

# ¿Ser o parecer?: otras masculinidades en *Púrpura* de Ana García Bergua

To be or to seem?: other masculinities in *Púrpura* by Ana García Bergua

JHONN GUERRA BANDA\*

*University of North Carolina at Chapel Hill (Estados Unidos)*

[jhonn@live.unc.edu](mailto:jhonn@live.unc.edu)

<https://orcid.org/0000-0001-9948-2350>

## Resumen

El espacio latinoamericano contiene las más diversas versiones en sus literaturas en cuanto a la construcción de la masculinidad, donde cada escritor y cada región conciben la sexualidad de manera particular frente a un imaginario marcado por el ideal del «macho». Con *Púrpura*, Ana García Bergua marca una pauta importante y nos ofrece su propia versión transgresora de la sexualidad masculina en México. En este trabajo me concentro en la poética de la escritora para demostrar una relación entre discursos como género, modernidad, raza, clase y poder que van concatenados a la construcción de la identidad del personaje principal, identidad que se representa a través del cuerpo y el deseo. De igual forma, propongo a la novela como una lectura que desafía los estudios de género y posibilita nuevas discusiones sobre el deseo homosexual representado en el cuerpo masculino.

**Palabras clave:** Homosexualidad; bisexualidad; macho; cuerpo masculino; clase; raza; modernidad.

## Abstract

The Latin American space contains the most diverse versions in its literature regarding the construction of masculinity, where each writer and each region conceive sexuality in a particular way in front of an imaginary marked by the ideal of the «macho». With *Púrpura*, Ana García Bergua marks an important guideline and offers us her own transgressive version of male sexuality in Mexico. In this work, I focus on the poetics of the writer to demonstrate a relationship between discourses such as gender, modernity, race, class, and power that are concatenated to the construction of the identity of the main character, the identity that is represented through the body and the desire. In the same way, I propose to the novel as a reading that challenges gender studies and opens new discussions about the homosexual desire represented in the male body.

**Keywords:** homosexuality; bisexuality; macho; male body; class; race; modernity.

---

\* Cursa estudios doctorales en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill, Estados Unidos, donde obtuvo su maestría en Estudios Romances. Obtuvo el bachiller y licenciatura en literatura hispanoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima-Perú. Sus publicaciones han aparecido en *Latin American Literary Review* y en el libro *Terra Zombi* (2015). Su enfoque de investigación abarca masculinidades, género y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea, especialmente cuento y novela.

La novela *Púrpura* (1999) de Ana María Bergua nos invita a pensar fuera de la paleta de colores de la sexualidad y nos ofrece una versión propia de la masculinidad. Por ende, en este trabajo estudio la trayectoria de Artemio, personaje principal del libro, desde su pueblo natal San Gil de McEnroy hacia la Ciudad de México como una transición simbólica, un rito de pasaje a la vida pública. A través del auto-descubrimiento de Artemio desarrollo los ámbitos que van concatenados a la construcción superficial del género. En *Púrpura* no hay un ideal de masculinidad, sino diversos matices que se «performan» frente a la sociedad y que se entremezclan con otras categorías tanto o más complejas como la raza, la clase y la política. Por eso mismo tomo en cuenta aportes teóricos sobre modernidad, género y «simulación» para englobar la transición de Artemio en el contexto de la clase alta de México de las primeras décadas del siglo xx.

Ana García Bergua es una escritora reconocida en México y tiene varias publicaciones entre novelas, cuentos, ensayos y traducciones. En muchos sentidos, la escritora pertenece a una generación de autoras nacidas en la segunda mitad del siglo xx con «mejores condiciones» en cuanto a publicaciones y difusión. Aunque su literatura, hay que reconocerlo, ha sido injustamente etiquetada por un sector de la crítica como «poco propositiva» en términos estéticos y catalogada como «light». A pesar de este encasillamiento, ella y otras escritoras de su generación han logrado cierto reconocimiento en diversos sectores académicos de México (Vivero Marín 16). En este grupo encontramos a Susana Pagano, Cristina Rivera Garza, Eve Gil y Mónica Nepote, entre otras. *Púrpura* es una novela disidente desde varios puntos de vista: no es solo una novela gay escrita por una mujer, sino que resulta un desafío para categorizarla intra o extra textualmente. Por eso concuerdo con Oswaldo Estrada en que la escritura de la mujer intelectual es una «grieta» dentro de un orden hegemónico, un lenguaje disidente y contestatario que cuestiona discursos marginalizados, coloniales, de género, excluyentes y que forman parte del devenir histórico (12). En el libro de García Bergua hallamos eso y además un ejemplo concreto de aquello que reconocemos como un «Boom femenino» que se ha abierto paso a través de un contexto predominantemente masculino (Finnegan y Lavery 3-4).

*Púrpura* es una novela que coloca al lector en un punto de partida neutro pero nunca estático. La novela comienza con la narración de Artemio sobre la vida apacible de su pueblo San Gil de McEnroy

en el estado de Tonalato. Desde las primeras líneas, como pincelada sobre un cuadro, Artemio describe las actividades y atuendos de su elegante primo Mauro, el orgullo de la familia y el pariente rico que parece estar predestinado a tener éxito en todo:

Mauro era el orgullo de mi abuelo, de su padre y hasta el mío, que siempre nos miraba con cierta decepción de no haber salido como él, pero es que la materia prima del esplendor de Mauro fue su madre, que venía de Bélgica: de ahí salieron sus ojos azules claros, de tanta distinción, y esa altura con la que a todos nos hacía sentir tan poco y a la vez nos llenada de admiración (11).

