

—“NO, MAMÁ, NO SOY PUTO. SOY HOMOSEXUAL, QUE ES MUY DISTINTO, Y ESTOY ENAMORADO”: PARODIA DEL MELODRAMA EN LA NARRATIVA MEXICANA DE TEMA GAY*

Para Luis Zapata,
que me inspiró la idea del título.

Antoine Rodriguez**
Centre d'Etudes en Civilisations,
Langues et Littératures Etrangères
Université Charles de Gaulle-Lille 3

Resumen: Las dos novelas de este artículo (*Melodrama* [1985] de Luis Zapata y *Fruta verde* [2006] de Enrique Serna) revelan la impregnación del melodrama cinematográfico mexicano en los comportamientos sociales de los personajes. La presencia paródica de los códigos melodramáticos da lugar a la deconstrucción de una ficción sexual impuesta desde el poder por diferentes redes vinculadas a él. Me interesa ver cómo funcionan esos códigos, cómo cuestionan las normas y hasta dónde llega la subversión.

PALABRAS CLAVE: MELODRAMA MEXICANO, PARODIA, GAY, CINE, LITERATURA

* Una primera versión se puede consultar en <cecille.recherche.univ-lille3.fr/l-equipe/publications-de-antoine-rodriquez/article/no-mama-no-soy-puto-soy-homosexual>.

** antrodriquez52@gmail.com

ANTOINE RODRIGUEZ

—“NO, MAMÁ, NO SOY PUTO. SOY HOMOSEXUAL, QUE ES MUY DISTINTO, Y ESTOY ENAMORADO”: PARODY OF THE MELODRAMA IN THE MEXICAN GAY NARRATIVE

Abstract: *The two novels examined in this article by (Melodrama [1985] Luis Zapata and Fruta verde [2006] Enrique Serna) show the impregnation of the Mexican film melodrama in the social behavior of the characters. The parodic presence of melodramatic codes results in the deconstruction of sexual fiction imposed by the power and the different networks attached to it. My interest is to see how these codes work, how they question the norms and the extent of subversion.*

KEY WORDS: MEXICAN MELODRAMA, PARODY, GAY, CINEMA, LITERATURE

Un chico joven de clase media alta se enamora de un detective con quien *coge* ricamente y con el que quiere pasar el resto de su vida; un adolescente de familia recatada —es decir heterosexual— sucumbe a los encantos de un gran dramaturgo y disfruta con él momentos sexuales e intelectuales. Éstos son, expuestos de manera muy sintética, los ingredientes de las historias que urden respectivamente las novelas *Melodrama* (1985) de Luis Zapata y *Fruta verde* (2006) de Enrique Serna.

A pesar de haber sido escritas en épocas diferentes, las dos novelas ponen en discurso narrativo un mismo referente sociocultural: México y la comunidad homosexual de finales de la década de 1970 y principios de la de 1980. Ambas presentan a personajes impregnados por el convencionalismo social del melodrama cinematográfico, sin embargo, difieren en la manera de enfocar el tema. Para Luis Zapata —autor abiertamente homosexual— se trata de inscribirse en una dinámica militante y hacer visible/legible, en la década de 1980, relaciones entre hombres socialmente estigmatizadas. En el caso de Enrique Serna, autor abiertamente heterosexual, la motivación principal es volver, después de varias décadas, sobre una relación afectiva con un dramaturgo que provocó reacciones homofóbicas fuertes por parte de su madre.

No, mamá, no soy puto. Soy homosexual...

Si partimos del principio de que el melodrama cinematográfico mexicano, “resultado de la alianza de la industria y la fe religiosa en la pantalla” (Monsiváis, *Pedro Infante...* 70), es un discurso prescriptivo que refuerza las normas de una heterosexualidad exclusiva, las obras del corpus de este ensayo, articuladas en torno a los códigos de dicho género al que, de cierta forma, parodian, pueden parecer, a primera vista, altamente subversivas. Los protagonistas que se ubican fuera de la norma sexual se enfrentan a la familia y a la sociedad, ambas regidas por los preceptos derivados de la Iglesia católica. Para esta institución, las prácticas homosexuales, contra las que se construye el legítimo y sano ser heterosexual, son vistas como comportamientos pecaminosos, inmorales y aberrantes.¹

Cuando Luis Zapata escribe *Melodrama*, los movimientos de liberación homosexual, que surgieron en México a finales de la década de 1970, ya habían salido a la calle e iniciado un cuestionamiento epistemológico de la heteronormatividad, impuesta desde la Iglesia, las instituciones políticas y científicas como el único comportamiento natural de los seres humanos y, por ende, el único admitido socialmente. Enrique Serna sitúa *Fruta verde* en esos mismos años de transición, cuando los jóvenes intentaban ubicarse entre el tradicionalismo autoritario de sus familias y la liberación de una sexualidad amordazada. Las dos obras recurren a los códigos de un arte popular para revelar, deconstruyéndola, una ficción sexual que el melodrama cinematográfico contribuyó a difundir masivamente. Me interesa ver cómo funcionan esos códigos, cómo cuestionan las normas y hasta dónde llega la subversión.

INTENCIÓN PARÓDICA Y SUBVERSIÓN TEMÁTICA

Carlos Monsiváis afirma que “sólo en el desbordamiento el melodrama mexicano se reconoce” (*Pedro Infante...* 128), recalando de este modo el carácter excesivo del *pathos* actancial. De cierta forma y visto a distancia, el melodrama cinematográfico es *sui generis* una parodia de la expresión de los sentimientos, particularmente del dolor y del amor que forman una pareja inseparable en

¹ En el 2010, el cardenal Norberto Rivera no dudó en calificar el matrimonio entre dos personas del mismo sexo en México de “intrínsecamente inmorales” y “aberrantes” (Segura).

la pantalla. Películas como *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941), *Soledad* (Miguel Zacarías, 1947), *La oveja negra* (Ismael Rodríguez, 1949) o *La mujer que yo perdí* (Roberto Rodríguez, 1949) son un buen ejemplo. Obviamente, el melodrama cinematográfico mexicano es, por paradójico que parezca, una parodia del *pathos* sin intención paródica, lo que justifica la masiva adhesión que encontró en un público popular o de clase media. Cuando las obras del corpus de este artículo, pasada la época de oro del cine mexicano, se proponen reactivar los códigos del melodrama en la elaboración de un proyecto literario, se encuentran confrontadas con la parodia de una parodia que sólo puede darse reforzando el aspecto intencional. El propósito, como se verá, no es el de burlarse ferozmente del melodrama cinematográfico, sino el de crear redes de significación, a la vez sociocultural y literaria.

