

LA MASCULINIDAD CUESTIONADA EN *EL AMANTE DE JANIS JOPLIN* DE ÉLMER MENDOZA¹

Questioning Masculinity in Élmer Mendoza's El amante de Janis Joplin

Humberto Guerra

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Departamento de Política y Cultura
México
orfeo67@hotmail.com

Resumen: La novela analizada en este trabajo, *El amante de Janis Joplin* (2001) de Élmer Mendoza, recrea dos fenómenos simultáneos de la historia mexicana reciente: la "guerra sucia" y el auge del narcotráfico. No obstante, las políticas genéricas y sexuales contenidas en el texto son propias del momento de la enunciación, pues las mismas transgreden los imperativos normativos de la heterosexualidad tanto masculina como femenina, y en el primer caso ubican a los personajes en una posición dudosa e infamante relacionada con la homosexualidad.

Palabras clave: Élmer Mendoza; literatura mexicana; estudios de género; siglo XX; México

Abstract: The novel analyzed in the present work, *El amante de Janis Joplin* (2001) by Élmer Mendoza, recreates two simultaneous phenomena of recent Mexican history: the "dirty war" and the rise of drug trafficking. However, the sexual policies contained in the text are specific to the moment of enunciation, since they transgress the normative imperatives of both male and female heterosexuality, and in the first case they place the characters in a doubtful and infamous position related to homosexuality.

Keywords: Élmer Mendoza; Mexican Literature; Gender Studies; 20th Century; México

1 Este trabajo forma parte de los proyectos "Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México" (FEM2015-69863-P MINECO-FEDER) del Ministerio de Economía y Competitividad de España, y "Hermenéutica del pensamiento, los lenguajes y la conducta" del Área de Investigación en Polemología y Hermenéutica del Departamento de Política y Cultura de la UAM-Xochimilco, México.



Élmer Mendoza (1949-) cobró reconocimiento a partir de la publicación de dos novelas que aparentan ser únicamente de interés para el lector mexicano: *Un asesino solitario* (1999) y *El amante de Janis Joplin* (2001)². Si ambas tan solo dieran cuenta de temas socio-históricos regionales, sería pertinente cuestionar la razón de esta situación ventajosa para el autor. No obstante, hay tantas voces críticas que demeritan su trabajo creativo como plumas que señalan sus virtudes literarias. Las primeras enmarcan su novelística como perteneciente a la categoría de “narco-literatura”, la cual considera a los textos como simple transposición textual de acontecimientos históricos recientes, sobre todo a partir de la guerra frontal contra el narcotráfico (Lemus, Nettel en Núñez). Es necesario recordar que en el caso mexicano la clasificación de “narco-literatura” fue difundida como una denominación degradante. Se consideraba que los textos ocupados en los fenómenos entrelazados del narcotráfico y la violencia extrema no podían considerarse como verdadera literatura, debido a sus intereses temáticos (Lemus)³.

En la acera crítica contraria, el caso de Mendoza se sitúa en la corriente de narrativa mexicana apegada a la oralidad (Selene, Moreno Rojas) y no a un “costumbrismo trasnochado”, como se ha señalado. Se trata de diferentes parámetros estéticos que deben usarse y desde los cuales hay que valorar los trabajos de un número nada despreciable de autores literarios; pero que también han dado frutos extremadamente maduros en otros lenguajes artísticos como el cine documental y ficcional o las artes plásticas.

En este conjunto de expresiones artísticas el valor de la oralidad se formula como eje rector de las propuestas, en tanto recurso retórico que singulariza el tratamiento artístico-literario. Es decir, ante tal desarreglo social la palabra comunicada parece ser el único antídoto o recurso frente a la desesperanza, es entonces que de manera análoga (aunque dotada de fuertes dosis de humor) se procede en *El amante de Janis Joplin*. En resumen, las voces críticas que se oponen a estas manifestaciones creativas parecen obviar el contexto donde un artefacto artístico cobra sentido y cumple funciones muy específicas en la sociedad que lo crea y lo percibe (Matousek 8; Moreno Rojas 109). Además, se pueden consultar los artículos que sostienen que la literatura mexicana norteña no se constriñe a un mero tratamiento del fenómeno del narcotráfico (Parra, Golberg, por ejemplo).

Al respecto se señala que este tipo de ficciones trabajan con la intención de “restarle credibilidad a la historia oficial, se pone en evidencia que ésta es también una construcción discursiva” (Moreno Rojas 121). Recordemos que la oralidad literaria es un fenómeno retórico muy complejo que, en sus casos

2 En el presente trabajo se consultó la primera reimpresión de la primera edición de *El amante de Janis Joplin*, de 2008.

3 Al respecto, es pertinente señalar que las miradas críticas desmienten esta posición. Ya existen volúmenes que revisan los aportes literarios y culturales de esta tematización, por ejemplo, *Narcotráfico en México y Colombia* (2016), editado por Brigitte Adriaensen y Marco Kurz.

depurados, como el que nos ocupa, logra el efecto del registro del habla en una textualización sincrónica de un fenómeno diacrónico. De esta manera, el momento de la enunciación no es el del enunciado y esto permite que la dimensión ideológica pueda transmitir significados, simbolismos, situaciones y caracterizaciones que no necesariamente corresponden a la enunciación (como ponderarían otras disciplinas), pero que convierte la materia referencial en punto de partida literario que, sin embargo, no hace desaparecer el sustrato histórico, sino que lo enriquece al proporcionar otras posibles lecturas⁴. Del equilibrio que se logre entre referencialidad y ficción depende la efectividad de la obra. *El amante de Janis Joplin* se encuentra en esta posición al dar a conocer un episodio de la primera parte de la década de 1970, al tiempo que permite entender el caótico proceso histórico mexicano actual.

