

VIOLENCIA HOMOFÓBICA Y MASCULINIDAD EN “OPUS 123” DE INÉS ARREDONDO

Víctor Saúl Villegas Martínez*
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Resumen: El presente artículo analiza la representación de la homofobia en el cuento “Opus 123” de Inés Arredondo. El texto describe las actitudes hostiles hacia los protagonistas de la historia —Feliciano y Pepe— por parte de su entorno. Las vidas de ambos personajes acabarán destruidas por la violencia homofóbica y la construcción hegemónica de la masculinidad. De esta manera, el texto pone en evidencia los estragos sufridos por los individuos —personajes— que no acatan las disposiciones binarias básicas —masculino/femenino— de un hermético dispositivo de género.

PALABRAS CLAVE: CUENTO MEXICANO, HOMOFOBIA, ESTUDIOS DE GÉNERO, MASCULINIDAD, VIOLENCIA.

HOMOPHOBIC VIOLENCE AND MASCULINITY IN “OPUS 123” BY INÉS ARREDONDO

* saulvm123@hotmail.com

Abstract: *This article discusses the representation of homophobia in the story “Opus 123” by Inés Arredondo. The text describes the attitudes hostile to the protagonists of the story, Feliciano and Pepe, by his environment. The lives of both characters eventually destroyed by homophobic violence and hegemonic construction of masculinity. Thus, the text highlights the damage suffered by individuals—characters—that do not follow the basic binary—masculino/femenino—provisions of a hermetic device genre.*

KEY WORDS: MEXICAN TALE, HOMOPHOBIA GENDER STUDIES, MASCULINITY, VIOLENCE.

El tema de la homofobia es uno de los tópicos más socorridos dentro de la literatura mexicana. No es extraño señalar al “otro diferente” —en este caso, al homosexual— como un ser aberrante y poco acertado dentro de una estructura social obsesiva en sus principios binarios: masculino/femenino. Si se rastreara el rechazo hacia el homosexual en la literatura nacional, se elaboraría una enorme lista de obras donde, directa o indirectamente, el homoerotismo es observado peyorativamente.

Desde el siglo XIX hasta la fecha, el señalamiento del “invertido” ha sido reiterado innumerables veces; incluso, dentro de la misma literatura gay, el tema de la homofobia se hace omnipresente y afecta profundamente la historia de sus respectivos personajes. Un ejemplo claro de ello es la novela *Los 41*, de Eduardo A. Castrejón, publicada en 1906. Este texto toma como base histórica el famoso suceso acaecido el 17 de noviembre de 1901, en la calle de La Paz, de la Ciudad de México, donde un grupo de homosexuales —algunos travestidos, otros con su “traje masculino”— participaban en una animada fiesta. Sin embargo, la noche, que tanto prometía, acabó por transformarse en un verdadero escarnio y suplicio al ser descubiertos por la policía porfiriana. Castrejón utiliza este hecho para ridiculizar y vituperar la figura del “invertido” dentro de la sociedad mexicana. El autor clama por la condena unánime hacia los practicantes de esta conducta y ensalza a la heterosexualidad como sistema único y hegemónico de progreso social. Víctor Federico Torres menciona al respecto que “la novela repite los consabidos estigmas y clichés en torno al homosexual,

de forma que se le caracteriza como un invertido, un tercer sexo que asume una identidad femenina” (87).

Otro gran ejemplo del terror hacia la figura del homosexual es el rechazo sufrido por la generación de los Contemporáneos. La década de 1920 extasiada en la contemplación de los resultados de la Revolución mexicana, y en aras de proclamar un país trabajador y progresista, desdeña la presencia de un grupo de intelectuales “afeminados”, que promovían una cultura cosmopolita. Carlos Monsiváis ilustra muy bien este hecho en “Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen”:

La campaña contra “los raritos” se extrema. Orozco los caricaturiza (“Los Anales”) y, en los muros de Educación Pública, Diego Rivera se burla de la promotora cultural Antonieta Rivas Mercado, a quien una enérgica revolucionaria le entrega una escoba para que barra los restos de esa simbología execrable de paletas de pintor exánime, rosas blancas y un número de *Contemporáneos* de 1928. Con expresión desolada, Rivas Mercado ve a un obrero revolucionario ponerle el pie a un poeta con orejas de burro. Años más tarde, Antonio Ruiz, *el Corcito*, los pinta como *Los cuarenta y uno*, y elige a Novo, Villaurrutia y Roberto Montenegro de villanos antipopulares. (59)

Así, el rechazo unánime de una sociedad heterosexual y patriarcal se convierte en brazo destructivo y estructura jurídica denostadora que, hasta la fecha, aún no flexibiliza del todo sus estrategias discursivas sobre la sexualidad.

En “Opus 123”, de Inés Arredondo, esta construcción de una masculinidad dominadora, con su correspondiente homofobia demoledora, se presenta con el rechazo hacia los dos protagonistas homosexuales: Pepe Rojas y Feliciano Larrea. Ambientado en Culiacán, a finales de la dictadura de Porfirio Díaz, “Opus 123” hace un retrato exacto de los estragos que una discriminación recalcitrante puede causar en sus víctimas. Así, el texto de Arredondo se suma a esta larga lista de obras mexicanas que postulan la homofobia como hecho inherente de la cultura nacional.