Hasta ahora, cada vez que la crítica ha dado cuenta de la noción de parodia literaria (Samoyault; Tran-Gervat), la ha planteado en tanto relación estrictamente intertextual sin aludir a la posibilidad de que también pueda verse como relación intermedial, es decir, como relación con otros soportes mediáticos. En el caso que nos ocupa y valiéndonos de los trabajos de Samoyault y de Tran-Gervat, que se dedican a revisar, completándolas, las posturas teóricas, considero la parodia como la integración intencional en su propio discurso literario de otro discurso literario o mediático, cuya finalidad es un refuncionamiento lúdico o cómico. Este refuncionamiento deforma o subvierte el hipodiscurso² que sigue reconocible en el hipertexto.³ Esta definición será particularmente operacional para dar cuenta de las estrategias discursivas elaboradas en nuestro corpus.

En el caso de *Melodrama* de Luis Zapata, el título anuncia ya la estrategia discursiva que luego el texto de la novela va a confirmar. Todo está programado para negarle su carácter estrictamente novelesco en un afán por convertirlo en guión cinematográfico:

² Empleo el neologismo *hipodiscurso* para señalar que los elementos parodiados pueden pertenecer a otros campos distintos del texto literario.

³ El *hipertexto* es, según Gerard Genette (13), un texto B que establece una relación de unión con un texto anterior A (*hipotexto*) según un modo que no es el comentario. El hipertexto (texto B) funciona como palimpsesto del hipotexto (texto A) mediante recursos como, por ejemplo, la cita, el préstamo temático o la reproducción de estructuras retóricas del texto A.

No, mamá, no soy puto. Soy homosexual...

La pantalla se ilumina poco a poco y nos descubrimos en el interior de una gran residencia. Casi es de día. Sus habitantes aún duermen. No estamos en una casa común y corriente en la que el arreglo matutino se manifieste como una necesidad imperiosa. Todos los días es aseada quizá más de una vez. Los muebles permanecen en el lugar señalado de antemano. (11)

Así empieza la novela, con ambientación cinematográfica y con una clara referencia a la narración introductoria en *off* de melodramas como los dirigidos por Juan Bustillo Oro (*Cuando los hijos se van*, 1941 o *Cuando los padres se quedan solos*, 1949).⁴ En otros momentos, el texto narrativo, que acude a términos técnicos como “fade in”, “fade out” (37), “disolvencia a” (67), adopta —en esa dinámica de denegación literaria— las modalidades escriturales del guión de cine para superponer al diálogo de los personajes la presencia imprescindible de la música y darle a la escena amorosa evocada un carácter a la vez cursi y exagerado:

El joven ÁLEX ROCHA y el detective ÁXEL ROMERO gastan sus últimos cincuenta pesos en la lonchería ubicada en la contraesquina del hotel. Comen y toman cerveza. Como fondo se escucha un trío en la rocola.

VOZ TRÍO
— “Tus besos se llegaron a
recrear/aquí en mi boca,/

ÁLEX
— ¿Quieres una mordida?

⁴ La película *Cuando los hijos se van* empieza así: “Estamos ante la risueña casa cuya sencilla y humana historia vamos a presenciar quizás como un trasunto de la historia de nuestro propio hogar. [...] Sus recios muros son otro milagro. El milagro del esfuerzo, la tenacidad y el sacrificio con que el padre los ha levantado para albergar el glorioso presente que es hoy la juventud de los hijos. En esta tranquila tarde de un 24 de diciembre de hace unos cuantos años; acerquémonos a la puerta con el corazón humilde y pasémosla con la sencilla emoción con que pasábamos en este día el portón de nuestra vieja casa. Todo respira aquí dicha y paz, aliño y limpieza” (Bustillo, *Cuando los hijos se van*).

ANTOINE RODRIGUEZ

llenando de ilusión y de
pasión/mi vida loca.”

ÁXEL

— Pero ya sabes en donde.

La recién constituida pareja ríe. Pausa. Súbitamente ensombrecido:

VOZ TRÍO

— “Las horas más felices
de mi amor/fueron
contigo.”

ÁXEL

— Un día me vas a dejar. Lo sé.

Sin responder, suplicante:

VOZ TRÍO

— “Por eso es que mi alma
siempre extraña/el dulce
alivio.”

ÁLEX

— ¿Por qué dices eso?

ÁXEL

— Júrame que nunca me vas
a dejar. (56-57)

La parodia del intercambio amoroso, en clave cursi como lo he señalado, y desde una perspectiva distanciada, provoca un efecto cómico, reforzado por la ambientación musical y redundante del bolero. Lo que parodia esta escena son las convenciones codificadas o estereotipadas del lenguaje amoroso utilizado por cualquier pareja, y en este aspecto respeta los códigos del melodrama. Lo que no respeta, y esto constituye una verdadera transgresión, son las normas sexo-genéricas en vigor asignadas a la formación de la pareja consagrada por el melodrama cinematográfico: la pareja heterosexual, la única socialmente legítima. El melodrama de Luis Zapata es el guión utópico que el cine mexicano no podía filmar, y menos aún proyectar en pantalla comercial, en la década de 1980 porque, a pesar de la visibilidad que estaban consiguiendo los diferentes

movimientos de liberación homosexual desde 1978, las relaciones gay aún eran objeto de estigmatización social.⁵

La novela de Luis Zapata recurre a los códigos melodramáticos a la vez para rendir un homenaje nostálgico a un género menor⁶ y reivindicar la legitimación de relaciones homosexuales, tan normales y cursis como las heterosexuales. La reivindicación de una normalización constituye, por paradójico que parezca, un acto subversivo ya que se contrapone a la idea dominante según la cual los homosexuales son el grupo negativo e inferior contra el que se construye la situación social prestigiosa de la heterosexualidad. Lo subversivo no es imponer una diferencia, porque dicha diferencia es vista por el sistema dominante como una aceptación de la condición inferior. La amenaza contra el sistema heteronormativo es, al contrario, la que consiste en querer tener acceso al mismo tipo de relaciones afectivas y a los mismos derechos cívicos de los que gozan los heterosexuales. Prueba de ello son las reacciones altamente homofóbicas a las que dieron lugar los debates sobre la ley de sociedad de convivencia y el matrimonio gay en México. En *Melodrama*, humorísticamente, los personajes subvierten el orden establecido reivindicando el derecho a la cursilería de las parejas heterosexuales exhibida en las pantallas cinematográficas.

