamiento fachista los invade a todos; se abrazan, se besan, se estrujan y cantan algunas estrofas del himno fachistas. Cuando renace la calma, el número 3 dice:)

Me viene una idea más luminosa
Y escuchen atentos, que es una gran cosa:
Para que el fascismo no vuelva a abortar,
Un Himno fachista vamos a inventar.

Al terminar el “himno fascista”, una voz afirma:

PROPONGO, MONINES que el cuatro y el uno,

Uno, un buen poeta y el otro oportuno,

Saquen de su numen rica espiración,

Aislándose a solas en aquel rincón.

Para Moure Cecchini, la izquierda mexicana expuso el vínculo entre estilo, clase y política. En este mismo sentido, el corrido “Los rorros fascistas” expone una postura estética que entrelaza las características corporales, las prácticas sexuales y las expresiones artísticas: un tipo de cuerpo joto obtiene su inspiración de su sexualidad: el numen se destila del acto sexual clandestino. El resultado de esto es una obra del “aborto”: al igual que su sexualidad, su obra —el himno— es infértil e incluso es un acto contrario a la vida. Así, el rorro no es fascista por elección, sino porque su mismo cuerpo y sus actos lo determinan. El acto sexual detona así la preferencia artística y política. Finalmente, el corrido vincula a estos rorros de manera explícita con la tradición de escándalos sobre la homosexualidad en México al hacer referencia al escandaloso *Baile de los 41* que ocurrió el 17 de noviembre de 1901. Después de que “el uno” y “el cuatro” tienen sexo, los rorros retoman el canto de su himno fascista con la siguiente cuarteta que Monsiváis omitió en su ensayo “¡La patria está en peligro!; los ires y venires con la izquierda”:

El *puñal* enarbolemos

Y empuñemos el *garrote*

Para comernos vivitos

A los que comen *elote*. (Los énfasis son míos)

El puñal, el garrote y el elote son referencias implícitas al órgano sexual masculino de los rorros: estos objetos contienen una evidente connotación fálica. Por ello, la revuelta de los rorros no es

sólo política, sino también profundamente sexual: penetración de puñal y de garrote de aquellos “que comen elote”. El himno de los rorros concluye con un clamor, con un llamado fascista a la limpieza social, un ataque a los trabajadores, a los campesinos y a los indígenas mexicanos:

Matemos trabajadores,
Masacremos campesinos,
Aplastemos sindicatos
De esos obreros cochinos

Limpiemos de tanta escoria
A nuestra patria bendita
Acabando con los indios
¡¡con esa raza maldita!!

En el último verso, el corrido da un giro al concepto de “raza maldita”. Los rorros —aquella raza maldita de Sodoma— aquí injurian a los indígenas de México. El corrido “Los rorros fachistas” concluye con la llegada y la declaración anticomunista de la “Fama Fachista”. Ante la partida de la “Fama”, los rorros simplemente se desmayan.

En “La revolución en blanco, negro y rojo”, John Lear resaltó la importancia del concepto de afeminamiento para los escritores comunistas de *El Machete*. Por ejemplo, el autor afirmó lo siguiente: “sus enemigos burgueses eran representados como ‘chingones’ de las esferas política y económica con sus dagas listas para la traición, o como ‘chingados’ culturales, es decir, hombres afeminados [...] Orozco estaba de acuerdo con sus colegas en esa feminización de los oponentes —que data de la prensa de centavo” (144). Para Lear, el sexo resulta así una estrategia retórica de deslegitimación. Al aceptar esto, el autor niega que el proyecto artístico y político comunista

posea un componente homofóbico en su centro. La homofobia aparece como trasfondo, como costumbre, como un uso anecdótico de riñas pasadas. Al cuerpo masculino se le afemina, se le rebaja su significancia en la sociedad. Según esto, el corrido mostraría el rechazo del cuerpo afeminado y homosexual, pero sólo lo hace porque es útil para mostrar una crítica al fascismo en México. Sin embargo, varios de estos poetas eran afeminados, eran poetas de maneras delicadas, de cuerpo frágiles. Para ellos, el ataque no correspondía a un uso retórico sino a un ataque a su propio cuerpo, a sus propios movimientos. El ataque al afeminamiento masculino formó parte central de varios proyectos artísticos y políticos comunistas en México. El fascismo político de su arte es propio de su pervertida sexualidad. En “Los rorros” no se establece nunca una ruptura entre arte, cuerpo y política. En este sentido, Orozco se adelantó diez años a la declaración del artista comunista Máximo Gorki: “En los países fascista, la homosexualidad, azote de la juventud, florece sin el menor castigo; en el país en donde el proletariado ha alcanzado el poder social, la homosexualidad ha sido declarada un delito social y es severamente castigada” (cit. Llamas 103). Para el intelectual comunista, el fascismo producía la homosexualidad y esta no sería posible en una sociedad proletaria. Por ello, el homosexualismo es en sí mismo una enfermedad que debe ser erradicada de la juventud para garantizar el futuro del mundo. Para el corrido, el fascismo surge de esos cuerpos de sexualidad orgiástica y se destila en su arte. Finalmente, “Los rorros fachistas” cierra con el siguiente anuncio: “Desaparece rápidamente volando hacia atrás y remando en el vacío con su corneta. Los poetas fascistas, en grupos de dos, se caen desmayados. Este corrido aparecerá completo en nuestro número del próximo jueves”. El siguiente número de *El Machete* me ha sido esquivo en mi investigación de archivo. Sin embargo, podríamos imaginar un final para el corrido, o por lo menos, una última frase que lo describiera. Como ya señalamos, en 1934, Gorki repitió la asociación entre fascismo y

homosexualidad: “En Alemania ya existe un lema que dice ‘Erradicando a los homosexuales desaparecerá el fascismo’” (cit. Llamas 103). Lo que para Gorki es una realidad, para Orozco sería una distante promesa: parafraseando al escritor soviético, podríamos describir un final para el corrido de “Los rorros fachistas”: ‘En México debería existir ya un lema que diría ‘erradicando a los afeminados el fascismo desaparecería’”.

Los ataques comunistas al cuerpo afeminado continúan. Tres meses después, Gutiérrez Cruz escribió una serie de artículos en los que se enlazan el cuerpo, el sexo y la expresión literaria. La relación entre el cuerpo del artista y su obra fue una característica fundamental que ha sido ignorada en el estudio de la primera gran polémica literaria del México posrevolucionario. En diciembre 21 de 1924, Julio Jiménez Rueda publicó “El afeminamiento de la literatura mexicana” en *El Universal*. Para Víctor Díaz Arciniega, este artículo precisó “el criterio que, prácticamente, rige toda la polémica” (74). Tanto Ignacio Sánchez Prado como Domingo Ródenas de Moya afirmaron el carácter fundacional del polémico escrito de opinión: “El detonante fue un artículo titulado ‘el afeminamiento de la literatura mexicana’” (Sánchez Prado 7) / “En estas fechas, finales de 1924 y comienzos de 1925, se sitúa una de las polémicas [...] puesta en marcha por el artículo ‘El afeminamiento de la literatura mexicana’” (Ródenas de Moya 24). El criterio que rigió la polémica fue la categorización de la literatura en dos clases excluyentes: la literatura viril y la afeminada. Podemos sintetizar tres corrientes interpretativas en las que la crítica literaria ha interpretado esta polémica: la primera, que incluye a Pedro Ángel Palou (98-102) y a Luis Mario Schneider (188-89), enfatizó el carácter conflictivo del momento histórico. La segunda, en la cual ubicó a Díaz Arciniega (74-75), Robert McKee Irwin (138-39) e Ignacio Sánchez Prado (35-36), estableció que los conceptos ‘afeminado’ y ‘viril’ eran usos retóricos —ataques *ad hominem*— para deslegitimar las ideas estéticas de un contrincante. Por lo

tanto, de acuerdo con esta interpretación, dichas categorías podrían ser sustituidas por otras que fueran más relevantes dentro del debate posrevolucionario. En este sentido, Díaz Arciniega resaltó el uso de la palabra viril en el lenguaje burocrático: “su significado —ambiguo por el uso— posee entre sus acepciones el de fortaleza, hombría, rectitud, decisión, compromiso, entrega e, incluso, ‘revolucionario’” (75). Siguiendo esta interpretación, Sánchez Prado afirmó que los términos ‘afeminado’ y ‘viril’ podrían reemplazarse por otros binarios más relevantes dentro del debate sobre el nacionalismo:

Primero, lo viril y lo afeminado no representan un concepto estético particular sino que emergen como metonimias intercambiables a términos como nacional y extranjero [...] lo cierto es que viril y afeminado son significados sustituibles que se colocan en lugar de binarios que definen en realidad la contienda: nacionalista, cosmopolita, mexicanizante, europeizante” (35).

En “Virile Literature and Effeminate Literature”, Irwin propuso una interpretación que está entre la segunda y la tercera corriente que expongo a continuación. Para la perspectiva deconstructivista de Irwin, el sexo de los autores no fue nunca puesto en duda durante la polémica del afeminamiento de la literatura (119). En este sentido, la virilidad y el afeminamiento podrían ser sustituidos con otros conceptos que describieran mejor las funciones sociales de género que se cuestionaron durante la querrela revolucionaria. Así, su interpretación de este episodio literario está muy vinculada con las propuestas de Díaz Arciniega y Sánchez Prado. Finalmente, la tercera, que circunscribe a Daniel Balderston y Héctor Domínguez Ruvalcaba, mostró la fuerte homofobia en la que estaban inmersas las polémicas y la importancia de una perspectiva de género para analizarlas. Es importante destacar que Sánchez Prado no desconoce la homofobia mexicana en su lectura de la polémica de 1924 y 1925:

El uso de terminologías de género y orientación sexual y la movilización de la profunda homofobia imperante fueron estratégicos; un punto de acuerdo para borrar del debate a aquellos que cuestionaron la posibilidad la institucionalización cultural, a través de la idea de literatura nacional de los grupos en cuestión. (36)

En este punto, Sánchez Prado concuerda con Guillermo Sheridan cuando él último afirmó que “el escritor debe ser la conciencia social del pueblo y él que no lo acepte así es ‘mariquita’” (17). Asimismo, Elissa Rashkin, en “La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social”, describió estos ataques desde una perspectiva retórica: el uso del afeminamiento es un ataque “homofóbico ad hominem” para reforzar una posición política (6). Así como ocurrió con Lear, Sánchez Prado, Rashkin y Sheridan subordinaron el uso de la terminología de género al debate político sobre el nacionalismo en México. Ahora bien, las obras de Gutiérrez Cruz problematizan esta interpretación porque exponen una línea biológica y sexual que ha sido ignorada e incluso velada por la crítica cultural y literaria. En sus artículos, el autor entrelaza la expresión artística y la biología corporal: la poesía es una extensión de los procesos físicos del cuerpo. La sexualidad determina la producción artística de una persona. Los artículos de Gutiérrez Cruz dificultan la existencia de una separación tan tajante entre la forma y el contenido, entre los usos descriptivos y los usos retóricos del lenguaje.

El autor es un escritor polémico: sus escritos son incendiarios y difíciles de digerir. No se calla nunca y parece disfrutar de la confrontación. De un lado, para Irwin, el ‘Poeta Rojo’ estaba concentrado en los problemas del género de la literatura: en una concepción literaria con base en los roles de género de la sociedad (118). De otro lado, para Rashkin, “Gutiérrez Cruz se distinguió a sí mismo en las polémicas como el más rabioso de los homófobos” [“Gutiérrez Cruz distinguished himself in the polemics as the most rabid of homophobes”] (129). No obstante, ni

Irwin ni Rashkin estudiaron cómo se entrelazan la profunda homofobia y la propuesta estética en los artículos de Gutiérrez Cruz. A continuación, quiero analizar detalladamente el artículo “Literatura con sexo y literatura sin sexo” publicado el 24 de enero de 1925 en *La Antorcha*. De acuerdo con Díaz Arciniega, el autor sostiene su crítica a partir de los siguientes dos aspectos:

Uno, ‘las degeneraciones y los vicios’ de los poetas burgueses; su ‘asexualidad’ consecuente de una vida pasiva que transcurre sin ‘contacto’ con la ‘vida exterior’ y dentro ‘de un reducido grupo de amigos’, donde sólo se habla de libros. El otro, la creación de obras literarias carentes de una relación estrecha con el pueblo y ‘las clases laborantes’, pero en las que sí sobresale una preocupación estilística excesiva —a su parecer—. (77-78)

La interpretación de Díaz Arciniega es problemática por dos razones: uno historiográfico y otra de carácter formal. En un pie de página que acompaña a la descripción de Gutiérrez Cruz, el crítico literario estableció que los conceptos de “degeneraciones y vicios” procedían de un artículo aún no encontrado del autor. Sin embargo, esto se basa en una mención de Novo en su artículo “Algunas verdades acerca de la literatura mexicana actual”. Sin embargo, Novo nunca afirmó que estos conceptos se refieran específicamente al poeta comunista: “O jóvenes que claman contra ‘degeneración y vicios’ de la alta sociedad mexicana” y que se dedican a ensalzar la tierra” (113). La segunda razón es que Díaz Arciniega redujo el concepto de sexo al uso metafórico. Con esto, eliminó la literalidad con la que Gutiérrez Cruz utilizó el concepto en sus artículos. Esta misma deliteralización del sexo ocurre en la interpretación de Irwin acerca de este concepto. La equivalencia del sexo con la metáfora o con la construcción social del género evita comprender el enraizamiento biológico y corporal de las ideas de Gutiérrez Cruz. De acuerdo con Irwin, “‘el Sexo’ para Gutiérrez Cruz, entonces, hace referencia al concepto más social del

género [...] y es muy evidente que si todos los escritores considerados eran hombres, cualquier problema de género se dirigiría a la vieja pesadilla de afeminamiento” [“‘Sex’ for Gutiérrez Cruz, then, refers to the more social concept of gender [...] and it is very clear that if all writers under consideration are men, any gender problems would point out to the old bugaboo of effeminacy”] (119). El crítico cultural entonces afirmó que este tipo de artículos “se alejan de la literatura en sí para criticar (o defender) a los escritores” (267). En esta misma vena crítica, Díaz Arciniega también resaltó el aspecto extraliterario de estos términos: “dichas categorías y esquemas no sirven para valorar una obra literaria. Esto es claro cuando desde la definición se percibe una limitación; no se refiere a obras sino a personas” (74). Sin embargo, igual que en “Los rorros fachistas”, la obra de arte está profundamente unida al cuerpo que la produce. Esta separación entre persona y obra, entre cuerpo y corpus literario no es evidente en los artículos de Gutiérrez Cruz. Incluso, en mi opinión, el ‘Poeta Rojo’ propuso una unión inseparable entre ambos.

Dentro de este marco, analicemos el artículo “Literatura con sexo y literatura sin sexo” de Gutiérrez Cruz. Su ensayo parece ser en parte una respuesta al texto “Algunas verdades acerca de la literatura mexicana actual” de Salvador Novo —publicado el 19 de enero de 1925 en *El Universal Ilustrado*. Como afirma Díaz Arciniega, “Novo, por su parte, se coloca en una confrontación directa con Gutiérrez Cruz, a quien no cita por su nombre” (78). El poeta afeminado concluye su artículo con un ataque directo a la literatura socialista: específicamente, a Gutiérrez Cruz. Lo cito en extenso para contrastar las posiciones de ambos autores:

Cuando su autor me regaló un libro de poemas socialistas y vi que el prólogo era de P.H.U., supuse que sería de Proal Herón de Ulúa y este el nombre verdadero del líder famoso. Nunca pensé que el erudito autor de la versificación irregular en

la poesía castellana¹⁴ sirviera lo mismo para cepillar unas tablas cronológicas que para entarimar una vivienda.

¿Y cree este poetota potatoe que porque su libro tiene caratula de Diego Rivera y remate de Xavier Guerrero y está hecho gratis en los talleres nacionales de un gobierno revolucionario va a gustarlo el pueblo y va a declararlo “su” poeta? [...] Convengamos de una vez en que no hay “poetas socialistas” y “poetas burgueses”. Hay poetas y poetastros; como hay gente limpia y gente sucia, por otra parte. Y el pueblo, obrero, empleado y propietario, todos juntos, juzgan de esto. No convenceréis al obrero de que sois buen poeta, ni al campesino, gritándole con asonantes que asesine al patrón o que siga el marxismo. Él sabe todas esas cosas y cuando hacerlas mucho mejor que vos. Y seguirá mirándoos compasivamente. (114)

La crítica de Novo es ingeniosa, hiriente y polémica: el autor primero critica la estirpe intelectual del autor criticando a Pedro Henríquez Ureña —anteriormente, Novo criticó con un racismo reprochable al intelectual dominicano: “echándonos encima su odio africano” (112). El artículo se burla de esta estirpe letrada comunista al hacer referencia al anarquista guatemalteco Proal Herón de Ulúa (1881-1959), quien fue uno de los mayores actores en la creación de la rebelión y el sindicato de los inquilinos en 1922. El movimiento de Herón de Ulúa estaba profundamente ligado con la participación de mujeres: principalmente, con las trabajadoras sexuales (Mora Valencia 30-31).¹⁵ En una crítica muy precisa, Novo contrastó la perspectiva viril de Gutiérrez

¹⁴ Novo se refiere al libro de 1920 *La versificación irregular de la poesía castellana* de Pedro Henríquez Ureña.

