

Pólvora, sangre y sexo:  
dialogismos contemporáneos entre la literatura y el cine en América Latina

by

Assen Kokalov

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree  
Doctor of Philosophy

Approved February 2011 by the  
Graduate Supervisory Committee:

David Foster, Chair  
Isis McElroy  
Carmen Urioste-Azcorra

ARIZONA STATE UNIVERSITY

May 2011

Gunpowder, Blood and Sex:  
Contemporary Dialogisms between Literature and Film in Latin America

by

Assen Kokalov

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree  
Doctor of Philosophy

Approved February 2011 by the  
Graduate Supervisory Committee:

David Foster, Chair  
Isis McElroy  
Carmen Urioste-Azcorra

ARIZONA STATE UNIVERSITY

May 2011

## ABSTRACT

El vínculo entre el texto literario y su adaptación o versión cinematográfica ha sido foco de contención para los estudios relacionados con la literatura y el cine desde el mismo surgimiento del segundo, ya que las adaptaciones fílmicas de obras literarias forman parte de la historia del cine desde el principio del siglo XX. Para la mayoría del siglo pasado la preocupación central en este sentido ha sido el nivel de fidelidad que la versión cinematográfica exhibe en cuanto al texto escrito, que ha sido considerado el original que los cineastas deben respetar. Sin embargo, en los últimos veinticinco años la idea de fidelidad adaptativa ha sido descartada por un número de críticos. Este cambio en los paradigmas teóricos se debe principalmente a los trabajos de una serie de pensadores posestructuralistas quienes rechazan la existencia de un texto original e insisten en la permutabilidad de cada texto, concepto que permite una cantidad infinita de lecturas cuyo significado es construido por el lector y no por el escritor. De acuerdo con semejante epistemología el presente estudio investiga y desafía varias aproximaciones teóricas en cuanto a la relación entre cine y literatura que ha surgido en las últimas décadas y cuyo propósito es superar las limitaciones del discurso de fidelidad.

Se analiza un número de textos latinoamericanos que han sido llevados a la pantalla. En términos temáticos tanto las obras literarias como los films contienen elementos que retratan la realidad de aquellos grupos marginados que se oponen a la heteronormatividad. Dentro de la epistemología actual este tipo de sexualidad forma parte de la teoría queer. Otro punto común que las obras analizadas comparten es la presencia de elementos de violencia que evidencian el alto nivel

de intolerancia hacia aquel sujeto que resulta diferente y amenaza la estructura social. También se nota la presencia de una fragmentación general dentro de la sociedad latinoamericana producida por el constante conflicto entre las diferentes capas sociales, entre la estructura de poder socioeconómico y los diversos grupos que quedan al margen del poder, y también los múltiples choques que surgen entre los grupos de marginados.

## ABSTRACT

The nature of the link between a literary text and its film adaptation has been a point of contention within academic thought since the inception of cinema due to the fact that film adaptation forms part of film history since the early 1900s. For most of the past century, the main concern of critics has been the level of fidelity that adaptations exhibit in terms of their relationship with the text, which was viewed as the original that directors needed to use as a model. In the last 25 years, however, the discourse of fidelity has been challenged by a number of intellectuals as a result of poststructuralist thought, which rejects the notion of an “original” text and proclaims the existence of infinite meanings within each text that are constructed by the reader, not the writer. The present investigation takes into account this type of epistemology as its starting point in order to review and defy a number of theoretical approximations from the last several decades that deal with the relationship between literature and cinema towards its main goal of overcoming the limitations of fidelity discourse.

This is carried out through an in-depth analysis of Latin American texts that have been adapted to film. Thematically both the literary texts and the films contain elements that portray the reality of marginalized groups that build their existence in opposition to the model of patriarchal heteronormativity. In current epistemological thought such *modus vivendi* falls within the realm of queer theory. Another common thread that unites all the cultural productions is the presence of violence that showcases the high level of intolerance towards any subject who somehow seems to be different, hence threatening the dominant configura-

tion of patriarchy. Furthermore, the different texts and films expose a general fragmentation within Latin American society, a result of the constant struggles among its diverse social groups, between the ones who occupy the position of socioeconomic power and those who are left outside of it; such a fragmentation also stems from the multiple clashes that occur within the marginalized groups themselves.

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda y la paciencia de los miembros de mi comité de investigación: doctor David William Foster, doctora Isis Costa-McElroy y doctora Carmen de Urioste-Azcorra. Ellos siempre supieron guiarme al camino correcto aun cuando me parecía que éste simplemente no existía. Las largas conversaciones con David bajo el sol imperdonable de Phoenix lograron desafiarme constantemente y, al mismo tiempo, inspirarme para seguir cuestionando cada lectura y cada idea que cruzaba mi trayecto intelectual. También quisiera agradecer todo el apoyo que he recibido a lo largo de los años por parte de mis padres, Violeta e Iván y de mi hermano, Martín. Finalmente, no cabe duda, que el amor de Krist es lo que me sostuvo durante muchos días largos de ansiedad y noches aún más largas de insomnio en una labor que con frecuencia aparentaba ser inacabable. Su presencia en mi vida todos estos años era una fuente constante de inspiración y desahogo que me permitía sonreír incluso en los momentos más difíciles, algo que le agradeceré para siempre.