En la novela *Fruta verde* de Enrique Serna, cuyo título es una clara referencia al bolero homónimo de Luis Alcaraz cantado por Ana María González, también

⁵ Había que esperar hasta el año de 1986 para ver una película mexicana con temática abiertamente homosexual, *Doña Herlinda y su Hijo* de Jaime Humberto Hermosillo, que pocas salas aceptaron proyectar fuera del circuito minoritario del cine de arte. Esta película pone en escena la relación erótica de dos hombres no afeminados de clase media; provocó no pocos comentarios escandalizados.

⁶ El capítulo 37 de la novela es, como indica el subtítulo, un “Breve y merecido homenaje doble (en el que hace de las suyas el pretérito perfecto, que, como todo tiempo pasado, fue mejor)” y empieza así: “Casi todos, alguna vez, hemos acompañado a Marga López en su aflicción: desde sus azarosas aventuras en *Salón México*, hasta su triste papel de marginada sentimental en *Mi esposa y la otra*; la hemos visto padecer graves dolores de espalda causados por la máquina de coser en *Corona de lágrimas*; nos hemos angustiado con ella por la suerte de sus hijos existencialistas y rocanroleros en *La sombra de los hijos*, y hemos sufrido la pérdida del esposo y la soledad del claustro conventual en *El amor no es pecado*” (68).

se rinde una especie de homenaje al melodrama cinematográfico pero con una visión mucho más burlesca y crítica que en el texto de Luis Zapata. Aunque en determinado momento, en el capítulo IV, la disposición tipográfica adopta las modalidades escriturales del guión cinematográfico con una descripción introductoria de la escena relatada y la presencia de réplicas encabezadas por el nombre de los personajes, la parodia del melodrama radica esencialmente en los comportamientos actanciales y en la configuración ideológica de éstos. Están, por una parte, los personajes que integraron, cuando jóvenes, las normas prescriptivas del género cinematográfico sin cuestionarlas, como la madre de Germán, o aquellos que lo hicieron, como el dramaturgo Mauro, con una postura mucho más crítica y, por otra parte, están aquellos que, nacidos en el periodo posmelodramático, rechazan su carga simplona y cursi, así como su ideología social. A propósito de Paula, la madre, el narrador omnisciente retranscribe en discurso indirecto libre las reacciones frente al marido infiel:

De vez en cuando le echaba bronca, cuando sospechaba que se había ido de putas, pero él sabía ponerse tierno en el momento indicado para ablandarla. Mientras se conformó con tener aventuras ocasionales, había apechugado como buena heroína de *melodrama*. [...] Así era la vida de muchas parejas normales, pensaba, y como entonces era tan ingenua, o para decirlo en su vocabulario de divorciada, tan pendeja, nunca se atrevió a sospechar que la normalidad pudiera ser una mierda. (16, cursivas mías)

En otro momento, el narrador revela los pensamientos, moldeados por el melodrama, del dramaturgo Mauro:

Y aunque detestaba [Mauro] los cartabones morales del *melodrama*, su educación sentimental lo predisponía a intensificar emociones, a simpatizar con las víctimas: no en balde había visto cine mexicano toda su infancia. [...] Como buen héroe de película mexicana, [Germán] se había entregado por amor, sin esperar nada a cambio, a una corista pobre y remendada, la tabasqueña Maura Llamas, sin sospechar que el día menos pensado, bajo la tutela del empresario Manuel Contreras, la rapazuela de quinto patio se convertiría en vedette de fama internacional. (226, cursivas mías)

No, mamá, no soy puto. Soy homosexual...

La visión más crítica proviene del profesor de teoría social de Germán y de los mismos hijos de Paula:

[Profesor:] —Tal fue el origen de la monogamia —Schenardi alzó la voz para enfatizar la conclusión—. De ninguna manera es un fruto del amor, como afirman las religiones y *los melodramas*, sino una consecuencia de la acumulación rapaz. La familia se funda en el predominio del hombre sobre la mujer y su fin es perpetuar la propiedad privada. (123, cursivas mías)

[La madre hablando de su hijo Félix:] Otra vez quieres hacerte la mártir, me acusó, has visto demasiados *melodramas* de Marga López. (146, cursivas mías)

—¡Ya basta, mamá! —Germán se tiró de los cabellos—. Tus escenitas de *melodrama* me tienen hasta los huevos. (208, cursivas mías)

La parodia a la que se dedica Enrique Serna en *Fruta verde* es mucho más mordaz que la de Luis Zapata en *Melodrama*. La diferencia entre los proyectos literarios de ambos autores proviene no sólo de la época en que se escriben, sino también de su alcance sociológico. La intención de Luis Zapata es inscribir en el género melodramático lo que éste ha silenciado o invisibilizado: las relaciones eróticas no estigmatizadas entre personajes homosexuales. Para lograr este propósito escribe la “primera novela rosa de tema homosexual en la narrativa mexicana” (Schneider 86). Su proyecto, aunque también presenta una dimensión sociológica, se sitúa más en el campo de la utopía ficcional. En cuanto a Enrique Serna, el proyecto literario, mucho más próximo al relato autobiográfico,⁷ es

⁷ Aunque no presenta las características consagradas del género autobiográfico (nombres reales, narrador principal en primera persona, por ejemplo), la novela comporta rasgos autobiográficos evidentes para un lector que conoce bien la biografía de Enrique Serna (su niñez y adolescencia en la Colonia del Valle, sus primeros cuentos, su relación íntima con un dramaturgo mexicano, etcétera). El mismo Enrique Serna ha confesado en varias entrevistas y charlas el carácter autobiográfico de su novela *Fruta verde*. Valga de ilustración la respuesta del escritor al periodista Samuel Segura en una entrevista para el periódico en línea *Kajanegra*: “Fue muy difícil porque

el de dar cuenta de los conflictos que provoca en la clase media tradicional la confrontación con una sexualidad liberada de los estigmas sociales y señalar la violencia que dicha confrontación genera.