Es necesario insistir en el hecho de que el sustrato referencial de esta novela ha sido previamente ficcionalizado por el Estado mexicano en aras de desvirtuarlo o francamente desaparecerlo. Por lo tanto, como afirma Domínguez (117), las ficciones apuntan a la desficcionalización de la historia oficial en búsqueda de la verdad histórica; específicamente de este periodo que se ha denominado como “guerra sucia”, expresión que remite a un exterminio nunca declarado de la oposición armada. Por lo tanto, el reconocimiento de la “guerra sucia” apenas comienza a ser desentrañado para la propia realidad mexicana.

La observación de Domínguez constituye una de las preocupaciones textuales de esta novela, merecedora de un análisis propio (Moreno Rojas, Mendoza García). Así, insistimos en la importancia del tratamiento literario de la temática de la violencia y el narcotráfico. A nuestro juicio, se tienen dos agendas autorales en equilibrio: en *El amante de Janis Joplin* se está muy interesado en producir una obra del lenguaje y, al mismo tiempo, se quiere desacreditar una historia mexicana oficial. Con estos propósitos, Mendoza vincula la guerra sucia con la primera oleada de narcotráfico sofisticado en México, fenómenos que se habían percibido por separado, cuando en realidad son totalmente contemporáneos y complementarios. Así, en este caso, la importancia referencial de la novela radica en su ubicación en la llamada “cuna” del narcotráfico en México, el estado del noroeste, Sinaloa, que al mismo tiempo fue uno de los focos subversivos más fuertes durante el periodo citado (García Moreno). En pocas palabras, la novela presenta la actitud estatal que prevaleció en la época: la supresión de la disidencia tanto legal como subversiva, así también la prohijación del narcotráfico como un pacto que lo convirtió en una fuerza silenciosa. A conclusiones similares llegan diferentes estudiosos (Domínguez, Moreno Rojas).

En este sentido, *El amante de Janis Joplin* no está exclusivamente interesada en las anteriores tematizaciones (Borbolla; Moreno; Illades *et al.* y Mendoza Gar-

4 En este sentido, aquí procedemos más allá de la mera anécdota “narca” para abordar otra temática: la de las consignas genéricas que moldean hábitos, conductas y aspiraciones emocionales. Una perspectiva similar asume Amanda L. Matousek en su estudio de la novela *Perra brava* (2010) de Orfa Alarcón.

cia), si bien se puede hacer su seguimiento puntual a través de la trama novelesca. La mirada exclusiva en estos contenidos no deja de ser de suma importancia, pero resulta reductora, ejercicio provocado en gran medida por encasillarla con una etiqueta simplificadora como la de “narco-literatura”. En vista de lo anterior, procuramos contribuir en la comprensión de la novela de Mendoza al focalizar la atención en las relaciones de género que resultan paradigmáticas. Sobre todo, nos centramos en dos versiones antagónicas de la masculinidad; tema que hasta ahora no ha sido estudiado en esta novela.

Una masculinidad heteronormativa puesta en debate

El amante de Janis Joplin presenta múltiples avenidas interpretativas; aquí nos dedicaremos a analizar la mirada sobre la masculinidad hegemónica heterosexual. El “constructo masculinidad” implicaría, de acuerdo con Victoria Sau, una serie de rasgos del sujeto varón: sin afeminamientos, exitoso, respetado, adinerado, con capacidad y resistencia físicas destacables y preparado para ejecutar cualquier tipo de violencia. Además, Sau señala que la masculinidad está siempre en cuestionamiento o bien presenta una existencia precaria que es necesario actualizar a fin de mantenerla vigente. En la novela de Mendoza esta masculinidad hegemónica está confrontada, de un lado, por un modelo alternativo encarnado en el personaje principal, de otro, por una feminidad empoderada (Sau 32-39). En los ambientes del narcotráfico y la guerrilla urbana imperarían los atributos de un “modo macho” de comportamiento masculino. De hecho, tales atributos parecen ser los más deseables para moverse, progresar y sobrevivir tanto en los dos fenómenos ilegales mencionados, como en la vida civil legal retratada en el texto. Así, la fuerza corporal, la violencia verbal y física, la valentía, la temeridad, el poder de decisión y de acción; la posesión y ostentación de riquezas materiales; las pruebas de hombría manifestadas por medio de una insaciable sexualidad heterosexual y una constante hipersexualización de la mujer serían los rasgos más valorados en las atmósferas reconstruidas en la novela. Sin embargo, y gracias al artificio literario, no es así. La novela pone en cuestionamiento el binarismo tajante que instituye al hombre como agente y a la mujer como paciente. Esto se comprende con cierta facilidad si recordamos la definitoria orientación machista de la sociedad mexicana.