La dedicación de Artemio al describir a su primo revela una idealización de un modelo que será un referente continuo en toda la historia y se hará más latente conforme se vaya intrincando la complejidad del pueblerino Artemio. Mauro resalta en un pueblo tranquilo, pobre y monótono. La única actividad económica que mantiene el lugar es la fábrica de papel de donde toma nombre el pueblo. Artemio era un simple oficinista que quiere salir de la monotonía y «progresar», por ese motivo busca a su exitoso primo Mauro y se muda a la capital de Tonalato que le parece «la capital del mundo» (12). La transición a la casa de Mauro produce un primer escaño en el ascenso social del ingenuo Artemio, pues lo saca del atraso del pueblo donde no hay ningún referente cuya vida quisiera anhelar y lo coloca en la palestra de la gente importante de la ciudad.

Como en toda transición, el personaje no *parece* y no *es* competente en las interacciones de este nuevo contexto más opulento: «Desde un principio me presenté con todo el mundo (...) Yo, de lo más avergonzado, cometía infinidad de torpezas: saludar con la mano que no era, balbucear o tirarles café encima» (12). Ambos primos se presentan como dos contrarios y se comienza a dibujar en ambos personajes diferencias raciales, sociales, económicas y culturales. Mauro no solo es atractivo y exitoso, sino también rico, tiene una gran casa, sirvientes y una vida social muy activa. La vida pública de Mauro es de suma importancia para las actividades económicas que realiza. Sin embargo, resulta intrigante para Artemio que su primo no tenga una vida amorosa igual de ocupada: «Hasta el momento no lo había visto usar con mujer ninguna una sola de aquellas comodidades que le hubieran podido proporcionar noches verdaderamente arábicas» (15). Mauro parece competente en todos los ámbitos de una especie de

«prototipo masculino» (Vivero Marín 19). Si este personaje es exitoso, culto, atractivo y rico, resulta interesante ver una falencia a través de los ojos de su principal observador. Asimismo, se observa un primer cambio en Artemio, porque es presentado como el primo que «tiene madera de poeta» (13).

Mauro tiene una gran amistad con el doctor Lizárraga, un joven cardiólogo, casi tan atractivo y exitoso como él. En la descripción detallada de la casa y las costumbres del entorno de Mauro se encuentra la construcción de un ideal que comienza a desencadenar una admiración: «Y eso que sus ojos azules eran de lo más bonito que yo había visto, sin ser maricón, pero es que de veras, ni las muchachas más lindas que conocía, y que me gustaban mucho, ni Pura la secretaria de la fábrica tenía esos ojos» (16). Esta comparación pone la belleza de Mauro por encima de algunas mujeres que Artemio considera sumamente atractivas. La palabra «maricón» en este contexto es una salvaguarda, pero también una alerta. Para Artemio ser maricón es sentir atracción por Mauro, lo que lo coloca en el entremedio del siguiente nivel: el deseo. De acuerdo con Roger N. Lancaster, en sus estudios sobre la homosexualidad, la «mariconería» como una serie de características supeditadas a un comportamiento, aparece cuando el sujeto no demuestra públicamente y con suficiente firmeza su masculinidad (112). También para David William Foster el maricón se caracteriza por tener un comportamiento «femenino» independientemente de su preferencia sexual (74). En ambos personajes la masculinidad es un requerimiento tácito y siempre latente. Si Artemio tiene temor de ser catalogado como maricón por aludir la belleza de los ojos de su primo, Mauro debe cuidar que su comportamiento no sea catalogado como poco masculino por no salir con mujeres. Para la sociedad de Tonalato, incluyendo a Artemio, la masculinidad debe ser una contraparte visible de lo femenino.

La figura de Mauro, sin embargo, también revela un oscuro secreto que no escapa a la observación del primo provinciano: «En aquellos días me había dado por leer *El retrato de Dorian Gray*, y a veces veía así a Mauro, como un ser magnífico, lleno de perfecciones, que sin embargo pasaba por una tragedia como haberle vendido su alma al diablo, o algo así» (20). Esta premonición no tardará en evidenciarse, pues una noche Artemio escucha pasos en el corredor y se da cuenta que alguien vestido de capa y sombrero intenta entrar al cuarto de su primo. Después de toser involuntariamente, el misterioso personaje sale corriendo y se pierde en la oscuridad de la noche.

Artemio grita y los sirvientes llegan a él para auxiliarlo pero Mauro no sale de su habitación. Al abrir la puerta, Artemio encuentra parado en medio de la habitación al doctor Lizárraga vestido solo con una bata de seda. Para evitar el escándalo, el doctor Lizárraga le ofrece a Artemio la oportunidad de mudarse y trabajar en la ciudad de México bajo la protección de él y su primo Mauro. Artemio accede en una especie de negociación porque entiende que las circunstancias son evidentemente comprometedoras: «Y aunque tenía ante mis ojos la verdad, o por lo menos una fuerte insinuación de ella, decidí borrarla de mi mente mientras escuchaba los planes del viaje que del doctor Lizárraga me tenía preparado» (22). La escena revela el temor de los involucrados en ser descubiertos y la negación de Artemio en tomar posición al respecto.

García Bergua nos lleva de la mano a un universo donde las apariencias y el buen nombre son lo más importante, el reconocimiento de Mauro no solo yace en sus atributos sino en la puesta en escena de imagen pública que no puede permitirse un desliz que melle su masculinidad. Resulta interesante que la autora nos lleve a una época que puede interpretarse como las primeras décadas del siglo xx. El tiempo y el espacio de *Púrpura* es una especie de continuación del escándalo de «El baile de los cuarenta y uno» o «De los cuarenta y un maricones». Este episodio ha sido bastante estudiado y sus implicancias alcanzan varios niveles de interpretación. En el libro *The Famous 41: Sexuality and Social Control in Mexico* se recogen varios artículos alrededor de este controvertido episodio. En la introducción Robert MacKee Irwin explica que la represión y el control sobre la sexualidad como un nuevo concepto comienza con el régimen de Porfirio Díaz (1876-1911). La acelerada modernización que experimentó México con el avance tecnológico y la industrialización abrió paso a nuevas tendencias culturales y por tanto la necesidad de nuevos mecanismos de control para mantener el orden en una época de progreso. Bajo el lema de «orden y progreso», que impulsó esta época, aparecieron otras formas que fomentaron la afluencia de información en temas como la histeria, la inversión sexual, el hermafroditismo, el travestismo y la degeneración, todas formas que revelan disidencias de pensamiento o acción (2). Para Christopher Domínguez Michael la esencia del libro no es el cuidadoso cuadro de época «que hacia 1940 modernizaba usos y costumbres de una sociedad ansiosa de elegancia y cosmopolitismo, cuya fatalidad estuvo en ignorar que el buen gusto de hoy es la cursilería del