Las dos obras revelan el impacto que tuvo el melodrama en su época de oro (1935-1960)⁸ como inductor de comportamientos sociales rígidos. Un número importante de los personajes de las obras de nuestro corpus —sobre todo la gente mayor, en diferentes grados— están impregnados por una manera de comportarse y de reaccionar que mucho tiene que ver con una moral judeo-cristiana y, aunque no practiquen el ritual semanal de ir a la iglesia, sí han asistido con asiduidad a una misa cinematográfica que les ha dictado las reglas de la decencia sexo-social. En este sentido, particularmente ejemplar resulta la configuración del personaje de la madre en *Melodrama* y *Fruta verde*.

“MADRE [HETEROSEXUAL] SÓLO HAY UNA”: LA DECENCIA
SOCIOCATÓLICA CONTRA LOS HIJOS *DESVIANTES*

Silvia Oroz señala que “El melodrama latinoamericano fue un discurso sobre la madre y mantuvo una sintonía total con los espectadores”. Según las observaciones de esta investigadora, “la madre de la pantalla sintetizaba todos los valores que la cultura occidental inventó para ella” (89). La figura materna que impone la pantalla —por ejemplo en películas como *Cuando los hijos se van* (1941) o *Cuando los padres se quedan solos* (1949)—⁹ es una alegoría de la bondad, de la abnegación y de la capacidad de sacrificarse por los hijos. Contra esta imagen algo idílica y falseada, *Melodrama* y *Fruta verde* presentan el lado

nunca me había tomado a mí mismo como personaje y, sobre todo, temía traicionar el carácter de los muertos más queridos de mi panteón familiar que son los otros dos personajes de la novela: Paula Recillas y Mauro Llamas”.

⁸ Las fechas son aproximadas. Carlos Monsiváis sitúa la época de oro entre 1930 y 1960 (*Pedro Infante...* 136), Julie Amiot baraja otras fechas, apoyándose en varios libros de críticos de cine: 1941-1945, 1930-1960, 1931-1953 (*Le mélodrame...*).

⁹ Elijo, entre la importante producción melodramática mexicana, estos dos títulos a modo de ejemplo de películas cuyo eje temático es el carácter abnegado de la madre. Entrarían en esta serie otras películas como *Las abandonadas* (1944) de Emilio Fernández o *Una mujer sin amor* (1951) de Luis Buñuel.

No, mamá, no soy puto. Soy homosexual...

oscuro y violento que encierran y expresan las madres heterosexuales de clase media cuando se confrontan con la sexualidad heterodoxa de sus hijos.

En *Melodrama*, Marga —cuyo nombre es una referencia a la heroína del cine mexicano, Marga López— presenta los rasgos de una madre de clase media alta, incluso burguesa, angustiada por la vida, casi siempre enferma de los nervios, preocupada por lo que no ha logrado en su matrimonio ni en su relación con su hijo Álex. Cuando descubre a su hijo hablando por teléfono en femenino, la sospecha de que sea homosexual convoca toda una serie de estereotipos y estigmas. Para ella, el homosexual es forzosamente afeminado y la constitución viril de su hijo no deja de ser incompatible con las configuraciones del imaginario colectivo heterosexual que ella misma acarrea:

[...] cómo un muchacho tan robusto... bueno, no es muy robusto, pero sí tiene, digamos, cierta corpulencia; un muchacho tan sano, que las únicas enfermedades que ha tenido son las que tienen las personas sanas: gripes, catarros, diarrea, o, cuando niño, paperas, sarampión, tosferina, etcétera, pero nunca nada del otro mundo, nunca nada realmente grave; entonces yo decía “¿cómo un muchacho tan sano, tan bien educado, puede ser homosexual?” (15)

Van a seguir una serie de preguntas acerca de las causas que podrían haber hecho de su hijo un homosexual, respondiendo de este modo a la idea de que la homosexualidad es una conducta anormal provocada forzosamente por un disfuncionamiento dentro de las relaciones familiares: ¿un cariño materno excesivo?, ¿una autoridad paterna débil? Aunque su esposo considere, porque ha leído varios libros sobre el tema, que la homosexualidad puede ser sólo una opción personal, Marga es incapaz de cuestionar las normas sociales. Para ella la homosexualidad representa “la destrucción de la familia, la amenaza de la desunión” (67). Esto va a provocar arranques de violencia verbal contra su hijo:

—Ahora, claro, quieres vivir en pleno libertinaje.

—No sé de qué estás hablando. No voy a hacer nada malo. [...]

—Pero no creas que soy una tonta. Sé perfectamente por qué te vas y con quién.

—Ay, mamá, no delires, por favor.

—Estoy más enterada de lo que tú supones.

El joven Álex Rocha cierra con trabajos la maletita hinchada por su abundante contenido. Voltea hacia su madre y la mira interrogante.

—Sé que no sólo eres un enfermo —continúa ella—, sino también un degenerado. Que no sólo eres drogadicto, sino...

—¿Que qué?

—¡Dime que no es cierto! ¡Atrévete a negármelo!

—¿Qué cosa?

—¡Dime que no es cierto que eres puto!

—¡Mamá! Nunca te había oído hablar así.

—Pues ahora me vas a oír decir cosas peores. Pero primero quiero que me digas si es verdad lo que me dijo esa mujer, que eres puto.

—¿Cuál mujer?

—¡La esposa de tu amante! [...]

—Quiero que me digas la verdad: ¿eres puto o no?