El machismo ha sido explicado como una clase de mecanismo compensatorio de las desigualdades sociales, políticas y económicas que han imperado en la sociedad mexicana y que parecen haberse acentuado con la imposición de doctrinas neoliberales a partir de 1980 (Matosuek, Domínguez). A través de este machismo se feminiza al otro para justificar el propio proceder y existencia. En consecuencia, quienes no poseen las características ya señaladas son desautorizados y relegados mediante la etiqueta de “homosexuales”, un tipo de categoría degradada por “femenina”. Este comportamiento paradigmático, no obstante, posee tres rasgos dignos de mención.

En primer lugar, se prescribe que el comportamiento viril mexicano debe ejercer una sexualidad desbordante, pero esta aparece tan “natural”, tan “potente” que debe satisfacerse aun en contra de las decisiones del sujeto y, por ello, se puede tener contactos homosexuales múltiples sin menoscabo de la heterosexualidad. De ahí que algunas frases y refranes se expresen en ciertas situaciones para sugerir que cualquier cuerpo cosificado es aceptable para satisfacer sus “necesidades”⁵. De igual manera, la cercanía homosocial puede ser fomentada o restringida por medio de frases ya lexicalizadas como “No sea puto y dele un beso”, que constituye una verdadera contradicción paradigmática muy operante, pues el beso entre varones “reales” no está permitido, salvo en situaciones de emotividad hiperbólica en los que, nuevamente, se refrenda la masculinidad hegemónica.

En segundo lugar, el machismo mexicano determina que en situaciones límite el hombre se puede permitir el llanto, pero se trata de un “llanto de hombre”, quien de ese modo acepta la derrota ante situaciones que lo cuestionan, como la disminución de facultades físicas, la pérdida de suerte en cualquier plano o la desaparición de seres queridos y cercanos. Aquello que en la mujer y en los homosexuales es muestra de debilidad, en este caso se convierte en prueba de verdadera hombría.

En tercer y último lugar, el machismo mexicano está siempre atento, preocupado y diligente de su familia extensa, sus desvelos y generosidad debe prodigarse ante los padres, en especial la madre; los hermanos y así en línea descendente. Los lazos de sangre deben honrarse mientras que los lazos volitivos, como los del matrimonio, también deben procurarse siempre y cuando no obstaculicen el cumplimiento con la familia de origen. Brevemente establecidas las coordenadas sociales que definen al hombre, de preferencia al “macho”, en contraposición al homosexual y a la mujer; en las siguientes líneas procuraremos argumentar que el texto es, sin duda, original, propositivo y sorpresivo acerca de las políticas sexuales que mueven a sus personajes, sobre todo a su personaje central, David Valenzuela.

El protagonista de la novela es un ingenuo pueblerino de la sierra de Sinaloa, donde campea la siembra y el trasiego de mariguana. El nombre de pila del personaje ya ha sido decodificado en su clave irónica por Yáñez Félix, quien lo relaciona con la figura bíblica del pequeño David, vencedor del potente Goliath, mientras que el apellido remite al famoso beisbolista mexicano, Fernando Valenzuela, quien por largos periodos fue la estrella máxima, por sus inigualables lanzamientos de pelota, en las grandes ligas del béisbol en EUA. Sin embargo, las habilidades transmutadas en el personaje novelístico no le rendirán los mismos benéficos resultados que a las figuras mencionadas. La lectura que proponemos

5 “Cualquier hoyo es trinchera”, “Hoyo, aunque sea de pollo”, “Agujero, aunque sea de caballero”. También se afirma: “Soy macho calado” o “Probé y no me gustó” que implican que el enunciante es un “verdadero hombre”, pues tuvo actividad sexual homosexual y así refrendó su condición heterosexual.

se sustenta además en la naturaleza un tanto desconcertante del título. David Valenzuela pasa a la historia ficcional como “el amante de Janis Joplin”, es decir, su identidad depende de alguien más, en este caso una cantante famosa y *sui generis*, y no de sus propios méritos. Se trata de un ejercicio de transmutación ficcional de una situación que en el plano referencial y social afectó a las mujeres mexicanas al ser reconocidas legalmente por el apellido de sus maridos. Dicho de otro modo, la mujer cobraba estatus legal y prácticamente pasaba a formar parte de los bienes del marido al utilizarse la preposición “de” antes del apellido del cónyuge. No puede haber mayor evidencia, creemos, del sentido de pertenencia y valoración efectuado por el patriarcado por interpósita persona. No obstante, en esta novela el título le da un giro a esta situación, pues se da preeminencia a la mujer sobre el varón: es ésta quien valida al segundo.

Por situaciones que nunca elige, David debe huir tanto de los narcotraficantes como de la policía, que busca no a los primeros sino a las células de guerrilla urbana que se alimentaron principalmente de las clases medias universitarias. Después de un sinfín de peripecias, retratadas con sagacidad y humor —y logradas, en parte, gracias al uso del sociolecto sinaloense— David sucumbe en un vuelo de la muerte que hace que su cuerpo sea literalmente tragado por el mar. En el sentido más socio-político del texto este contenido resulta prístino: el Estado desaparece de manera efectiva, a través de la guerra sucia, todos los focos de resistencia política armada en contra del autoritarismo, mientras que prohíja el narcotráfico.