¹⁵ Como señaló Rogelio de la Mora Valencia: “Uno de los aspectos que más llaman la atención del movimiento inquilinario es el de la masiva y permanente participación activa de mujeres. De hecho, son las féminas, las prostitutas, quienes primero denuncian, con simbólica quema pública de colchones, los abusos de los caseros. Por este acto, de inmediato Proal les rinde igualmente público homenaje, llamándolas “hermanas”. En ocasiones como

Cruz con el desarrollo de un movimiento político en el que las mujeres y su feminidad fueron determinantes. Novo no sólo criticó al ‘Poeta Rojo’ sino que reprimió también a Rivera, a Guerrero y la Liga de Escritores Revolucionarios. La crítica de Novo llegó a su cumbre al señalar que ni el obrero, ni el campesino, ni el trabajador necesitan del intelectual comunista para conocer su situación de explotación —por ejemplo, las rebeliones de inquilinos. Paradójicamente, contrariando el corrido de “Los rorros”, Salvador Novo —el burgués, degenerado y joto— es el que mayor reconocimiento intelectual le da al obrero, al campesino o al trabajador. Para el autor, ninguno de ellos es una persona ignorante de su propia situación que tenga que ser redimida: en lugar de eso, precisamente, son los intelectuales comunistas los que serían redimidos por la compasión de los campesinos los obreros y los trabajadores.

Volvamos a “Literatura con sexo y literatura sin sexo”. En primer lugar, Gutiérrez Cruz ubicó su intervención dentro de la polémica del afeminamiento de la literatura mexicana: su texto es una respuesta a los artículos de Victoriano Salado Álvarez (1967-11931), Francisco Monterde (1894-1985) y Julio Jiménez Rueda. En ninguna parte del texto, el autor mencionó a Salvador Novo. No obstante, varios de sus argumentos contestan a las críticas con las que el poeta había concluido “Algunas verdades”. De acuerdo con el autor, su objetivo era mostrar las “anormalidades que hacen una mala literatura de la literatura actual”. El mayor defecto de la producción literaria mexicana era su “asexualidad”: “El más grande de los defectos que tiene las letras modernas en este pobre país, tan lleno de calamidades y desorientaciones, es la asexualidad”. Esta ‘carencia de sexualidad’ no era un problema aislado sino que mostraba un “mal de la época decadente por la que atraviesa la burguesía, indicando la causa que ha motivado tal degeneración”. En su ensayo, Gutiérrez Cruz precisó la causa de este problema literario. El

ésta, proclamaba que allí ‘no hay faldas ni pantalones; solamente mujeres y hombres que luchan por romper las cadenas de la esclavitud’” (31).

axioma que organiza todo su argumento es el siguiente: “todo literato, antes de serlo, debe ser hombre y toda escritora, primero que todo debe ser mujer”. Partiendo de esto, el autor definió al “sexo” como un concepto que entrelaza características físicas, culturales, artísticas, kinésicas, biológicas, comportamentales y neurológicas: “El sexo es algo que abarca todas las manifestaciones de la vida humana, es algo que se revela en todos los movimientos del cuerpo, en todas las concepciones cerebrales, en todas las emociones sentimentales”. El concepto de sexo de Gutiérrez Cruz está muy alejado de la descripción de Irwin: para el autor, el sexo es mucho más que el “concepto social del género”. Por eso, las expresiones producidas por un cuerpo muestran la marca de su sexo: “hasta una simple afirmación, un sí, acusa cuándo es articulado por un hombre y cuándo por una mujer”.

Para Gutiérrez Cruz, la producción literaria es un proceso biológico de transformación corporal. El autor detalló este proceso en su artículo:

La simple descripción de un crepúsculo no puede ser igual, hecha por un macho que por una hembra, porque a ésta le causa la caída del sol una *impresión* más dulce, más delicada, más pasiva. Esto en lo que recibe, pero si vamos a lo que produce, es decir, a la transformación que sufre el crepúsculo a través de su descripción, encontramos mucho más claro el sexo de la mujer, porque en la interpretación ya ha tomado parte su naturaleza, ya ha sido digerido por su cerebro y por su sentimiento de mujer; su producción debe realizarse dentro de la perfecta conciencia de sí misma. El mismo crepúsculo descrito por un hombre; al recibirse, penetra con fuerza, con bravura, con actividad y al ser digerido por su mente, debe salir con todas sus características de macho, porque todo el desarrollo de su vida y

todas las ideas que ha concebido desde su nacimiento han tenido como base capital su sexo masculino.

Con base en esto, el individuo recibe una impresión con su cuerpo. Las características de dicha impresión están definidas *a priori* por el tipo de cuerpo de la persona que las recibe. Esta tipología corporal no sólo define cómo serán mis impresiones, sino también como será el proceso de producción en el que “ha tomado parte [la] naturaleza”. En Gutiérrez Cruz, el binario activo/hombre - pasivo/mujer se mantiene a lo largo de todo sus contribuciones en la polémica. Sin embargo, este binario no está basado en metáforas de los roles de género, sino que se soporta en un entendimiento biológico y corporal de la experiencia humana. La producción artística está ligada de manera inseparable al cuerpo que la produce.

Como hemos visto vemos, las referencias del autor a la sexualidad y al sexo están íntimamente ligadas al cuerpo físico y al desarrollo biológico. Esta relación se hace aún más evidente cuando Gutiérrez Cruz asocia a los poetas burgueses con el cuerpo andrógino:

Pero en el caso de nuestros poetas burgueses no se realiza la revelación del sexo, pues este esconde de una manera inconsciente, del mismo modo que en el cuerpo andrógino se oculta en la involuntaria costumbre de juntar demasiado las piernas. Como los andróginos redondean los ademanes de las manos, suavizan los gestos de la cara, dulcifican los movimientos de la cabeza, aflautan la voz; como doblan la rodilla al caminar e imprimiendo movimiento saleroso las caderas, así nuestros poetas esquivan la frase ruda, el verso erecto, la concepción acometiva; recién las impresiones pasivamente y las expresan con sonrisa dulce, con movimientos redondos, con meneo de caderas, con juntura de piernas, con voz aflautada.

Podríamos proponer que la comparación es meramente metafórica. No obstante, el autor ya ha dejado en claro el papel del cuerpo en el proceso de la producción artística. En seguida, Gutiérrez Cruz afirmó que no buscaba hacer una calificación de los poetas con base a la sexualidad; en lugar de esto, quería mostrar a la asexualidad como un mal generado por la decadencia de la burguesía mexicana: “Yo podría hacer una clasificación detallada de los poetas con sexo y los poetas sin sexo [...] sin meterme a su vida material [...] pero no haré tal cosa, no concretaré mi acusación”. Con base en esta afirmación, Díaz Arciniega propuso que los polemistas no querían meterse en detalles personales de los artistas, sino hacer una valoración de sus obras (75). Empero, en el caso del poeta comunista, el cuerpo, los modos y las emociones no son características superficiales. Además, Gutiérrez Cruz afirmó simplemente que no iba recurrir a la vida material. En ningún momento, el autor dijo que la vida material no fuera relevante. Gutiérrez Cruz se alejaba del estilo crítico de Novo, quien lo había ridiculizado a través de su “vida material”.

Afortunadamente, aunque había negado su motivación para estudiar poetas particulares, Gutiérrez Cruz decidió realizar en dos artículos posteriores un análisis clasificatorio de los poetas y de su poesía. En el primero “El sexo en la producción” (4 de febrero 1925), el autor comparó a Amado Nervo y a Rubén Darío. En ese caso, mientras que Darío fue clasificado como un poeta con sexo y muy masculino, Nervo fue denunciado por ser un poeta sin sexo, afeminado y pasivo aún en sus poemas más viriles. En el segundo “Los poetas sin sexo”, Gutiérrez Cruz finalmente decidió analizar la actualidad de los poetas jóvenes mexicanos: su estudio incluye poemas de Jaime Torres Bodet, Francisco Monterde, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. El ‘Poeta Rojo’ aclaró que ninguna enemistad había impulsado la escritura de su artículo: “con ninguno guardo mala disposición”. Por el contrario, le preocupaba estudiar los problemas de la producción

literaria en México. En este momento, hago énfasis en los comentarios acerca de Novo y Villaurrutia. Para Gutiérrez Cruz, el poema “Viaje” de Salvador Novo era un poema pasivo y de rasgos totalmente femeninos desde su primer verso: “‘los nopales nos sacan la lengua’ (y los viajeros reciben el gesto de los nopales. La comparación es absolutamente femenina; sólo entre mujeres existe la costumbre de sacarse la lengua”. En el caso de Villaurrutia, su relación con Gutiérrez Cruz era de un carácter mucho más personal. Por ejemplo, en “La literatura viril y su afeminamiento: usos de retórica intergenérica”, Irwin nos relató algunos aspectos de la relación entre los dos escritores: “Desconozco si Gutiérrez Cruz contaba entre los afeminados a su ‘cuatesito’ homosexual Xavier Villaurrutia, quien le había dedicado un poema amoroso titulado ‘Presentimiento’” (363). El artículo “los poetas sin sexo” nos permite finalmente saber cuál era la clasificación de Villaurrutia: para el Poeta Rojo, su “cuatecito” era “un poeta sin sexo” cuyos poemas mostraban una actitud pasiva que sólo recibía. Pero, de acuerdo con Gutiérrez Cruz, qué causa esta actitud pasiva en los poetas; por qué los cuerpos masculinos se degeneran de afeminamiento. Según Díaz Arciniega, esto ocurre debido a un saber libresco y a una experiencia vital limitada a un pequeño grupo de amigos: “su asexualidad consecuente de una vida pasiva que transcurre sin contacto con la vida exterior y dentro de un reducido grupo de amigos, donde solo se hablan de libros (78)”. La afirmación del crítico literario es sólo parcialmente correcta. En el artículo, Gutiérrez Cruz sí estableció al desarrollo social libresco como una causa de asexualidad. Pero, casi de inmediato, remarcó que este tipo de aislamiento se debe al incorrecto desarrollo de la sexualidad de un hombre causado por una trunca interacción sexual con el sexo femenino. Añadió el Poeta Rojo una iluminadora descripción de esto paradigmático proceso:

En ellos las funciones sexuales no ocupan un papel principal, pues, las mujeres que se atraviesan por su camino no están dentro del tipo que satisface sus exigencias, y aunque encuentren con frecuencia prodigios de belleza física, estos prodigios no llenan sus ambiciones porque piensan, sienten y hablan de una manera repugnante con ellos. Las que son agradables para ellos, o son inaccesibles o las consiguen novias espirituales. De tal manera, la sexualidad pasa a ocupar un papel secundario en su vida, rebajando de un modo considerable la intensidad de sus emociones varoniles.

En Gutiérrez Cruz, el sexo es literalmente sexo: acto instintivo entre un hombre y una mujer. Al preferirlas “novias espirituales”, el poeta afeminado renunciaba a la penetración carnal. Como señalaron Guadalupe Caro Cocotle y Elsa Muñiz (219), el discurso científico “de las practicas eugenésicas consideraba a la homosexualidad como una perversión o un enfermedad” (90). La concepción patológica no era ajena al círculo intelectual: en una carta a Antonio Solalinde (1892-1937), escrita en agosto 25 de 1924, Alfonso Reyes (1889-1959) le describió de la siguiente manera a los intelectuales mexicanos:

Hay entre ellos mucha mariconera, enfermedad nueva aquí, y eso me aleja de muchos y me hace sufrir, pues no soy tan escéptico e indiferente como yo mismo me figuraba. Los nombres principales: Xavier Villaurrutia, prosista sobre todo y también poeta crítico: el único culto de todos ellos, muy inteligente. Carlos Pellicer, poeta inculto, simpático, chicanesco, que cree ser original porque no sabe nada de lo que han escrito los hombres, y que a pesar de estar dotado, acaso va a fracasar entre un piélagos de fases admirativas y una tempestad de palabras vulgares. Salvador Novo, ingenioso y no muy orientado todavía. (170).

Por ello, la corporalidad enferma del afeminado reprimía toda posibilidad para ‘penetrar con fuerza y bravura de macho’ las percepciones del mundo. Al carecer del contacto con el cuerpo femenino, el joven ‘poeta sin sexo’ rebajaba la intensidad de sus emociones varoniles degenerando su cuerpo a un estado de asexualidad. Por ello, los ‘poetas degenerados’ sólo vivían de emociones librescas, de “un mundo de fantasías científicas, de versos escritos y castillos de papel impreso”, el cual estaba apartado de los problemas de la vida y de la carne: “[Esto hace que] su sexo nunca se desarrolla ni se extiende a todas sus funciones vitales porque siempre está en espera de lo que no ha de venir”. Esta espera infructuosa ante la llegada de “algo” muestra una extraña semblanza con el poema que Villaurrutia le había dedicado:

Presentimiento

I

Como una voz *que no oiré jamás*

Así tú me amaras.

Ya *percibí* tu voz,

Pero tu boca nunca dejara

Salir la voz, la única voz

Que no oiré jamás.

Presentimiento hondo

cual lágrima cetrina

te ocultas en el fondo

de mi oscura retina...

Presentimiento

Que el llorar ha dejado

Este momento.

En el papel mojado.

II

Se fue el presentimiento con la tarde

El papel se ha secado

Pero sigue el faltar de

Esa voz...

III

Me estremezco, pues siento

Vuelve el presentimiento. (8-9)

En su artículo, Gutiérrez Cruz analizó el poema “Atmosfera” de Villaurrutia concluyendo así: “los pobres personajes [...] víctimas del peligro de la pulmonía, de su situación y de la corriente de aire pues ellos no hacen nada, solo reciben”. Asimismo, Villaurrutia fue víctima del silencio, de la voz que nunca dirá palabra. Su presentimiento evitó su acción, estremeciéndolo hasta la inmovilidad. Para Gutiérrez Cruz, la producción artística se entrelaza —como lo hizo en Orozco— con el cuerpo de los artistas. Esta generación de asexuales degenerados se queda a la espera de la realidad, como lo hizo Villaurrutia: “su sexo nunca se desarrolla, ni se extiende a todas sus funciones vitales porque siempre está a la espera de lo que no ha de venir”. El autor cerró su artículo con un llamado de purificación para salvar de la asexualidad a las próximas generaciones de poetas: el porvenir no será para los cuerpos degenerados por la asexualidad. Finalmente, la condena de Gutiérrez Cruz llegó a un aterrador momento casi poético: su condena

a los afeminados se hace casi absolutamente fisiológica: “Producción maldita la de ellos, porque no está dotada de un órgano viril que determine la razón de su vida”.



Figure 22: Diego Rivera, “El que quiera comer que trabaje”.

En 1924, Diego Rivera elogió la poesía de Gutiérrez Cruz e incluyó el verso “Haz puñales/ con todos los metales” en su mural de la Secretaría de Salud Pública (SEP). Debido a un escándalo, Rivera se vio obligado a suprimirlo de su pintura mural. A pesar de esto, supuestamente, el muralista enterró una copia del poema en las paredes de la Secretaría (Rashkin 18-19). Cuatro años después, el artista comunista comenzó su embestida contra el cuerpo afeminado con su panel “El que quiere comer que trabaje”, el cual forma parte de los murales del edificio de la Secretaría Educación Pública. Adentrémonos un poco en la obra artística de Rivera y en su visión del arte y la historia. En marzo de 1923, Vasconcelos comisionó al pintor una serie de murales para decorar las paredes de la Secretaría de Educación Pública (SEP): un enorme proyecto que cubría una superficie de 1585 metros cuadrados. Después de haber terminado *La Creación* en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, Rivera comenzó el proyecto mural más grande de su carrera artística: *Visión política del pueblo mexicano* (1923-1928). Para realizar este enorme proyecto, el artista decidió dividir en dos patios los murales de la SEP: el más pequeño lo llamó el “Patio del Trabajo” y el más grande el “Pacios de Fiestas”. En esta obra, Rivera comenzó a mostrar dos de los principales aspectos de su proyecto muralista: el primero, la unidad entre la arquitectura, la pintura y la función social del arte —en el mural, así como en la vida, la unión entre la arquitectura y la pintura hace posible la sincronización del artista con las masas proletarias. Así, el artista y trabajador son parte de una misma evolución de la sociedad. El segundo, el carácter historiográfico y pedagógico de su obra. En “Diego Rivera. Ilustrador de la historia”, Ida Rodríguez Prampolini resaltó el aspecto historiográfico de la obra del artista. Para Rodríguez, Rivera asumió en su obra el papel del “maestro de historia” (176). Con respecto a esto, Fernando Benítez incluso llegó a aseverar que el muralista fue “el mejor historiador que ha

tenido México, y en esa tarea pictórica la Revolución Mexicana guarda un lugar preponderante” (26).