El joven Álex Rocha considera que su madre no tiene derecho a enlodar así su límpida relación con el detective de ojos azul añil. Con dignidad, responde:

—No, mamá, no soy puto. Soy homosexual, que es muy distinto, y estoy enamorado. Suéltame, por favor. Se zafa de ella y desciende corriendo los amplios escalones. Su madre intenta seguirlo, insultándolo:

—¡Vas a ver! ¡Degenerado! ¡Esto me lo vas a pagar caro, desgraciado! ¡Hijo de..! (81)

La madre, que en todo el transcurso de la novela resulta patética por sus complejos de culpa, es víctima de la dominación simbólica ejercida por la hegemonía de una sexualidad heterocentrada y se convierte en un verdugo socialmente legitimado que puede, contra el respeto para con su hijo, injuriarlo. La injuria, dice Didier Eribon, es un enunciado performativo cuya función es la de instituir, o perpetuar, la separación entre los “normales” y los “estigmatizados”, y hacer entrar esta separación en la mente de los individuos (32).

No, mamá, no soy puto. Soy homosexual...

En *Melodrama* parece que la injuria no encuentra el eco deseado por la madre en la mente de su hijo. Éste, al contrario, anula el insulto resemantizándolo positivamente: “no soy puto. Soy homosexual [...] y estoy enamorado”. Su reacción revela la aportación del discurso de resistencia homosexual frente al estigma y anuncia el nuevo sujeto homosexual que asume “normalmente” o “naturalmente” su sexualidad.

Paula, quien es la madre en *Fruta verde*, figura representativa de la clase media mexicana, aquella que se formó en la década de 1950 y que vive en colonias como la Del Valle o la Narvarte, está totalmente moldeada por las convenciones sociocatólicas del cine melodramático:

Cómo me gustaría que el mundo volviera a ser cursi. Que la humanidad recuperara el sentido romántico de la vida y junto con él, la tradición de los noviazgos largos, las serenatas, las cartitas perfumadas, los apretones de manos entre las rejas de los balcones. Cómo me gustaría vivir en un mundo más discreto y decente, donde el amor fuera una necesidad del alma y no un capricho del culo. (279)

Divorciada —el marido se fue con una “chupapitos” mucho más joven que ella—, se hace cargo de sus dos hijos y de su hija. Esta Bernarda Alba, como la llama el personaje Mauro en la novela (158), sufre de normopatía aguda y cualquier transgresión a las reglas de decencia en vigor en la década de 1970 le provoca un pánico extremo. El amigo de su hijo Germán, de unos 18 años, está enamorado de ella pero “Ni muerta cedería a la tentación de cometer algo sucio con Pável” (106), “los amores fuera del matrimonio siempre serán una porquería, digan lo que digan los cantantes de moda” (62). A su hijo Germán, escritor en ciernes, ya le tiene reservado un guión fantaseado cuyo cumplimiento supondrá un ascenso social: será evidentemente un gran escritor, se casará con una chica perfecta, como ella, y tendrá unos hijos exquisitos. No entra en dicho guión ninguna desviación, sea sociocultural o sexual.

El hijo, cuya educación empieza en los años de la contracultura y se desarrolla en plena época de liberación (homo)sexual, acaba, tras una lucha contra sus principios heterosexistas y homofóbicos, en la cama de Mauro, el dramaturgo con quien comparte despacho en la agencia de publicidad donde ambos trabajan. Tradición (la madre) y modernidad (el hijo) van a enfrentarse en un conflicto

despiadado que no admite ni puntos de convergencia ni concesiones, un conflicto generador de sufrimiento extremo, frecuente en el melodrama cinematográfico: “El choque frontal con su madre, o con la moral que ella representaba, se había sobrecalentado a extremos intolerables” (73). Según la madre, para quien “Dios o la naturaleza [...] creó al hombre y a la mujer con órganos distintos para que se unieran, y lo demás son cochinas de gente enferma” (190), los homosexuales son “perversos”, “enfermos”, “traidores de su propia naturaleza”, “pervertidores de menores”, “gente asquerosa” que le provoca “bascas”. Para Germán, cuya sexualidad aún no está totalmente definida, la homosexualidad es una opción posible que no excluye relaciones heterosexuales, una experiencia en su iniciación sexual.

Como Marga, Paula busca una causa a la *desviación* de su hijo. “¿En qué fallé como madre?”, “¿Fue un error regañarlo delante de las visitas por orinarse en la cama?”, “¿Contribuí sin querer a desviar sus instintos?”, se pregunta en diferentes momentos. Una visión marcada todavía por las interpretaciones abusivas de un freudismo *prêt-à-penser*. Como Marga, pero en un grado más feroz, Paula va a ejercer una violencia verbal contra el hijo *joto*. Muy acertadamente dice Antonio Marquet, a propósito de *Fruta verde*, que “una madre heterosexual es capaz de cualquier violencia contra un hijo gay”.¹⁰ Deberíamos agregar que un hijo gay de clase media, sobre todo en aquellos años de liberación homosexual, ya no calla su deseo y es capaz también, para defenderlo, de cualquier violencia verbal contra una madre homofóbica:

—Oye Germán, quiero pedirte una cosa —le acarició el pelo con actitud natural—. Prométeme que si esos tipos raros te ponen una mano encima los vas a acusar con Nicolás.

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

—Pero es que esa gente es muy peligrosa.

—¿Cómo sabes si no los conoces?

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

—La edad no siempre da inteligencia, mamá. Para algunas cosas eres muy imbécil. (111)

¹⁰ El artículo de Antonio Marquet sobre *Fruta verde* que menciono sólo se publicó en su blog personal en 2011.

No, mamá, no soy puto. Soy homosexual...

—¿Y para eso tienen que besarse en plena calle? —rugió mi madre—. Pues entonces yo puedo bajarme los calzones y ponerme a cagar en Paseo de la Reforma.

—Ay, mamá, necesitas un psiquiatra —me exasperé—. Qué obsesión tienes de mezclar el amor con la escatología.

—Yo no hago esa mezcolanza: la están haciendo los maricones que se exhiben en público.

—Sólo defienden su libertad de amar —contraataqué—. Si un hombre puede besarse con una mujer en público, ¿por qué no van a poder hacerlo dos jotos o dos lesbianas?

—Pues si todo el mundo puede hacer su regalada gana, voy a bajarme los pantalones para cagar en la alfombra—. Y en un acto de terrorismo moral, mi madre se desabrochó el pantalón delante de todo el mundo.

[...]

Mi madre se levantó con un gesto de triunfo.

—Sólo quería darle una lección a este imbécil.