## TABLA DE CONTENIDO

	Página
CAPÍTULO	
1 PRESENTACIÓN .....	1
2 CONSIDERACIONES ADAPTATIVAS PRELIMINARES: TRES CASOS DE DIALOGISMO ENTRE LITERATURA Y CINE EN LATINOAMÉRICA .....	18
“Este sueño es corto pero es feliz”: <i>El beso de la mujer araña</i> .....	19
“El infierno es aquí donde estamos”: <i>El lugar sin límites</i> .....	34
“Siempre tuve una gran voracidad sexual”: <i>Antes que Anochezca</i> .....	51
3 FUERA DE LA LEY: DIALOGISMOS HOMOERÓTICOS EN EL AMBIENTE DEL CRIMEN Y DE LA VIOLENCIA URBANA .....	69
“Hay que ser muy macho para hacerse cojer por un macho”: <i>Plata quemada</i> .....	71
“Y un día, cuando más lo quería, cuando menos lo esperaba, lo mataron”: <i>La virgen de los sicarios</i> .....	103
4 “SIM, MEU SARGENTO”O UNA EXPLORACIÓN DE LA DICTADURA LATINOAMERICANA A TRAVÉS DEL DIALOGISMO ENTRE LITERATURA Y CINE.....	138
“Com os joelhos, lento, firme, ele abria caminho entre as minhas coxas, procurando passagem”: “Sargento Garcia”/	



CAPÍTULO	Página
<i>Sargento Garcia</i> .....	141
5 LA DESESTABILIZACIÓN DE LA FAMILIA PATRIARCAL LATINOAMERICANA Y LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA.....	175
“Apagamos la luz. Rodolfo fue un violín concertino, como en los buenos tiempos”: “Doña Herlinda y su hijo”/ <i>Doña Herlinda y su hijo</i> .....	177
“Después retrocedió un paso hacia la esquina del edificio para quedar fuera de la vista de sus padres, y le mostró”: “Cinismo”/ <i>XXY</i> .....	201
6 CONCLUSIÓN .....	238
BIBLIOGRAFÍA .....	249

## CAPÍTULO 1

### PRESENTACIÓN

El cortometraje de Tutti Gregianin *Sargento Garcia* (2000) comienza con la imagen de una sala llena de hombres jóvenes desnudos, observados atentamente por un oficial militar cuyo poder sobre ellos se revela no solamente por el hecho de que él sea el único hombre vestido, sino también por su uniforme militar y su fusta. Al final del film él termina penetrando a uno de los jóvenes en un acto sexual que puede ser analizado desde múltiples perspectivas en términos del contexto político, económico y social del Brasil del siglo XX. Este cortometraje introduce el tema del presente trabajo cuyo propósito es investigar una serie de textos latinoamericanos (principalmente novelas y cuentos) que han sido llevados a la pantalla. Tanto las tramas de las obras literarias como las de los films contienen elementos que retratan, de una manera explícita, la realidad socioeconómica de aquellos grupos marginados que se oponen fundamentalmente a la heteronormatividad patriarcal. Dentro de la epistemología actual este tipo de sexualidad se ubica dentro de los marcos relativamente indefinibles de la teoría queer, cuya meta es precisamente la ambigüedad en términos de definición estricta. Otro punto común que todas las obras analizadas comparten es la presencia de elementos de violencia que evidencian el alto nivel de intolerancia hacia aquel sujeto que resulta diferente y de tal manera amenaza la paradigmática estructura social (la homofobia es sólo una faceta de tal intolerancia). También se nota la presencia de una fragmentación general dentro de la sociedad latinoamericana producida por el constante conflicto, frecuentemente violento, entre las diferentes capas sociales, entre la es-

estructura de poder socioeconómico y los diversos grupos que quedan al margen de tal poder, y también los múltiples choques que surgen entre los grupos heterogéneos de marginados.

En este sentido el presente trabajo comenzará con una investigación histórica del cuerpo crítico ya presente sobre un número de textos y películas como la novela *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig y el film homónimo (1985) del director Héctor Babenco. En esta lista también se incluirán la novela *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso, la autobiografía *Antes que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas y las sendas películas *El lugar sin límites* (1978) de Arturo Ripstein y *Before Night Falls* (2000) de Julian Schnabel.

Después de este análisis historiocrítico, el trabajo se enfocará sobre los textos literarios y películas que forman su eje fundamental. Estas obras son el cuento “Doña Herlinda y su hijo” (1984?) y el film *Doña Herlinda y su hijo* (1985) de Jaime Humberto Hermosillo, la novela *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y la película homónima (2000) de Barbet Schroeder; también *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia y su adaptación cinematográfica (2000) de Marcelo Piñeyro, y los cuentos “Sargento Garcia” (1982) de Caio Fernando Abreu y “Cinismo” (2004) de Sergio Bizzio, y los sendos films, *Sargento Garcia* (2000) de Tutti Gregianin y *XXY* (2007) de Lucía Puenzo.

Como lo evidencia esta lista, el trabajo tiene el propósito de incluir una serie de importantes textos y películas de las últimas cuatro décadas con un énfasis especial sobre producciones recientes, es decir de las últimas dos décadas. También se debe notar que las obras son representativas de diferentes países y regio-

nes latinoamericanos con la inclusión de dos producciones lusoamericanas que destacan la necesidad de incorporar obras provenientes de Brasil, escritas o dirigidas en portugués, en cualquier estudio sobre Latinoamérica que pretenda ser completo y relevante. Es importante señalar que el orden que sigue la lista (cronológico, según la fecha de estreno de los filmes) no tiene el propósito de marcar preferencia especial o algún supuesto nivel de importancia, sino que refleja el simple hecho de que la lista debe estar organizada de un modo u otro.