No obstante, el texto no cobija exclusivamente este contenido. Muy por el contrario, resulta pertinente analizar cómo —mediante la caracterización de David Valenzuela— se hace una crítica muy aguda de la rigidez genérica supuestamente infranqueable masculino/femenino. Las contradicciones que la teoría y crítica sobre la masculinidad han puesto en evidencia contribuyen al cuestionamiento de la misma: este supuesto edificio impenetrable se va descubriendo, conforme pasan las páginas, como una construcción porosa, con cimientos dudosos, llena de grietas, fisuras y vacíos. Este proceder no es una consigna en la voz de un narrador omnisciente intradieético, pues de ser así estaríamos cayendo en la hegemonía patriarcal y machista que se quiere confrontar textualmente. Por el contrario, esta hegemonía está totalmente imbricada en las personalidades, pensamientos y acciones de los personajes y las anómalas situaciones que les toca vivir. Veamos cómo se textualiza este procedimiento que calificamos de acierto y en el cual el supuesto binarismo tajante se desenmascara, ya que la caracterización de David presenta tantos rasgos supuestamente exclusivos de la femineidad “tradicional” como de la masculinidad heteronormativa.

El prototipo masculino inconsciente

Como se mencionó, David es un muchacho ingenuo, dueño de una serie de cualidades físicas especiales que su vida campesina ha acrecentado. Tiene, específicamente, una gran puntería: puede, con la misma técnica —lanzar una

pedrada— matar a un fugaz venado o ejecutar a una persona. Esto es lo que sucede a un narcotraficante miembro de la familia de narcos que “gobierna” esta zona rural: muere de una pedrada defensiva lanzada por David, cuando el primero lo amenaza a punta de metralleta por bailar con su “apartada” Amalia Carlota⁶. David se salva, el narcotraficante muere y para evadir la venganza de la familia “narca”, David debe huir a Culiacán, la capital estatal. Desde esta escena se establece una serie de características que singularizan al personaje principal hasta su desaparición forzada. Es necesario detallarlas porque apuntan a rasgos que contradicen el estereotipo del ranchero que se enfrenta a otro hombre que está en mejor situación que él.

En primer lugar, David es fuerte y posee las habilidades corporales ya mencionadas, pero no es consciente de ellas ni de las ventajas que le pueden traer. La habilidad física tan buscada, admirada y hasta obligatoria en un varón no se ve como una prerrogativa, por el contrario, David llega a pensar que su destreza lo ha condenado. Desde luego aprovecha su desempeño físico, pero no se ufana de él. Es más, nunca tiene una conciencia positiva del mismo y no lo ha buscado conscientemente. Su fuerza y su capacidad son resultado de la vida campesina, a diferencia de sus rivales que anteponen las armas a los puños, con la excepción del caso de Mariano Rivera, quien ha conseguido un físico envidiable al levantar pesas.

En Culiacán, esa mano diestra le abre el camino del béisbol profesional local y después el de Estados Unidos: su tío consigue una prueba de aptitud con los Dodgers de Los Ángeles que terminará desaprovechando por razones extradeportivas. No obstante, David no siente ningún remordimiento o culpabilidad por perder un posible lugar social favorable como deportista diestro y adinerado, uno de los prototipos del hombre triunfador heteronormado. Así se desbarata el estereotipo del “hijo del pueblo” que alcanza notoriedad pública, atracción erótica y poderío financiero gracias únicamente a sus atributos corporales.

Por añadidura, a sus 20 años David tiene una dentadura que le deforma la boca y le provoca una expresión animalizada e idiotizada, de ahí que se le conozca con el apelativo del “tontolón del pueblo” y más adelante como “bocachula”; sobrenombre con el cual el comandante Mascareño (su victimario mayor a lo largo del texto) lo bautiza en un ejercicio lingüístico de típica metonimia agresiva que tiene como finalidad rebajarlo en su calidad de varón al emparentarlo físicamente con la conocida y temida “vagina dentada”. Este proceder contra la heterosexualidad de David es reiterado. Como ejemplo paradigmático puede citarse el pasaje en el que su amigo, el cholo Monjardín, simplemente desautoriza la aventura erótica de David con Janis Joplin: “Y si la Janis te pasó la sífilis no

6 Se adjetiva como “apartada” a la mujer que ha gustado a un narcotraficante, quien sólo espera la situación propicia para hacerla su esposa, amante o juguete sexual y, sin importar su relación legal, puede ser repudiada o desechada en cualquier momento por otra. Es ilustrativo que la voluntad de la mujer y de sus familiares no tiene ningún poder. Los narcotraficantes se manejan como amos y dueños prácticamente de todo lo existente en la región que controlan a través del miedo a la violencia y cuando esta sensación no surte efecto, recurren efectivamente a la violencia de forma brutal.

hay bronca, carnal, ha de ser de la buena, pinche tonto, qué suerte, ¿no?, ¿Qué va a agarrar morras ese pobre infeliz?, ¿no le ves la cara y los dientotes?, Nunca falta un roto para un descosido, Pero andar con la Janis, que se lo crea su abuela” (Mendoza 49). Todas estas infracciones y su desinterés generalizado por las aptitudes consideradas viriles lo colocan en entredicho. El cuestionamiento pasa de la sorpresa a la sospecha, es decir, se duda de su heterosexualidad y se insinúa una condición homosexual más o menos oculta. Lo sorprendente, en todos los casos, es que ninguna de las advertencias o llamadas de atención de sus interactuantes sobre el peligro que corre su reputación como heterosexual preocupen al personaje principal, quien prácticamente las ignora.