—¡Al carajo con tus lecciones! —exploté—. Si quieres cagar aquí, ahora mismo voy por la bacínica. (190-191)

Los conflictos intergeneracionales sobre identidad u orientación sexual se hallan expresados a través de los códigos del melodrama, mediante una exaltación propia de la parodia. El efecto paródico realza los caracteres agresivos y cómicos de estas madres heterosexuales autoritarias, víctimas de una normopatía social inducida por toda una red de discursos sociales normativos, incluyendo el del melodrama cinematográfico que consiguió ser asimilado por, entre otras, la clase media.

Si en las décadas de 1930 a 1960 las familias ejercían una vigilancia incuestionable sobre la sexualidad de los hijos, en la década de 1970 éstos empezaron a cuestionar la legitimidad y validez del sistema de control sexual, ejercido, en las novelas citadas, esencialmente por las madres. Los padres quedan sorprendentemente fuera de esta vigilancia represiva. El problema viene de la madre, parecen decir ambas novelas. No creo que sea casual. Si el melodrama, como observa Julia Tuñón, “se asocia a la familia y a los conflictos que ella

representa y el amor entre hombre y mujer aparece en este género más bien como un tema complementario, porque el fundamental es el de la madre hacia el hijo y viceversa” (102), la aceptación de una sexualidad homoerótica no puede sino pasar por un conflicto extremo entre hijos y madres, y la conciliación/reconciliación, o sea el amor, no puede darse sino después de un periodo de odio. En *Melodrama*, el conflicto se resuelve felizmente; la madre acaba por aceptar —y amar— nuevamente al hijo homosexual,¹¹ con su pareja. En *Fruta verde*, el desenlace feliz no lo provoca cualquier aceptación de la homosexualidad del hijo por parte de la madre sino el hecho de que éste se decida finalmente por una sexualidad heteronormada y cumpla con el guión materno: se casa, tiene una hija y se convierte en escritor famoso.

EL AMOR QUE OSA DECIR SU NOMBRE

El melodrama cinematográfico representó, como lo afirma Silvia Oroz, el “consultorio sentimental” (50) de toda una generación y divulgó el mito popular según el cual “el amor lo puede todo”. Fue una especie de educación sentimental esencialmente para la pareja heterosexual pero las modalidades retóricas de la expresión amorosa y los consiguientes comportamientos encontraron una transposición en parejas homosexuales, como lo demuestran las novelas que nos interesan. Éstas revelan lo que las imágenes convencionales trataron de ocultar o negar: que un hombre casado se divorciara para vivir su relación sentimental, no con otra mujer sino con un joven de clase social más alta (*Melodrama*) o que un adolescente heterosexual descubriera una orientación bisexual con un hombre mayor (*Fruta verde*). Toda una serie de subversiones frente a los códigos dominantes de la sexualidad. Los apartados que siguen van

¹¹ Aunque el término “homosexual” es equivalente al término “gay” cabe subrayar un matiz. Gay se empieza a emplear masivamente en México, y sustituye al término “homosexual”, a finales la década de 1970, en la comunidad homosexual militante, como lo subraya el antropólogo Rodrigo Laguarda (*Ser gay en la Ciudad de México*). Gay es, a finales de la década de 1970 y en la de 1980, el homosexual que se asume socialmente como tal y que participa directa o indirectamente en la lucha de la comunidad homosexual por un reconocimiento político de las relaciones entre individuos del mismo sexo.

No, mamá, no soy puto. Soy homosexual...

a mostrar con más detalle en qué consisten estas subversiones y qué significación sociocultural logran alcanzar.

En *Melodrama*, contrariamente a *Fruta verde*, la orientación homosexual del joven Álex es asumida desde el principio y el lector, enterado del asunto, sabe más que la madre, quien sólo sospecha algo raro en su hijo, después de haber escuchado una conversación telefónica durante la que éste se expresaba en femenino. Llama la atención en la novela la descripción de actos sexuales en clave pornográfica. Cuando Álex está de vacaciones con su madre en Veracruz, liga con un desconocido y se mete con él en un cuarto de hotel. Así se evoca la rápida relación sexual:

Una vez dentro del cuarto, el extraño comienza a desabrocharse el pantalón y a aflojarse la camisa. Él supone que debe hacer lo mismo y empieza a bajarse los pantalones.

—No, quédate así; no te desvistas todo.

El otro se acerca y lo abraza, frotando su sexo erecto contra el vientre, contra el sexo aún dormido del joven, quien intenta besarlo. El otro aparta la cara y dice, empujándolo hacia la cama:

—Voltéate.

Obedece una vez más y baja un poco sus pantalones para dejar al descubierto sus redondeadas nalgas. [...] El otro pone saliva en su ano y, con sus dedos, trata de abrirlo un poco. Vuelve a poner saliva e introduce bruscamente su miembro viril. El joven sofoca un grito de dolor; siente que lo desgarran; teme que llegue a producirse una hemorragia. Aunque había llegado a considerar la posibilidad de la violencia, e incluso le había atraído (no sabe hasta qué punto sólo intelectualmente), en ese momento el placer está ausente. Su pene sigue blando. El otro continúa frotando rabiosamente su sexo contra la cavidad anal del joven. En pocos segundos eyacula y, con la misma celeridad, se sale. El joven, de dolor, cierra los ojos. (33-34)

En esta primera evocación de un acto sexual, parece configurarse el estereotipo socialmente anclado, y todavía vigente, según el cual el *pasivo* es el verdadero homosexual.¹² Esta visión estereotipada se ve desmentida cuando se evoca, con lujo de detalles, la relación erótica de Álex con el detective, de quien se podría pensar, por estar casado y tener hijos, que asume exclusivamente el papel *activo*:

La osada y siempre ávida boca del joven Álex Rocha, cuya lengua merodea por el ano del detective Áxel Romero, quien, aunque experimenta indescriptible placer, sigue sumido en sus macabras reflexiones. (65)

El detective Áxel Romero aleja de un metafórico manotazo a sus demonios, y entreabre las piernas, ofreciendo su impúdico y provocativo culo a la lengua, o al órgano que lo solicite, del joven Álex Rocha. (66)

Estos ejemplos muestran una doble subversión frente a los estereotipos sociales del homosexual afeminado. Aquí la pareja está formada por dos individuos no amanerados que asumen una relación de intercambio de roles sexuales.¹³