mañana», sino un retrato de la chabacanería de aquellos años, con el afán de redimirla. La promesa de modernidad está ligada al progreso y la ciudad, como la metrópoli más cercana a la innovación que siempre se persigue pero que nunca se alcanza<sup>1</sup>. Siguiendo los postulados de Néstor García Canclini en *Culturas híbridas*, John Kraniuskas propone que una historia política de la modernidad no puede anular la historia híbrida, sino que ambas pueden servirse mutuamente. La hibridez le da un carácter político a la modernidad latinoamericana. Para Kraniuskas, «la innovación truncada» descansa en el ímpetu de las elites latinoamericanas que buscan sustituir la tradición. Por tanto, la modernidad no es «incompleta», sino «trunca» (55). La novela de García Bergua describe a una elite adinerada ligada al poder político. De hecho, el viaje de Artemio desde su natal pueblo de San Gil comienza con la esperanza del «progreso» como un eco que se repite a partir de la intervención de su madre: «¿Quieres progresar hijo? –me dijo una noche, mientras escuchábamos la radio merendando conchas de pan dulce untadas con frijoles–. Vete a ver a tu primo Mauro; obsérvalo, aprende de él» (12). No es coincidencia tampoco que el viaje a la capital sea en tren, símbolo de la modernidad.

En el viaje Artemio conoce a una mujer que le resulta muy atractiva, pero en cuya observación de desdobra el objeto de deseo: «la admiración por mi primo no había eclipsado mi atracción por las mujeres, cosa que me tenía en el fondo, dadas las circunstancias, bastante preocupado» (27). Su reflexión revela un interés que él mismo considera inapropiado. Por eso lo reprime en la admiración por la belleza femenina que responde a una exigencia aparentemente externa. Para Domínguez Michael tampoco es esencial en la novela «la calculada ingenuidad de Artemio ni su papel como hombre superfluo». Sin embargo, el desarrollo de este narrador personaje como un ingenuo provinciano le permite al lector adentrarse en sus pensamientos y observar a través de él su desarrollo a lo largo de la novela. En su viaje a la ciudad de México Artemio conoce a Alejandra Ledesma, de Guanajuato: «A la hora de las presentaciones no nos dijo su oficio porque no se lo preguntamos, cosa corriente en un mundo varonil, en el que una señorita viajando sola, si acaso tendría un oficio, sería este de lo más sospechoso» (28). El posicionamiento de los personajes en esta escena permite

establecer un papel específico para hombres y mujeres bajo las condiciones de un mundo dominado por lo «masculino» y cuyas interacciones públicas marcan una normativa. Este misterioso personaje resulta ser una pianista famosa que ofrecerá un concierto en el Palacio de Bellas Artes. El magnetismo que despierta Alejandra en Artemio desde un primer momento se asocia a su primo Mauro, como un deseo germinal que se hace latente a lo largo del texto: «los ojos de la señorita Ledesma me estaban provocando una atracción irresistible, aunque no fuera del todo cierto –más bien pensaba en el magnetismo de los de mi primo» (29). Esta escena va construyendo la masculinidad como un muro que se erige frente a una sociedad, por tanto, la presencia de Mauro resulta una grieta, una disidencia. Victor J. Seidler, continuando con las ideas de Raewyn Connell, hace un análisis de la masculinidad pública y lo hace a través de la sociedad mexicana y los discursos que atraviesan el estudio de género, particularmente el de la raza. Para Seidler Las consecuencias subjetivas que permiten las fisuras o disidencias de esta masculinidad pública provienen de estructuras objetivas (22). La confrontación con el mundo adulto revela una violencia estructural en las relaciones patriarcales enmarcadas en la modernidad donde domina la masculinidad blanca europea: Artemio es un joven que se hace adulto en su camino a esta modernidad.

En la ciudad Artemio busca a la persona encargada de asignarle sus responsabilidades en la capital. Willie, empleado de confianza de Mauro, se convierte en una especie de guía para Artemio en una ciudad descrita con el asombro de un niño. La ciudad, al mismo tiempo, aparece militarizada y con un despliegue alrededor del general Caso, quien ha trasladado su residencia al Palacio Nacional: «había logrado apaciguar al país después de tantos levantamientos, insurrecciones y polvorines, expulsando al tiránico general Urbadán del país, y la gente por eso mismo lo quería, o más bien le tenía respeto. Prometía progreso para todos» (35). La idea de progreso ligada a un gobierno militar revela aquella modernidad «trunca» de la que habla Kraniuskas y genera una contradicción entre el avance del progreso y el control militar. Al mismo tiempo, la masculinidad pública de Urbadán va ligada a un poder político-militar, esta masculinidad macro genera una violencia estructural que marca un referente para Artemio. Willie, un referente de transición, conoce la clase alta mexicana e introduce al joven al mundo bohemio de la ciudad, ambos asisten al concierto de la pianista Mumú Ledesma. La noche

1. Revisar el prólogo de ¿Qué sé? La modernidad de Alexis Nouss.

del concierto Artemio es presentado a muchas personalidades bajo la protección del capital simbólico de su primo Mauro. Es en la antesala del concierto que Artemio conoce a Blanca o así la llama su «calenturienta imaginación» (41). Blanca es de una familia prominente y al concierto acuden distinguidas familias de toda la ciudad. En el palco principal aparece el general Caso, su esposa y su comitiva. Minutos antes del concierto Artemio descubre al general Caso mirando a Blanca: «le sonreía y le lanzaba una mirada de fuego» (42). A partir de ese momento Artemio siente mucha curiosidad por Blanca que intercala con su deseo por Mumú Ledesma. Ambas pulsiones corresponden a diferentes instancias que generan fascinación en Artemio<sup>2</sup>. Si Alejandra es el boleto al mundo bohemio, Blanca representa el escándalo detrás de las apariencias de la clase alta mexicana.