En septiembre de 1925, en una descripción de los murales de la SEP, el pintor detalló su posición de la siguiente manera: “El artista no tuvo que ponerse en una postura espiritual o filosófica, menos aún colocarse en un plano político sino simplemente escuchar su más hondo sentir idéntico al de todos sus compañeros” (85). Justamente, el arte no se logra a partir ni de la filosofía, ni de la espiritualidad, ni de la política, sino a través de la sincronización entre los hombres. Este proceso sincrónico entre el trabajo artístico y el proletario permite que los murales sean un arte que cumple un objetivo revolucionario:

Si el autor habla de lo anterior, es porque considera, dentro de la entidad mexicana, su trabajo como una obra revolucionaria [...] los temas y el plan general de la decoración de la Secretaría de Educación y de la Escuela Nacional de Agricultura [los murales de Chapingo, 1924], corresponde naturalmente a una mentalidad revolucionaria, pero *la labor plástica es revolucionaria no gracias a esos temas*, sino que los temas sirven a su sentido profundo; hay que precisar algo más: si el pintor es revolucionario, es decir, *identificado a la parte de humanidad que representa el polo positivo en ese gran fenómeno biológico que todos llamamos revolución* y, o más bien dicho, *SI ES UN TRABAJADOR* en el más amplio sentido de clase y acción, cualquier cosa que él haga como buen artesano, es decir, sinceramente, será forzosamente una expresión revolucionaria, no importa el tema; *si el pintor, en las anteriores condiciones pinta un retrato o un ramo de flores, las dos pinturas serán pinturas revolucionarias; y si un pintor burgués pinta un cuadro o ejecuta un decoración que represente la apoteosis de*

la revolución social, a pesar de todo habrá hecho un pintura burguesa. (85-86, los énfasis son míos)

En esta extensa descripción, Rivera estableció que la pintura de carácter revolucionario no es una empresa temática. Sin importar el tema, el arte revolucionario transforma el espíritu de la revolución y de sus hombres en expresión plástica. El pintor además señaló dos características sustanciales que soportaban su criterio artístico: de un lado, el arte es una expresión de quien lo hace: el artista burgués sólo es capaz de producir un arte de la burguesía. De la misma manera, para gran parte de la intelectualidad en México, el artista afeminado sólo podrá producir un arte degenerado. De otro lado, Rivera adjudicó un carácter profundamente biológico a la revolución: en otras palabras, la entendía como un proceso natural de mejoramiento en el avance de la historia humana. Este perfil biológico de la historia vincula ‘la unidad del arte, la forma y la revolución’ con ‘la perspectiva histórica y pedagógica’ de su proyecto muralista. Así, para Rivera, tanto el arte como la historia están íntimamente ligadas a una progresiva evolución biológica de la especie humana. En *Prometeo. Ensayo sobre pintura contemporánea* (1945), Justino Fernández señaló este carácter biológico en el panel “Sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra” (1927) del mural *Canto a la tierra y a los que la trabajan y liberan o Enseñar la explotación de la tierra, no la del hombre y evolución de la tierra y Evolución de los hombres*:

La sangre de los mártires tiene interés porque se presenta un corte en la tierra donde aparecen dos cadáveres, envueltos en mantas rojas [Emiliano Zapata y Otilio Montañón], y es de ahí que se nutren las raíces de las plantas de maíz que ya en la superficie florecen y se fructifican. (116)

Siguiendo la descripción de Fernández, Elisa García Barragán afirmó que la simbología de mural tiene como objetivo homologar “el proceso biológico de la fructificación de a las plantas y el desarrollo de la existencia del hombre productor, campesino y obrero” (10). Esta homologación entre la evolución de la naturaleza y de la humanidad constituye una de las características más arraigadas del proyecto muralista de Diego Rivera. Este principio de un ‘arte biológico’ se condensó en los últimos años de la década de 1920 y los primeros de 1930. En “Fertilization Narratives in the Art”, Scott Gilbert propuso que el dominio de la naturaleza por medio de la tecnología era un punto en común entre los movimientos capitalistas y los comunistas durante la primera mitad del siglo XX: “the domination of nature and fertility by technology was a locus where the interests of capitalists and communists converged” (224). En el caso de la obra de Rivera, la amistad con León Trotsky (1879-1940) posiblemente influenció el desarrollo de esta visión biologicista de la historia. El objetivo final del comunismo trotskista era que la humanidad dominara la naturaleza por medio de la tecnología: “The proper goal of communism is the domination of nature by technology and the domination of technology by planning” (cit. 224). Este dominio plantea un tipo de ingeniería histórica que puede controlar las fuerzas naturales por medio de la maquinaria tecnológica: un comunismo biológico, una ingeniería evolutiva del arte, de la historia del ser humano. La apoteosis de esta mira científicista de la historia la encontramos en los murales del Rockefeller Center (1933) y del Palacio de Bellas Artes (1934):

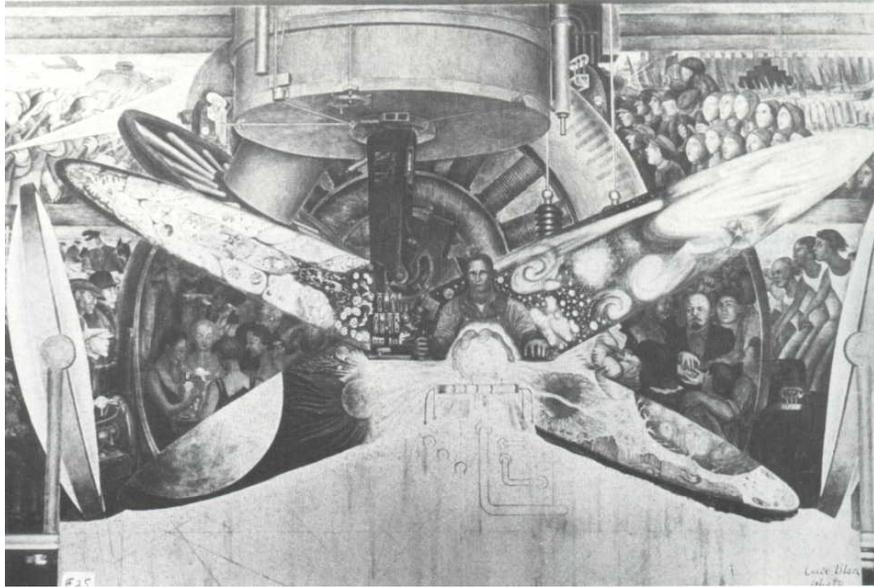


Figure 23: Diego Rivera. “Man at the Crossroads” (Destruido), 1933.



Figure 24: Diego Rivera. “El hombre, controlador del universo”, 1934.

Teniendo en cuenta estos presupuestos artísticos en la obra de Diego Rivera, retomo ahora el estudio del panel de la SEP. En 1924, el proyecto del mural fue interrumpido por dos razones: la primera, la inminente salida de Vasconcelos de la Secretaría a causa del ascenso a la

presidencia de Plutarco Elías Calles. La segunda, las protestas de los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria. Al reanudarlo, entre 1927 y 1928, Rivera ejecutó los murales del piso superior del “Patio de Fiestas”. El pintor ya había retratado a Salvador Novo en el panel “Día de muertos. La fiesta en la calle” durante su primera etapa de trabajo en *Visión política del pueblo mexicano*. De la misma manera, en “Al margen de un incidente pictórico” (1924), Novo había comentado de manera favorable la pintura mural de Diego Rivera. Incluso, en ese año, el autor había condenado los ataques hechos por varios estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria al mural *La Creación* del Anfiteatro Bolívar. El artículo de Novo señaló de manera enfática la figura de un andrógino que constituye la imagen focal de la obra: “La creación, desde el andrógino, y Adán por un lado y Eva por el otro, él admirando y cultivando los atributos del alma, ella los del cuerpo, ella la sabiduría, él al *sagesse*, y ambos llegando por caminos diversos mas no opuestos, al éter luminoso” (69). A Novo le intrigaba la idea de que la humanidad tuviera como origen y fin la unidad de los sexos. El autor reiteró la fuerza creadora del cuerpo andrógino: “El andrógino de Diego Rivera en el Anfiteatro iba a tomarse por sus discípulos como signo del sol y de la fuerza creadora. Iban a repetirlo por todos lados, incapaces de una nueva creación, y ahora lo veríamos de cabeza, pero siempre abriendo desmesuradamente los brazos poderosos” (70). En *Forma. Revista de artes plásticas*, Villaurrutia también realizó una evaluación muy favorable de la obra del muralista en el artículo “Historia de Diego Rivera” (1927). El poeta del “Nocturno de los ángeles” describía una tensión entre la obra de caballete y la pintura mural del artista: la primera más “pura” producida a “la hora de la expresión abierta” (35). La segunda cubierta por la sombra de la “ideología social revolucionaria” poseedora de “una función social” (35). El artículo además incluía fotografías de cuatro paneles de la pared norte de la serie “Corrido de la Revolución”: “La noche de los pobre o el sueño”, “Los frutos”,

“La orgia” y “Queremos trabajar”. Finalmente, Villaurrutia no hace mención alguna a la presencia de Salvador Novo en ninguno de los paneles. Esto nos lleva a pensar que Rivera pintó “El que quiera comer que trabaje” al regresar de su viaje a Rusia en 1928. De acuerdo con James Oles, el muralista viajó a Rusia para asistir a la celebración del décimo aniversario de la Revolución bolchevique: “Rivera traveled to the Soviet Union in 1927-1928 for the tenth anniversary of the Bolshevik Revolution” (264). Villaurrutia precisó en su artículo que el viaje comenzó en noviembre de 1927: “es la última tela a medio pintar que Rivera suspendió poco antes de emprender su viaje a Rusia, a principios de noviembre de este año” (34).

Reina Barrera y James Oles señalaron dos consecuencias de aquel viaje de Rivera a Rusia: de un lado, según Barrera, durante la ausencia de Diego, su esposa Guadalupe Marín le fue infiel con el poeta Jorge Cuesta, quien formaba parte del grupo de Novo, Villaurrutia, Rodríguez Lozano, Gorostiza, entre otros. Este *affaire* ocasionó el divorcio de la pareja al poco tiempo: “Durante el *interim* de su viaje a Rusia [...], Lupe Marín intimó con Jorge Cuesta [...] este episodio pasional [causó] su divorcio” (174). En la “Diegada”, Novo se burló de Rivera proponiendo al interés comunista de Diego como la causa del amorío de Cuesta y Marín:

Dejemos a Diego que Rusia registre,
dejemos a Diego que el dedo se chupe,
vengamos a Jorge, que lápiz en ristre,
en tanto, ministre sus jugos a Lupe. (16)

De otro lado, para Oles, Rivera volvió de Rusia mucho más comprometido con el movimiento y la ideología del comunismo soviético. Estos dos aspectos son importantes al analizar la segunda inclusión de Novo en los murales de la SEP: contrario a la primera, el panel “El que quiera comer que trabaje” fue un ataque explícito a Salvador Novo y a la poeta María Antonieta Rivas

Mercado (1900-1931). Para Pedro Ángel Palou, esta obra expuso la “terrible muestra de [...] ferocidad” de los ataques de varios autores a los artistas que se reunieron entorno a *Ulises* y a *Contemporáneos* (1971). El polémico fresco de Rivera forma parte de la serie mural “Corrido de la Revolución”. Una cintilla ropa en la parte superior une a todos los paneles de la sección: en la cintilla, leemos la canción titulada “Así será la revolución proletaria”. El corrido comienza con la siguiente proclama: “todo es un mismo partido ya no hay con quien pelear, compañeros, ya no hay guerra, vámonos a trabajar” (118). En esta serie, Rivera no sólo expuso sus ideas de cómo se debía llevar a cabo la institucionalización de la Revolución mexicana sino que también mostró la relación de este movimiento político con la lucha comunista del proletario. En *Tina Modotti: Between Art and Revolution* (2003), Letizia Argentero aclaró que este panel tiene un antecedente en el poster “El que no trabaja no come” hecho dos años antes por Xavier Guerrero (51):



Figure 25: Xavier Guerrero. “El que no trabaja no come”, 1926.

Empero, hay una gran diferencia entre el panel de la SEP y el grabado publicado en la portada de la revista *New Masses*: ambos comparten la representación del hombre revolucionario — simbólica en Guerrero/alegórica en Rivera— pero sólo el fresco incluye la imagen de los enemigos de la Revolución mexicana. En este caso, las figuras de Novo y Rivas Mercado. En *Diego Rivera. Los murales de la Secretaría de Educación Pública*, Antonio Rodríguez describe el panel de la siguiente manera:

El pintor responde aquí, *en forma sarcástica*, a los poetas y escritores que se burlaron de la pintura mural y de otras formas del arte afines al pueblo. Diego Rivera parece autorretratarse en el soldado que empuja con el pie al personaje elegante, pero con orejas de burro y en *postura ridícula*, que algunos consideran Salvador Novo. De hecho *el artista quiso simbolizar con ellos a los representantes de un arte elitista, ajeno a las luchas e inquietudes populares y revolucionarias*. La mujer con la escoba, a quien obligan a trabajar, representa a María Antonieta Rivas Mercado, promotora del grupo de teatro de vanguardia “Ulises”, y a quien debemos un importante epistolario. (122, Los énfasis son míos)



Figure 26: Diego Rivera, “El que quiera comer que trabaje” (detalle).

Posiblemente, Rodríguez se refiere al artículo publicado en *Contemporáneos* “La obra de Diego Rivera” (1928) de Gabriel García Maroto, quien criticó varios aspectos temáticos de los murales de la SEP (64). Reina Barrera y Roberto Tejada han descrito la figura del joven soldado revolucionario: para Tejada, el soldado “ha puesto su pie triunfalmente en la espalda de otra figura (masculina) asociada con los Contemporáneos” [“has placed a foot triumphantly on the back of another (male) figure associated with Contemporáneos”] (71). Para Barrera, la patada del revolucionario “en el trasero” de Novo representa la expulsión de ese cuerpo del lienzo y de la producción estética del realismo socialista: “un joven miliciano le da una patada en el trasero, para echar [a Novo] hacia afuera del lienzo mismo” (170). Antonio Rodríguez y Letizia Argenterì comparten una misma interpretación de la escena: de acuerdo con Rodríguez, “el artista quiso simbolizar con ellos a los representantes de un arte elitista, ajeno a las luchas e inquietudes populares y revolucionarias”. Argenterì casi parafraseó la postura del crítico cuando afirmó que el “artista elitista, elegante y formal que está totalmente desvinculado del pueblo, por eso él está equipado con unas ridículas orejas de mula” [“the elitist artist, elegant and formal but totally detached from the people, so he is equipped with ridiculous mule ears”] (52). En suma, a partir de estas descripciones del cuadrante inferior izquierdo, podemos afirmar que el panel muestra un soldado revolucionario —posiblemente, un autorretrato de Rivera— que golpea el cuerpo de una “figura (masculina)” —probablemente, Salvador Novo. El lugar y el tipo de golpe varían en cada descripción: espalda o trasero/ pateo, pisa o empuja.



Figure 27: Tina Modotti. *Antonieta Rivas Mercado*. 1929 (derecha).

Figure 28: Diego Rivera. “El que quiera...” Detalle de Rivas Mercado (izquierda).

Ahora bien, quiero describir con detalle el fragmento del panel en el que aparece la figura de Salvador Novo: un revolucionario joven de piel oscura viste un overol, un pañuelo rojo, una gorra a cuadros y porta un rifle. Una revolucionaria de piel cobriza viste una falda larga, una franela roja, una canana y lleva un arma en su espalda. Como si lo pretendiera expulsar del mural, el joven hombre de la revolución apoya su mano en el borde de la imagen y patea el culo de Salvador Novo. A su lado, la mujer de la revolución le entrega una escoba a María Antonieta Rivas Mercado. Ella viste un vestido azul: su cara maquillada, su pelo corto, sus altos tacones y sus brillantes joyas sugieren la imagen de una mujer moderna: tal vez una flapper (Caro Cocotle

78). Novo está en cuatro patas postrados sobre el piso apoyando sus brazos y sus piernas que vemos flexionadas al fondo. Su cabeza posee orejas de animal —quizás, un burro, una mula o un algún animal de establo. Él viste lo que podría ser un traje de un color pálido en comparación a la saturación de color de los vestidos de los revolucionarios. En su mano izquierda aprieta una rosa, un lirio blanco y una bolsa de monedas. Debajo de su rostro que mira hacia el piso encontramos unos anteojos, una lira, una pluma, una paleta de colores que han sido barridos por María Antonio Rivas Mercado. La lira, la paleta de colores, la pluma, la rosa y el lirio blanco representan elemento asociados con el ‘arte puro y burgués’ promovido por varios de los miembros de *Contemporáneos* y *Ulises*. Además, la rosa y el lirio podrían hacer referencia a la tradición de Oscar Wilde y el modernismo decadentista.

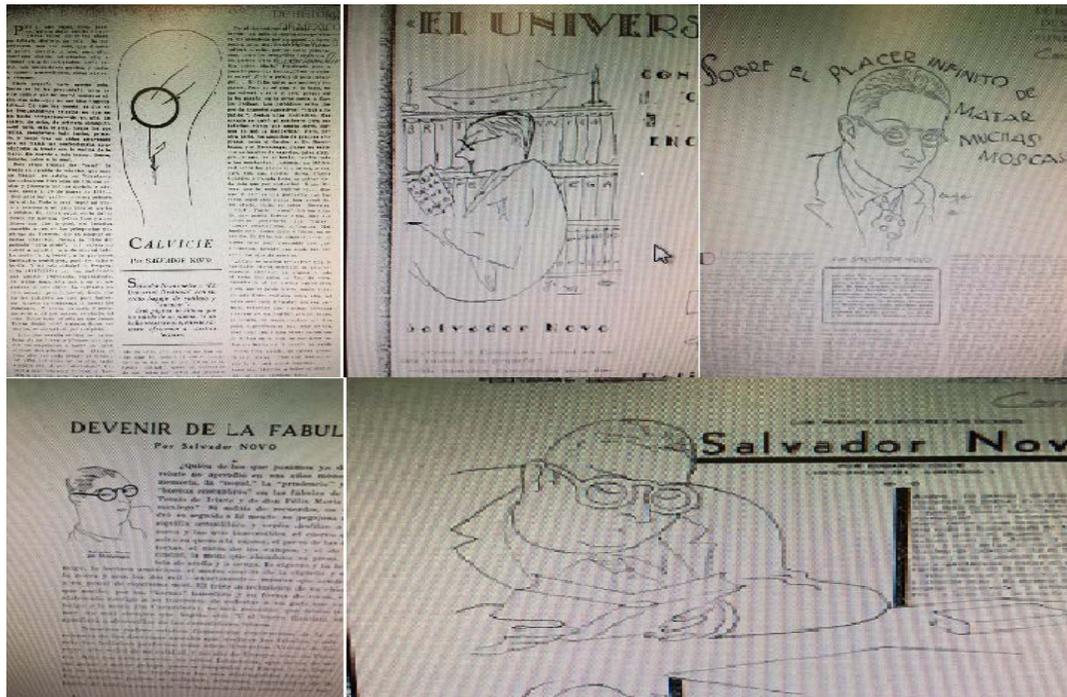


Figure 29: Recopilación de ilustraciones de Salvador Novo, 1926-1932. CEHM.