En términos teóricos, el presente trabajo enfrentará el problema del vínculo entre el texto literario y su adaptación o versión cinematográfica. Tal problemática ha sido parte de los estudios relacionados con la literatura y el cine desde el mismo surgimiento del segundo, ya que las adaptaciones fílmicas de obras literarias forman parte de la historia del cine desde el principio del siglo XX. Para la mayoría del siglo pasado la preocupación central en este sentido fue el nivel de fidelidad que la versión cinematográfica exhibía en cuanto al texto escrito, el cual fue considerado el original que los cineastas debían respetar. Muchos críticos contemporáneos señalan el estudio paradigmático de George Bluestone, *Novels into Film* (1957), como uno de los estudios más significativos para la fortificación y la propagación de tal discurso que llegó a ocupar una posición central dentro de los estudios sobre cine y literatura hasta la década de los ochenta (Aragay, Elliott, Leitch, McFarlane, Naremore).

Sin embargo, en los últimos veinticinco años la idea de fidelidad ha sido desafiada y, de hecho, descartada por la mayoría de los críticos. Este cambio en los paradigmas teóricos se debe principalmente a los trabajos de pensadores po-

sestructuralistas como Barthes, Genette, Derrida y Foucault quienes rechazan la idea de la existencia de un texto original e insisten en la permutabilidad de cada texto, concepto que permite una cantidad infinita de lecturas cuyo significado es construido por el lector y no por el escritor, y que también induce a críticos como Linda Cahir a cuestionar la esencia del postulado de fidelidad: “The question is not that of the [adaptation’s] faithfulness, but of its *faithfulness to what?*” (15, énfasis original), o como lo define McFarlane cada espectador demanda una fidelidad que responde a su versión propia del texto literario, meta que es obviamente tan inalcanzable como lo es etérea (15-16). Cahir también demuestra la manera en que dichos postulados posestructuralistas deconstruyen otro de los paradigmas principales del discurso cineasta de mediados del siglo XX, la teoría del *auteur*, que procura instaurar una figura igual a la del escritor literario en el contexto fílmico. Este espacio privilegiado, más frecuentemente ocupado por el director, fue importante para el establecimiento de los estudios de cine dentro del ambiente académico y también fue rechazado por los postulados de Barthes y Derrida.

De tal modo el presente estudio investigará, desafiará y utilizará, según sea apropiado, una serie de aproximaciones teóricas en cuanto a la relación entre cine y literatura que ha surgido en las últimas décadas y cuyo propósito es superar las limitaciones del discurso de fidelidad. Una de estas aproximaciones que emerge como resultado directo de los pensamientos de los posestructuralistas es lo que investigadores como Robert Stam y Thomas Leitch proponen en términos de la adaptación como un dialogismo intertextual. La crítica al concepto de fidelidad que ofrece Stam es sumamente pertinente para el presente estudio, ya que el in-

investigador ubica el discurso predominante del siglo XX dentro del espacio de la moral patriarcal por el frecuente uso de términos como “infidelidad”, “deformación”, “traición”, “violación”, “profanación”, entre otros, y por el rechazo de la adaptación “infiel” que “traiciona” a su progenitor. En este sentido Stam basa su análisis principalmente en el discurso de transtextualidad de Gérard Genette que elabora una serie de conceptos propuestos originalmente por Mikhail Bakhtin y Julia Kristeva. Stam utiliza todas las cinco distintas categorías de transtextualidad,<sup>1</sup> pero su enfoque principal cae sobre dos de ellas: la “intertextualidad”, la cual sirve como un “effective co-presence of two texts” (cit. en Stam 65) que permite que la adaptación participe activamente en una doble intertextualidad, una literaria y otra cinematográfica; y la “hipertextualidad” que vincula un texto, denominado el “hipertexto”, con uno o más textos anteriores, denominados “hipotextos”. Éstos terminan siendo modificados, transformados y elaborados por el mismo “hipertexto”, cosa obviamente relevante para el estudio de la adaptación, la cual se puede considerar un “hipertexto” que utiliza uno o más “hipotextos” para así salir del marco hipotextual del texto literario. De tal manera, Stam concluye que las adaptaciones cinematográficas existen en un continuo de referencias y transformaciones intertextuales donde inacabadamente se generan nuevos textos (o nuevos productos culturales) en un proceso de reciclaje, transformación y transmutación dentro del cual no se puede definir un claro punto de partida o de origen de estos textos. Finalmente, el crítico concluye que las adaptaciones cine-

---

<sup>1</sup> Las cinco categorías son: “intertextualidad”, “paratextualidad”, “metatextualidad”, “arquitectualidad” e “hipertextualidad”.

matográficas se pueden percibir como una cierta negociación de intertextos con múltiples niveles. En este sentido la pregunta más pertinente será, ¿cuáles son los intertextos que utiliza la obra literaria y cuáles son los intertextos que evoca la obra fílmica? Y también, ¿cuáles de las señales intertextuales que aparecen en la obra literaria resultan adquiridas por el film? Estas preguntas revelan el hecho de que la adaptación, según Stam, pueda ser analizada como una compleja transformación en términos de selección, amplificación y extrapolación de los intertextos del texto literario por parte de la película.