La historia del cuento es dada a conocer mediante la voz de un narrador extradiegético, focalizado, sobre todo, en la figura de Feliciano Larrea. Estructuralmente, el cuento está dividido en dos grandes apartados, cuya diferencia radica en la duración de los acontecimientos narrados. En la primera parte, se hace un uso abundante de las pausas descriptivas y los diálogos, mientras que, en la segunda, se evidencia la utilización de grandes elipsis y sumarios para contar una historia con mayor agilidad y rapidez. Además de las diferencias estructurales, los dos apartados representan una división de los acontecimientos narrados a partir de un suceso relevante, situado en el centro de la historia: la interpretación de la *Gran Misa* Opus 123 de Beethoven, circunstancia enfatizada desde el título e inicio del cuento con la presencia de la música como eje central en la vida de los protagonistas. A partir de esta división del relato y de la historia se puede realizar el análisis del cuento con base en la construcción cultural de la masculinidad evidenciada en el texto y en el uso de la homofobia hacia cualquier intento de alterar el estatuto heterosexual.

En “Opus 123” es clara la separación de los personajes con base en su representación genérica. El binomio masculino/femenino entra en escena con un evidente apartamiento entre las identidades vertidas sobre los hombres y las mujeres. Así, desde esta perspectiva es posible apreciar a Ana Larrea, Josefa Unaune y Rosario Rojas en un extremo opuesto al de la figura del patriarca intolerante: don Feliciano Larrea. Sin embargo, esta clasificación se torna intolerante y poco fructífera con la irrupción de Pepe Rojas y Feliciano Larrea. De este modo, ante la imposibilidad de encajar correctamente en los moldes vertidos sobre el microcosmos cultural de la ciudad de provincia, ambos protagonistas son condenados a una humillación y rechazo constante. El inicio del cuento puntualiza lo anterior al acotar los padecimientos ocurridos durante la infancia de Pepe y Feliciano:

Aunque iban a la misma escuela, Pepe Rojas y Feliciano Larrea nunca fueron amigos, lo cual no deja de ser extraño, aunque, pensándolo bien, la misma causa que hubiera debido unirlos era la que los separaba, pues ambos sufrían el mismo tipo de cuchufletas e insultos. Feliciano callaba a

las horas de recreo apoyado en una columna del patio, recibiendo las imprecaciones inmóvil, apenas con un ligero parpadeo. Pepe se metía en cualquier salón mal cerrado y se ponía a dibujar; procuraba no encontrarse con nadie, y que no descubrieran su escondite, y cuando recibía un “joto” o un “mariquita” a la pasada, sonreía tontamente y se escurría lo más rápido posible. Ninguno de los dos, ni los otros niños, comprendía exactamente a qué se referían con aquellas agresiones. Sólo cuando los condiscípulos mimaban los amaneramientos de uno y de otro, se daban cuenta de que en algo eran diferentes a los demás (Arredondo, *Obras completas* 229)

La “diferencia” de los protagonistas hace de ellos objeto de burla y escarnio por parte de todo aquel inmerso en la dialéctica del sistema sexo/género/deseo hegemónico, que, lamentablemente, es casi la totalidad de la población de su ciudad natal. El insulto se vuelve un arma de los denostadores del amaneramiento como representación evidente de la homosexualidad y, además, convoca a la unidad mediante el compartimiento de la sanción social. No obstante, Pepe y Feliciano, lejos de amalgamar esfuerzos con la presencia de su extrañeza común, se refugian, cada uno a su modo, en una soledad perenne. La infracción de la sexualidad dominante hace, de ambos, seres oprimidos y mantenidos lejos del centro de una sociedad plausible. Este inicio del texto de Arredondo funciona también a modo de resumen de los acontecimientos que serán narrados posteriormente. El párrafo adquiere entonces una calidad de sumario y, a la vez, apunta el comienzo de una larga serie de sufrimientos promovidos por un género inamovible: Pepe sufrirá, al interior de su hogar, los avatares de una negación pública, mientras Feliciano será llevado al exilio mediante fingidas razones académicas.

Para Daniel Borrillo, la homofobia se manifiesta por un estado de hostilidad generalizado hacia todas aquellas personas que mantienen un contacto sexual con personas de su mismo sexo. Igualmente, es una estrategia discursiva para denigrar a los individuos con rasgos genéricos alejados de su sexo biológico (25-36). De acuerdo con esta definición, se puede observar un profundo estado

homofóbico por parte de los compañeros de escuela de Pepe y Feliciano. Sin embargo, este rechazo y denigración no se orienta hacia el individuo homosexual propiamente dicho, sino hacia el estado “inter-genérico” de los protagonistas, donde su amaneramiento da muestras de una masculinidad “disminuida” o “trastocada”. Por tanto, todo aquel individuo que no construye su identidad masculina o femenina con base en su constitución biológica —estado corpóreo de la diferencia sexual— es enviado al margen de la jerarquía genérica.

Pepe y Feliciano apenas se saben diferentes y sus detractores desconocen la idea de la homosexualidad como tal, pero anclan sus insultos en una violación del estatuto de género. Debido a su edad, tanto ofendidos como ofensores ignoran la causa del rechazo. Será años más tarde cuando Feliciano y Pepe descubran con mayor nitidez la razón objetiva de su posición marginal.