Quiero hacer énfasis en los anteojos redondeados porque estos constituyen un aspecto mucho más específico para saber la identidad del personaje retratado: en varias revistas de los años veinte y treinta —incluso, en caricaturas un tanto abstractas—, Novo portaba ese tipo de anteojos redondeados. Al contrario de Argentero y Rodríguez, quienes caracterizaron la postura de Novo como “ridícula”, Domínguez Ruvalcaba resaltó el carácter homófobo y humillante de la pintura (49-50). En “La vestidura que perturba: travestismos en las artes visuales”, el autor describió la escena de manera muy acertada: “su actitud rígida y arrogante contrasta con la postura humillada de Novo” (49). Adriana Zavala corroboró esta violencia al señalar que Rivera realizó este panel luego de dar una conferencia pública en la que ofendió a varias personas vinculadas a *Contemporáneos*. Rivera les llamó “maricas” entre otros insultos: “Famosamente, Rivera se vengó de los Contemporáneos en una conferencia pública en la que presuntamente les llamó con numerosos epítetos, incluyendo el de ‘maricas’” [“Rivera famously retaliated against the Contemporáneos in a public conference in which he allegedly called them numerous epithets, including ‘maricas’”] (208). Lejos de una “forma sarcástica”, la pintura presenta un castigo al cuerpo afeminado. En la humillación, Rivera dejó explícito el afeminamiento de Novo a través del castigo a su retaguardia. Para el muralista, Novo planteaba una feminidad errónea que no debía pertenecer a la historia nacional revolucionaria. Asimismo, la feminidad moderna y burguesa de Rivas Mercado tenía que ser corregida: ‘si vas a ser una mujer moderna, corrígete: mejor ponte a barrer, María’. El mural expone una representación afeminada de los cuerpos de Rivas Mercado y Novo: la primera admite la corrección por medio del hábito; la segunda es incorregible y debe ser expulsada, como afirmaba Barrera, del realismo socialista y de la historia de México. Hay otro dato que une al cuerpo de Novo con el afeminamiento: la crítica artística, cultural y literaria ha ignorado casi por completo la nota que se encuentra en el piso al lado de un

posible número de una revista. Si bien se ha mencionado en ocasiones, no se ha comentado la importancia de su inclusión. Como ocurrió con el epígrafe de Maeterlinck en “Parábola del hermano” y con *Corydon* en “Uno de los otros, uno de los nuestros”, los investigadores han decidido obviar o sólo referenciar la presencia de estos rasgos del afeminamiento: así, la nota es una mera anécdota. Sin embargo, esta nota expone un elemento de suma importancia: la pequeña hoja de papel presenta la escritura propia del cuerpo afeminado. La nota está escrita en letra cursiva concatenada: es decir, leemos una nota escrita a mano. A diferencia de la paleta, la revista, y el libro, esta escritura es un rastro directo del cuerpo afeminado. La nota se encuentra sobre un ejemplar de una revista en el que leemos: “ULISES...ANE...1928...REVISTA DE AVANCE...”

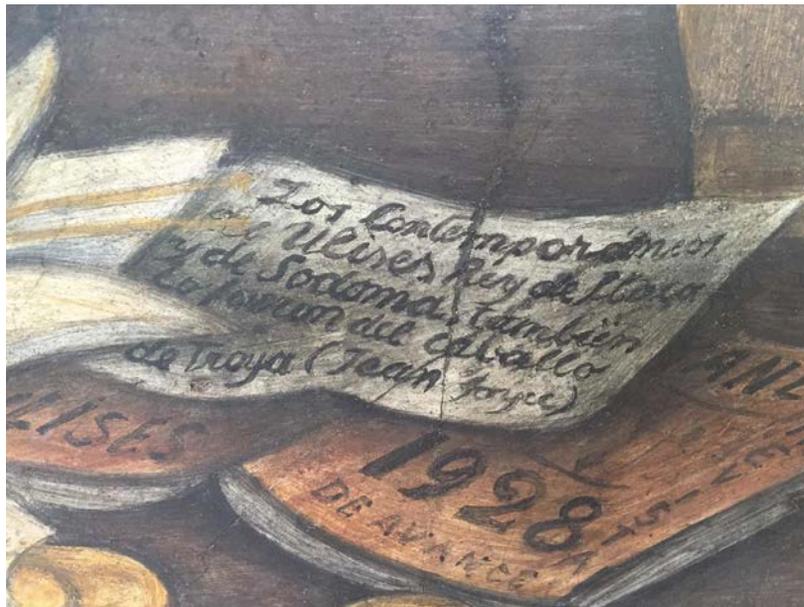


Figure 30: Diego Rivera, “El que quiera comer que trabaje” (detalle)

“Los Contemporáneos de Ulises Rey de Ítaca y también de Sodoma, también lo fueron del caballo de Troya (Jean Joyce)”, reza la escritura de la nota. La mención de Ulises y de Ítaca son

referencias explícitas a las empresas culturales dirigidas por Novo y Villaurrutia, las cuales fueron patrocinadas por Rivas Mercado y por la Secretaría de Educación Pública. En cambio, las alusiones al caballo de Troya y a Sodoma son mucho más intrigantes e implícitas. La mención al caballo de Troya hace referencia al artefacto que usaron los ejércitos aqueos para vencer al ejército troyano. Asimismo, desde las entrañas del gobierno, desde el aparato institucional de la revolución, los afeminados estaban creando arte y literatura: en el período del mural (1923-1928), tanto Novo como Villaurrutia trabajan en algún momento para la SEP. En una carta al músico Carlos Chávez —en la que se menciona el viaje de Rivera: “A estas fechas ya habrás visto a Diego, que va a Rusia. Funny, isn’t it?”—, Novo confesó que su posición en el gobierno le había servido para llevar a cabo el proyecto editorial de su muy apreciado amigo Xavier Villaurrutia:

Espero que encontraras admirable mi Return Ticket. Te mando Ulises 4. Es todo un admirable fracaso comercial. No lo hago sino por Xavier, que le tengo mucho cariño. Ya sabes que yo no le tengo cariño a lo que no me deja dinero. El Chafirete otra cosa... productivo en su línea, precisamente. En fin, vamos saliendo. Si quiera que salgan números mientras estoy en la Secretaría, que ya que me corran, ahora que cambie el government, je ne pourrais plus le (sic) faire...

Lejos de ser un proyecto ideológico, la intervención de Novo muestra la importancia de la amistad en el desarrollo de estos proyectos culturales. El placer de ayudar a su amigo sólo se compara con la ganancia económica o con el goce sexual que le ofrecía *el Chafirete*. Este poder burocrático es el caballo de Troya que Diego Rivera denuncia —en mi opinión, para el muralista, sólo la revolución proletaria debía tener acceso a estos privilegios de la burocracia. Empero, el clientelismo de Novo no explica la mención a Sodoma. La ciudad bíblica, como hemos visto a lo

largo de este estudio, es el lugar de origen de los sodomitas. De aquella ciudad, surgió la descendencia de los afeminados que invadieron el mundo. En *Sodoma y Gomorra*, Proust describió muy bien la habilidad burocrática de los sodomitas en la sociedad: “ellos han habitado toda la tierra, han accedido a todas las profesiones y han entrado con mucha facilidad a los círculos más cerrados” (68). Para Barrera, el cambio del sexo de James Joyce —“Jean Joyce”— fue un error lingüístico de Rivera (171). Por el contrario, el cambio expone el afeminamiento de la fuente literaria. El efecto que las lecturas de estos poetas generan en la literatura misma. Ante esto, Rivera propuso castigar y humillar a estos cuerpos afeminados y su pretensión por expresarse en el arte y la literatura: el control del cuerpo y de lo que éste produce será un objetivo central en el proyecto muralista de Rivera: un ejemplo de esto es *Detroit Industry*, en el cual el artista produjo una obra de arte que intentaba dominar el cuerpo del espectador y purificarlo de las desviaciones. En este sentido, el cuerpo afeminado debe ser expurgado de la historia de la revolución, pero con este cuerpo feminizado también deber desaparecer cualquier cuerpo que no sea el revolucionario. Para Domínguez Ruvalcaba, la ambición de virilidad del nacionalismo conlleva un inevitable castigo del cuerpo homosexual: “No hay virilidad sin compulsión homofóbica. Si la virilidad describe o alegoriza la nación, entonces, la homofobia traza sus límites” (50) Si en *Visión política del pueblo mexicano*, Rivera buscó la corrección corporal a través del castigo y el hábito; en *Detroit Industry*, el muralista mexicano desarrollara un arte que configura el cuerpo y la conciencia de la persona: así, el arte es una ingeniería de la experiencia humana, en palabras de Rivera: “el arte es el único medio en la mano del hombre para producir lo que se llama emoción estética, y este fenómeno es, fundamentalmente, nutridor del sistema nervioso”.

4.2 *NUEVO AMOR: MIRADAS EXPLOSIVAS DE LA JOTERÍA*

Los que tenemos una mirada culpable y amarga
por donde mira la Muerte no lograda del mundo
y fulge una sonrisa que se congela frente a las estatuas
desnudas

Salvador Novo, “Elegía”.

Que se cierre esa puerta
que no me deja estar a solas con tus besos.

Carlos Pellicer, *Recinto*.

La poesía de Salvador Novo publicada entre 1933 y 1934 expuso un cuerpo poético esquivo, trasgredido y gozoso, el cual desaparecería al tocar la sensualidad de otros cuerpos: una corporalidad afeminada que vivía cuando se desprendía de la historia. Nueve años después de *XX poemas* (1925), Novo decidió retomar la poesía al publicar tres nuevos poemarios en 1933: *Espejo*, *Nuevo Amor* y *Seamen Rhymes*. Además de estos libros, el autor sumó a su obra poética el “Romance de Angelino y Adela” (1934) y “Poemas Proletarios” (1934). Su poesía en esta época incluía una alta carga amorosa, erótica y sexual: los poemas de tema amoroso recorren gran parte de las páginas de la producción poética de Novo a lo largo de años treinta. El amor y la sexualidad del afeminado, del homosexual, tienen en *Nuevo Amor* su primera gran producción poética publicada. En estos mismos años, Carlos Pellicer fechó la escritura de su poemario *Recinto* que sólo se publicara diez años después en 1941: “Recinto (agosto 1930 a enero 1931)” (11). Asimismo, los poetas Elías Nandino, Germán Pardo García y Xavier Villaurrutia publicaron *Eco* (1934), *Los júbilos ilesos* (1933) y *Nocturnos* (1933), respectivamente. A

continuación, mi análisis hace énfasis en la poesía amorosa de Nandino, Novo, Pellicer y Pardo García. Me concentro en el análisis de estos cuatro poetas porque la poesía de amor de Villaurrutia ha sido estudiada de forma mucho más generosa por la crítica literaria y cultural: Robert McKee Irwin, Salvador Oropesa, José Quiroga, Daniel Balderston, Luis Mario Schneider y Merlin Forster son sólo algunos de los ejemplos más destacados y rigurosos en el estudio de la poética de este autor.

Hay dos aspectos importantes para comprender con mayor rigor el problema corporal, sexual y amatorio presente en *Eco*, *Los júbilos ilesos*, *Nuevo Amor* y *Recinto*. De un lado, la institucionalización de la eugenesia y de las prácticas de profilaxis social a principios de la década de 1930 en México: la Sociedad Eugénica Mexicana (SEM) se fundó el 21 de septiembre de 1931. Al año siguiente, la SEM publicó su primer folleto informativo “Boletín Núm. 1. Sociedad Eugénica Mexicana. ‘Para el mejoramiento de la raza’ (adherida al ateneo de ciencias y artes de México)”. De acuerdo con Laura Suárez y López Guazo, un gran número de entidades y sociedades médicas “promovieron medidas negativas de eugenesia” a lo largo del territorio mexicano y propusieron “la esterilización de los delincuentes y criminales, de los locos, de los epiléptico e incluso de *los homosexuales y prostitutas*” (11, el énfasis es mío). Para Beatriz Urías Horcasitas, estos planes eugenésicos estatales y nacionales intentaron mejorar las condiciones y evitar la degeneración en los procesos reproductivos de la población mexicana:

[Los] médicos propusieron establecer medidas profilácticas en el ámbito de la vida reproductiva a fin de controlar la herencia degenerativa que provocaba el nacimiento de individuos con inclinaciones hacia el alcoholismo, la drogadicción, las enfermedades mentales, *las desviaciones sexuales* y las tendencias criminógenas. (39, el énfasis es mío)

Los parámetros de ‘eugenesia negativa’ incluían a las ‘desviaciones e inversiones sexuales’ en los trastornos que causaban una propensión hacia la criminalidad en el individuo. Durante estos años, la medicina y la criminalística se entrelazaron para justificar políticas públicas de ‘eugenesia positiva’ y ‘negativa’. Por ejemplo, en 1932, el gobierno estatal de Veracruz promulgó la “Ley número 121” que institucionalizó los estudios eugenésicos con el fin de proponer e implementar programas de salud pública. De acuerdo con esta ley, la “Sección de Eugenesia e Higiene Mental” se ocuparía “del estudio, en nuestro medio, de las enfermedades y defectos físicos del organismo humano, susceptibles de transmitirse por herencia de padres a hijos”. Además de la importancia del carácter hereditario de las patologías, la “Ley 121” establecía, entre otros aspectos, una correlación entre el estado mental del individuo y estado de pobreza de la población del país: por eso, el gobiernos debía investigar “el estado mental de los criminales, alcohólicos, prostitutas y viciosos en general, procediéndose en la misma forma con los individuos que den lugar al pauperismo” (cit. Suárez, “Ley Número 121” 267). Dentro de esta misma vena eugenésica, como señaló Carlos Monsiváis, encontramos la creación del artículo 53 del código penal del estado de Veracruz en 1931:

El estado especial de predisposición en una persona, del cual resulte la posibilidad de delinquir, constituye peligro socialmente [...] Se consideran en estado peligroso: I. Los reincidentes y los habituales; II. Los alcohólicos, los toxicómanos, los fanáticos, los invertidos y demás defectuosos mentales. (“Documentos: la visión penal del Estado”)

Esta alianza entre el discurso medico eugenésico y la endocrinología criminalística para patologizar y criminalizar al homosexual está sintetizada en el artículo “Carácter antisocial de los homosexuales” de Alfonso Millán Maldonado —publicado el 2 de diciembre de 1934 en

Criminalia. Como lo mostró Suárez y López Guazo, Millán Maldonado fue un personaje fundamental en la historia de la eugenesia en México, el cual sería nombrado Director de la Unidad de Prostitución e Higiene Mental de la Liga Mexicana de Higiene Mental en 1938 (Dehesa 35). De acuerdo con Robert Buffington, Millán sustentó su posición con respecto al carácter ‘antisocial de la homosexualidad’ con base en los desarrollos de la endocrinología, la psicología freudiana, los postulados del atavismo homosexual de Cesare Lombroso (199). Para Millán, el tipo de homosexual mexicano era en extremo peligroso para la sociedad porque tenía “un serio complejo de inferioridad que lo [hacía] rencoroso, vengativo, intrigante y pérfido” (57). Estas degeneración del homosexual se debida a que este tipo de individuo heredaba las peores características de cada sexo: “Del macho tiene el espíritu agresivo, hostil y vanidoso; y de la hembra [...] la intriga fina y la coquetería traicionera” (57). Este verdadero “hermafrodita” representaba un verdadero peligro para la sociedad y estado civil mexicano. Con respecto a esto, Rafael de la Dehesa insinuó que la descripción de Millán podría ser una referencia a los poetas que se agruparon alrededor de la Revista *Contemporáneos*: “Millán points with alarm to the fact that a few of these ‘pseudo-literaries’ have ‘by some inexplicable of suspicions complacency’ come to occupy official and academic post” (35). Con esto, el pervertido sexual constituía un individuo pérfido no sólo por su desbalance psicológico sino por su incapacidad reproductiva en cualquier ámbito de la sociedad. Por ello, en palabras de Suárez y López Guazo, “[Millán] considera que los técnicos en psiquiatría, deberán abocarse al tratamiento de esa patología, para lograr, acorde con el moderno concepto de la criminología, una adecuada profilaxis social” (36). En su artículo, Millán no sólo insistió en resaltar los peligros de la homosexualidad sino que incitó a los legisladores a implementar parámetros científicos para llevar a cabo un proceso gubernamental de profilaxis social contra los individuos degenerados (Dehesa 35).

Dentro de este marco médico y criminalístico, los intelectuales mexicanos atacaron a la homosexualidad en el escenario cultural. Durante mi investigación, encontré un ejemplo de esto en el archivo del Centro de Estudios de Historia de México. En un pequeño recorte de periódico, intitulado “Cuentos de foro”, se narró el estreno de la película “Anna Christie” de Clarence Brown en el Teatro Fábregas de la Ciudad de México. Aunque el documento no está fechado, podemos especular una posible fecha de publicación con base en dos datos: el primero, la película protagonizada por Greta Garbo se estrenó en 1930. El segundo, en artículo contiguo titulado “Charlas del deportista”, se afirmó que “[dos] de los clubes más débiles de la asociación, el de Filadelfia y el de Ottwa (sic) se han eliminado de la campaña que se avecina”. Este dato permite datar el artículo en 1931 porque los *Philadelphia Quakers* y los *Ottawa Senators* pidieron al gobierno de la *National Hockey League* un año para reestructurar sus equipos en la temporada de 1931-1932. El narrador del artículo relató el evento de la siguiente manera:

El día del estreno de la traducción de “Anna Christie” en el Teatro “Fábregas”, un *muchacho de anteojos, de miradas lánguidas, modales distinguidos, y un no sé qué* de parecido al finado licenciado Ballesteros, leyó un estudio sobre el autor de la obra mencionada, en obsequio a su amigo querido, el traductor, licenciado Fernández Bustamante.