En segundo lugar, el varón hegemónico heterosexual aprovecha su situación privilegiada para cortejar y conquistar sexualmente a un número siempre creciente de mujeres. Gran parte de su ascendente social se finca en estas conquistas y en la comunicación hiperbólica de las mismas. Por eso es muy importante estudiar la relación con el sexo opuesto. David es tímido, no sabe cómo cortejar a las mujeres y se mantiene virgen a sus 20 años, por ello cuando baila con Carlota Amalia tiene una eyaculación prácticamente involuntaria que provoca la risa de todos los asistentes al baile y la ira de Rogelio Castro, el narco que “ha apartado” a la jovencita. Más importante aún es que, aunque David quiere bailar con Carlota Amalia, no sabe cómo acercársele y no es por precaución (por la naturaleza de “apartada” de la joven), sino por desconocimiento total de los códigos de cortejo. Por el contrario, es ella quien lo invita a bailar y solo así se da el contacto físico. Aquí se marca una tónica que no se abandonará en su corta existencia. David conocerá a dos mujeres más: Rebeca Manzo, quien lo lleva a remar por las noches cerca de la costa del puerto de Altata para desnudarse ante él, provocarlo y sistemáticamente tirarlo por la borda para que regrese refrescado a la playa con la siguiente expresión: “Espero que sepas nadar, mi perro” (86). Es una tónica de venganza porque, de nueva cuenta, es ella quien lo ha tratado de seducir e inclusive lo ha acosado físicamente –maniobrando con las manos de David para que la toque, sobre todo en la zona vaginal– y verbalmente –preguntándole continuamente “¿Eres jotito o qué?” (86). Ante tal acusación disfrazada de cuestionamiento, cualquiera reaccionaría con la negativa verbal acompañada de un interés sexual que demuestre su heterosexualidad, pero el personaje procede en sentido contrario.

No obstante, las resistencias que muestra David se explican porque afirma tener un compromiso: está enamorado y tan pronto reúna el dinero se irá “pal’ otro lado”, es decir, a los Estados Unidos. Rebeca razona como varón: le cuesta creer que un hombre desprecie a una mujer tan apetecible como ella, deseada por toda la población y que incluso tiene novio “formal” tanto en el puerto como en “el otro lado”, sin que esto sea un impedimento para que tenga sexo cuando le plazca. Se contradicen, de ese modo, por la vía de la mentalidad y de los hechos, el papel supeditado (al hombre) de la mujer y el papel hipersexuado del varón (Mendoza 80-81). Estamos frente a una trasposición de roles genéricos. El supe-

ditado aquí es David y la hipersexualizada y controladora es Rebeca. Cabe hacer hincapié en que todas las personajes en esta novela se comportan de esta forma. Son ellas quienes toman la iniciativa desde el baile hasta la relación sexual; sus actitudes y mentalidades desmienten la domesticidad. Por sus actividades económicas, forma de pensar y ejercicio sexual, el lector estaría automáticamente compelido a pensar en un “macho”, pero dichas características –refrendamos– distinguen a una personaje. Por su parte, Janis Joplin es ícono de la cantante liberada y desenfrenada. Incluso la hija del narcotraficante más importante de la región estudia, lee a Carlos Fuentes y a Octavio Paz y ante los requiebros amorosos del Cholo Monjardin, lo entretiene, le da esperanzas y después lo deja a la deriva. En este sentido, toda la novela nos parece de una subversión femenina muy encomiable que no responde al sustrato referencial antes comentado, sino a una agenda ideológica propia del momento del enunciado, una ideología que en realidad empodera a las mujeres. La ficción enmienda lo que la historia no puede brindar. Como esperamos que sea notorio, estamos en el lado de la enunciación. Difícilmente las mujeres mexicanas (y más aún las residentes de provincia) podían desplegar un repertorio actitudinal y aspiracional como el que presentan las personajes de *El amante de Janis Joplin*. Aquí se impone una necesidad ideológica actual, en la cual las personajes pueden mostrar libertad de decisión en todos los ámbitos de la existencia y, a la vez, tener un proyecto de vida personal no necesariamente ajustado a una presencia masculina.

Así arribamos, en tercer lugar, a ciertas características de David que colocan la prescripción hegemónica masculina heterosexual en el mayor de sus cuestionamientos. El último acercamiento con una mujer que comentaremos –que anecdóticamente es el segundo–, es el que establece el personaje con la cantante Janis Joplin, con quien tiene su única relación sexual. Pero es necesario notar que el encuentro se da bajo las mismas condiciones que los otros dos ya analizados y que podemos reducir como una verdadera trasposición de papeles de actuación genérica: ella lo seduce, le indica qué hacer, es la experta sexual y después se olvida de su presencia. Como resultado de esta rápida y guiada iniciación sexual, David queda irremediabilmente enamorado y se mantiene fiel –como personaje femenino decimonónico–. El recuerdo de la Bruja Blanca lo conforta y le da sentido a su vida hasta el final, a pesar de que todo el ambiente social procura hacerlo consciente de la sinrazón de su proceder. La pérdida de la virginidad de David no puede ser de otra forma más utilitaria de acuerdo con la siguiente cita, en la cual la trasposición genérica es evidente:

entonces la mujer se desnudó ante el azoro de David, ¿Qué onda?, no tenía ropa interior bajo la túnica, sólo los pies hermosos de Madame Pompadour, *Let's fuck*, Haberlo dicho, pensó David, Si no más de eso se trata. Había bromado tanto con el Cholo sobre la posibilidad de seducir a una gringa que de inmediato comprendió el significado de esas palabras y comenzó a despojarse de la ropa. La mujer lo besó con suavidad, *Yes, baby*, luego más intenso, le acarició los genitales y se acostó sobre la alfombra morada, *Kiss my pussy, baby*,