No obstante, el rechazo hacia la figura de Feliciano no proviene solamente de un ente social exterior a su hogar, sino que dentro de su propia familia impera una homofobia emanada del patriarca: don Feliciano. La figura masculina representada por el padre aniquila toda posibilidad de tolerancia hacia el estatuto “inter-genérico” del hijo. Para don Feliciano, su hijo no encarna una posibilidad afectiva; al contrario, sacude los principios rectores de su persona y familia. Feliciano chico es la consistencia menos deseada para el único descendiente varón, por tres razones: su calidad enfermiza, la proclividad por la música y su evidente amaneramiento. De estas tres, las dos últimas harán del joven Feliciano un chico retraído y temeroso de la enorme sombra de su padre. Sobre todo, la pasión por la música personifica la falta de interés por el negocio familiar: la fábrica de hilados.¹

El narrador del cuento, aparte de destacar la disidencia genérica que une a Feliciano y a Pepe, también enfatiza la música como fervor común entre ambos. Así, sin entablar una amistad directa o conocimiento mutuo, los protagonistas

¹Al contrario de lo sucedido a Feliciano, Pepe recibe un gran afecto familiar. Dada la prematura muerte de su padre, tiene que imaginar su presencia y amarlo por medio de una enorme fotografía colocada en la sala de su casa. No obstante, recibe un gran cariño y apoyo por parte de su madre y sus hermanas que miran de soslayo su “diferencia” respecto de los demás chicos de la pequeña ciudad provinciana.

se acercan uno a otro a través de su maestra de piano, Josefa Unaune. Este personaje buscará la perfección artística de los dos jóvenes y, además, contará a uno y a otro sus respectivos avances. Sin embargo, don Feliciano no observa en este aprendizaje de su hijo un efecto provechoso para el desarrollo familiar: cuando Josefa lo llama a contemplar la maestría con que su hijo toca el piano, en lugar de elogiarlo, le reprocha: “¡Lo que quisiera sería oír una voz fuerte en la fábrica!” (230). Este será el primero de los tres grandes ataques paternos que sufrirá Feliciano a lo largo de su estancia en su ciudad natal. El segundo se produce cuando la misma Josefa sugiere a los padres de Feliciano la posibilidad de que éste lleve a cabo su perfeccionamiento artístico en el extranjero. Igual que en el primer ataque, la respuesta del padre es demoledora y, ante el deseo de la madre por apoyar el desarrollo artístico de su hijo, desprecia con profundo hastío la figura del joven Feliciano: “Haz lo que quieras con tu... monigote. A mí no me sirve. Yo necesito hombres, como estos muchachos que pronto serán mis hijos. Pero no esperes de mí ni un solo centavo” (231). El tercer y último ataque es corporal y se lleva a cabo después de que don Feliciano oculta la identidad de Pepe como artífice de la música interpretada durante el matrimonio de sus hijas.² Don Feliciano —a manera de desprecio por la figura del artista y por la identidad afeminada de ambos protagonistas— decide evitar cualquier reconocimiento hacia Pepe y adjudica a un extranjero desconocido el logro de aquel. El hecho molesta sobremanera a Feliciano y, en un arranque de ira, después del banquete de bodas, decide insultar a su padre por lo sucedido:

Un carruaje se detuvo en la puerta de su casa y Feliciano supo que habían regresado. Tambaleándose pudo llegar al corredor y luego se paró, cerrando

² Pepe Rojas, a este respecto, padece dos momentos evidentes de segregación. El primero de ellos es al término de su educación primaria. Cuando Pepe y su madre esperaban un reconocimiento unánime por las altas calificaciones obtenidas, quedan “extrañados” cuando se ignora la presencia del primero dentro del teatro donde ocurría la ceremonia de fin de cursos. El esperado premio no llegó y, en su lugar, un olvido aparente inserta a Pepe en un insoldable silencio por el resto de su existencia. El segundo es este que se menciona sobre la omisión de don Feliciano durante la fiesta de bodas de sus hijas.

el paso, en el pasillo de la entrada. En cuanto vio en el vano de la puerta la figura gigantesca comenzó a gritar: —Padre, es usted un cerdo, un cerdo, un cochino cerdo [...] (242)

La respuesta fue una alegoría de la violencia social vertida sobre los protagonistas: “En dos zancadas don Feliciano Larrea estuvo frente a su hijo. Levantó la mano y le dio una bofetada. Feliciano ni siquiera se tambaleó, cayó redondo a los pies de su padre, quien pasó por encima de su cuerpo sin detenerse a mirarlo” (242).