En la novela Mauro, Artemio y Blanca representan ejemplos de lo que implica la transgresión y el control. De hecho, un sueño revela premonitoriamente la verdadera naturaleza del deseo de Artemio y el temor de aceptarlo: «Soñé que le mordía el cuello a Blanca y que metía nariz entre los pechos de Alejandra Ledesma. Cuando levantaba el rostro para mirarlas a los ojos, aparecía en su lugar, invariablemente, mi primo Mauro» (46). Si pensamos en términos de control de la vida resulta ineludible pensar en el castigo frente a la transgresión. Es revelador que en la novela la instancia de control social esté ligada a lo político y a lo militar. Blanca, por ejemplo, es quien recibe el peor castigo en la novela y devela la extrema vulnerabilidad de la mujer en este contexto. Michel Foucault, en *Historia de la sexualidad*, explica este control a través de la biopolítica:

Si se puede denominar «biohistoria» a las presiones mediante las cuales los movimientos de la vida y los procesos de la historia se interfieren mutuamente, habría que hablar de «biopolítica» para designar lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana; esto no significa que la vida haya sido exhaustivamente integrada a técnicas que la dominen o administren; escapa de ellas sin cesar (173).

2. En el libro *De las pulsiones del narcisismo y del goce* del compilador Rubén Musicante, se hace un análisis de las relaciones entre las pulsiones sexuales y «yoicas», así como el conflicto de sus representaciones. El autor explica que las pulsiones se colocan entre lo psíquico y lo somático, en ambas el cuerpo pasa de ser biológico a erógeno (14-15).

Si una sociedad normalizadora es el efecto histórico de una tecnología de poder centrada en la vida, en la novela esta normalización está representada en una sociedad aún más cerrada, controlada por un gobierno militar cuya promesa de «progreso» implica borrar las disidencias. Artemio todavía está en proceso de ser aceptado y aún está en proceso de asimilar esta normalización. Personajes como Mauro y Blanca de alguna manera buscan escapar de este poder simulando comportamientos aceptados en la sociedad. Mauro puede ser maricón y Blanca puede ser la amante del general Caso, pero la salvaguarda está en la discreción y las apariencias. Quiero decir que en *Púrpura* el control recae en una sociedad cerrada, dominante y marcada por las apariencias. Si bien Mauro logra conquistar, al menos en apariencia, la masculinidad, no hay una figura concreta que juzgue su actuar sino una presencia latente en la alta sociedad de Tonalato y en la ciudad de México. Entonces, ¿quiénes son los que le otorgan a Mauro o al provinciano Artemio el reconocimiento social? Aquí vemos cómo opera la «biopolítica», puesto que la sociedad misma se autorregula desde diversos ámbitos. Para Foucault, a partir del siglo XIX «ya no se espera más al emperador de los pobres, ni el reino de los últimos días, ni siquiera el restablecimiento de justicias imaginadas como ancestrales; lo que se reivindica y sirve de objetivo, es la vida» (173). El control de la vida no recae en algunos personajes, sino en todos. El simbolismo del poder militar representado en el general Caso revela una primera instancia de este control.

Artemio entra en un sistema de ensayo y error, quiere ascender económica, social e intelectualmente, y en el trayecto descubre aspectos de sí mismo que lo acercan más a su primo como modelo. La inferioridad de Artemio no solo está ligada al deseo sino también a la clase y la raza. Como bien explica David William Foster en *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*, la escritura en Latinoamérica ofrece la posibilidad de leer la literatura que incluye personajes homosexuales, en torno a otros temas y discusiones. Foster analiza a autores como José Donoso, Severo Sarduy y Joao Guimaraes Rosa y la crítica para aducir que hay una tendencia en asociar esta literatura con el control de la dinámica social. En *Púrpura* no solo no se puede separar la cuestión de la dinámica social de la idea de la masculinidad de Artemio, sino que esta construcción social también está ligada a otros discursos como la raza. Artemio comienza a escribir una novela y para esto recurre a una historia del periódico que despertó su interés.

Es la noticia de un grupo de soldados náufragos que quedaron varados en una isla desierta. La historia que Artemio lee en el periódico tiene también aspectos controversiales en cuanto a la raza: «Este episodio de la historia me perturbaba profundamente: imaginaba al negro semidesnudo junto al mar, solicitando obediencia, satisfacción, a un puñado de mujeres hambrientas, y no podía seguir trabajando» (69). Con este ímpetu creador Artemio agrega otra variable a la problemática de la clase o el género. El personaje negro, como antítesis de Mauro y las cualidades que son descritas intrínsecamente a él se hacen más enrevesadas a lo largo de la novela.

Entre las salidas con Alejandra y la llegada de Mauro a México, Artemio tiene que supervisar la decoración de la casa. Se reúne con Freddy Santamaría, un decorador de foros cinematográficos contratado para decorar la nueva casa de Mauro. Este le muestra una casa llena de detalles delicados. Todo es suntuoso y elegante, un deleite a los ojos, una decoración llena de colores, telas, texturas y luces. Artemio se queda sorprendido ante tanto lujo, pero la elegancia de la casa se diluye en la realidad cuando el decorador revela la ilusión:

Arsenio, no me digas que crees que los muebles son de verdad, que el piso de pino es de pino de caoba, o que el papel de seda que puse en tu cuarto es de seda real. No hombre, esto hecho de verdad sería carísimo. Claro que te puedes sentar en las sillas y te puedes acostar en las camas, y hasta bailar sobre las mesas sin que se caigan: pero a los seis meses, yo ya no me responsabilizo» (119).