Otra aproximación importante a la cuestión del vínculo entre cine y literatura es reexaminada por Kamilla Elliott, el grueso de cuyo trabajo generalmente critica y contesta la estricta separación entre palabra e imagen iniciada en el siglo XVIII por escritores como Sir Richard Blakemore en su *Lay-Monastery* (1713) y Gotthold E. Lessing en *Laocoön: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry* (1766). En términos de la adaptación cinematográfica, Elliott enfatiza su oposición al paradigma teórico que estudia las conexiones entre cine y literatura a través de lo que ella denomina el modelo de “adaptación y analogía” subrayando las múltiples limitaciones y defectos de los típicos esquemas analógicos de la adaptación (la adaptación “literarizada” y la adaptación psicoanalítica). Para remediar tales limitaciones, la crítica sugiere el uso de la analogía del espejo, “the looking-glass analogy”, que en su opinión resulta más válida y mucho más práctica que aquellas analogías abstractas cuyos postulados frecuentemente terminan contradiciendo la realidad cultural de las adaptaciones cinematográficas (5).

Como lo confirma Elliott, este tipo de analogía recíproca tiene una larga tradición dentro de los estudios de artes relacionadas y transforma a cada una de las artes involucradas en adjetivo modificador de la otra, práctica que impone en ambas obras, la literaria y la cinematográfica, el imperativo de luchar para lograr el poder cultural y representativo que les permitirá definir su propio lugar dentro del contexto cultural de la época. Al mismo tiempo esta lucha que se forma entre los distintos entes artísticos no acaba perdiéndose en una dinámica de aversión y jerarquización como es el caso con los típicos esquemas de analogías de la adaptación señalados anteriormente e incluso con el ya depuesto discurso de la fidelidad, sino, insiste Elliott, la rivalidad creada por los fundamentos de reciprocidad de la analogía del espejo termina produciendo una dinámica de mutualidad e inherencia. Basándose en una serie de ejemplos específicos (por ejemplo Blakemore, la película *Alicia en el país de las maravillas* (1951) de Disney, estudios de lingüística cognitiva y neuropsicología) la investigadora también afirma la capacidad de la analogía del espejo de superar las divisiones rígidas entre la esfera verbal y la esfera visual, ya que el espejo permite, de un modo recíproco, “[for] words to evoke mental images and of pictures to evoke verbal figures in cognition” (211), cosa que demuestra la conexión entre los actos de verbalización y visualización.

El presente estudio también tomará en consideración las propuestas epistemológicas y la clasificación de modelos de adaptación o traducción de filmes basados en fuentes literarias que sugiere Linda C. Cahir. En primer lugar es necesario subrayar el uso del término *traducción* utilizado en este caso, ya que la in-



fluencia de los estudios de traducción e interpretación sobre las aproximaciones teóricas relacionadas con los vínculos entre cine y literatura está bien documentada en la crítica pertinente (Aragay, Cahir, Elliott, Naremore). Lo que es importante señalar en el caso de Cahir, sin embargo, es la clara articulación de la necesidad de cambiar el paradigma semántico de “adaptación” a “traducción”:

Through the process of translation a fully new text—a *materially different entity*—is made, one that simultaneously has a strong relationship with its original source, yet is fully independent from it. Simply put: we are able to read and to appreciate the translation without reading the original source. (14, énfasis original)

Esta propuesta resulta tan valiosa por establecer claramente la autonomía de la obra cinematográfica, ya que a través de la traducción emerge un nuevo texto o, en el caso del cine, un nuevo producto cultural que no es una versión mutilada de la materia original, sino “a fully new work” (14). Utilizando como base la clasificación inicialmente proporcionada por John Dryden en el siglo XVII, Cahir establece tres modos de traducción diferentes: la traducción literal, la traducción tradicional y la traducción radical. A pesar de que la divergencia entre estas tres entidades depende otra vez de un cierto nivel de fidelidad a la trama y a los detalles que aparecen en la fuente literaria, Cahir afirma que aun la traducción cinematográfica más fiel a la obra literaria resulta ser un trabajo completamente independiente.

En el presente estudio se investigará minuciosamente el posible conflicto que emerge en la taxonomía de Cahir, la cual por un lado enfatiza la autonomía del producto fílmico, pero por otro lado construye su estructura clasificatoria en base de una esencial fidelidad al texto literario por parte de la adaptación o tra-

ducción cinematográfica. Finalmente, en su estudio la crítica también explora detalladamente la cuestión de textos literarios que son supuestamente “imposibles” de llevar a la pantalla. Este argumento, relacionado otra vez con el discurso de fidelidad, es digno de mencionar en este caso, ya que Cahir construye un sofisticado plan de los requisitos necesarios para poder interpretar cualquier obra literaria en película. Los cuatro requisitos principales que el plan señala demuestran no solamente el alto nivel de flexibilidad que el medio fílmico tiene a su disposición, sino también el importante cambio paradigmático que se ha efectuado dentro de los estudios de cine y literatura.<sup>2</sup>

Finalmente, se tomarán en cuenta algunas propuestas como aquellas de Christopher Orr que preceden y directa o indirectamente nutren las ya mencionadas teorías de carácter mucho más sofisticado. Como será demostrado en el capítulo 4, en su breve reseña del año 1984 sobre varios estudios críticos de adaptación cinematográfica, Orr críticamente cuestiona el discurso de fidelidad predominante en aquella época (tal dominación discursiva queda evidente en la ideología y en el contenido de los cuatro textos reseñados). A través de su concepto innovador de “lapses of fidelity” el investigador desestabiliza exitosamente la supuesta obligación de fidelidad que se exige de aquel cine que se propone adaptar un texto literario. Estos lapsos o transformaciones, según Orr, suministran las cla-