El dispositivo heterosexual, masculino y económico, representado por don Feliciano no considera acertada la presencia de su hijo, hecho que se emparenta directamente con la concepción decimonónica del homosexual como un ser improductivo. Así, la idea del “invertido sexual” del siglo XIX se trae a colación en este cuento con la traición de Feliciano hacia el progreso y la estabilidad de su linaje. Esto puede extrapolarse fuera del microcosmos familiar y apuntar hacia una traición a la patria, puesto que el homosexual, al ser supuestamente inútil y abyecto dentro del ámbito del hogar, supone también una ruptura respecto de los proyectos de crecimiento nacional.³ Por lo tanto, es imposible

³ Dos novelas pueden ilustrar la impertinencia del “invertido” dentro de la sociedad latinoamericana decimonónica. Una de ellas, mexicana, es *Historia de Chucho “El ninfo”* (1871), de José Tomás de Cuéllar, en la cual el protagonista es revestido con elementos femeninos y practica una vida poco provechosa. La novela cumple su función didáctica cuando satiriza al personaje y aboga por su extinción dentro de la sociedad. Otro ejemplo es la chilena *Martín Rivas* (1862), de Alberto Blest Gana. En este texto, aparece Agustín, un personaje al que todo mundo llama “afrancesado”. Sus características son muy cercanas a las de Chucho: se dedica a gastar el dinero en artículos superfluos, pasa gran tiempo en su arreglo personal y busca una vida alejada de los intereses políticos familiares. Cabe aclarar que estos dos personajes no practican una conducta sexual con personas de su mismo sexo, sin embargo, las características establecidas sobre ellos apelan a la lectura de una identidad “desviada” del sistema sexo/genérico decimonónico. Al respecto de Chucho, Monsiváis menciona que “la descripción del gay es clarísima, pero no se producen las conclusiones verbales. Los lectores no admitirían un texto centrado en un marica

aceptar un estado genérico diferente al establecido sobre los cuerpos de hembra y varón. Un quebranto en dicho sistema podría traer consigo una notoria perturbación social y, por ende, se debe buscar la aniquilación o el silenciamiento de los infractores.

En el caso de “Opus 123”, se estipulan claramente las esferas de la masculinidad perseguidas por aquellos varones deseosos de integrarse a un correcto orden cívico. El ejemplo masculino de esta adecuada representación genérica es don Feliciano. El personaje no sólo ejerce su autoridad dentro de su familia, sino que extiende su poder, dada su posición económica, al exterior de ella. Esta superioridad de género y monetaria permite a don Feliciano llevar a cabo un proceso de supeditación y dominio sobre las personas que lo rodean. Al respecto, Saúl Gutiérrez Lozano, siguiendo el término de “masculinidad hegemónica” de Robert Connell, anota lo siguiente:

Este modelo de masculinidad hegemónica puede describirse, *grosso modo*, de la siguiente manera: 1) en la medida en que los sentimientos y afectos son parte constitutiva del mundo de las mujeres, los hombres, para confirmarse como tales, deben guardarse de expresar cualquier sentimiento; 2) ejercer la autoridad sobre las mujeres y los niños (y sobre otros hombres) es una prerrogativa de los hombres; 3) los hombres deben desempeñar trabajos asalariados y públicamente reconocidos, y 4) ser hombre significa no ser mujer. [...]. Está, por ejemplo, permitido hacer visible —siempre que se pueda— actos física y verbalmente violentos, aludiendo entre otras cosas, a una potencia sexo-erótica, compulsiva e inagotable. (76)

El narrador muestra a don Feliciano con estas cuatro cualidades, pero es, sobre todo, en las dos últimas donde más apoya la configuración del personaje. Se trata de un padre no proclive a demostrar su afecto; por el contrario, el modo de mantener en orden a su familia y educar a sus hijos es extremadamente rígido e incuestionable. A pesar del fracaso que representa para él el

explícito, y por eso Cuéllar describe sin etiquetar al personaje que acentúa con la edad su afeminamiento, su dandismo y su habla, presumiblemente la de los homosexuales de la época, sumergidos en el cultivo de la apariencia” (79).

afeminamiento y gusto por la música de su hijo, no da muestras de tristeza alguna. Por el contrario, intenta continuar su dominio sobre el joven Feliciano de forma violenta y a costa de dolorosas humillaciones y rechazos. A su vez, no permite que alguien más intervenga en las decisiones tomadas sobre el destino de su familia. Por ello, cuando Josefa Unaune señala la posibilidad de mandar al extranjero a Feliciano, para el perfeccionamiento de su oficio, inmediatamente toma la sugerencia como un agravio: “—¿Pero qué se ha creído usted?, ¿qué puede venir y dar órdenes en mi casa? Feliciano irá a la fábrica, así se muera” (231). Lo mismo ocurre cuando niega el reconocimiento a Pepe Rojas durante el banquete de bodas de sus hijas y doña Ana, su esposa, intenta persuadirlo de lo contrario:

- Feliciano. ¿Cómo has sido capaz?
—¿De no invitarlo al banquete?, de ninguna manera hubiera venido.
—No, no de eso, de no decir la verdad.
—He dicho toda la verdad, querida, un extraño tocó esta mañana para nosotros y recibirá su paga.
—¿Es ésta su paga?
—No. Será la adecuada. Y ahora haz el favor de calmarte y evitar un mayor ridículo. Aquí nuestros consuegros ya empiezan a preguntarse si han emparentado con una mujer medio loca —y riendo se volvió hacia sus más cercanos comensales.
—¿O no es así? Tanto escándalo por un machacador de teclas, por bueno que sea. (238)

Este desprecio por el pianista está en relación directa con el punto tres señalado por Gutiérrez Lozano: don Feliciano reprueba todo aquel trabajo no congruente con un reconocimiento público y una remuneración cuantiosa.⁴ La fábrica es el pilar de su presunción y, para procurar su posterior crecimiento, necesita de

⁴ La historia, hacia el final, cambia de rumbo y don Feliciano debe admitir la manutención de su familia —ante la precariedad económica en que la Revolución lo sumerge— mediante los cuantiosos ingresos que obtiene su hijo como reconocido pianista en el extranjero.