Esta puesta en escena es una especie de teatro neobarroco. Tal como la simulación de Severo Sarduy, ningún personaje es lo que parece y la casa de Mauro en es un artificio. Para Alicia Rivero un escritor como Severo Sarduy teoriza el travestismo no necesariamente como la imitación de una mujer sino más bien como una apariencia, una metamorfosis, una transformación lúdica que incluso excede a femineidad de la mujer (186). Menciono este estudio porque, así como Auxilio y Socorro, personajes de *De donde son los cantantes*, que constantemente cambian de «escenario» y nos ofrecen historias lúdicas, los personajes de *Púrpura* y la casa de Mauro forman parte de un universo de colores y apariencias. Quiero decir que en la novela de García Bergua observamos el «artificio» de la «simulación»: el artificio les permite a los personajes cambiar de nombre para «crear» un nuevo significado, mientras que la «simulación»

dinamiza todas las apariencias e interacciones en un juego lúdico.

En este contexto de apariencias, Artemio recibe otros nombres como Arte o Arsenio, cada personaje guarda una segunda identidad: Mauro en realidad tiene una relación con el doctor Lizárraga; Alejandra Ledesma es una provinciana que con ayuda de sus padres pudo estudiar música y convertirse en la gran pianista Mumú Ledesma; Willie Fernández es un detective encubierto; y Freddy Santamaría es Friedrich Schritenbaum. Como sostiene Alicia Rivero, la resonancia del estructuralismo y el post-estructuralismo están muy presentes en el trabajo de Sarduy (181). Por tanto, los personajes pueden adoptar nuevas identidades a través de un cambio en sus nombres: nuevos significantes abren paso a nuevos significados y *De donde son los cantantes* es un buen ejemplo. En este libro se ofrece una teorización particular del significado y el significante de las palabras y se usa la alegoría para explicarlas:

Narrador Dos: Mis luces son, de acuerdo, pero no veo muy bien quién es el mono.

Narrador Uno (*en soprano de coloratura*): ¡Mi hijo, por favor, hasta cuándo! (*busca una comparación fácil*) Pues bien: las palabras son como las moscas, los sapos, como es sabido, se comen a las moscas, las culebras se comen los sapos, el toro se come las culebras y el hombre se come al toro, es decir que... (143).

Al final de este pasaje el discurso devora a la oración y transforma esta autonomía de sentido en la parte de un todo con una función específica. Así como en *De donde son los cantantes*, en *Púrpura* los significantes van cambiando hacia los nuevos significados que los personajes van adquiriendo o se van revelando en la novela. La simulación, entendida como una transformación lúdica, es la forma ideal para que los personajes escondan o muestren ciertas facetas de su vida para «disfrazar» sus verdaderos deseos o identidades. Freddy se siente halagado con la admiración de Artemio y revela esta especie de característica inmanente de la existencia humana de «simular» y explica que Mauro siempre renta una casa y monta un escenario que a su salida queda hecha añicos. Artemio comienza a entender la naturaleza de su primo: «Igual a mí me parecía suntuoso; ¿pues en qué escala de las cosas vivía yo, o más bien en qué escala tan pequeña, que me era imposible distinguir lo real de los disfraces? Si esto era solo un escenario efímero, ¿qué era todo lo demás?» (119). El mismo Freddy es otro personaje con diferentes

facetas que esconden su deseo y frente a él como un espejo Artemio puede ver reflejado su propio deseo: «En aquel momento me dije claramente lo que era obvio, que Santamaría tenía las mismas inclinaciones de mi primo, que era de su club, por decirlo así, y que tenía celos del doctor Lizárraga o algo parecido, al grado de que lo odiaba con todo su sentimiento (120). Freddy, Mauro y el doctor Lizárraga, personajes de la clase alta mexicana, se transforman lúdicamente de acuerdo con el escenario y así pueden pasar desapercibidos frente al escrutinio público. Estos personajes son en realidad una representación de la sociedad misma donde el género, como una extensión del deseo, busca reconocimiento. De acuerdo con Butler, el género está sujeto a regulaciones, no solo el travestismo o la «mariconería» como instancias distintivas, sino cualquier práctica sexual que cuestiona la identidad implicando que el género es un «estilo corporal», un «actuar», lo que intencionalmente implica una construcción de significado. Este «actuar» no es mecánico sino una práctica en un espacio constrictivo y está ligado siempre a una esfera pública, a un observador y un observado (14).

Artemio puede sentir la mirada de Freddy y experimenta un deseo nuevo, diferente al que siente por Alejandra, uno que no yace en las manos o en la mente sino en otras partes de su cuerpo: «Tuve una erección que por lo menos a mí me pareció exagerada, la más grande que nunca había tenido, y que me provocó una mezcla de orgullo y vergüenza» (120). Santamaría comienza a besar y tocar el cuerpo de Artemio, lo desviste, lo lleva a la cama de Mauro y es ahí donde el joven provinciano de San Gil pierde su «doncellez» en las sábanas color satín de la cama aún no estrenada. Artemio le pide que cierre la puerta y le aclara su nombre porque en «la locura me decía cualquier cantidad de nombres y palabras extrañas, antes de que llegara a provocarme un dolor y un gozo inconcebibles, gracias a los cuales llegué a ver la imagen de San Eustaquio con manto azul y aureola en una nube. Después me desmayé» (120). De acuerdo con Vivero Marín, siguiendo las ideas de Mircea Eliade, este episodio representa un renacer en Artemio que le permite redescubrir sus impulsos homoeróticos y lo llevan a aceptar sus «preferencias». Para Vivero Marín incluso los nombres que recibe como Abdulio, Ausencio y Arsenio obedecen a un renacer (21). Si bien la observación es pertinente, no hay un descubrimiento único en el deseo de Artemio y no hay una preferencia, lo que implicaría un poder de elección en el deseo. De hecho, a lo largo de la novela, y como se ha sustentado líneas

arriba, tenemos ya indicios del deseo homoerótico que siente Artemio por su primo Mauro. Por tanto, en este personaje se puede leer más una transición o una fluidez que un renacimiento. De igual forma, los nombres evidencian los diferentes matices que va adquiriendo el personaje conforme va aprendiendo, según Vivero Marín, de sus «guías» Alejandra o Willie, personajes que se convierten en referentes de Artemio.