---

<sup>2</sup> Estos cuatro requisitos son los siguientes: la astucia de entender los elementos más integrales de la obra literaria; la capacidad técnica para traducir este entendimiento en la esfera fílmica; la creatividad y maestría conceptual para traducir un extenso texto escrito en un film de longitud aceptable; la pasión extraordinaria que produce la expresión creativa cuyo centro está ubicado en un espacio más allá de los límites de la seguridad y la razón (Cahir 30).

ves necesarias para poder reconstruir el significado independiente de la producción fílmica e identificar su ideología divergente (73). El último punto es particularmente trascendental, ya que muchos de los críticos de la época en cuestión (y en especial aquellos cuya obra Orr está revisando) consideran como una adaptación digna sólo aquella que logra mantener su ideología simétrica a la del texto adaptado en un acto de fidelidad espiritual, otro de los conceptos fundamentales del discurso predominante que Orr intenta socavar (73-74).

Como ya se señaló el presente estudio se enfocará en obras que de alguna manera representan prácticas y subjetividades ubicadas fuera del marco de la heteronormatividad. En términos teóricos, este tipo de enfoque temático requerirá el uso de los postulados de la teoría queer cuyos fundamentos se oponen radicalmente al concepto de una identidad fija y proponen situar la identidad en la esfera de lo estratégico y de lo contestatario. Muchos de los textos teóricos queer apoyan firmemente esta idea que sirve para deconstruir la subjetividad del yo. En su estudio sobre los orígenes de la teoría queer Annamarie Jagose hace un detallado análisis de los trabajos de los pensadores que proporcionan el contexto posmoderno dentro del cual emergen las posibilidades de lo queer. Jagose se centra en las teorías de Althusser, Freud, Lacan y Saussure, que ofrecen el marco teórico general y los trabajos de Michel Foucault, que examinan específicamente la cuestión de la identidad sexual y su construcción en el discurso de la modernidad. Por otro lado, William B. Turner estudia lo contestatario como base de la teoría queer y el modo en que ésta surge como un desafío a los principios sociales, políticos, económicos y sexuales del patriarcado. La imposibilidad de encasillar al individuo dentro de

los límites estrictos de una subjetividad inmutable y nítidamente estética, según Turner, convierte a todos en seres queer (8). David William Foster contextualiza estos postulados dentro de la sociedad latinoamericana donde las predominantes taxonomías de identidad anglosajonas frecuentemente no tienen la capacidad de abarcar las identidades actuales: por ejemplo, la tradicional categoría de “homosexual”, según el crítico, es “limitada a la pareja pasiva de un acto homoerótico” (*Producción cultural* 60). Desde este punto de vista no debe sorprender que la producción cultural latinoamericana no trate los tipos de problemas de identidad sexual frecuentemente observados en su contraparte norteamericana, sino los asuntos y los actos sexuales que Foster denomina queer (*Queer Studies* xvii).

La teoría queer también se vincula directamente con los estudios de género por su modo de utilizar las estratagemas posmodernas para superar las limitaciones impuestas originalmente por el concepto de identidad esencial e inmutable por parte de los estudios lesbigay y del feminismo (Walters 9). En este sentido las propuestas de Judith Butler en cuanto a la performatividad del género como estructura social, fundamentalmente diferente del sexo biológico, resultan muy útiles para investigar la sexualidad humana y los comportamientos que ésta provoca en términos de prácticas independientes que permiten al sujeto evitar denominaciones estrictas como gay, heterosexual, bisexual y demás. Suzanna Walters señala que en el contexto estadounidense tal taxonomía resultó totalmente inadecuada en la época de los años ochenta con la llegada de la pandemia del sida cuando lo que fue determinante en cuanto al nivel de riesgo de contagio de cada individuo no fue la manera en que éste se definía en términos de identidad sexual (homo-,

hétero- o bisexual), sino sus prácticas sexuales personales. Como se demostrará en el presente estudio, esta importancia de la performatividad del género y de las prácticas sexuales individuales resulta aún más elevada en el contexto latinoamericano donde tradicionalmente las categorizaciones de identidad sexual jamás han funcionado y donde, además, el poder de la estructura patriarcal ha sido más fuerte y, consecuentemente, la homofobia y la violencia que resultan de ésta, a nivel estatal e individual, han causado una significativa aversión por parte del sujeto de identificarse con cualquier grupo de minoría sexual.

El presente estudio abordará la cuestión de la violencia, posiblemente uno de los temas más representados por la producción cultural contemporánea dentro y fuera de América Latina. Críticos como Beatrice Hanssen opinan que a partir del fin de la Guerra Fría “the phenomenon of violence has come to the fore again with a renewed force, eliciting a wealth of publications and analytical models that have sought to come to grips with its troubling geopolitical dimensions and sociopolitical ramifications” (158). En el contexto latinoamericano la violencia forma parte integral de la historia de la región comenzando con la conquista del Nuevo Mundo por los españoles y con lo que Claudio Lomintz denomina, el en caso específico de la conquista de México, un genocidio/exterminio de la población nativa. Las violentas luchas que marcan el período de independencia latinoamericana se reflejan ampliamente en las primeras obras literarias de las nuevas naciones como sería en el caso de Argentina con *El matadero* de Esteban Echeverría, escrito a fines de los años treinta del siglo XIX. El siglo XX también queda induda-

blemente marcado por la violencia de una serie de dictaduras y guerras civiles que afectaron y de cierta manera siguen afectando casi todos los países de la región.