“hombres” que puedan llevar las riendas de la empresa familiar. Su hijo no puede ni quiere hacerlo y recurrirá a sus jóvenes yernos para inculcarles esta tarea.

Según Oscar Guasch,

[...] la heterosexualidad nace asociada al trabajo asalariado y a la sociedad industrial. Se trata de producir hijos que produzcan hijos. Hijos para las fábricas, para el ejército, para las colonias. Por eso, cuando la sociedad se transforma, cambia también el modelo de vida previsto para todos: la heterosexualidad. (25)

La propia muerte de don Feliciano da cuenta de esta defensa de su estatus financiero y de su masculinidad hegemónica: “Supo que su padre había muerto trágicamente al negarse a salir de su fábrica de hilados cuando fue incendiada. La fábrica se había desplomado sobre él, que furiosamente trataba de apagar las llamas con sus manos” (242-243).

La masculinidad hegemónica se construye y sostiene sobre una dicotomía donde lo femenino queda bajo su dominio. Lo masculino no puede vulnerar esta barrera genérica y su tarea será vigilar toda clase de afeminamiento. Don Feliciano cumple arduamente con esta labor y desdeña la calidad de amanerado de su hijo. No puede permitirle la adquisición de rasgos correspondientes a un género que, por razones culturales, no le corresponde.⁵

Para Carlos Monsiváis, la masculinidad hegemónica y la homofobia son aún más recalcitrantes en la provincia: “Fuera de la ciudad de México, de su medio intelectual y artístico y de su vida nocturna, impera el espíritu provinciano, mezcla de fundamentalismo católico y analfabetismo científico. En las regiones, se prodigan las golpizas, los encarcelamientos, las expulsiones

⁵ Al respecto de una sexualidad hegemónica, Monique Wittig sostiene: “Esta tendencia a la universalidad tiene como consecuencia que el pensamiento heterosexual es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterosexualidad no ordenara no sólo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos al mismo tiempo que todos los procesos que escapan a la conciencia” (52).

de las familias, los despidos, las humillaciones constantes” (117). Nada más cercano a la realidad de Pepe y Feliciano. Ambos protagonistas padecen el desprecio social y las humillaciones del patriarca Feliciano. Sus vidas son condenadas a un silencio imperturbable y a una nulificación de su sexualidad. No obstante, a pesar del odio⁶ vertido sobre ellos, la unión mediante la música les permite un contacto más cercano. Aquí se incorpora la importancia de Josefa Unaune dentro de la historia del cuento. Se trata de un puente que comunica a dos personas aparentemente desconocidas. Sin embargo, a través de sus conversaciones y clases, Pepe y Feliciano logran acercarse y estar al pendiente de su desarrollo artístico: “Ella les hablaba a uno de los avances del otro casi sin querer, porque estaba entusiasmada con lo que iban adelantando ambos” (229). Este entusiasmo de Josefa permite a los protagonistas no sólo convertirse en grandes intérpretes, sino ayudarlos a sobreponerse de las injurias del resto de la población. Así, Pepe logrará hacerse organista de la catedral y Feliciano llegará a ser “el mejor pianista del mundo en su momento” (242).

El momento clímax del relato, que remite inmediatamente al título del mismo, es generado por una Josefa Unaune maravillada ante la avidez de conocimiento e inteligencia de sus discípulos.⁷ La boda de las hijas de don Feliciano es el acontecimiento del año y doña Ana no escatimará recursos para ello. Por esta razón, sugiere a Josefa que Pepe interprete la música para la misa de dicho evento. En un principio, ella descarta la posibilidad por el posible “temor” de Pepe ante la exhibición pública; no obstante, se percata también de que el hecho puede ayudarlo a consolidar su crecimiento musical y servir para

⁶ Se utiliza la palabra odio no para denotar un desprecio anterior sobre Pepe y Feliciano, sino para observar el rencor preservado hacia la “identidad homosexual”, es decir que el rechazo opera sobre un discurso genérico construido alrededor de la figura abyecta.

⁷ Josefa Unaune es el único personaje, aparte de doña Rosario, la madre de Pepe, que trata a los protagonistas como personas, sin tomar en cuenta su “identidad abyecta” ni representación social. A la vez, el señalamiento de sus viajes al extranjero la vuelven una mujer “cosmopolita” con una mentalidad menos hermética que, dicho sea de paso, también se acercan a la caracterización extranjerizante decimonónica del “sujeto afeminado”.

mostrar a la pequeña urbe su portentoso desarrollo. Tal como lo hizo con Feliciano —cuando sugirió a su padre la necesidad de buscar su perfección artística en el extranjero—, Josefa se imagina un día de gloria para Pepe, durante el cual todos reconocerán su trabajo: “Josefa se entusiasmó ante las razones de doña Ana y supo infundir su entusiasmo, muy hondo, en el espíritu de Pepe, quien trabajó de día y de noche sobre la partitura y ensayando sin tregua la Gran Misa de Beethoven que serviría de marco” (233).