Ni lo pienses, gritó su parte reencarnable, pero a David no le importó; luego penetró respirando fuerte, siempre guiado por ella, y en un instante tuvo un orgasmo de muerte, Ahhh, mejor que con Carlota Amalia Bazaine. [...] *I'm Janis Joplin, you can tell everybody you fuck Janis Joplin*, y le indicó la puerta. *Go, baby, get out, please*, David entendió, observó por un instante los pies y sonrió, luego se levantó, se vistió y salió sin decir palabra (47-48).

Los pocos pasajes venturosos de David lo ubican en la condición de acceso a otras experiencias sexuales heterosexuales, pero él sistemáticamente las rechaza. El medio ambiente comprende este proceder como femenino o feminizante y de ahí las reiteradas llamadas de atención al orden, bajo la amenaza de una posible homosexualización, como hemos señalado. Fórmulas todas que él sabe sortear e ignorar. Se hace el depositario de sentimientos, emociones y vínculos impercederos, los cuales –de nueva cuenta– se han relacionado históricamente con el género femenino. Es la mujer la encargada de procurarlos, mantenerlos y honrarlos. Se trata, por supuesto, de una labor insustancial, invisible, no cuantificable que, por lo tanto, se ignora al realizarse y se castiga severamente al desconocerla o dejarla en el olvido. Por añadidura, la penitencia es fuerte cuando es recuperada por un varón homosexual (con ciertos atenuantes al identificar esta preferencia sexual con lo femenino) y se manifiesta con mayor fuerza en el caso de un varón heterosexual, en virtud de que este último está hecho para centrar su atención en otras cuestiones más prácticas, más públicas, más visibles.

Toda esta emotividad llega a su máxima expresión en el sufrimiento, concretamente en el llanto. David Valenzuela llora en repetidas ocasiones y este proceder es cuestionado acremente por su contexto social. Una prueba de lo perjudicial que es dicho comportamiento se puede localizar, por ejemplo, en el largometraje documental *El sicario. Room 164* (Gianfranco Rosi y Charles Bowden, 2010) que cuenta exclusivamente en voz del propio involucrado su trayecto por el sicariato hasta su desertión. Como no hay salida de estas organizaciones, el sujeto debe huir y encuentra ayuda en un templo –presumiblemente evangélico– de grandes dimensiones, cuyos asistentes son exclusivamente varones. Ahí, los hombres se arrepienten, cantan, bailan, se arrodillan y rompen en llanto. Toda la escena es descalificada, en un primer momento, como de tintes homosexuales a través de frases pronunciadas durante los últimos diez minutos de filmación por el sujeto que huye: “ellos gritaban, eran *joterías* lo que yo estaba viendo/ me trajo a la *jaula de las locas*, pensé/ es una bola de *jotos*... se la pasaban brincando y *llorando*/ esas *joterías*, esas *mariconadas* estaban pasando en mí” (subrayado nuestro). Cualquier muestra de sentimentalidad, de emotividad se iguala a debilidad y por lo tanto a feminidad que, en el caso de los varones, deriva en homosexualidad, conceptualizada como degradante e indeseable.

Otro ejemplo similar es ubicable cuando el novio de Rebeca, del pueblo costero, Mariano Rivera, quien tiene preeminencia en la cooperativa pesquera y cuerpo de fisicoculturista, reta a David a un combate que a todas luces va a ga-

nar, pero que se convierte en lo contrario, es decir, en una situación humillante, pues David afirma que Rivera tiene el pene pequeño y él no. Acto seguido y a pesar de haber sido vapuleado físicamente por Rivera, David enseña su pene, lo que enfurece a su contrincante frente a los festejos de los testigos: “Pinche morro, se carcajearon los presentes, Parece tontolón pero nada; el gesto hizo rabiar a Rivera, que lanzó un nuevo puñetazo al novato. A punto de desvanecerse, David seguía agitando su pene desde el suelo. [...] En la banca el viejo Manzo se doblada de la risa, orgulloso de la ocurrencia del pupilo” (76). La mitificación de la heterosexualidad masculina al normarse abarca al cuerpo. En este caso, el ejercicio físico tiene como uno de sus mayores objetivos el hiperdesarrollo muscular, el cual se logra (sobre todo) gracias al fisicoculturismo que trabaja cada músculo en forma segmentada y específica para desarrollar volumen sin fin ulterior. Estamos frente al abandono de las bondades del ejercicio en conjunto, de los deportes organizados y su valor socializador a favor de un ejercicio de autoconsumo fetichizado de la propia corporalidad. La musculatura de David es propia de un campesino: fuerza física acompañada de esbeltez; las cuales se contrastan con la musculatura de Rivera, compuesta por mucho volumen. Sin embargo, esta tecnificación no puede hacer nada frente al determinismo biológico que decreta el tamaño del pene, metonimia de la virilidad. En este plano, David también se impone de forma natural –no tecnificada ni premeditada– a la vista del ambiente homosocial donde se recrea la pelea y logra así su reivindicación. Es más, la misma mitificación masculina indica –a manera de mito, verdad callejera, descalificación popular– que los fisicoculturistas, por diversas razones, tienen un pene pequeño, hecho que hace fracasar los esfuerzos de tecnificación y supuesta virilización del individuo.