El anuncio de la plática que daría Salvado Novo, que tal es la gracia del conferenciante, causó un enorme revuelo en los geniecillos imitadores de *Benavente, Wilde y Gide*, que creen que *la desviación sexual es patente de talento e ilustración*. Aquello estaba imposible. El mismo traductor, estaba dentro del teatro con un abrigo como el que llevó el piloto Byrd al Polo Norte, una bufanda de las mismas características y una cachucha sumida hasta los oídos. Al

encontrarle en un entreacto, cuando nos tropezamos con él inquirimos sobre la causa de tanto abrigamiento. —¿A qué se debe “Güero”?—Chico, no lo sabes? (sic) Con la cantidad de “*frescos*” que han venido, esto se ha convertido en una nevera. (“Cuentos de Foro”, los énfasis son míos)

En el artículo, el periodista describió a Novo como un paradigma de estos “geniecillos imitadores”, de aquellos ‘desviados sexuales’ seguidores de Jacinto Benavente (1866-1954), Oscar Wilde, y André Gide: puntualizó sus redondos anteojos y detalló una fisionomía que enfatizaba la debilidad y delicadeza corporal del poeta. El artículo también vinculó a Novo con el “Licenciado Ballesteros”. Posiblemente, esta mención hace referencia al afamado traductor de Sigmund Freud Luis López y Ballesteros (1896-1938). Un “no sé qué” unía a ambos hombres: una familiaridad que el artículo sólo deja sugerida. Aún más importante que esto, fue efecto que causaba la conferencia de Novo en los jóvenes que la escuchaban. Los “geniecillos” llegaban a creer que “la desviación sexual [era] patente de talento e ilustración”. Como vimos anteriormente, esa correlación no solo era imposible, sino que negaba la capacidad creadora de los homosexuales. Los geniecillos sólo imitan. La expresión del homosexual no sólo afectaba a los homosexuales. Incluso, el espacio del teatro se transformaba por la presencia de los afeminados: “Con la cantidad de ‘frescos’ que han venido, esto se ha convertido en una nevera”. Esta interacción entre el individuo y el ambiente resuena con la descripción del homosexual en “Carácter antisocial de la homosexualidad”: para Dehesa, “Millán descarta el dualismo entre cuerpo y mente, postulando la comprensión científica del hombre-como-organismo, al cual excluye cualquier posibilidad de libre albedrío’ y ubica la cuestión de la homosexualidad en una unión ente la biología y el ambiente” [“Millan dismisses the dualism of body and soul, positing a scientific understanding of man-as-organism that ‘excludes any possible discussion of free will’

and locates the question of homosexuality squarely at the juncture of biology and environment”] (35). Maples Arce, en artículo “El gran rotativo” (1923), ya había utilizado la misma connotación semántica de la palabra ‘frescos’: “Se venden ‘frescos’ de todas calidades, todos precios y todos usos. Estridentistas y académicos. Gran remate. Especialidad en masculinidad. Diríjase a la Escuela Nacional Preparatoria (a) ‘albergue de infantes’” (cit. Debroise 89). La palabra se utiliza en doble sentido en ambos casos para que funcione el chiste machista: para el autor estridentista, ‘fresco’ era una pintura; para el periodista, un objeto helado. Para ambos, simples cuerpos de hombres afeminados.

Dentro de este marco eugenésico, encontramos el ataque que llevaron a cabo un “bloque” de intelectuales de izquierda que exigía al “Comité de Salud Pública” “la eliminación completa de afeminados” (“La prensa”). En “Declaración Inicial”, un artículo publicado el 8 de noviembre de 1934, los autoproclamados escritores revolucionarios definieron “la verdadera labor y la actuación del escritor revolucionario”. Los miembros del Sindicato de Escritores Revolucionarios denunciaban a un “clase” de escritores que eran “reaccionarios en cuanto a su postura social aunque no en cuanto a su técnica literaria, se han organizado también de acuerdo con *la sutil solidaridad de su ‘sexo’*, apoderándose igualmente de posiciones destacadas”. La declaración del sindicato enfatizó el carácter reaccionario, pero derivó el motivo de la unión de dichos escritores a una solidaridad sexual. Asimismo, en *Soberana Juventud*, Manuel Maples Arce, expuso su preocupación por esta solidaridad sexual de los “homosexuales”:

El espíritu de mafia les dio preponderancia. A veces emprendían verdadera persecución contra quienes se resistían a solidarizarse con sus intentos de hegemonía intelectual o se negaban a entrar en aquel monipodio. Fue la época de

la insistente publicidad de Proust y Gide, en cuya obra se amparaba la comedia de los maricones y el cinismo de los pederastas. (cit. Monsiváis 77)

La unión entre los escritores afeminados se producía no por la conveniencia política sino por la intervención de su sexo en la configuración de su vida pública. Así como ocurría en la conferencia de Novo, un cierto “no sé qué” unía a los maricones haciéndolos “apoderarse” de puestos en el gobierno nacional mexicano. La crítica literaria constantemente ha leído estos ataques como usos retóricos del lenguaje. Por ejemplo, Sánchez Prado afirmó que

El uso de terminologías de género y orientación sexual y la movilización de la profunda homofobia imperante fueron estratégicos: un punto de acuerdo para borrar el debate a aquellos que cuestionaran la posibilidad de una institucionalización cultural, a través de la idea de ‘literatura nacional,’ (sic) de los grupos en cuestión” (36).

Sin embargo, esta lectura desconoce el carácter histórico de la homofobia. La homofobia funciona como un concepto *ex machina* que soluciona la presencia del ataque al afeminamiento reemplazándolo con otro concepto elegido que se acople mejor al argumento que se quiere defender: en este caso, el nacionalismo. Mientras que el debate nacionalista es histórico, el odio contra el homosexual es ideal siendo algo que parece emanar espontáneamente del cuerpo de la sociedad mexicana. Como mostré en el acápite anterior, tanto la visión política y artística del comunismo como los desarrollos de la eugenesia y la criminalística se entrelazaron para exponer al cuerpo afeminado como un cuerpo degenerado: una corporalidad que producía decadencia contaminando el tejido social a nivel estatal y nacional. Por eso, el objetivo del sindicato no sólo fue una misión de deslegitimación política sino que se propuso como una campaña de profilaxis social para “purificar” a México de estos invertidos organismos:

un plan de acción que se propone *purificar* la administración pública, expulsando de su *seno* a los elementos que entorpecen las orientaciones sociales creadas por la reforma educativa y preparan un ambiente de oposición al próximo gobierno del señor general Lázaro Cárdenas. (“Los intelectuales proponen el cese de unos empleados”, los énfasis son míos)

El cuerpo homosexual enferma al cuerpo público, al estado, al gobierno y a la sociedad civil. Entonces, la labor de los intelectuales revolucionarios era la de purgar el seno del gobierno de estos individuos afeminados: descontaminar la propia intimidad del país. Como ocurrió en el teatro Fábregas los actos homosexuales no sólo afectaron a otros maricones sino que contagiaron a otros hombres y deterioraron el ambiente —recordamos esa atmósfera de degeneración que causó la condena de Wilde: “individuos de moralidad dudosa que están detentando puestos oficiales y los de que por sus actos afeminados crean una *atmosfera de corrupción* que impide el arraigo de las virtudes viriles entre la juventud” (“Los intelectuales proponen el cese de unos empleados”). El cuerpo jovial y viril se expone a ser amenazado por la contagiosa presencia del individuo afeminado. El problema no se limita al contagio de los cuerpos. Su producción también está viciada. El homosexual es un imitador incapaz de crear: la reproducción es contraria a su propia naturaleza biológica. Por eso, su arte sólo puede deteriorar: “Destruirse la influencia de aquellos elementos que por su naturaleza viciada y su incapacidad de creación humana se han precipitado en una labor negativa contraria a todo sentido social”. Finalmente, el homosexual se favorece apropiándose de “sueldos fabulosos, por el solo hecho de que algunos ‘hacen versos’ o ‘son considerados como críticos literarios’”. Para el Sindicato, la sexualidad es un problema fundamental que conlleva el cese de los afeminados de las entidades gubernamentales: “separación de los cargos del Estado de los intelectuales caracterizados como

personas con costumbres homosexuales”. En este sentido, el mayor peligro de la expresión artística homosexual fue que era sólo una excusa, una máscara, para propagar su vicio a otros cuerpos: “La labor de que realizan no es más que una argucia estética para encubrir la propaganda de su vicio”. Esta perspectiva inmunológica de los escritores revolucionarios se conjugó perfectamente con la teoría de la educación sexual propuesta por Adrián Correa. En “Como debe impartirse la educación sexual en nuestro medio”, el autor explicó la relación entre la biología y el desarrollo social del individuo: “Si la herencia psíquica es buena y el medio en que vive el niño es malo intelectualmente, el desarrollo psíquico del niño se detiene. Por el contrario un niño que tenga herencia psíquica mediocre, puede tener un buen desarrollo psíquico si el medio en que vive es intelectual” (238). En la primera mitad de la década de 1930, para gran parte de la comunidad intelectual y científica, el sexo es sexo —llanamente sexualidad. Finalmente, al joto, al afeminado, al invertido, al maricón, al fresco, al puto, se le atacó no sólo para organizar una estrategia política sino para ejecutar un paradigma eugenésico con el fin de erradicar una inminente epidemia de degeneración social. El sindicato repitió aquel peligro que ya habían señalado Orozco, Rivera y Gutiérrez Cruz. No obstante, hay una diferencia entre ambos momentos. La homofobia pasó de ser una postura artística e intelectual a convertirse en una política corporativa sindical: “[El Sindicato de Escritores Revolucionarios] pide que sean expulsados de los puestos públicos los individuos que desempeñan funciones oficiales en la literatura, el teatro, la plástica, y en otros aspectos de la cultura y que son de moralidad dudosa por sus actos afeminados”.

Justamente, en este contexto de profilaxis médica, jurídica, científica y política, surgió la expresión poética del cuerpo de la jota, del marica, del puto, del afeminado, del homosexual. En el caso de Novo, el autor utilizó muchas técnicas para sobrellevar este contexto de homofobia y

posicionarse dentro del gobierno: por ejemplo, la sátira poética. Algunos ejemplos de este tipo de poesía son los famosos ataques a Diego Rivera —“La Diegada”— y el famoso epigrama dedicado a Luis Spota (1925-1985).¹⁶ Justamente, a mitad de la década de 1930, el intelectual boliviano Tristán Marof (1898-1979) —cuyo nombre verdadero era Gustavo Navarro— se enfrentó con Salvador Novo en el escenario intelectual latinoamericano. En *Mexico de frente y de perfil* (1934), Marof criticó de manera enfática el afeminamiento y la habilidad burocrática de aquellos escritores que formaban parte de el “grupo jotista” (123-27).¹⁷ Esta faceta de la poesía de Novo ha sido estudiada de manera detallada por Adriana González Mateos, Frank Dauster, Reina Barrera y Salvador Oropesa.¹⁸

Ahora bien, en 1955, Salvador Novo definió cuál era su visión de la poesía en una breve nota introductoria a *Poesía 1915-1955*: “Fuga, realización en plenitud, canto de jubiloso amor, escudo y arma innoble; todo eso ha sido para mí la poesía [...] Cuanto en ella tenía que expresar, ya lo he dicho. Y, sin embargo, como en mi viejo poema, *siento que la poesía no ha salido de mí*” (“Para mí, la poesía”). El autor concluyó su reflexión con un verso de “La poesía” —un escrito del libro de 1933, *Reflejos*. El poema relataba un ejercicio poético frustrado: un acto de prestidigitación, una gimnasia de complacencias y malabares de la escritura. Su poesía se alejaba entonces de su propia vida transformándose en un simple artilugio de la técnica, en una proeza de la métrica, en una increíble realización de su “habilidad de histrión”:

¹⁶ Este grafococo tierno
tiene por signo fatal
en el apellido paterno
la profesión maternal. (cit. Sheridan, “El otoño otra vez”)

¹⁷ “A un tal Marof”

¿Qué puta entre sus podres chorrearía?
Por entre incordios, chancros y bubones
A este hijo de múltiples cabrones
Que no supo qué nombre se pondría. (cit. Monsiváis 82)

¹⁸ Cabe destacar el análisis de Oropesa, quien estudió la poesía satírica de Novo con base en el concepto de “Albur”.

es necesario decir las cosas que leo,
Esas del corazón, de la mujer y del paisaje
[...]
versos perfectamente medidos,
sin asonancias en el mismo verso,
con metáforas nuevas y brillante. (73)

El poema parecía ser en un comienzo un *ars poetica*, pero rápidamente se volvió una confesión del fracaso de la poesía misma. Su decepción poética sucedía a causa de una desconexión entre la poesía y su experiencia vital: “para hacerles creer que me conmueve lo que a ellos”. En el último terceto del poema, acostado en “su lecho”, el cuerpo poético sin marcas, “sin recuerdos” y “sin voz” anunciaba su inevitable silencio. La carencia de la expresión de su propia conmoción, de su propio sentimiento corporal, lo llevaba así a callar: en su cama, la poesía nunca ocurría: “siento que la poesía no ha salido ha salido de mí” (73). Esta frustración poética se reflejaba también en el plano sexual y amoroso. En el poema “Amor”, el poeta describía el amar como una falta, como una ausencia, como un acto sin correspondencia:

Amar es este tímido silencio
Cerca de ti, sin que lo sepas (75)

Este sentimiento silencioso se profundizaba con la desaparición de toda posibilidad de una relación amorosa con el ser amado:

Amar es percibir, cuando te ausentas,
tu perfume en el aire que respiro,
y contemplar la estrella en que te alejas
cuando cierro la puerta de la noche. (75)

En *La estatua de sal*, Novo había enlazado la génesis de este poema con el despertar de su deseo homosexual: “He olvidado por completo el nombre de aquel que entre ellos me inspiró, el primero, ese tierno, puro y callado deseo de su presencia que años después traté de reconstruir en el poema ‘Amor’ de mi libro *Reflejos*” (60). Esta sensación de espera, este aguardar infructuoso, lo habíamos encontrado ya en el poema “Presentimiento” de Villaurrutia. Los cuerpos afeminados y sus creaciones poéticas comparten esta vana espera de amor. Por ejemplo, en su poema “Espera”, Elías Nandino describió aquella desesperante emoción de un “latido del corazón que [se niega] todo el día” (31):

Así mismo este amor es inaccesible:
y miro en el amor que no se alcanza
el divino placer inaccesible
de esperar un amor que nunca llega. (18)

La poesía afeminada, la poética de la jota, buscaba la congregación de los cuerpos: pretendía esa unión esquiva que no debía ocurrir en la esfera pública: para Nandino, su sentimiento amatorio era irrealizable e inalcanzable porque era un “pecado”, una “desviación” que lo aniquilaba. El poema, como afirmaba Villaurrutia, imagina “la cura de la enfermedad contra las que nada podíamos” (7):

Yace mi *corazón aniquilado*
Por querer como quiere y *ser pecado*,
Por amar como ama y *ser desvío*. (17, los énfasis son míos)

El hombre vive en el verso y manifiesta su deseo: “Este hombre que en una palabra, vive y, sin tener conciencia lucida de su deseo, quiere verse vivir” (8). En el caso de Novo, quien es un

escritor más maduro, el poema alcanzaba a ofrecer un atisbo de esperanza, una luz, un camino para que se viva la experiencia homosexual:

Y contemplar *la estrella* en que te alejas

Cuando cierro la puerta de la noche. (75, los énfasis son míos)

Esta luz de estrella en la clandestina oscuridad que permite que los cuerpos se encuentren constituye un aspecto fundamental de los poemas de *Nuevo Amor*. Precisamente, el poemario comienza con un llamado a la oscuridad de la noche:

La *renovada muerte* de la noche

en la que ya no nos queda

sino la *breve luz* de la conciencia

y tendernos al lado de los libros

de donde *las palabras* escaparon sin fuga,

crucificadas en mi mano, y en esta cripta de familia

en la que existe en cada espejo

y en cada sitio la evidencia del crimen. (83, los énfasis son míos)

El ámbito nocturno se convierte en el escenario donde ocurre la experiencia de los cuerpos. La noche es instante de muerte, pero también momento de renovación. La oscuridad nocturna es el lugar para el crimen, la muerte y la culpa. A su vez, la noche es escenario de expiación y renacimiento: las palabras se crucifican en sus manos y la poesía del afeminado se plasma a través de estos versos. A pesar del tono agónico del poema, los últimos tres versos muestran un momento de luz, aquella breve luz de la conciencia se ve rodeada por la iluminación de las estrellas y las luciérnagas:

con las breves luciérnagas que nos vigilan

desde un azul cercano y desconocido

lleno de estrellas políglotas e innumerables. (83)

Las palabras en *Nuevo amor* no reconstruyen el recuerdo como ocurría en *Reflejos*. La poesía surge como deseo de vida. Por el contrario, la poesía amorosa del afeminado es expresión de la vida en ‘su fresca y directa inmediatez’. La vida y la expresión artística se entrelazan para presentar la intensidad misma de la experiencia del amor; en palabras de Novo:

En *Nuevo amor* surge desbordada la poesía y los sentimientos alcanzan la madurez. Entraña al acorde [...] de la vida con su expresión artística. Estos poemas son la experiencia fresca, mediata, directa de lo que están expresando: no son reconstrucciones de estados de ánimo ni de vivencias. Para mí, eso es importante. (Carballo 317)

El amor del afeminado sucede bajo el manto de la noche. Ante presencia de otras luces, ya sean luciérnagas o estrellas, el amor homosexual vive al compartir la presencia de la luz de otros cuerpos afeminados: un vivir homosexual que ilumina un camino clandestino. Como todo amor, la experiencia de la jota no es ni perfecta, ni tampoco ideal. El sufrimiento se engarza con el gozo en las historias de amor poético de la poesía homosexual. En estos poemas, hay nostalgias y ausencias, gozos e ilusiones, dolores y placeres incesantes. Para Nandino, esta relación de sufrimiento entre los cuerpos surge por un defecto en la mirada: “Pero embriago del dolor que es mío,/ *Tiendo mis ojos hacia lo vedado*” (17). Así, la mirada delata al amor homosexual. Los ojos ven aquello que es prohibido. El control de la mirada, por eso, se convierte en una constante en la poesía homosexual. En la oscuridad, en la clandestinidad, la mirada se constituye en factor de reconocimiento. El contacto entre los ojos puede ser una interrupción entre los cuerpos: por ejemplo, en Nandino: “En la ola embarca la mirada/ *Y al llegar a tu cuerpo*

se moría” (16). Pero, también, puede ser motivo de unión, de congregación. La mirada esconde en sí misma un modo, un aspecto especial: en la oscuridad, no se mira de manera directa —se distingue de un observar a plena luz del día. En lugar de esto, una mirada es un gesto secreto, un milagro que se comparte entre dos cuerpos:

Muerto yo por la vida que no tengo,

Renazco en el milagro del secreto

De mirar sin mis ojos a tus ojos. (37, los énfasis son míos)

En una carta fechada el 31 de diciembre de 1931, Villaurrutia le cuenta a Novo sobre esta dinámica del acto de mirar, sobre este modo de reconocer o de pasar desapercibido:

Te aseguro que no experimenté ninguna sorpresa con la lectura minuciosa, acrisolada y nutrida estadísticas eróticas que me enviaste. Los últimos días de México me acostumbraron a hallar naturalísima *tu gula de carne humana. Todavía en la calle, de paso, encuentro algunos de los objetos de ella. Los miro, sonrío, te recuerdo y paso sin hablarles, sin dejarme hablar por ellos o, simplemente, las más de las veces, sin ser reconocido.* (“Carta de diciembre 19 de 1931”)

En su autobiografía, Novo reelaboró esta pequeña anécdota: “Descubierto el mundo soslayado de quienes se entendían con una mirada, yo encontraba aquellas miradas con sólo caminar por la calle” (102). La mirada es un secreto que permite el renacimiento del cuerpo y el contacto de los amados: en la noche, se mira no para ver, sino para reconocerse. Para Daniel Balderston, el secreto conlleva un deseo comunicativo: “A la vez, hablar tanto del silencio y del secreto es insistir en la comunicación del secreto o, por lo menos, en que ‘todos’, como dice Villaurrutia estén en el secreto” (53). Partiendo de este aspecto compartido, la poesía de estos cuerpos

afeminados usa el secreto y el silencio para conectarse: no todos deben atravesar el secreto. En lugar de esto, el secreto los atraviesa permitiendo el reconocimiento de esas otras miradas, de esas otras luces de estrellas y luciérnagas de otros cuerpos. El secreto es ante todo comunión. Entonces, la importancia del secreto y del silencio radica no en el secreto mismo sino en lo que los cuerpos logran cuando lo comparten. Si Pellicer cifró “en sangre poema y poesía”, entonces, quiero enfatizar esa labor sanguínea de la poesía, ese flujo que comparte la experiencia del homosexual, esa sangre de la raza maldita de Sodoma. Por ejemplo, en “El instante”, Pardo García resaltó esta unión vital entre sangre, vida y poesía:

Sentí que algo hacia *el silencio*

de la muerte descendía.

Algo tan profundo y tan mío,

[...]

Como lo es la sangre misma.

Tuve el pavor de estar vivo... (29, los énfasis son míos)

El silencio afecta al cuerpo. El silencio es presencia de muerte y de sangre, de “algo tan profundo y tan mío” que aterra en su vitalidad. En Novo, esta vitalidad se transforma en experiencia compartida. El poeta tiene la labor de transformar el cuerpo del afeminado en corporalidad viva: “Sólo el poeta opera en un cuerpo sensible. Sólo el poeta corta en carne viva. Ese cuerpo sensible, esa carne viva son los suyos” (9), diría Villaurrutia. Contrario al silencio de la soledad, el secreto compartido permite la apertura hacia otros cuerpos y crea la posibilidad de la experiencia de amor entre los hombres:

y ávidamente rasgo todos los días un mensaje que *nada contiene sino una fecha*

y su nombre se agranda y vibra cada vez más profundamente

porque *su voz no era más que para mí oído,*

porque *cegó mis ojos cuando apartó los suyos* (*Nuevo amor* 86, los énfasis son míos)

El secreto sólo funciona en la comunión de los cuerpos. Cuando el amor se interrumpe, el silencio se convierte en experiencia de decaimiento corporal: la misma luz que genera el renacimiento del cuerpo puede marchitarlo. El amor homosexual se muestra como la posibilidad de la creación de una luz que guía los movimientos de estos cuerpos en la clandestinidad de la noche:

Hoy no lució la estrella de tus ojos.

[...]

Alga y espumas frágiles, mis besos

cifran el universo en tus pestañas

—playa de desnudez, tierra alcanzada

que devuelve en miradas tus estrellas.

[...]

Mi ofrenda es toda tuya en la simiente

que secaron los rayos de tus soles. (87)

En *Seamen Rhymes*, aparecen aquellos cuerpos que se encuentran y se confunden, que se convierten en uno solo. Novo conoció a Federico García Lorca durante un viaje por Suramérica. El encuentro tuvo dos consecuencias poéticas: de un lado, el poema “Romance de Angelillo y Adela” (1934). De otro lado, una serie de dibujos que ilustraron el *Nuevo amor* de Salvador Novo. Estos dibujos muestran un cuerpo disperso, un cuerpo de trazos indefinidos que nunca aparece en su totalidad. El cuerpo se presenta como experiencia compartida, como corporalidad

atravesada por otros cuerpos y objetos: el cuerpo sólo aparece en el misterio: “Solo el misterio nos hace vivir. Sólo el misterio”.



Figure 31: Federico García Lorca. “Amor” (izquierda).
Figure 32: Federico García Lorca. “Sólo el misterio nos hace vivir” (derecha).

Para Oropesa, el encuentro de Novo con Lorca desató en el mexicano la importancia de la virilidad para el hombre homosexual. Tanto la “Oda a Walt Whitman” como *Corydon* y *Si le grain ne meurt* de Gide promovían una ideal masculino y viril del hombre homosexual. En la “Oda”, Lorca promulgó una favorabilidad para el modelo de una homosexualidad viril: para el poeta andaluz, Whitman era una “hermosura viril” y un “macho”. En palabras de Oropesa: “Like André Gide’s *Corydon* or *Si le grain ne meurt*, the Ode established importance of virility for gay men” (40). Lorca reiteró esta tendencia hacia la virilidad en *Poeta en Nueva York*:

¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!

Esclavos de mujer, perras de sus tocadores.

Abiertos en las plazas con fiebre de abanico.

O emboscados en yertos de paisajes de cicuta. (cit. Oropesa 41)

Según Oropesa, la aceptación de este modelo de virilidad en México fue “fácil de entender [porque] los círculos intelectuales de México [...] estaban sufriendo repetidas olas de ataques homofóbicos de diferentes organizaciones desde dentro y fuera del gobierno” [“easy to understand [because] the intellectual gay circles of Mexico [...] were suffering several waves of homophobic attacks by different organizations in and outside the government”] (40). En una carta, fechada el 1 de diciembre de 1933, Novo le insinuó a García Lorca la atracción que sentía por el poeta andaluz: una “loca pasión furiosa de atar” (cit. Valender 10). Aquella posesía pasión por García Lorca resuena en un breve relato sexual descrito de manera previa en “Lota del Loca” (1931): la virilidad se deseaba como objeto sexual, pero no exponía un ideal del cuerpo homosexual de la jota. En el fragmento publicado en *Barandal*, Novo narró el despertar sexual de Adelaida. Hacia el final del relato, la protagonista describía un encuentro sexual con un magno hombre:

Un hombre fuerte y grande, con ojos verdes, ofrecía a sus mejillas el quemante contacto de su miembro enorme, en tanto que sus manos se asían de brazos poderosos y que la penetraba desgarradoramente el hombre desnudo que ataba con su lengua la suya. Estos hombres de sus sueños no hablaban nunca. Eran grandes musculosos, con ojos brillantes y labios duros. (141, los énfasis son míos)

La descripción de este hombre exuda características de virilidad: su miembro enorme la penetra, mientras su lengua y sus labios la controlan. El compañero sexual, quien es anónimo, posee una virilidad ideal para el satisfacer el deseo de la carne, del cuerpo de mujer. Sin embargo, la poesía de Novo, Pellicer, Pardo García y Nandino se aleja mucho de esta descripción sexual de virilidad encarnada. En sus proyectos poéticos, el nombre se conoce pero no se dice. En cambio, en la cama, el nombre simplemente se ignora. No interesa saber el nombre de este “hombre fuerte y

grande”. El hombre viril puede ser un ideal para cumplir con el deseo de penetración, pero este semental se aleja de ser el ideal del homosexual, del maricón, en toda su expresión como sugería Oropesa.

En *Elías Nandino: una vida no/velada*, Aguilar narró la siguiente anécdota que nos permite profundizar esta discrepancia entre la virilidad y la jotería del hombre afeminado:

En una ocasión Xavier y yo pasamos por Novo al edificio de la Secretaría de educación, para irnos juntos a comer. A Salvador y a mí nos ofreció ir al baño. En una de las paredes, alguien había puesto: “Salvador Novo es joto”. El leyó eso, saco un lapicero y comenzó a hacer una lista: “Narciso Bassols es joto”, “el tesorero de la SEP es puto”, “el secretario es marica” llenó media pared con los nombres de muchos funcionarios. Cuando salimos le pregunte con sorpresa.

— ¡Por qué hiciste eso!

— ¡Ay! pues porque así borran más pronto... (100)

Lejos de promover la virilidad, la jota utiliza su propia feminidad para sobrellevar el ataque. La marica sabe cómo funciona la homofobia y se defiende expandiendo el miedo a su propia presencia. Lejos de la promoción de la virilidad, la jotería encuentra sus propias dinámicas, sus caminos para disfrutar esa “gula de carne humana”. De acuerdo con Rodolfo Usigli, “Hay en toda obra poética una movilidad propia y única, un conocimiento anterior del camino, y, por consiguiente, una coordinación de su cuerpo y energía a las necesidades de ese camino” (Usigli 188). Así, el afeminamiento funciona como modo de subsistencia; como un cuerpo que encuentra su camino. En *La estatua de sal*, por ejemplo, “el maestro Ricardo Alessio Robles, para los íntimos de su mundo asombroso; del reino increíble, disperso, nocturno, vergonzante o descarado que le temía y le soportaba, y en que había establecido el dominio de su arrolladora

personalidad, prefería ser Clara, Clarita Vidal, nombre de guerra que él mismo... había escogido para sí" (94). La marica, la jota, encarna su afeminamiento desarrollando maneras y sus modos de vivir con otros: la mirada, los secretos y la poesía funcionan como una práctica compartida, como una manera de vivir su cuerpo con el de los otros. El cuerpo homosexual se transforma en figura clandestina, en juego de miradas: en un saber quién y a quién observo /quién y a quién toco. En este momento, la expresión de la vivencia sexual y amorosa de los homosexuales se transforma en arte: en una poética de la confianza y supervivencia clandestina: en un intento por crear la luz con sus propios cuerpos.



Figure 33: Agustín Lazo. *Que se cierre esa puerta*. Sin Fecha.

Para concluir este acápite, indago por aquel tropo literario que Novo abrió al cerrar esa renovada puerta de la noche: esa puerta que aparece incluso desde el primer poema de la literatura homosexual mexicana: “Parábola del hermano”. En el cuadro “que se cierre esa puerta” (del cual se desconoce la fecha), Agustín Lazo pintó a dos hombres en la oscuridad de un cuarto. Entre ambos se interpone un rayo de luz que proviene de una puerta entre abierta. La luz corta la unión de los cuerpos. Ninguno de los dos cuerpos la traspasa o siquiera se permite tocarla. Los cuerpos se encuentran delimitados: solos a pesar de estar físicamente tan cerca. En su poemario *Recinto*, Carlos Pellicer narró la manera en la que esta luz interrumpe la comunión de los cuerpos, la luz del exterior impide el contacto, interrumpe la mirada secreta. Para el autor, el poemario contaba “una historia de amor que se cumplió de cabo a rabo. En esos poemas hay cosas apreciables, mas apreciables por lo humano que por lo poético” (121). No hay secretos, ni confidencias a plena luz. El cuerpo homosexual pierde su capacidad para juntarse. La luz rompe ese momento de comunión, irrumpe aquella posibilidad de estar juntos. En palabras de Novo, esa posibilidad de que junto “a tu cuerpo totalmente entregado al mío/ junto a tus hombros tersos de que nacen las rutas de tu abrazo” (86). En esta disyuntiva, *Recinto* pide la oscuridad y suplica por la clandestinidad de los amantes. Sólo la oscuridad puede permitir los besos y las miradas, solo ante la ausencia de una luz exterior brillan los cuerpos poéticos del afeminamiento:

Que se cierre esa puerta
que no me deja estar a solas con tus besos.
Que se cierre esa puerta
por donde campos, sol y rosas quieren vernos.

[...]

Dichosa puerta que nos acompaña
cerrada, en nuestra dicha. (17, 19)

En la oscuridad, creada por esa puerta cerrada, los cuerpos se confunden, se combinan las manos, se comparte el contacto “y brotan otras manos de sus manos para torcer el rumbo de los vientos/ o para tiernamente enlazarse” (Novo, “Elegía” 94). El cuerpo propio se entrelaza con el otro: ahora, el propio cuerpo es de ese otro transformándose en una corporalidad compartida. En “V”, Elías Nandino relató esta transformación. Después de renacer “en el milagro del secreto” y “de mirar sin mis ojos a tus ojos” (37), el cuerpo se desvanece y se transmuta en una corporalidad conjunta con el hombre amado:

Como puedo volver a ser yo mismo
Si tú formabas lo que yo tenía
Y por eso tú en ti me transformaba. (Nandino 38)

El amor convierte al cuerpo en una experiencia de dos. El amor es una experiencia corporal en la que ocurre la complicidad de los amantes. León Guillermo Gutiérrez estableció la importancia del pacto entre dos para conjugar el amor prohibido en la poesía de Pellicer y Pardo García: “el amor carnal prohibido entre los hombres debe permanecer en total secrecía porque es un ‘amor de otro modo’. La complicidad de los amantes, el gozo de sus caricias y de su “inmensa dicha”, quedan sellados en el pacto mutuo” (“Carlos Pellicer y German Pardo García”). Ante la luz que los separa, ante la intromisión luminiscente, el amor se convierte en la paradójica sombra de la noche:

Amor, trémula sombra
Amor de ti. Amor que no decía
Su nombre, y era ya gozo sereno. (García Pardo 24)

Aquel “Amor, trémula sombra” ofrece así la posibilidad del encuentro de los cuerpos. Estos versos crean “un porvenir que la vista no alcanza a ver y aun escapa a la muerte” (8). A pesar del silencio, de ese amor “que no decía su nombre”, la presencia de la sombra lograba conllevar la vida, conseguía nombrar lo que no se dice, permitía una vida que la lengua del silencio nombra:

Por ti, solo por ti, trémula sombra
que eres vida y que mi lengua nombra
entre la fe de mis eternidades. (25)

La sombra, aquella luz de la oscuridad, se convierte en pronunciamiento de vida. La vida y la poesía se entrelazan y se enredan a lo largo de los poemas. Ese proceso de expresión poética se convierte en el modo en el que los cuerpos afeminados se comparten:

Ver mi sangre transformada
En luz de costado abierto,
Y entre infinitos espacios
Y soledades sin tiempo (Pardo García 37)

La sangre es ahora luz del costado del cuerpo: un lugar sin espacio y ni tiempo donde se encuentran los amantes. La poesía se convierte así en luz de la noche, en una explosión luminiscente del cuerpo propio. La poesía ilumina y transforma el pecado de la sangre. La poesía no es una labor pública sino un ejercicio de confianza: los poemas no son presencia política, sino expresión de vida íntima. La poesía homosexual no está escrita para los elegidos, sino para quienes necesitan vivir a través de ella. Esto podría explicar los reducidos tirajes fuera de comercio de estos poemarios. De acuerdo con Quiroga, estos libros de poesía estaban dirigidos “a una selecta camarilla de lectores que entendían el lenguaje de las implicaciones” [“a selected coterie of readers who would understand the language of implications”] (Quiroga 23). En un

sentido, el autor se refiere al lenguaje del secreto, al mensaje implícito que posee esta poesía. Pero, quisiera añadir, en otro sentido, un entendimiento de las implicaciones en tanto consecuencias: en otras palabras, el conocimiento de las consecuencias y las posibilidades que estos poemas producen para el cuerpo vital y poético de los afeminados. El cuerpo homosexual, el cuerpo del afeminado, se expresa por primera vez en conjunto. La poesía libra al cuerpo de la sociedad. Los laberintos del afeminamiento son expresiones y confidencias del deseo de los cuerpos homosexuales: en palabras de Pellicer:

¡Decir tu nombre entre palabras vivas
sin que nadie lo escuche!
Y escucharlo yo solo desde fino
silencio del papel, en la penumbra (27-28)

Así, la poesía de la jotería surge en la expresión de las miradas, de los secretos, de las confidencias. A principio de la década de 1930, la expresión poética del afeminado no expone sólo la condena y el sufrimiento de su cuerpo sino que expone por primera vez los dolores y los placeres del amor homosexual en la literatura mexicana. En su prólogo a *Eco*, Villaurrutia explica que la poesía de Nandino tiene como objetivo “explorar las antiguas cavernas del pecho para extraer, de los complicados repliegues de la red de nervios, los ligeros pájaros y los seres marinos que el hombre ha ido ocultando en el hombre” (9). En uno de los miles documentos de su archivo Novo corrigió el título de su poema “Al poema confío mi pena”:

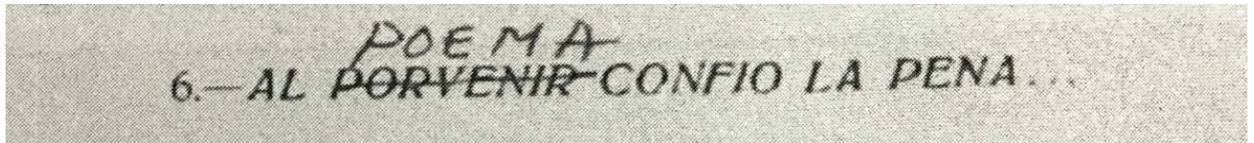


Figure 34: Salvador Novo. “Al porvenir/poema confío la pena”.