A continuación se explorará una serie de diferentes dimensiones de la violencia contra aquellos sujetos marginados que ocuparán el centro de nuestro análisis y también los diferentes tipos de daño que causa tal violencia. En este sentido es importante subrayar que la violencia puede tener distintas expresiones físicas, verbales, psicológicas o combinaciones de tales expresiones. En la introducción de su *Critique of Violence* (2000), Hanssen advierte a sus lectores que cualquier estudio sobre la violencia tiene que ser sumamente amplio, ya que el ser humano ha conseguido crear una enorme cantidad de “atrocities, systems of domination, oppression, and exploitation” (8). Además, James Giles previene que la violencia puede presentar ciertas dificultades en cuanto a su identificación: “[v]iolence seems comparable to pornography in being difficult to identify but nevertheless a phenomenon most people claim to be able to recognize when they see it”, mas al mismo tiempo el crítico afirma que “language nevertheless constitutes one of our most important modes of access to it [la violencia]” (5). Consecuentemente, en el presente trabajo el propósito es enfocarse en ciertas formas de violencia que aparecen específicamente representadas por los textos literarios y films que forman el axis de nuestro análisis.

Para dar algunos ejemplos específicos, se puede notar que en obras como *El beso de la mujer araña* y *Antes que anochezca* se acentúa la opresión política, en *Plata quemada* y *La virgen de los sicarios* sobresale la violencia urbana y el crimen, mientras que en *Sargento Garcia* y *XXY* uno encuentra formas de violen-

cia que, a pesar de ser más sutiles, resultan tan o aún más salvajes que la bárbara violencia que predomina en las calles de Medellín en la década de los noventa del siglo pasado. De hecho Lucía Folena habla de una violencia filológica que construye cada narrativa o mito de comienzo (el comienzo de la nación o de cualquier otra forma de comunidad) que tiene el propósito de inventar y finalmente legitimar al otro (220), es decir a un enemigo común quien necesita ser ritualmente identificado y eliminado para el bienestar de todos los demás miembros de la comunidad. Esta idea de cierta manera se aproxima al concepto freudiano del tabú que, una vez identificado por la tribu, se convierte en objeto prohibido (pero también a veces fuertemente deseado) que debe ser oprimido, evitado o simplemente destruido. En este sentido se analizarán principalmente conceptos como los de *homo sacer* y *unwertes Leben* para aproximarse a todo un discurso de la violencia protofascista que exige la “normalización” y la “sanación” del cuerpo diferente a través del aislamiento, las cirugías invasivas y, cuando esto sea necesario, la destrucción física completa del otro.

En términos simbólicos, la violencia también puede tener múltiples dimensiones como lo demuestra Marco Abel en su lectura de Gilles Deleuze y de su obra *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (2007) en la cual destaca la diferencia entre violencia de la representación y violencia de la sensación. En el ejemplo particular que analiza Deleuze la violencia de la sensación aparece en un medio visual—una pintura de Francis Bacon—en la cual el artista está más interesado en pintar la reacción frente un acto violento, en este caso un grito horrorizado, que el mismo acto violento que causa tal horror. De tal modo, concluye Abel “Bacon

manages to paint the violence of sensation—as embodied *in* the scream—rather than the violence of representation, as would be the case if he represented whatever is just to the side of the frame” (8, énfasis original). Es decir el acto violento resulta una acción futura que todavía no ha sucedido, pero al pintar la reacción frente tal acto que está por ocurrir el pintor suspende el futuro que uno puede percibir como acto de violencia pero que no puede ver, ya que el acto de violencia no resulta representado en la obra. De tal modo Deleuze considera la violencia de la sensación una inversión de la fenomenología de Heidegger por juzgar la muerte, o en este caso el acto violento, desde el punto de vista de la vida y no al revés (Abel 8). También es importante mencionar que a pesar de que en este caso tal violencia aparezca en un medio visual, no sería difícil acomodar estas diferentes dimensiones simbólicas de la violencia a un medio verbal como la novela o el cuento.

La cuestión de la violencia también se necesita ubicar dentro del contexto sociohistórico de las obras que se investigarán posteriormente (la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI) y un importante aspecto de tal consideración tiene que ver con el fenómeno de globalización de la sociedad contemporánea. Según Horst Kurnitzky la globalización de la violencia está íntimamente vinculada con la globalización de la economía neoliberal y esta conexión interdependiente causa nuevas expresiones de violencia en ambos los ámbitos social e individual. Las ideas de desregularización e internacionalización del mercado y del capital financiero a través del *laissez faire* y del *free market* permiten una vuelta al socialdarwinismo de Herbert Spencer en el terreno económico, cosa que en la opinión de Kurnitzky amenaza los fundamentos de la civilización actual por