Por otra parte, al ser preso David –para inculparlo injustificadamente como perteneciente a un grupo subversivo– es sometido a toda clase de vejaciones, privaciones, torturas físicas y psicológicas. Él se refugia en el recuerdo de Janis y solo reclama que lo hayan despojado de un retrato de la cantante que había arrancado de un periódico. Por influencias de su amigo, el Cholo Mojardín, verdadero capo en ascenso, finalmente es trasladado a una celda individual, equipada con toda clase de comodidades y con un reo a cargo de su cuidado, una especie de guardaespaldas para protegerlo. En medio de esta tensión carcelaria, se despliega todo un mundo sexualizado que despierta con el anochecer: presos que conviven con sus parejas femeninas introducidas dentro del penal por el poder económico narco, otros que se han hecho de un preso homosexual que les sirva de sustituto femenino en todos los sentidos –desde preparar los alimentos hasta ser su objeto de satisfacción sexual–. También se da el comercio sexual y en medio David se lamenta y sufre ante el anuncio de la muerte de Joplin (222-223). Esta excepcional situación desarma la construcción masculina supuestamente monolítica y estable, el deseo sexual encuentra formas de satisfacción, aunque se cubra de una capa de espeso silencio ayudado por la flexibilidad del macho en cuestiones de ejercicio sexual, como se había señalado anteriormente. La situación presidiaria

de David ha cambiado totalmente. Entre las comodidades que se le han otorgado, estarían incluidos los servicios sexuales –prácticamente de cualquier tipo y en el momento que se disponga–, pero estos no son una opción para él, que “pertenece” a su iniciadora sexual, Janis Joplin; así como las mujeres pertenecen, en el imaginario colectivo, a quien “las hizo mujer”, por la intervención sexual de un varón.

Finalmente, David parece que va a salir de la cárcel y tiene por cometido vengar el asesinato de su padre a manos de los Castro, pero la muerte de Janis lo transforma de tal manera que se obsesiona tan solo con la idea de ir a la playa donde se esparcieron las cenizas de la cantante. Todo lo cual representa una infracción mayor al código masculino mexicano: primero está la familia sanguínea, sobre todo los progenitores, y después cualquier relación amorosa. A pesar del dolor y los deseos de venganza que manifiesta David, se impone un imperativo romántico: visitar en duelo la última morada de la amada quien no fue verdaderamente tal, sino una invención desmedida de David. Todas las renuncias anteriores tendrían su culminación en este peregrinaje y homenaje luctuosos, los cuales no demuestran ninguna practicidad visible: es un asunto del corazón que solo beneficia a la persona comprometida o compelida a realizar estos actos, con los cuales David demuestra su desinterés por la hegemonía masculina y sus posibles beneficios públicos.

En este escenario de contradicciones genéricas, David expresa un último gesto que tiene una doble lectura. Cuando su muerte ya está definida y se encuentra volando sobre el Mar de Cortés donde será arrojado al vacío, él mismo decide aventarse al océano, hecho que representa una venganza a su parte “reencarnable” que minutos antes le ha confesado que su muerte representa su liberación, que siempre había perseguido orillar a ella, pero que era “tan tonto” que se le había dificultado. Igualmente, David es previamente castrado antes de ser arrojado al mar, ya que desvirilizarlo supone tener poder total sobre él. Ante estas dos muestras de degradación suprema, David se restituye al aventarse él mismo y caer pensando que en las aguas marinas se reencontrará con las cenizas de Joplin. Esta motivación secreta implica llevar el estereotipo femenino decimonónico a su última e irrefutable prueba: yacer en la misma última morada del ser amado, aunque este amor no haya sido correspondido:

Mientras caía jalado por el bloque de concreto escuchó la voz de Janis Joplin, Hey, chavo, ¿qué onda? ya sé que no eres Kris Kristofferson, pero sígueme, te he estado esperando, despedía un suave aroma oriental, Sé que siempre me fuiste fiel, Claro, respondió. Entonces se impactó con el agua y sintió que su parte reencarnable se separaba de él y se hundía girando en forma de espirales, ¿Qué onda?, ¿estaré muerto?, pero no le importó: allí estaba Janis con su pelo ondulado, preciosa, llena de collares exóticos, vestida con su túnica blanca. Vio pasar un cardumen y en él peces de colores, luego el agua borró todo, el mundo se hundía y todo se puso oscuro, oscuro (248).