El día glorioso llegó y Pepe comenzó en la catedral su preparación para la misa del medio día. Esa misma mañana, Feliciano salió temprano de su casa y se dirigió al mismo lugar donde estaría Pepe. Ambos, sin conocerse siquiera y con una visión de cada uno filtrada a través de Josefa Unaune, tuvieron un contacto extremadamente cercano. Feliciano fue a la catedral en busca de la presencia de Dios y de alguna respuesta para su condición marginada. Días atrás, se había encontrado con el rechazo y negación absoluta de su padre. Ahora pretendía hallar el motivo de su encierro y desdicha, pero, en su lugar, encontró la experiencia estética, erótica y religiosa más grandiosa de su vida. Sin darse cuenta —solicitando la intercesión celestial para acabar con la ignominia vertida sobre su persona y comprender su situación de “pecador sin pecado, vergüenza de todos sin haber hecho nada malo” (234)—, Feliciano escucha con azoro el magnífico uso, hecho por Pepe, del órgano de la catedral. El éxtasis producido lo sumerge en una profunda comprensión del mundo y en un orgasmo pleno. La presencia de Dios, la festividad de la boda familiar y los acordes de la *Gran Misa* traspasaron su cuerpo y conciencia. Cuestionó su fe, su condición “social” y el entorno familiar; aunque tuvo momentos de profunda convicción religiosa, al final, percibe la impotencia ante la injusticia efectuada sobre su persona y decide salir del templo cuando Pepe toca el *Miserere*:

Él sabía lo que era ser un *miserable*, por eso se sentía expresado en las frases largas en que hacía lento el momento: “que quitas todos los pecados del mundo, perdónanos Señor...” “El mío no puede quitarlo”, quiso gritar. Feliciano sintió que la indignación le subía a las mejillas y una rebelión interna, enorme, lo hizo ponerse de pie; blanco de ira se quitó como un manto la gloria de Dios y la tiró a los pies del altar. (237)

Es en este momento de la misa cuando Feliciano capta en toda su magnitud la vivencia de la felicidad y la desdicha. La música interpretada por Pepe lo conduce por los vericuetos más recónditos de su existencia, de la fe y la sociedad. Busca la respuesta ante el rechazo de todos; y al no encontrarla, se da cuenta de que su persona será por siempre objeto de burla y escarnio. Advierte esa calidad de “diferente” como un suceso inalterable proyectado desde un entorno adverso y no sujeto a cuestionamientos. La rebelión efectuada en el templo es un vano intento por liberarse de un yugo casi perpetuo, cuyo único escape está en su mundo artístico.

Ahora bien, la narradora manifiesta la destrucción de la sexualidad en ambos protagonistas. Puede decirse que, ante la imprecación constante del exterior, jamás mantuvieron un contacto sexual con otra persona de su mismo sexo, mucho menos del contrario. Pepe, sumergido en el cuidado de su familia, nunca intentó vulnerar las barreras impuestas sobre su persona. A Feliciano le ocurre lo mismo: su madre lo persigue a cada instante y vigila cercanamente sus movimientos para evitar que su hijo lleve a cabo la “conducta terrible” (237). Sin embargo, no fue necesario acercar sus cuerpos y tocarse: Pepe, sin darse cuenta, obra sobre Feliciano un profundo acto erótico durante la *Gran Misa*. La transgresión se produce en el mismo sitio religioso y social productor de todas las prohibiciones y rechazos. Ahí, ante las autoridades eclesíásticas, políticas y familiares, Feliciano es seducido y dominado por la interpretación de Pepe. Así, su único gran contacto es efectuado delante de la misma estructura hegemónica que los rechaza. Pepe, por su parte, obtiene también un enorme placer al término de la misa. Se percata del magnífico trabajo hecho y acaba extenuado de dicha:

Cuando sonó la última nota de la *Marcha nupcial* de Wagner, con la iglesia semivacía, Pepe Rojas se dejó caer sobre los teclados del órgano y sollozó de felicidad. No había lágrimas en sus ojos, era su pecho que, como un fuelle, resoplaba y lo estremecía. Pasó un buen rato antes de que pudiera recobrase. “Gracias Dios mío”, “Gracias Dios mío” repetía sin cansancio su alma gozosa. (237)

Así, el placer para ambos emana de una unidad común: la experiencia estética obtenida mediante el contacto con la música.

Hasta aquí, la primera parte del relato es abundante en pausas y diálogos. La interpretación de la *Gran Misa* es un instante plagado de descripciones. Igualmente, el narrador cede la voz a sus personajes y les permite emitir sin mesura todas sus conversaciones. Sin embargo, la segunda parte del cuento, muy breve, por cierto, se vuelve un torbellino de acciones. La ruptura en su totalidad con la estructura manejada durante la sección anterior y la emergencia de verbos es evidente. Si bien la primera parte cumple con su objetivo de precisar las ideas sobre el ambiente homofóbico que rodea a los protagonistas, la segunda hará lo suyo con la muestra de los resultados de dicho rechazo y marginación. El viaje de Feliciano y su madre al extranjero para que aquél logre su desarrollo académico se acelera a causa de las desavenencias con su padre. Doña Ana aparece entonces como protectora incondicional de su hijo y, además, le brinda todo el apoyo económico necesario para realizar sus proyectos. No obstante, hay en ella un rechazo no dirigido a Feliciano, sino a la conducta sexual que pudiera desarrollar. Doña Ana teme a cada instante una posible caída en el “pecado” y decide vigilar cada actividad de su hijo. Desde su salida de Culiacán, Feliciano le propone a su madre que Pepe los acompañe. En la respuesta materna, hay un enorme temor al desprestigio social: “¿A Pepe?, ¿con nosotros?, ¿contigo?... Lo que dirían de mí. Ni a Pepe ni a nadie” (242). Con esta afirmación, doña Ana inicia el aislamiento afectivo de su hijo. Le permite su desarrollo artístico, pero mutila cualquier aspiración amorosa y sexual.