La poesía toma el lugar del porvenir: la experiencia de vida de los cuerpos afeminados no está en el futuro sino en la conjugación entre vida y poesía. Ante los programas políticos de profilaxis social, ante las estéticas de control de conciencia, la poesía crea esa “solidaridad de sexo” y ese “yo no sé qué” que les permitió a los cuerpos de las jotas recuperar esos ligeros pájaros y seres marinos: mirar esas luces de estrellas y luciérnagas que iluminan un laberinto que unía sexo, vida y literatura.



Figure 35: Dibujo, Xavier Villaurrutia, César Moro y José Manuel Delgado. *Agustín Lazo*.

CODA: “HUBO SIEMPRE LOCAS EN MÉXICO” Y QUIEN SE LAS CHINGARA

Y miré la noche y ya no era oscura, era de lentejuelas...

Gloria Trevi. “Todos me miran”

Cada laberinto propone sus sendas, cada noche sus recorridos. En escasas ocasiones, se dibuja un itinerario crítico. Un oscilar, un movimiento errante al entrar en los múltiples, variados e incluso caóticos documentos, cuerpos y poemas que conforman los laberintos de la jotería. Al crítico lo impulsa el afán de crear algo: la historia de un autor, una institución, un país, un continente, el mundo entero quizás. En ocasiones, guiado por el cansancio o el capricho, inventa una trama, urde una o miles de historias. En otras, ni siquiera eso: la trama es un silencio. Entre los cientos de cajas, los miles de folios, fotografías, cartas, dibujos y retratos, la vida en un momento se permite tocarte: para mí, fue aquel verso “y porque nos devora un ansia pecadora”. La propia historia en otro cuerpo: “Acaso vive en mí”, tal vez, hubiese dicho Novo. “Ojo de loca no se equivoca”, me habría dicho mi madre. Ese ojo amariconado se comparte, se cría, se vive y se expresa en diversos instantes: la historia de esas jotas y sus laberintos de jotería no se exhiben a plena vista. Pero, a plena vista, las jotas sí han sido castigadas. Esta disertación quiso rastrear esos laberintos de luz y sombra, de vida y poesía, que contornean la historia de la jotería. En el camino, se volvió indispensable mostrar no sólo los caminos de las locas, sino de quienes las querían erradicar: la homofobia ha estado presente a lo largo de la historia mexicana, pero sus

configuraciones han variado —desde religiosa a principios de siglo XX hasta una eugenésica en la década de 1930. Este rastreo, sin embargo, sólo abrió múltiples pasajes de investigación. Uno de los que quiero continuar a futuro es la articulación de la jotería y de la homofobia a nivel intercontinental: el influjo de las políticas soviéticas en la homofobia mexicana. Asimismo, la influencia de los migrantes europeos, estadounidenses y sudamericanos en las poéticas de la jotería literaria: Federico García Lorca, William Spratling, Sergei Eisenstein, Luis Cardoza y Aragón, entre muchos otros. En este mismo sentido, la articulación de las mujeres y de los hombres heterosexuales en estos movimientos de afeminamiento: por ejemplo, Edna Worthley, Carlos Chávez y Antonieta Rivas Mercado. Un segundo objetivo será profundizar en la articulación entre eugenesia, educación sexual y expresión poética. Los estudios de eugenesia se han concentrado en el estudio del racismo y sólo han estudiado la sexualidad de manera tangencial. Un último camino de investigación está en la articulación de la jotería y la cultura popular: este énfasis me parece lograría unir las expresiones homosexuales de principios del siglo XX con la homofilia y el arte homosexual de la segunda mitad del siglo XX.

Estos laberintos de jotería son la historia de los cuerpos de esas locas, que escribieron sus propios caminos en la oscuridad. Para entenderlos hay que seguir sus rastros de luz y de carne: la forma poética de sus cuerpos. En el dibujo *Agustín Lazo*, Xavier Villaurrutia, César Moro y José Manuel Delgado dibujaron un cuerpo bicápite cuyo cuerpo se conformaba de flores, jarrones alados, tazas y masetas penetradas por un puñal. A este ensamble exquisito lo sostiene una pierna que calza un zapato de tacón: en sus piernas lucen unas medias de malla. En su retrato, el arte y el cuerpo de la loca son uno: tacón, flores y puñal son el cuerpo de Agustín Lazo. No sólo la pose identifica al joto, sino sus formas, sus maneras y el maquillaje de su cuerpo. Este año hubo una pequeña polémica en México. Después de la muerte de Juan Gabriel, Nicolás Alvarado afirmó

que su perspectiva clasista explicaba su desprecio por la obra del divo de Juárez: “Mi rechazo al trabajo de Juan Gabriel es, pues, clasista: me irritan sus lentejuelas no por jotas sino por nacas, su histeria no por melodramática sino por elemental, su sintaxis no por poco literaria sino por iletrada”. Varios artistas e intelectuales mexicanos —Oswaldo Zabala, Yuri Vargas, Jorge Humberto Chávez, entre otros— recriminaron con toda razón la postura discriminatoria clasista y racista de Alvarado. Empero, me sorprendió que nadie señalara la homofobia del autor que el exdirector de TV UNAM quiso negar desde un principio. En los años 20 y 30, la jota era un joven elegante, refinado, de clase alta, de maneras delicadas y distinguidos modos. En la segunda mitad del siglo, la jota personificaba al marica de barrio: a un cuerpo femenino superficial, pobre e iletrado. La Manigüis interpretado por Carlos Rangel en *Desde Gayola* fue tal vez uno de los paradigmas de aquellos jotos arribistas, corrientes y afeminados. Así, esa jota nueva jota era naca, elemental e iletrada: su cultura la obtenía del *TV Notas*. Al igual que en el caso del retrato de Agustín Lazo, las lentejuelas conformaban esa presencia de Juan Gabriel, las lentejuelas formaban parte de esa expresión artística; las lentejuelas eran nacas porque eran jotas, eran elementales por melodramáticas, eran iletradas por poco literarias. Su comentario fue en esencia y forma homofóbico: las lentejuelas conforman parte de esa expresión artística y corporal de la jota. La homofobia no sólo religiosa, sino artística está vigente en México. Y esa jota no podía ser un ídolo de la alta cultura mexicana. Las lentejuelas expresaban ese idioma de los laberintos de la noche y del antro: es más, su brillo iluminaba esas dinámicas populares de una nueva jotería artística: así, al mirar al joto intuimos que su noche, en palabras de Gloria Trevi “ya no era oscura, era de lentejuelas...”

BIBLIOGRAFIA

- Acero, Rosa María. *Novo ante Novo. Un novísimo personaje homosexual*. Madrid: Editorial Pliegos, 2003.
- Acevedo, Jesús Tito. *Disertaciones de un arquitecto*. México: Ediciones México Moderno, 1920.
- Aguilar, Enrique. *Elías Nandino. Una vida no/velada*. México: Editorial Grijalbo, 1986.
- Aguilera Valadez, Alberto *Juan Gabriel*. “Yo no nací para amar”. *Recuerdos*. Ariola, 1985.
- Alvarado, Nicolás. “No me gusta ‘Juanga’ (lo que le viene guango)”. *Milenio*, 30 de agosto de 2016.
- Anderson, Rodney. *Outcast in Their Own Land: Mexican Industrial Workers, 1906-1911*. DeKalb: Northern Illinois UP, 1976.
- Argenterì, Letizia. *Tina Modotti: Between Art and Revolution*. New Haven; London: Yale UP, 2003.
- Armstrong, Tim. *Modernism, Technology, and the Body: a Cultural Study*. Cambridge-New York: Cambridge UP, 1998.
- Balderston, Daniel. *Los caminos del afecto*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2015.
- . “Poetry, Revolution, Homophobia: Polemics from the Mexican Revolution”. *Hispanisms and Homosexualities*. Durham: Duke UP, 1998. 57-75.
- Barbosa, Mario. “La política en la Ciudad de México en tiempos de cambio (1903-1929)”. *Historia política de la ciudad de México (desde su fundación hasta el año 2000)*. México: El Colegio de México, 2012. 363-408.
- Barnes, Djuna. *Nightwood*. London: Faber and Faber, 1963.
- Barrera, Reyna. *Salvador Novo. Navaja de la inteligencia*. México: Plaza y Valdés Editores, 1999.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1975. 679.

- Berlant, Laurent. "Intimacy: A Special Issue." *Critical Inquiry* 24.2 (1998): 281-88.
- Bernhardt, Sarah. "Hombres que han pasado por mujeres". *Universal Ilustrado*, 11 diciembre 2017.
- Black, Max. "More about Metaphor." *Metaphor and Thought*. Ed. Andrew Ortony, Cambridge: Cambridge UP, 1981. 19-43.
- Blanco, José Joaquín. *Nostalgia de Contemporáneos*. México: Ediciones sin nombre/Conaculta, 2002.
- Bonifant, Cube. *El Universal Ilustrado*, 13 de octubre 1927. 14.
- Bosshard, Marco. *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*. Pittsburgh: IILI, 2013.
- Bristow, Joseph. *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885*. New York: Columbia UP, 1995.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Carvajal González, Helena. "San Sebastián, mártir y protector contra la peste". *Revista digital de iconografía medieval* 7.13 (2015): 55-65
- Chaves, José Ricardo. "Afeminados, hombrecitos y lagartijos. Narrativa mexicana del siglo XIX". *México se escribe con J: Una historia de la cultura gay*. México: Editorial Planeta, 2010. 65-85.
- Cocotle, Guadalupe Caro. "De Pelonas y fifis. Nuevas identidades de género en el México modernos de los años veinte". *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*. México: PUEG-UNAM, 2014. 77-99.
- Connell, R.W. "The State, Gender, and Sexual Politics: Theory and Appraisal" *Theory and Society* 19.5 (1990): 507-544.
- Conway, Christopher. "El enigma del pollo: apuntes para una prehistoria de la homosexualidad Mexicana". *Entre hombres masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2010. 193-208.
- Correa, Adrián. "Cómo debe impartirse la educación sexual en nuestro medio". *Revista Mexicana de Puericultura* II.17 (1932): 237-246.
- "Cuentos de Foro". *Centro de Estudios de Historia de México*, 1932.
- Darío, Rubén. *Los raros*. Barcelona/ Buenos Aires: Casa Editorial Maucci. 1915.
- Dauster, Frank. "La máscara burlona: la poesía de Salvador Novo". *Ensayos sobre poesía mexicana*. México: Ediciones de Andrea, 1963. 74-94.

- Davis, Diane. *Urban Leviathan: Mexico City in the Twentieth Century*. Philadelphia: Temple UP, 1994.
- Debroise, Olivier. *Figuras en el trópico, plástica mexicana, 1920-1940*. Barcelona: Océano, 1984.
- “Declaración Inicial”. *El Nacional*, 8 de noviembre 1934.
- Dehesa, Rafael de la. *Queering the Public Sphere in Mexico and Brazil*. Durham: Duke UP, 2010.
- DeLanda, Manuel. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London: Bloomsbury, 2006.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de minuit, 1980.
- Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura “revolucionaria”*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Domínguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana, 1955-2005*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. *De la sensualidad a la violencia de género. La modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*. México: CIESAS, 2014.
- Eliot, T.S. “Baudelaire”. *Modernism: an Anthology*. Carlton; Malden; Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 167-173.
- . “Baudelaire in Our Time”. *Essays Ancient and Modern*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1936. 60-74.
- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. México: Ediciones sin nombre/Conaculta, 2002.
- Estrada, Genaro Félix. *Obras completas I*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1988.
- Faneau de la Cour, Ferdinand Valère. *Du féminisme et de l’infantilisme chez les tuberculeux*. Paris: Imprimeur A. Parent 1871.
- Fernández, Justino. *Prometeo. Ensayo sobre pintura contemporánea*. México: Editorial Porrúa, 1945.
- Flores, Tatiana. “Clamoring for Attention in Mexico City: Manuel Maples Arce’s Avant-garde Manifesto Actual N° 1” *Review: Literature and Arts of the Americas* 37.2 (2004): 208-20.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1978.

- Francés, José. “Un dibujante mejicano: Roberto Montenegro”. *El año artístico 1917*. Madrid; Editorial “Mundo Latino”, 1918. 102-06.
- Frías, José D. “Un manifiesto literario” *Revista de Revistas*, Enero 8 de 192, 5.
- Funk, Robert. *Language, Hermeneutic, and Word of God*. New York: Harper & Row, 1966.
- Gallo, Rubén. “Maples Arce, Marinetti and Khlebnikov: The Mexican Estridentistas in Dialogue with Italian and Russian Futurisms”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 31.2 (2007): 309-24.
- . “Taxi”. *Freud’s Mexico: Into the Wilds of Psychoanalysis*. Cambridge: MIT, 2010. 53-55.
- García Barragán, Elisa. *Retrato a dos tintas: imaginario de la Revolución Mexicana*. México: Siglo XXI editores, 2013.
- García Gutiérrez, Rosa. *Contemporáneos: la otra novela de la revolución mexicana*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999.
- García Pardo, Germán. *Selección de sus poemas*. México. Editorial Cvltura, 1939.
- Gide, André. *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y de literatura*. Trans. Jaime torres Bodet. México: Cvltura: 1920.
- . *Porte Étroite*. Paris: Mercure de France, 1962.
- . *Si le grain ne meurt*. Paris; Gallimard, 1955.
- Gilbert, Scott. “Fertilization Narratives in the Art of Gustav Klimt, Diego Rivera and Frida Kahlo: Repression, Domination and Eros among Cells”. *Leonardo* 44.3 (2011): 221-27.
- Gleber, Anke. *The Art of Taking a Walk*. Princeton: Princeton UP, 1999.
- González Rodríguez, Sergio. “El secreto y el estudio”. *Nexos*. 15 septiembre 2015.
- Grünfeld, Mihai. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia. 1916-1935*. Madrid: Hiperión, 1995.
- Guerrero, Javier. *El cuerpo bajo sospecha plasticidad y exhibicionismo en América Latina*. Diss. New York University. New York: NYU, 2011.
- Gustafson, Reid Erec. “*He loves the little ones and doesn’t beat them*”: *Working class masculinity in Mexico City, 1917-1929*. Diss. University of Maryland. Maryland: College Park, 2014.
- Gutiérrez Cruz, Carlos. “Literatura con sexo y literatura sin sexo”. *La Antorcha* 17, 24 de enero de 1925.

- . “Los poetas sin sexo”. *El Demócrata: Diario independiente de la mañana*, 21 de febrero de 1925.
- . “El sexo en la producción”. *La Antorcha* 20, 4 febrero de 1925.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid: Taurus, 1989.
- Hadatty Mora, Yanna. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México: UNAM, 2009.
- Hernando Marsal, Meritxell. “Retrato de Salvador Novo”. *Revista Literatura Mexicana* XVII. 1 (2004): 223-31.
- Hershfield, Joanne. *Imagining la chica moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico: 1917 – 1940*. Austin: U of Texas P, 2009.
- Hyde, Harford Montgomery. *The Trials of Oscar Wilde*. New York: Dover Publications, 1962.
- Inman, Billie Andrew. “John ‘Dorian’ Gary and the Theme of Subservient Love in Walter Pater’s Works of 1890s”. *Comparative Criticism* 17 (1995): 85-107.
- Irwin, Robert McKee. “La literatura viril y su afeminamiento: usos de retórica intergenérica”. *Las expresiones del poder. IV Coloquio Paul Kirchhoff*. México: UNAM; UAM, 2005.263-272.
- . *Mexican Masculinities*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.
- Jiménez Rueda, Julio. “El afeminamiento de la literature Mexicana”. *El Universal*, 21 de diciembre 1924.
- Kandiyoti Deniz. “Identity and Its Discontents: Women and the Nation”. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. New York: Columbia UP, 1994. 376-91.
- Kaye, Richard. “Determined Raptures’: St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence”. *Victorian Literature and Culture* 27.1 (1999): 269–303.
- Kennedy, Hubert. *Karl Heinrich Ulrichs Pioneer of the Modern Gay Movement*. San Francisco: Peremptory Publications, 2002.
- Klein, John. *Matisse Portraits*. New Haven; London: Yale UP, 201.
- Klinch. *Revolution and Utopia: Estridentismo and the Visual Arts, 1921-27*. Diss. New York University. New York: NYU, 2011.
- Lago, Silvio. “Nuestros dibujantes: Roberto Montenegro”. *El Universal Ilustrado*, 31 de enero de 1919, 9.
- Latour, Bruno. “Why Critique Has Run Out of Steam”. *Critical Inquiry* 30.2 (2004): 225-48.