Conclusiones

En el presente artículo observamos las políticas sexuales y genéricas presentes en *El amante de Janis Joplin*. Las mismas no corresponden al sustrato referencial del texto, sino al momento de la enunciación, es decir, son marcas ideológicas que no han sido recuperadas históricamente, sino que corresponden a una lógica o agenda subversiva sexo-genérica propia del momento de la enunciación: de ideologías novedosas en un México en diferentes transiciones. En este contexto, han entrado en crisis las categorías genéricas tradicionales sobre el ser masculino y femenino permitiendo modelos alternos que abren nuevas expectativas comportamentales a ambos géneros, con grados variables de éxito y obstaculización. Así, asistimos a una trasmutación genérica, pues el personaje de David Valenzuela desprecia las virtudes masculinas heteronormadas hegemónicas que paradójicamente encarna. En cambio, adopta toda una serie de atributos, actitudes y aspiraciones que se han identificado como femeninas y que, al ser asumidas por un varón, le feminizan hasta colocarlo en la posición infamante de sujeto “homosexual”. Curiosamente, este proceso degradante no preocupa al personaje principal, obsesionado con un objetivo romántico.

Por el contrario, las personajes en el texto se comportan con los atributos masculinos hegemónicos, es decir, son seres actuantes, activos y totalmente fuera de la domesticidad prescrita para las mujeres. Toman sus propias decisiones, ejercen una sexualidad abierta y volitiva y hasta se puede afirmar que utilizan a los varones como objetos sexuales. En todos los casos, son las mujeres quienes eligen a David y lo llevan hasta donde ellas desean, desautomatizando el proceder que históricamente se ha adjudicado como propio del varón.

Al desatender las exigencias genéricas normadas, los personajes mencionados se ven expuestos a la condena social. El primer recurso que tiene el patriarcado para llamarlos al orden es la difamación, al adjudicarles una preferencia sexual alterna: homosexualidad al varón, lesbianismo o virilización a las mujeres. Sin embargo, en el contexto de una sociedad machista, la homosexualización tiene mayor peso, pues uno de sus miembros está traicionando al grupo.

Finalmente, es importante indicar que el trasfondo tanto de la guerra sucia como del narcotráfico no son entendidos, compartidos ni apoyados por el personaje principal. David Valenzuela es un personaje sin virtudes ni ambiciones; solo quiere vivir su vida campesina sin dificultades, realizar un propósito amoroso, y nada más. En este sentido, la novela produce gran desasosiego pues notamos que estos fenómenos mayores (la represión política y el narcotráfico) afectan la vida de personajes (de personas) que están alejadas de ambiciones mayores, que únicamente quieren llevar una vida sin sobresaltos en la que la emotividad sea el lugar seguro en que sostenerse. Obviamente, las ambiciones de otros impiden llevar a cabo estas pequeñas aspiraciones que no dejan de ser válidas y dignas de respeto. Esto resulta imposible de acuerdo con el texto y su desenlace.

Referencias bibliográficas

- Barrera, Jorge Moreno. *La guerra sucia en México: el toro y el lagarto 1968-1980*. Libros para Todos, 2002.
- Borbolla, Carlos. *La guerra sucia: hechos y testimonios*. Universidad de Colima, 2007.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. *Nación criminal. Narrativas del crimen organizado y el Estado mexicano*. Ariel, 2015.
- Golberg, Paul L. “Narcos, Globalistas, and the Aesthetics of Deterritorialization in Luis Felipe G. Lomelí’s *Todos Santos de California*”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 37, n° 1, 2008, pp. 49-65.
- Illades, Carlos y Teresa Santiago. *Estado de guerra. De la guerra sucia a la narco-guerra*. ERA, 2004.
- Lemus, Rafael. “Balas de salva: Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”. *Letras Libres*. 2005. <https://bit.ly/2JOzrgd>, consultado 12/06/18.
- Matousek, Amanda L. “Shades of Borderland Narconovela from Pastel to Sanguine: Orfa Alarcón’s *Perra brava* as Antinovela”. *Frontiers: A Journal of Women’s Studies*, vol. 35, n° 2, 2014, pp. 118-135. doi: 10.5250/fronjwomestud.35.2.0118
- Mendoza, Élmer. *El amante de Janis Joplin*. Tusquets, 2008.
- Moreno Rojas, Ilda Elizabeth. “Espacio e identidad en las novelas *Un asesino solitario* y *El amante de Janis Joplin* de Elmer Mendoza”. *Estudios lingüísticos y literarios del Noreste*, vol. 2. Coordinador Gerardo Mendoza Guerrero. H. Ayuntamiento de Culiacán-Instituto Municipal de Cultura-Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional-Universidad de Sinaloa, 2008, pp. 103-123.
- Parra, Eduardo Antonio. “Norte, narcotráfico y literatura”. *Letras Libres*. 2005. <https://bit.ly/2JJcJs>, consultado 12/06/18.
- Sau, Victoria. “De la facultad de ver al derecho de mirar”. *Nuevas masculinidades*. Editoras Marta Segarra y Angels Carabí. Icaria, 2000, pp. 29-40.
- Selene, Ivette “La violencia por autoreafirmación de género según un estudio del habla en la novela *Nombre de perro*”. *Datos PDF*, <https://bit.ly/2y7Tu4z>, consultado 12/06/18.
- Yáñez Félix, Ricardo Antonio. “La significación simbólica de los personajes en *El amante de Janis Joplin*”. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 23, n° 46, 2014, pp. 288-304. *Redalyc*, <https://bit.ly/2JxMenL>, consultado 12/06/18.

Fecha de recepción: 17/04/2018 | Fecha de aceptación: 08/06/2018