Si las relaciones homosexuales en *Melodrama* subvierten las normas sociales, el final de la novela me parece revelador del largo camino que han recorrido los diferentes movimientos gay mexicanos hacia una normalización. Como ya se ha señalado, el hijo, tras un alejamiento geográfico de la casa familiar, regresa a ésta con su pareja y ambos son aceptados. La casa vuelve a encontrar la armonía perdida:

¹² En su ensayo *Sexo entre varones* (1999), en el que se analizan los comportamientos de los hombres que tienen relaciones homosexuales en Hermosillo a principios de la década de 1990, el antropólogo Guillermo Núñez Noriega apunta: “Otro elemento fundamental para considerar a alguien ‘homosexual’ es el papel que desempeña en la relación erótica en términos de una ‘actividad’-‘pasividad’ que se traduce (y se reduce) a una relación genital ‘penetrador’-‘penetrante’. El término ‘homosexual’ es en muchos casos equiparable al de ‘pasivo’-‘penetrado’. [...] Por su parte, ‘el penetrador’ (siempre y cuando lo sea de manera exclusiva) no recibe tal designación” (92).

¹³ Volvemos a encontrar este tipo de relación en la novela del mexicano Olivier Debrouse, *Lo peor sucede al atardecer*, en la que un detective, tras descubrir su orientación homosexual durante su investigación policiaca, se separa de su mujer y de sus hijos, para vivir una relación amorosa con un adolescente en la que también se da el intercambio de roles sexuales.

No, mamá, no soy puto. Soy homosexual...

Han dado las doce de la noche. Y quizá, después de todo, ahora las cosas marchen bien para esta familia como hay tantas. A pesar de algunos secretos, de algunas complicidades, de algunos pequeños pecados cometidos en su seno, la armonía vuelve a reinar en esta nochebuena. Mientras la cámara se aleja respetuosa, para no seguir perturbando la dichosa intimidad de esta familia, los vemos abrazarse de nuevo, efusivamente. Ya no oímos sus voces ni los ruidos del interior de la casa. Sólo observamos, a través de la ventana, desde la fría oscuridad de la calle, el comedor profusamente iluminado y los rostros sonrientes y eufóricos de los Rocha y familiares políticos, cuya felicidad nada parece ya empañar. La pantalla se oscurece, y con grandes y navideños caracteres aparece la palabra: FIN. (103)

Julie Amiot señala que muchas veces el final del melodrama cinematográfico presenta un regreso a una situación normal para los personajes, que siempre significa progreso cualitativo respecto a la situación inicial. En *Melodrama* de Luis Zapata es evidente, y la perturbación provocada por los amores homosexuales del hijo constituye la necesaria condición para afirmar y legitimar una sexualidad no heterosexual. *Melodrama* no reivindica el derecho a la diferencia ni un proyecto de pareja o relaciones amorosas alternativos, como lo barajaban, siguiendo los postulados de Michel Foucault (citado en Eribon 347-486), algunos homosexuales radicales en la década de 1970. *Melodrama* reivindica, al contrario, una legitimación dentro de las normas sociales dominantes, quizá porque pedir el derecho a la igualdad civil constituye una lucha contra el discurso homofóbico. En *Melodrama* está en germen la posterior legitimación institucional del matrimonio gay y el derecho a ser tan normales y tan cursis como cualquier pareja melodramática. Está también una nueva extensión de la idea de familia y un posible encuentro amoroso entre individuos de clases sociales diferentes.

En *Fruta verde*, Germán no es homosexual. Al principio de la novela se evoca una relación frustrada con una novia que lo deja por otro amigo. La convivencia con unos empleados gay de la agencia de publicidad en la que trabaja, lo confronta con un mundo insospechado y fascinante, el de la comunidad gay de clase media intelectual y artística. Tras haber superado sus primeras reacciones homofóbicas, este joven estudiante de ciencias políticas y escritor principiante, en su sed insaciable de conocimiento, entabla amistad con su colega Mauro Llamas, dramaturgo tabasqueño, homosexual, mayor

que él, divertido, talentoso y extremadamente cultivado. Contrariamente a la novela *Melodrama*, en la que el contacto con otros homosexuales se evoca de manera muy lateral —sólo una escena en un antro—, *Fruta verde* multiplica los encuentros con los amigos gay de Mauro. El lector, que sigue los pasos de Germán, descubre un mundo expuesto a situaciones de violencia fuera y dentro del círculo homosexual.

Fuera del círculo de amigos gay está una sociedad homofóbica que insulta e incita al acto de agresión, el cual puede llegar hasta el asesinato. Los lugares de ligue son el territorio en que, en toda impunidad, proliferan los *mataputos*. Dentro del círculo, Germán sufre los asaltos de seducción de Mauro que está dispuesto a todo con tal de conquistarlo: roces de la mano en las piernas, caricias apretadas a los testículos e incluso terrorismo mental. Dentro del círculo está también el orgullo narcisista y superficial que procura la conquista amorosa y que degrada las relaciones humanas, como lo muestra la escena en que Germán se entera por un amigo de Mauro de que éste va contando con pelos y señales los pormenores de la relación íntima.

Confrontarse con el submundo gay significará para Germán confrontarse a la vez con las reglas del mundo adulto y con su propia sexualidad aún indeterminada. Todo un recorrido iniciativo del que nos da cuenta la novela. Germán, por su formación marxista, intenta huir de las prescripciones sexuales pequeñoburguesas de su clase; la relación con Mauro le permite experimentar, sin inhibiciones morales, aspectos de una sexualidad desconocida, una sexualidad en la que el placer ocupa un lugar preeminente, como lo expresa en su diario íntimo.

Presas de una ambivalencia entre deseo heterosexual y placeres de un erotismo homosexual, pero también influido inconscientemente por la cultura del melodrama, Germán intenta darle un sentido a su conducta. Acaba triunfando su orientación heterosexual.