- Ley sobre relaciones familiares*. México: Imprenta del Gobierno, 1917.
- Llamas, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios discursos en torno a “la homosexualidad”*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1998.
- Lombardo, Patricia. *Cities, Words and Images: From Poe to Scorsese*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Long, Mary Kendall. *Salvador Novo: 1920-1940. Between the Avant-garde and the Nation*. Diss. Princeton U, 1995.
- “Los Intelectuales proponen el cese de unos empleados”. *Excélsior: El periódico de la vida nacional*, 1 de noviembre de 1934.
- Love, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Barcelona: Ediciones Siglo Veinte, 1971.
- Macías González, Víctor. “Masculine Friendships, Sentiment, and Homoerotics in Nineteenth-Century Mexico: The Correspondence of José María Calderón y Tapia, 1820s-1850s”. *Journal of the History of Sexuality* 16.3 (2007): 416-35.
- Maeterlink, Maurice. “Et s’il revenait un jour.” *Fin de siècle et symbolisme en Belgique: oeuvres poétiques Théodore Hannon, Iwan Gilkin, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Max Elskamp, Albert Mockel*. Bruselas: Éditions Complexe, 1998. 338.
- . “Oraison.” *Fin de siècle et symbolisme en Belgique: oeuvres poétiques Théodore Hannon, Iwan Gilkin, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Max Elskamp, Albert Mockel*. Bruselas: Éditions Complexe, 1998. 320.
- Makela, María Makela, “New Women, New Men, New Objectivity”. *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919–1933*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2015. 51-64.
- Maples Arce, Manuel. *Actual No 1: Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista*. México: 1921.
- . *Soberana juventud*. Madrid: Editorial Plenitud. 1967.
- Manetti, Giovanni. “San Sebastiano, la peste, il testo. Un tour nel territorio senese sulle tracce del santo del contagio”. *Il contagio e i suoi simboli 2. Arte, letteratura, psicologia, comunicazione. Atti del convegno dell’associazione “Simbolo, conoscenza, società”*. Siena: ETS, 2000. 17-38.
- Margulis, Lynn and Dorion Sagan. *What is Sex?* New York: Simon & Schuster Editions, 1997.

- Martí, José. “El poema del Niágara”. *Obras completas*. Vol. 7. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964. 223-28.
- . “El poeta Walt Whitman”. *Obras completas*. Vol. 13. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964. 129-43.
- Mariscal, Federico. *La patria y la arquitectura nacional*. México: Stephan y Torres, 1915.
- Martínez, José Luis. “El colonialismo”. *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*. México: Antigua Librería Robredo, 1949. 28-20.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Conquest*. London and New York: Routledge, 1995.
- Mendiola, Víctor Manuel. *Xavier Villaurrutia: la comedia de la admiración*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Millán, Alfonso. “Carácter antisocial de los homosexuales”. *Criminalia* 2 (1934): 53–59.
- Mira, Alberto. “After Wilde: Camp Discourse in Hoyos and Retana, or the Dawn of Spanish Gay”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 5.1 (2004): 25–39.
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Mondimore, Francis Mark. *A Natural History of Homosexuality*. Baltimore: John Hopkins UP, 2000.
- Montero, Oscar. “Modernismo and Homophobia: Darío and Rodó”. *Sex and Sexuality in Latin America*. New York: New York UP, 1997. 101–17.
- Mora, Sergio de la. *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: U of Texas P, 2006.
- Morales, María Dolores. “La expansión de la Ciudad de México en el siglo XX: el caso de los fraccionamientos”. *Ciudad de México; ensayo de construcción de una historia*. México: INAH, 1978. 71-103.
- Moraña, Mabel. *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2013.
- Monsiváis, Carlos. *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México: Ediciones Era, 2000.
- . “Roberto Montenegro: el pintor muy conocido. El gran artista desconocido”. *Roberto Montenegro. La sensualidad renovada*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2001. 11-20.
- . “Documentos: la visión penal del Estado”. *La estatua de sal*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Google Book.

- Mora Valencia, Rogelio de la. “Ni programas ni tácticas importadas: Herón Proal, un libertario entre las clases subalternas del México revolucionario”. *Ulúa. Revista de historia, sociedad y cultura* 18 (2011): 9-45.
- Moure Cecchini, Laura. “The Nave *Italia* and the Politics of Latinità: Art, Commerce, and Cultural Colonization in the Early Days of Fascism”. *Italian Studies* 71 (2016): 447-76.
- Muñiz, Elsa. *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*. México: UAM; Miguel Ángel Porrúa, 2002.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York; New York UP, 2009.
- Nandino, Elías. *Eco*. México: Imprenta Mundial, 1934
- Novo, Salvador. “Algunas verdades acerca de la literatura mexicana actual”. *Viajes y ensayos II*. Fondo de Cultura Económica, 1999.111-14.
- . “Carta a Carlos Chávez”. *Centro de Estudios de Historia de México*, 14 de octubre 1927.
- . *La estatua de sal*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- . *Lota de loco*. *Barandal* 4 (1931): 3-7.
- . “Al margen de un incidente pictórico. Diego Rivera y sus discípulos”. *Viajes y ensayos II*. Fondo de Cultura Económica, 1999.68-72.
- . “¡Qué México! novela en que no pasa nada”. *Viajes y ensayos II*. Fondo de Cultura Económica, 1999.43-46.
- . “Manuscrito de un hombre colonial”. *Viajes y ensayos II*. Fondo de Cultura Económico, 1999. 46-49.
- . *Nuevo amor y otras poesías*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . “Consideración preliminar”. *Poesía, 1915-1955*. México: Impresiones Modernas, 1955.
- . “Carta de Salvador Novo”. *Los Contemporáneos, 1920-1932. Perfil de un experimento de vanguardista mexicano*. México: Ediciones de Andrea, 1964. 118-21.
- . *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*. México: Empresas Editoriales, 1965.
- Oles, James. *Art and Architecture in Mexico*. New York: Thames & Hudson, 2013.
- O’Malley, Ilene. *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*. New York: Greenwood P, 1986.

- Oropesa, Salvador. *The Contemporáneos Group. Rewriting Mexico in the Thirties and Forties*. Austin: University of Texas Press, 2005.
- . “La representación del yo y del tú en la poesía satírica de Salvador Novo: La influencia del albur”. *Chasqui* 24.1 (1995): 38-52.
- Ortiz Gaitán, Julieta. *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*. México: UNAM, 1994.
- Pacheco, José Emilio. Notas sobre la otra vanguardia. *Revista Iberoamericana* XLV.106-107 (1979): 327-34.
- Palou, Pedro Ángel. *La casa de silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997.
- Parker, Brian. “Tennessee Williams and the Legends of St Sebastian”. *University of Toronto Quarterly* 69.3 (2000): 634–59.
- Pardo, José Luis. “Políticas de la intimidad. Ensayo sobre la falta de excepciones”. *Logos: anales del seminario de Metafísica* 32 (1998/1999): 145-96.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral. 1993.
- Pellicer, Carlos. *Recinto y otras imágenes*. México: Edición Tezontle, 1941.
- . *Poesía completa III*. México: UNAM; Conaculta; Ediciones del equilibrista, 1996.
- Potter, Sara. “Nocturnos silenciosos y vacíos fructíferos: el sonido y el espacio en la poesía de Xavier Villaurrutia”. *Confluencia* 27. 2: 2012: 130-145.
- Proust, Marcel. “Sodome et Gomorrhe”. *À la recherche du temps perdu*. Québec: La Bibliothèque électronique du Québec, 2016.
- Pulkkinen, Tuija. “Tradition, Gender, and Democracy to come: Derrida on Fraternity”. http://www.jyu.fi/yhtfil/redescriptions/Yearbook%202009/Pulkkinen_2009.pdf
- Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle: biografía literaria de la ciudad de México, 1850-1992*. México: Ediciones Cal y Arena, 2010.
- Quiroga, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. New York: New York UP, 2000.
- Ramírez García, Mari Carmen. *The Ideology and Politics of the Mexican Mural Movement: 1920-1925*. Diss. The University of Chicago. Chicago: University of Chicago, 1989.
- Rashkin, Elissa. “La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social”. *Intersticios Sociales* 2.4 (2012): 1-30.

- . *The Stridentist Movement in Mexico. The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s*. Lanham: Lexington Books, 2009.
- Reyes, Alfonso. “Carta a Antonio Solalinde”. *Cartas Mexicanas (1905-1959)*. México: El Colegio de México, 2009.
- Rivera, Diego. “Arte puro, puros maricones”. *Choque, órgano de la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas*, 27 de marzo 1934.
- . “Los patios de la Secretaría de Educación Pública”. *Textos de arte*. México: UNAM, 1986. 84-88.
- Ródenas de Moya, Domingo. “El viaje a la prosa de los contemporáneos”. *Contemporáneos*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2004. IX-XLVIII.
- Rodenbach, Georges. *Le Règne du silence*. Paris: Eugène Fasquelle Éditeur, 1905.
- Rodríguez, Antonio. *Diego Rivera. Los murales de la Secretaría de Educación Pública*. México: SEP, 1986.
- Rodríguez, José M. “Federalización de la salubridad”. *50 discursos doctrinales en el congreso constituyente de la Revolución Mexicana, 1916-1917*. México: Gobierno del Estado de Querétaro, 1992. 299-311.
- Rodríguez Prampolini, Ida. “Diego Rivera. Ilustrador de la historia”. *Crónicas* 13 (2011): 176-85.
- . *Muralismo Mexicano, 1920-1940*. México: Fondo de Cultura Económica; UNAM; INBA; Universidad Veracruzana, 2012.
- Rodríguez Rangel, Víctor. “Salvador Novo”. *Periódico MUNAL* 12 (2013): 17.
- “Los rorros fachistas: Mancebos eruditos y poetas, corresponsales de periódicos burgueses y comisionados por algunas Secretarías de Estado para agasajar a sus ‘cuates’ de la Nave ‘Italia’, a su vuelta de Veracruz se reúnen para hacer añoranzas”. *El Machete*, 28 de agosto al 4 de septiembre.
- Rosenberg, Fernando. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2006.
- Rossetti, Dante Gabriel. “An Old Song Ended”. *Poems*. New York: Cambridge UP, 2003. 175.
- Roster, Peter. *La ironía como método de análisis literario: la poesía de Salvador Novo*. Madrid: Gredos, 1978.
- Rubenstein, Anne. “The War on *Las Pelonas*: Modern Women and Their Enemies, México, 1924”. *Sex in Revolution: Gender, Politics, and Power in modern Mexico*. Duke UP, 2006. 57-80.

- Sánchez Prado, Ignacio. *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. West Lafayette: Purdue UP, 2009.
- Sanyal, Debarati. *The Violence of Modernity: Baudelaire, Irony, and the Politics of Form*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2006.
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo, una literatura de la estrategia*. México: INBA, 1970.
- . *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Sedgwick, Eve. “*The Beast in the Closet*”. *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: U of California P, 1990. 182-212.
- Shakespeare, William. *Hamlet. The Complete Works of William Shakespeare*. Massachusetts Institute of Technology. En Línea. 10 de octubre de 2014.
- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . “El otoño otra vez”. *Letras Libres*, 31 de diciembre 2003.
- Siqueiros, David. “Declaraciones del Sindicato de Pintores y Escultores”. *Excélsior: El periódico de la vida nacional*, 12 de julio 1924
- Sluis, Ageeth. *Deco Body, Deco City: Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939*. Lincoln; London: U of Nebraska P, 2016.
- Suárez y López Guazo, Laura. *Eugenesia y racismo en México*. México: UNAM, 2005.
- Tablada, José Juan. “La epidemia Baudeleriana”. *De Coyoacán a la Quinta Avenida. Una antología general*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. 421-25.
- Tejada, Roberto. *National Camera: Photography and Mexico’s Image Environment*. Minneapolis: O of Minnesota P, 2009.
- Téllez-Pon, Sergio. “La fuerza oculta de otro amor. La poesía homoerótica”. *México se escribe con J: Una historia de la cultura gay*. México: Editorial Planeta, 2010. 101-17.
- Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco: una vida para el arte: Breve historia documental*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Google Book.
- Toro, José César del. *El cuerpo rosa: literatura gay, homosexualidad y ciudad. Los espacios de entretenimiento de la Ciudad de México a través de la novela*. Madrid: Editorial Verbum, 2015.
- Torres, G. “Fueron cesados todos los pintores estridentistas”. *El Demócrata: Diario Independiente de la mañana*, 17 de julio de 1924.

- Torri, Julio. "San Pedro y San Pablo". *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Ebook.
- Trevi, Gloria. "Todos me miran". *La trayectoria*. Univision Music Group, 2006.
- Tuñón, Julia. *Mujeres. Entre la imagen y la acción*. México: Debate-Conaculta, 2015
- Ulloa, Luis Martín. "El tema homosexual en la narrativa mexicana del siglo XX". *I Coloquio de Cultura Mexicana*. Uppsala, 15-20, 2007.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguard: the Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Urías Horcasitas, Beatriz. "Degeneracionismo e higiene mental en el México posrevolucionario (1920-1940)" *Frenia* IV.2 (2004): 37-67.
- Valender, James. "Cartas de Salvador Novo a Federico García Lorca". *Cuadernos Hispanoamericanos* 548 (1996): 7-20.
- Vaughan, Mary Kay. "Modernizing Patriarchy". *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*. Durham: Duke UP, 2000. 194-214.
- . "Rural Women's Literacy and Education during the Mexican Revolution: Subverting a Patriarchal Event?" *Women of the Mexican Countryside, 1850-1990: Creating Spaces, Shaping Transitions*. U of Arizona P, 1994. 106-24.
- Vela, Arqueles. *Fundamentos de la literatura Mexicana*. México: Editorial Patria, 1966.
- Vera de Córdoba, Rafael. "Diego Rivera íntimo". *El Universal Ilustrado*, 1 de noviembre de 1922.
- Via, Dan Otto. *The Parables: Their Literacy and Existential Dimension*. Philadelphia: Fortress P, 1967.
- Villaurrutia, Xavier. "Carta a Salvador Novo". *Centro de Estudios de Historia de México*. Diciembre 1931.
- . "Historia de Diego Rivera". *Forma 1926-1927*. México: Fondo de Cultura Económica, 27-52.
- . *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . "Prólogo". *Eco*. México: Imprenta Mundial, 1934. 7-9.
- Voiers. *Carta Manuscrita. 21 Octubre 1914. Archivo Centro de Estudios de Historia de México-CARSO. Fundación Slim*.
- Warner-Ault, Ann. "Manuel Maples Arce, Salvador Novo and the Origin of Mexican Vanguard Autobiographies". *Revista hispánica moderna* 67.1 (2014): 91-108.

- Wilde, Oscar. *The Complete Works of Oscar Wilde: The Picture of Dorian Gray*. Oxford: Oxford UP, 2005.
- . *The Complete Works of Oscar Wilde: Poems and Poems in Prose*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- . *Famous World Trials. The Trials of Oscar Wilde*. University of Missouri-Kansas City. En Línea. 10 septiembre 2014.
- . “The Grave of Keats”. *The Complete Writings of Oscar Wilde*. New York: The Pearson Publishing, 1909. 177.
- . “Heu Miserande Puer”. *Irish Monthly. A Magazine of General Literature. Fifth Yearly Volume 1877*. Dublin: M. H. Gill & Son, 1877. 478.
- Wilson, Elizabeth. *Affect and Artificial Intelligence*. Seattle: U of Washington P, 2010.
- Wise, Macgregor. “Assemblage”. Montreal & Kingston-Ithaca: McGill-Queen’s UP, 2005. 91-102.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. New York: Oxford UP, 2005.
- Zavala, Adriana. *Becoming Modern, Becoming Tradition: Women, Gender, and Representation in Mexican Art*. University Park: Pennsylvania UP. 2010.

APÉNDICE: LISTA DE ARCHIVOS

La investigación de los materiales de archivo de la disertación se llevó a cabo en su mayoría en los siguientes archivos, bibliotecas y fondos documentales:

- Archivo Centro de Estudios de Historia de México
- Archivo CENART
- Archivo General de la Nación, México
- Archivos Históricos, Secretaría de Educación Pública
- Archivo Histórico, UNAM
- Biblioteca Alí Chumacero
- Biblioteca Antonio Castro Leal
- Biblioteca de las Artes, CENIDIAP
- Biblioteca Carlos Monsivais
- Biblioteca Hillman
- Biblioteca Jaime García Terrés
- Biblioteca José Luis Martínez
- Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada
- Biblioteca Nacional de Antropología e Historia
- Biblioteca Pública de New York
- Biblioteca Rafael García Granados
- Colección Privada Ernesto Reséndiz Oikión
- Colección Privada Max Ramos
- Hemeroteca Nacional de México, UNAM