En doña Ana se puede observar lo que Butler denomina como el “vínculo apasionado” con la norma y la subordinación. A ella, la hegemónica estructura patriarcal establecida por su entorno y familia le ha creado la idea de un “sujeto” políticamente correcto sólo a partir de la preservación de una estructura genérica inalterable. Por ello, tolera a su hijo, más no su posible sexualidad, ya que ésta vendría a demostrar la calidad abyecta de Feliciano.

Según Butler, “el apego al sometimiento es producto de los manejos del poder, y que el funcionamiento del poder se transparenta parcialmente en este efecto psíquico, el cual constituye una de sus producciones más insidiosas” (*El*

género en disputa... 17). Así, la imagen del homosexual, para doña Ana, no es tolerable en nadie, mucho menos en su hijo. Su ruptura con don Feliciano, como se advierte al final del cuento, no constituye una verdadera salida de la cosmovisión familiar; al contrario, se trata de una estrategia para liberar a su esposo de la “vergüenza” de tener a su lado a un hijo “marica”. Por esta razón, ella sigue portando la misma estructura patriarcal incluso fuera del lugar de origen. Aunque Feliciano haya logrado salir aparentemente de la tutela paterna, ésta se repite en cada acción vigilante de doña Ana. El poder del padre se extrapola más allá de su dominio territorial y perseguirá a Feliciano hasta los últimos días de su vida, ya sea en la figura de su madre o en la promesa de no “caer en el pecado”. Las arraigadas estructuras del poder y la subordinación cumplen, en este caso, su carácter preservativo por encima de los deseos del individuo. El cuestionamiento de Feliciano, respecto de la conducta de su madre hecha en la primera parte del relato, adquiere su eficacia de prolepsis al señalar los acontecimientos de la segunda sección del cuento:

¿Ya su madre se avergonzaba de él? ¿Hasta para ejercer la religión? [...]. Sabía que su padre hubiera preferido que muriera en aquellas crisis, pero nunca había dudado del amor y del orgullo que creyó que su madre había sentido por él... Pero ahora ella lo dejaba todo, todo, por acompañarlo, por guiarlo, por servirle de enfermera y promotora... ¿No era muy extraño? (234)

Lamentablemente, el temor de Feliciano hacia la rara actitud materna es cumplido en la balbuceante agonía de doña Ana:

—Hijo... él no pudo con la vergüenza... se la quité... con el viaje... te quise y el pecado no... y no al pecado... en tu mundo el pecado... júrame que no te irás de aquí... ten compasión... lleno de peligros... ten compasión.

Ahora comprendía al fin la decisión de su madre de correr mundo acompañándolo: había sido por amor a su padre y nunca a él mismo. Su padre se avergonzaba de él, su madre había hecho el sacrificio de dejar a su

padre para quitarle la vergüenza de los ojos. Lo comprendió plenamente, y así juró. (243-244)

Descubrir este hecho fue para Feliciano la constancia del rechazo unánime al que se encontraba sometido. No hubo en doña Ana ningún deseo por lograr la felicidad de su hijo, sino por mantener en orden la dignidad de su familia, en especial la de su esposo.⁸ Incluso, garantizar después de su muerte una adecuada conducta por parte de su hijo es el resabio discursivo de la hegemonía masculina de don Feliciano.

La segunda parte también es demoledora para Pepe. Su tienda ha sido saqueada, pero se le ha otorgado el puesto de organista de la catedral. Sin embargo, cuando Feliciano le pregunta en una carta a la ya anciana Josefa Unaune si Pepe es respetado, ésta le responde: “Como organista sí, como persona sigue recibiendo el rechazo de todos” (243). El encierro forma parte vital de Pepe y sus únicos espacios son su hogar y la iglesia; fuera de ellos está desprotegido y la animadversión hacia su persona se hace palpable. Igualmente, cuando Feliciano le solicita una fotografía de Pepe, ésta llega sólo con la firma de Josefa, quien aduce que “Pepe no ha podido firmar porque cualquier contacto entre ustedes sería un escándalo que te perjudicaría” (243). El silencio y resguardo de lo que es motivo de escarnio resulta objetivo fundamental de la hermética sociedad donde vive Pepe. Para Monsiváis, esto coincide con la lógica del ocultamiento: “lo que no se nombre no existe, y lo nada más filtrado, y muy despreciativamente, en las conversaciones, es sórdido de suyo” (51). Si se esconde la identidad abyecta de Pepe, mediante el rechazo y la negación, se logra aniquilar lo indeseado moralmente.

El regreso de Feliciano a la ciudad natal, propiciado por doña Ana, es el fin de su carrera. Abandona por completo la música y vive de forma ermitaña. No obstante, a pesar de renunciar a su exitoso trabajo, acude a un nuevo encuentro con Pepe, tan lastimoso como aquella lejana *Gran Misa* en la catedral:

⁸ La noticia de la muerte de don Feliciano es para doña Ana el inicio de su enfermedad: si su esposo ya no vive, el motivo de su existencia ha desaparecido.