Estos guías representan la hombría y posición social que Artemio pretende alcanzar, lo mismo que Mauro representa un modelo de belleza o estatus. Resulta interesante que la reflexión de Butler usa de ejemplo la raza para explicar el reconocimiento del género. Para Butler hay un reconocimiento que entra en el espacio de la deliberación política. Ciertas condiciones que brindan a algunos individuos el reconocimiento de ser humano pueden restarles o despojar a otros individuos este reconocimiento. El humano se concibe dependiendo de la raza y la visibilidad de esta raza. Lo mismo ocurre con su sexo y la verificación perceptiva de ese sexo, así como la categorización de su etnicidad. Por tanto, el reconocimiento de lo humano se hace diferencial en una escala de poder (14-15). En efecto, en *Púrpura*, Artemio es un desafío para las estructuras heteronormativas por varias razones. La primera, porque el vocabulario que describe la escena del encuentro sexual entre Freddy y Artemio se narra como la pérdida de la virginidad que normalmente se asocia a la mujer en la mentalidad heteronormativa patriarcal. Artemio pierde su «doncellez» con un hombre mayor, fuerte y musculoso, pero al mismo tiempo con la sensibilidad del arte: «Atrapado en el brazo de Santamaría, cubierto como las gallinas por el fogoso gallo y viendo cómo el satín rojo se tragaba mi sangre» (120). Ambos personajes poseen características que deconstruyen el género y nos obligan a salir de esquemas normativos en cuanto a lo que la masculinidad en sí misma representa. El anhelo amoroso que experimenta Artemio, así como su carácter por momentos afable y romántico también representan un desafío para el lector, pues no hay un ideal de masculinidad *per se* sino un ideal de *ser* como Mauro. En términos de Butler, al colocarle el estatus de femenino o masculino a Artemio estamos «deshaciendo» al personaje al brindarle o negarle cierto reconocimiento. Este personaje nos brinda la oportunidad de fijar nuestra mirada en las normas y en palabras de Butler: «La capacidad de desarrollar una relación crítica con estas normas presupone distanciarse de ellas» (16).

Otra contribución importante es la de Jesús Martínez Oliva. En un estudio sobre la masculinidad en los 80 y 90 este autor desarrolla las ideas de intelectuales como Frantz Fanon, Judith Butler, Jack Halberstam, entre otros, y sus respectivas aportaciones a la discusión del género. Martínez Oliva aduce que pensar en la heroicidad masculina asociada solo y exclusivamente al cuerpo masculino corresponde a una serie de mitos y fantasías. La propuesta reivindica la masculinidad como propiedad de los cuerpos de los hombres y más aún nos ayuda a pensar en la fluidez del género (108). De hecho, Jack Halberstam sostiene que muchas otras líneas de identificación atraviesan el terreno de la masculinidad, dividiendo su poder en otros discursos como clase, raza, sexualidad y género. Si lo que llamamos «masculinidad dominante» parece ser una relación naturalizada entre la masculinidad y el poder, entonces tiene poco sentido examinar a los individuos por los contornos de la construcción social de esa masculinidad. La masculinidad, según Halberstam, se vuelve legible como tal cuando abandona el cuerpo masculino de los hombres blancos de clase media (2). Esta especie de fisura que analiza la autora resulta sumamente pertinente para este análisis puesto que la propuesta de apertura que ofrecen los personajes de *Púrpura* permite salir del esquema plausible de la masculinidad y ver más allá. En *Púrpura*, Mauro está diluido en la presencia social, además de otros discursos que aparecen al mismo tiempo, y Artemio, si regresamos a la reflexión teórica de Martínez Oliva, tiene características «femeninas» que lejos de encasillar al personaje en la etiqueta de maricón nos permiten ampliar el esquema de la construcción social del género tanto para la feminidad como la masculinidad.

Al mismo tiempo, la bisexualidad es otro discurso que representa un desafío en cuanto al deseo. Para Brandon Patrick Bisbey, *Púrpura* se inserta dentro de una «literatura de disidencia sexual mexicana» (36). Y la bisexualidad que hallamos en la obra es una categoría que rompe la concepción binaria de la orientación sexual. Para Bisbey, los personajes de *Púrpura* «rechazan la elección de una identidad basada en la orientación sexual» que se establece a través de la bisexualidad masculina (37). Si bien la bisexualidad tiene una presencia ineludible en la novela, es problemática en el sentido de «elección» que propone este estudioso. Artemio, personaje principal representa muy bien esta problemática porque, en su propio devenir, escapa a cualquier encasillamiento. Precisamente por la fluidez del personaje principal de la novela no podemos leerlo en términos

de una trayectoria con un destino sino como una apertura que desafía al género a través del deseo. Para Foucault, la bisexualidad se analiza a partir de la sexualidad dentro del marco del objeto del placer. En esta propuesta, se analiza también la intrínseca conexión entre relación sexual y relación social, entre la relación del superior y el inferior, del que domina y el que es dominado (198-199). En esta misma línea, Bisbey sostiene que la bisexualidad en *Púrpura* es un concepto productivo para hablar de la orientación sexual, pero al mismo tiempo reconoce que Artemio desarrolla un «performance» ambiguo de género que lo cataloga como bisexual (43). Esta ambigüedad es la que no puede ser encasillada en la bisexualidad y evidencia una transición más que una conclusión. Artemio no renace como bisexual solo por el deseo que siente por hombres y mujeres, la novela no ofrece suficiente evidencia para tal categorización. Si para Bisbey, Artemio es bisexual porque su «performance» vacila entre lo masculino o lo femenino, entonces esto implicaría definir los «comportamientos» propiamente masculinos o femeninos, lo cual sería tan problemático como tratar de aislar el deseo de otras categorías.