carcomer la tradicional domesticación de la violencia. Tal domesticación no solamente provee “el fundamento de la constitución de los seres humanos en [la] sociedad”, sino también suministra algunas de las reglas principales de la sociedad civil a través de la sublimación de las expresiones físicas y no físicas de aquella violencia que determina “la relación de los seres humanos entre sí” (“Una llamada a la violencia” 102-03). De tal modo, continúa Kurnitzky, los principios económicos de competencia libre y lucha abierta entre todos los seres humanos socavan la domesticación de la violencia y permiten la cancelación del contrato social y la vuelta a la violencia como medio universal para solucionar las confrontaciones sociales. De semejante manera, Avelar reitera algunos de los postulados de Foucault según los cuales una de las estructuras más importantes de la vida civil—el aparato político—esencialmente resulta ser un conjunto de entidades que sirven para controlar la violencia a través de mecanismos territoriales y de población (*The Letter* 14). Dentro del espacio urbano Carlos Monsiváis resume las consecuencias de la globalización de la violencia en el caso de la ciudad de México donde el anonimato y la deshumanización de las víctimas, para dar ejemplos específicos, se han arraigado dentro del espacio de la macrópolis y han comenzado a desafiar todos los principios de las expectativas civilizadoras. El anonimato y la deshumanización de las víctimas permiten una violenta expresión de cualquier tipo de prejuicio por parte de aquellos fanáticos quienes confían quedar impunes en su ejecución de crímenes del odio basados en la homofobia, la intolerancia religiosa o política. En términos del presente trabajo, estas nuevas configuraciones de la violencia globalizada y urbana se podrán observar con más detalle en obras

como *La virgen de los sicarios* y *Plata quemada*, mientras que la deshumanización de la víctima (específicamente la víctima como sujeto que no cabe dentro de los marcos heteronormativos del sistema patriarcal) se podrá analizar más concretamente en *Sargento Garcia* y *XXY*.

Finalmente, se puede recapitular que el presente estudio utilizará una serie de aproximaciones teóricas provenientes de los estudios culturales, los pensamientos posestructuralistas, la teoría queer y los estudios de género para investigar los discursos socioculturales que construyen la sexualidad dentro del contexto latinoamericano de las últimas décadas. Este trabajo explorará la manera en que estos discursos resultan representados e interpretados por una serie de obras pertenecientes a dos distintos medios culturales—la literatura y el cine. Las diferencias y las semejanzas entre estos dos medios se explorarán con profundidad en base a la cuestión de la adaptación cinematográfica, concepto que, así como los estudios del género y de la sexualidad que queda fuera del margen de la heteronormatividad, todavía se ubica dentro de un espacio académico contestatario. La violencia como parte de la cotidianeidad social dentro y fuera del espacio urbano en América Latina también será un aspecto importante de nuestro análisis. Las diferentes expresiones de tal violencia se considerarán desde distintos puntos de vista para poder abarcar todas los diversos usos de violencia que practican los sujetos sociales en cuestión, ambos los que están dentro y los que quedan fuera del espacio de poder patriarcal, e incluso aquellos que ocupan un lugar intermedio o indefinido.

## CAPÍTULO 2

### CONSIDERACIONES ADAPTATIVAS PRELIMINARES: TRES CASOS DE DIALOGISMO ENTRE LITERATURA Y CINE EN LATINOAMÉRICA

Antes de comenzar la investigación de aquellos textos y films que forman el eje principal del presente estudio será útil tomar en consideración una serie de importantes obras literarias y cinematográficas que ya han recibido atención significativa por parte de la crítica. La razón de tal necesidad surge no solamente por la importancia de considerar analíticamente las propuestas e hipótesis introducidas por aquellos intelectuales que han explorado algunas de las cuestiones sobre las cuales se reflexionará a continuación, sino también por la exigencia de tener presentes algunas de las posibles confusiones epistemológicas que será menester evitar. En este sentido se contemplarán tres importantes narraciones latinoamericanas, escritas en las últimas cuatro décadas del siglo XX, que han sido llevadas a la pantalla en este mismo período histórico. Otra vez es importante subrayar que los filmes resultantes de tal proceso de adaptación se deben considerar productos culturales independientes cuya relación con el texto literario puede tener diferentes niveles de dialogismo o incluso una total falta de dialogismo. Además, dentro de la construcción de su argumento, estas seis producciones distintas encaran como sus preocupaciones principales el género, el deseo, la práctica homosexual o queer, y la violencia, es decir, todos aquellos elementos que forman parte integral de la totalidad del proyecto emprendido.

“Este sueño es corto pero es feliz”: *El beso de la mujer araña*

Es indudable que dos obras cardinales en este sentido son la novela *El beso de la mujer araña* (1976) del escritor argentino Manuel Puig y la producción cinematográfica consecuente, *Kiss of the Spider Woman* (1985), dirigida por el director latinoamericano Héctor Babenco y producida en inglés con un elenco compuesto de actores estadounidenses y brasileños. Estas dos obras por separado y las conexiones entre ellas han sido el objeto de una gran cantidad de estudios, libros académicos y disertaciones doctorales desde la década de los setenta hasta la fecha de hoy. De hecho, el propósito aquí no es pretender abarcar todas las diferentes interpretaciones sobre la relación entre las dos obras o sobre las cuestiones de sexualidad y violencia que se revelan en sus argumentos, ya que este tema por su propia cuenta podría llenar más de una tesis doctoral entera, sino demostrar los significativos desacuerdos que todavía forman el núcleo de tal discusión epistemológica. Mi posición en cuanto a estas dos obras es que como producto independiente cada una de ellas refleja ciertas preocupaciones sociopolíticas que están asociadas con la realidad del momento en que fueron creadas. Mucha de la crítica sobre esta relación, no obstante, pretende establecer un vínculo de fidelidad siguiendo los patrones originalmente establecidos por George Bluestone en la década de los cincuenta del siglo pasado, unos patrones cuya refutación crítica en los últimos años ya fue mencionada.