Por las noches, después de las doce, salía a caminar por las calles, sobre por aquellas que daban al río. Nadie transitaba a esas horas, a no ser el sereno. No, Pepe Rojas, que tampoco salía de su casa más que para ir a la iglesia, paseaba a la misma hora. Los dos delincuentes tenían una misma costumbre y cuando se encontraban un “Buenas noches” impersonal se cruzaba entre ellos. (244)

Ambos personajes logran acercarse sólo en la mitad de la noche, dentro de una oscuridad propicia para el ocultamiento. El único espacio que les resta, fuera de la estructura homofóbica por ellos habitada, reside en un ambiente sórdido y por nadie develado. Los “delincuentes”, tal como los llama el narrador, han cometido una infracción gigantesca al código genérico y deben pagar con el ocultamiento, el silencio y el escarnio. Así, sólo lejos del cenáculo de la sociedad heterosexual pueden mantener un efímero saludo.

Las vidas de Pepe y Feliciano han sido destruidas por una masculinidad hegemónica que, por razones de dominio y preservación, trae consigo una pesada carga peyorativa hacia aquellos detractores de la misma. La homofobia, reverso indisoluble de esta construcción genérica, produce profundas marcas en el individuo victimizado, al grado de acabar con sus propios deseos y extraviarse en un horizonte ajeno.

Así, lograr la infelicidad del “otro diferente” se vuelve una constante de una estructura de género y masculinidad hegemónica dispuesta a eliminar todo aquello fuera de sus límites. El cuento de Arredondo da fiel cuenta de ello. Pepe y Feliciano viven en un estado de sitio desde que, en su niñez, se advierten ciertos rasgos de afeminamiento. Posteriormente, dado su revestimiento “abyecto”, les es negado cualquier elogio hacia su persona. Por último, evitar un disfrute pleno de su sexualidad —o, peor aún, tender redes afectivas hacia otra persona de su mismo sexo— es el resultado de esta negación de sí mismos.

El final de “Opus 123” es lamentable. La vida de los protagonistas se destruye por una homofobia recalcitrante e infalible. Sin embargo, permanece un leve asomo de que existió, en un determinado momento, un lazo afectivo cercano entre Pepe y Feliciano, más allá de la admiración de uno por el otro a causa de su profundo talento. Queda entonces cierta ambigüedad en la oración final:

“Pero cuando Pepe murió, Feliciano Larrea dejó también sus salidas después de las doce” (244). Hay una insinuación aquí de cierta complicidad entre ambos “delincuentes” que, mediante el saludo nocturno, no sólo se deseaban una “buena noche”, sino que también compartían una lacónica cordialidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arredondo, Inés. *Obras completas*. México: Siglo XXI, 2002.
- Arredondo, Inés. *Los espejos*. México: Joaquín Mortiz, 1988.
- Blest Gana, Alberto. *Martín Rivas: novela de costumbres político-sociales*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Borrillo, Daniel. *Homofobia*. Barcelona: Bellaterra, 2011.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltrán. Barcelona: Paidós, 2006.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez. México: Paidós, 2001.
- Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Trad. Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra, 2001.
- Capistrán, Miguel y Michael K. Schuessler, eds. *México se escribe con J. Una historia de la cultura gay*. Pról. Luis Zapata. México: Planeta, 2010.
- Castrejón, Eduardo. *Los cuarenta y uno: novela crítico social*. Pról. Carlos Monsiváis. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Córdoba, David. “Teoría *queer*: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Eds. David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte. Barcelona: Egales, 2005. 21-66.
- Cuéllar, José Tomás de. *Historia de Chucho el Ninfo*. México: Porrúa, 1975.
- Foster, David William. *Producción cultural e identidades homoeróticas*. San José: Universidad de Costa Rica, 2000.
- Guash, Óscar. *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona: Laertes, 2000.

VÍCTOR SAÚLVILLEGAS MARTÍNEZ

- Gutiérrez Lozano, Saúl. "La construcción cultural de la sexualidad masculina: un análisis discursivo." *Perfiles de la masculinidad*. Coord. Rafael Montesinos. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Plaza y Valdés, 2007. 75-114.
- Muñoz, Mario. *De amores marginales*. México: Universidad Veracruzana, 1996.
- Monsiváis, Carlos. *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. Pról. Alejandro Brito. México: Paidós, 2010.
- Torres, Víctor Federico. "Del escarnio a la celebración. Prosa mexicana del siglo XX." *México se escribe con J. Una historia de la cultura gay*. Eds. Miguel Capistrán y Michael K. Schuessler. Pról. Luis Zapata. México: Planeta, 2010. 86-100.
- Vázquez Rentería, Víctor Hugo. *Póquer con dama: cinco cuentistas mexicanos*. Pról. Alfredo Pavón. Veracruz: Ivec, 2007.
- Vidarte, Paco et al., eds. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales, 2005.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Trad. Javier Sáenz y Paco Vidarte. Barcelona: Egales, 2006.

D. R. © Víctor Saúl Villegas Martínez, México, D. F., julio-diciembre, 2012.

RECEPCIÓN: Abril de 2012

ACEPTACIÓN: Febrero de 2013