La resistencia al cambio en Artemio refleja una transición no lineal, sino de ramificaciones que se bifurcan al igual que su deseo y por tanto vuelve a buscar a Alejandra. En el anhelado encuentro con la pianista, que bien podría corresponder a un interés romántico o de ascenso social, Artemio no puede «cumplir» con las competencias que su condición de «hombre» exige: «El miembro viril que tan contento me tenía, que estaba yo dispuesto siempre a mostrarle con orgullo, me traicionó: no hubo modo de levantarlo» (143). A Alejandra no parece importarle esta «falencia» y ambos personajes se quedan dormidos. Al despertar Artemio se da cuenta que su cuerpo le responde y comienza nuevamente a intentar cumplir con la competencia del acto sexual:

Mi sexo erguido me saludaba con burla, después de haberme dejado en el peor de los ridículos, y antes de seguir quedando como un tonto aproveché para írmele encima a Mumú, pensando que quizá entablaríamos un tipo de lucha, pero no fue así. Ella me recibió casi sin transición y ahora la cosa fue más pareja. No sé si fue Alejandra o fue el orgullo, pero sentí una gran satisfacción, quizá más moral que otra cosa, muy lejana del éxtasis que en un principio había anhelado con ella, y que había obtenido sin pedir por otros medios que desgraciadamente hacían ahora una extraña comparación (144).



La satisfacción moral revela la presión social del «hombre» como ente dominante y el temor a la transgresión que revelaría su incompetencia en el acto sexual. Así mismo, la fluidez de Artemio permite salir del esquema de la bisexualidad y mantenerse siempre en movimiento hacia el deseo. Si para Butler el deseo es la búsqueda de reconocimiento y es al mismo tiempo un desafío a *ser* reconocido como humano, entonces la bisexualidad no puede ser entendida solo como una atracción igualitaria por los dos sexos. De hecho, Santiago de la Iglesia Turíño, en *Por qué la bisexualidad nos hace humanos*, aduce que la sexualidad es mucho más amplia y por tanto excede la tradicional concepción del «monosexualismo». El autor hace hincapié en la diferencia entre un individuo catalogado como heterosexual de su atracción por hombres o mujeres. En otras palabras, la masculinidad es independiente de la atracción sexual (30). En cualquier caso, la bisexualidad es un reto a la teorización del género, pues en el reconocimiento de su deseo revela en realidad una restricción. Esa es la paradoja del género, que la visibilidad deshace un concepto, pues este se va bifurcando, creando nuevos caminos y al final este concepto primario queda obsoleto. El deseo de los personajes principales de la novela no «concluye» y siempre deja espacio para la interpretación. Mauro, con el poder del dinero, decide prescindir de los servicios de Artemio. Al despedirse, cuando ambos van en el auto, camino a la estación de tren, tienen un acercamiento que aproxima el deseo de Artemio a realización:

Al levantar la palanca del freno de mano, mi primo agarró la mía. Luego, tan violentamente se abalanzó encima de mí, que no tuve tiempo ni de responder. El sí atacaba como una fiera. Con qué ansiedad le acaricié la nuca, con qué ardor me mordió el cuello y me desabotonó la camisa. Como me electrizó el perfume de su cara brillantina en el cabello peinado a la perfección. Pero no llegamos al final ni mucho menos (166).

La admiración que siente Artemio por su primo y que deviene en deseo, no llega a una conclusión. El temor de Mauro a ser descubierto frena el acto, dejándolo indeterminadamente en suspenso. Si Artemio es un personaje en transición no puede haber una conclusión simple a una novela que contiene historias paralelas y matices en sus personajes. El acceso total que tenemos es porque Artemio puede atravesar diferentes espacios y entablar relaciones con diferentes personajes en su calidad de joven que llega a la gran

ciudad. En la novela el género como simulación o «performance» está intrínsecamente ligado a otros discursos y por tanto nos ofrece una serie de matices de colores inclasificables. Una de las contribuciones más importantes de *Púrpura* es que se ubica en un contexto donde la modernidad abre la mentalidad de la sociedad hacia nuevos discursos. El paradigma del progreso es vencer la visión historicista<sup>3</sup> del desarrollo, es pensar en las disidencias que el progreso en su avance uniformiza y reduce. Este paradigma aparece representado en las últimas páginas de la novela:

Quizá el secreto de Mauro era no estar nunca donde estaba, sino más adelante, en otro sitio. Y yo ya había pasado, para él, como el paisaje en la ventanilla de un compartimiento, con demasiada rapidez. Ahí entendí su relación con el doctor Lizárraga que tan gordo le caía a todo el mundo, y más parecía su debilidad que su verdadero amor: en realidad era el único que le seguía el paso, e incluso se adelantaba, preparando todo para que a mi primo la vida le resultara fácil (167).