FIN: UN GÉNERO MENOR EN DISPUTA

Las dos obras de las que he hablado revelan, en grados diferentes, la impregnación del melodrama cinematográfico mexicano, género axiológico por excelencia, en los comportamientos sociales de los personajes. La presencia paródica de los códigos melodramáticos da lugar a la deconstrucción de una ficción

sexual unilateral y coercitiva impuesta desde el poder por diferentes redes discursivas vinculadas a él (Iglesia, Escuela, Prensa, Gobierno). Como se sabe —a raíz de los trabajos de Michel Foucault— todo poder crea también las condiciones de una resistencia. Y es en tanto resistencia que las obras del corpus de este artículo se pueden leer. Hacer visible lo que la hegemonía del discurso cinematográfico popular intentó silenciar durante décadas es uno de los ejes alrededor del que gravitan las historias mencionadas. No es el único, por supuesto.

La utilización de los códigos del melodrama cinematográfico mexicano, considerado como género menor, y en algunos casos, de pésima calidad estética, sirve para la elaboración de una obra literaria. Los autores hacen obra jugando intencionalmente con la puesta en discurso literario de este género menor. Surgen escenas nostálgicamente cómicas y ecos de un pasado en el que los *desviantes* sexuales no tenían ningún espacio de representación posible. Se abren, aunque a veces de manera utópica, perspectivas societales para una libre circulación del deseo fuera de las asignaciones de género respecto a la sexualidad y al comercio de los cuerpos.

Finalmente, estas obras subvierten el orden normado para inscribir en ese mismo orden las combinaciones sexuales estigmatizadas, y no es casual que se valgan, para alcanzar ese propósito, de los códigos de un género tan normativo como el melodrama. No se trata, y me refiero específicamente a la novela de Luis Zapata, de reivindicar el derecho a la diferencia social o la destrucción de la familia heterosexual, como proclamaban algunos movimientos de liberación homosexual a finales de la década de 1970,¹⁴ sino más bien de conseguir los mismos derechos, aunque parezcan cursis y conformistas, que cualquier ser social. ¿La norma puede seguir siendo tan rígida, coercitiva e incuestionable al incorporar nuevas combinaciones que matizan y extienden las nociones de familia, adopción o relaciones sexuales?

¹⁴ El *Frente Homosexual de Acción Revolucionaria*, creado en 1978, arremetía, en su revista *Nuestro Cuerpo* contra “la dictadura heterosexual” y proponía un cambio radical de las estructuras sociales (2).

BIBLIOGRAFÍA

- Amiot, Julie. *Le mélodrame cinématographique mexicain dans ses rapports avec Cuba (1938-1958): Enjeux esthétiques et critiques*. Tesis de doctorado. <http://theses.univlyon2.fr/documents/lyon2/2003/amiot_j#p=0&a=top>. Fecha de consulta: 2003.
- Badir, Sémi. "La sémiotique aux prises avec les médias." SEMEN 23: *Sémiotique et communication. Etats des lieux et perspectives al un dialogue*. Coords. Driss Abali y Eléni Mitropoulou (2007): 25-44.
- Careaga, Gabriel. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México: Cal y Arena, 2004 [1992].
- Debroise, Olivier. *Lo peor sucede al atardecer*. México: Cal y Arena, 1990.
- Eribon, Didier. *Réflexions sur la question gay*. Paris: Fayard, 1999.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité, I: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- Galindo, Jorge Luis. "La Estética Camp en *Melodrama* de Luis Zapata", *Chasqui* 30.2 (noviembre, 2001): 89-101.
- Genette, Gerard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Laguarda, Rodrigo. *Ser Gay en la Ciudad de México. Lucha de Representaciones y Apropiación de una identidad, 1968-1982*. México: Instituto Mora/CIESAS, 2009.
- Marquet, Antonio. "Rigidez y libertades en los jóvenes ante tabúes sexuales." <<http://mesterdejoteria.blogspot.com/2011/02/serna-fruta-verde-una-lectura-en-grupo.html>>. Fecha de consulta: abril de 2011.
- Monsiváis, Carlos. *Pedro Infante. Las leyes del querer*. México: Aguilar, 2008.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. México: Anagrama, 2000.
- Nuestro Cuerpo, Revista del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria* 1 (mayo, 1979).
- Núñez Noriega, Guillermo. *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*. México: Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México, 1999 [1994].
- Oroz, Silvia. *Melodrama, el cine de lágrimas en América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Rodríguez, Oscar Eduardo. *El personaje gay en la obra de Luis Zapata*. México: Fontamara, 2006.

No, mamá, no soy puto. Soy homosexual...

- Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin, 2010 [2001].
- Schneider, Luis Mario. "El tema homosexual en la nueva narrativa mexicana." *Casa del tiempo* 49-50 (febrero-marzo, 1985): 82-86.
- Segura, Samuel. "Entrevista con Enrique Serna. Oculto detrás de la narrativa." *Kajanegra* 1 de enero de 2012. <http://www.kajanegra.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1226:oculto-detras-de-la-narrativa-%7C-entrevista-con-enrique-serna&Itemid=13>. Fecha de consulta: 12 de mayo, 2012.
- Serna, Enrique. *Fruta verde*. México: Planeta, 2006.
- Tran-Gervat, Yen-Mai. "Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique." *Cahiers de narratologie* 13 (2006). <<http://narratologie.revues.org/372#text>>. Fecha de consulta: marzo de 2010.
- Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, la construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- Zapata, Luis. *Melodrama*. México: Quimera, 2008 [1983].

FILMOGRAFÍA

- Bustillo Oro, Juan, dir. *Cuando los hijos se van*. Filmadora Chapultepec S. A., 1941.
- Bustillo Oro, Juan, dir. *Cuando los padres se quedan solos*. Tokio Films, 1949.
- Buñuel, Luis, dir. *Una mujer sin amor*. Internacional Cinematográfica para Columbia, 1951.
- Fernández Romo, Emilio, dir. *Las abandonadas*. Films Mundiales, 1944.
- Hermosillo, Jaime Humberto, dir. *Doña Herlinda y su Hijo*. Clasa, 1986.
- Rodríguez, Ismael, dir. *La oveja negra*. Producciones Rodríguez Hermanos, 1949.
- Rodríguez, Roberto, dir. *La mujer que yo perdí*. Producciones Rodríguez Hermanos, 1949.
- Zacarías, Miguel, dir. *Soledad*. Latino Films, 1947.

D. R. © Antoine Rodriguez, México, D. F., enero-junio, 2012.

RECEPCIÓN: Abril de 2012

ACEPTACIÓN: Junio de 2012