Una novela que explora relaciones homosexuales en las primeras décadas del siglo xx en México nos invita a repensar la historia y abrirnos a las disidencias. Pensar el género en términos del progreso histórico no es nuevo, pero es un ejercicio necesario. Los estudios sobre sexualidad y género no pueden ser divorciados de otros discursos como raza, política, historia, etc. *Púrpura* se coloca en medio de los vertiginosos y urgentes estudios sobre el género. Sus personajes nos obligan a pensar fuera de etiquetas y evidencian una transición, una fluidez. En esta misma línea, Vinodh Venkatesh en *The Body as Capital: Masculinities in Contemporary Latin American Fiction* define la problemática de limitar el género: «we must conceive of the masculine not as a

3. Para este artículo es importante reflexionar sobre la historia y el progreso ligado al viaje personal de Artemio. En *Theses on the Philosophy of History*, Walter Benjamin analiza la historia a través del «materialismo histórico» y concibe la historia como la versión hegemónica que nace en el imaginario del vencedor. Para Benjamin el materialista histórico debe ir en contra de la consecuencia histórica de favorecer la versión del vencedor. El materialista histórico debe entender el presente no como un tránsito sino como reposo. La importancia de este análisis radica en que pone en evidencia las disidencias de la historia (256-267). En *Púrpura* estas disidencias rompen este reposo propiciando un cuestionamiento de los discursos hegemónicos.

solidified, unchanging, and eternal subject position, but as a fluid, sociohistorically specific, and interrelational identity that is plural in nature yet often seen as singular in practice» (3). Los personajes de la novela y en especial Artemio, revelan esta fluidez en sus existencias, aunque en la práctica necesiten «simular» sus deseos, tal como la casa de Mauro de piso marmóreo, de madera barnizada de rojo, salas iluminadas con arañas de cien luces, sábanas de satín rojo y seda que en realidad es papel. La «performance» y la simulación aparecen en la novela para evidenciar esas apariencias. En la novela, como en el color púrpura, el género de Artemio no se puede leer en colores básicos sino en las diversas facetas de un personaje que vuelve transparente la superficial construcción de la masculinidad y que termina sus días compartiendo una cama «king size» junto a sus dos amantes: un hombre y una mujer.

## Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*, Hannah Arendt (ed). New York: Schocken Books, 1968.
- BISBEY, Brandon Patrick. «Hacia una literatura de disidencia sexual en México con dos Bildungsromane bisexuales: *Púrpura*, de Ana García Bergua, y *Fruta Verde*, de Enrique Serna». *Valenciana*, 5: 10 (2012): 35-59.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona, Buenos Aires, México D. F.: Paidós, 2006.
- CHANT, Sylvia y NIKKI Craske. *Género en Latinoamérica*. Centro de Investigación y Estudios Superiores de Antropología Social, México D.F. 2007.
- DE LA CAPA, Roman, et al. *Mapas culturales para América Latina: culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica*, compilación e introducción de Sarah de Mojica. Bogotá: CEJA, 2001.
- DE LA IGLESIA TURINO, Santiago. *Por qué la bisexualidad nos hace humanos*. Barcelona: Lulu.com, 2009.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. «De Sodoma y Gomorra. *Púrpura* de Ana García Bergua». *Letras Libres*, 31 Ago.1999. <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/sodoma-y-gomorra-purpura-ana-garcia-bergua> Consultado el 1 de Feb 2019.
- ESTRADA, Oswaldo. *Ser mujer y estar presente: disidencias de género en la literatura contemporánea mexicana*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI, 1984.
- FINNEGAN, Nuala y LAVERY, Jane E. (ed.). *The Boom Femenino in Mexico: Reading Contemporary Women's Writing*. Newcastle: Cambridge Schoolars, 2010.
- FOSTER, David William. *Sexual Textualities: Essays on Queerlin Latin American Writing*. Austin: U of Texas P, 1997.
- FOUCAULT, Michael. *Historia de la sexualidad. Vol 1: La voluntad del saber*. México D.F.: Siglo xxi Editores, 2007.
- FOUCAULT, Michael. *Historia de la sexualidad. Vol 2: El uso de los placeres*. México D.F.: Siglo xxi Editores, 2005.
- FOUCAULT, Michael. *Historia de la sexualidad. Vol 3: La inquietud de sí*. México D.F.: Siglo xxi Editores, 2003.
- GARCÍA BERGUA, Ana. *Púrpura*. México D.F.: Era, 1999.
- HALBERSTAM, Judith. *Female Masculinity*. Durham: Duke UP, 1998.
- IRWIN, Robert M. K. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.
- IRWIN, Robert M. K. Ed McCaughan y Michelle R. Nasser (ed.). *The Famous 41: Sexuality and Social Control in Mexico, 1901*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- LANCASTER, Roger N. «Subject Honor and Subject Shame: The Construction of Male Homosexuality and Stigma in Nicaragua». *Ethnology*, 27: 2, (1988): 11-125.
- MARTÍNEZ, Oliva. *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el Arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: CendeaC, 2005.
- MUSICANTE, Rubén. «Algunas articulaciones entre las pulsiones y el narcisismo». Ruben Musicante (comp.). *De las pulsiones, del narcisismo y del goce*. Córdoba: Editorial Brujas, 2005: 9-56.
- NOUSS, Alexis. *¿Qué sé? La modernidad*. México D.F.: Publicaciones Cruz. 1997.
- RIVERO, Alicia. «Simulation, Gender, and Nature in Sarduy: Lezama's Neobaroque, Baudrillard's Simulacra, Butler's Performance, and Ecology.» *MIFLC Review*, 15, (2013): 177-94.
- SARDUY, Severo. *De donde son los cantantes*. Madrid: Cátedra, 1997.
- SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.
- SEIDLER, Victor J. *Masculinidades. Culturas globales y vidas íntimas*. Barcelona: Montesinos Ensayo, 2006.
- VENKATESH, Vinodh. *The Body as Capital: Masculinities in Contemporary Latin American Fiction*. Tucson: The U of Arizona P, 2015.
- VIVERO MARÍN, Elizabeth. «El proceso de la identidad masculina en *Púrpura* de Ana García Bergua». *Graffylia*. 2008. [http://cmas.siu.buap.mx/portal\\_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/860/003.pdf](http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/860/003.pdf) Consultado el 12 de Feb 2019.