Un ejemplo típico de tal postura ideológica se puede encontrar en los escritos de Weldt-Basson quien explora estrictamente la manera en la cual “la novela se pierde en la película” y, basándose en el concepto de dialogismo bajtiniano,

declara que el cine por su naturaleza no tiene los recursos necesarios para transferir y absorber las ideas principales de la novela de Puig (72-73), un concepto que ya ha sido completamente desmentido por una serie de críticos anteriormente aludidos (Cahir, Elliott, McFarlane, Stam). Weldt-Basson sigue con una lista detallada de seis principales cambios que ejerce la película de Babenco y dentro de esta lista las dos palabras principales que se repiten son “eliminar” y “reducir” (en cuatro de los seis cambios), cosa que abiertamente sugiere la inferioridad del medio cinematográfico y su propensión hacia la creación de productos minusválidos, por lo menos en comparación con la literatura. Obviamente la crítica no está sola en su defensa de la superioridad de la literatura en general y de la novela de Puig en particular y apoya su postura citando a varios estudios previos como los de Leonard Cheever y Deborah Mistrón donde se puede observar una actitud similar. Sin embargo, se debe notar que en su uso del dialogismo bajtiniano Weldt-Basson adopta una visión que permite la divergencia de posiciones ideológicas entre una novela y la película basada en tal novela. Su análisis teórico de las ideas de Bajtín señala como central el entrecruzamiento y la mutua modificación de diferentes discursos que al fin terminan siendo dialogando desde un nivel igual. No obstante, en cuanto a las dos obras en consideración Weldt-Basson termina concluyendo que además de la insuficiencia tecnológica, el film de Babenco exhibe una falta de fidelidad ideológica en cuanto a la novela de Puig que lo sitúa en un nivel inferior y de tal modo incompatible con los requisitos del dialogismo.

El artículo de Weldt-Basson fue publicado en el año 2001, una fecha en la cual ya existía una serie de importantes publicaciones académicas que habían

desplazado la perspectiva formalista en los estudios de cine y literatura. Como lo señala Mirela Aragay, la década de los ochenta marcó un significativo cambio en tales estudios producido por los escritos de Cohen, Andrew, Orr y Ellis, entre otros, en los cuales se había efectuado una transición epistemológica desde el discurso de fidelidad de Bluestone hacia una sólida afirmación de la autonomía de cada una de las dos artes (Aragay 18-23). Mas en lo que se refiere al *Beso de la mujer araña* y *Kiss of the Spider Woman* resulta interesante notar que algunos críticos siguen enfatizando las diferencias entre las dos obras en términos de la insuficiencia tecnológica y formal del film como arte que no puede ser equiparable a la literatura y de tal modo se presenta como inferior. En su artículo, publicado en el año 2007, David Oubiña escribe sobre la imposibilidad de la imagen (es decir del cine) de acomodar un texto como el de Puig en el cual faltan “sharp, unmistakable images or precise profiles of people’s bodies” e insiste en la necesidad de que la versión cinematográfica preserve este aspecto particular de la novela (o es decir, serle fiel) para poder ser una producción exitosa (127-28). Este mismo año Suzanne Levine considera los cambios efectuados por Babenco en relación con el texto de Puig y analiza la versión fílmica en términos de aquellos aspectos importantes de la novela que no están presentes o no pueden estar presentes simplemente porque el argumento de la obra literaria es demasiado denso o complejo (133).

El último artículo que forma parte de la antología que incluye los trabajos de Oubiña y Levine finalmente rechaza, de una manera vigorosa, el concepto de fidelidad y la necesidad de que la película sea fiel a la ideología y al propósito del

texto literario. Su autor, Idelber Avelar declara claramente inválido cualquier intento por parte de los espectadores del film de Babenco de juzgar la obra en términos de fidelidad a la novela, ya que tal cosa resulta en “a no-win situation for the genre doing the adapting and a sterile exercise for [those who are investigating] film adaptation of literary works” (Avelar, “Poetics” 143). En términos de la supuesta incapacidad tecnológica del cine de representar ideas o situaciones presentes en la literatura, Avelar ilustra su desacuerdo enfocándose en un punto específico del texto de Puig que algunos críticos han declarado inalcanzable para el medio cinematográfico: la cuestión de la muerte de Molina al final de la novela. El crítico hace la importante observación de que la única fuente que confirma el asesinato del personaje en la novela es el informe policial, un tipo de documento comúnmente falsificado en la época de las dictaduras latinoamericanas y, como consecuencia en este caso particular, una fuente poco fiable. De tal modo, concluye Avelar la muerte de Molina resulta un dato indeterminado en el texto literario y la eliminación de tal ambigüedad en la producción de Babenco—donde claramente se presenta el cuerpo muerto de Molina (William Hurt)—es una decisión intencional por parte del director quien indudablemente tiene “[a] vast array of resources available [...] to represent a version of reality without necessarily assuming the version to be true” (Avelar, “Poetics” 146).

En lo que se refiere a *El beso*, la posición de Avelar se aproxima en cierta medida a las posturas críticas de Claudia Cabezón Doty quien reclama la presencia de una influencia recíproca entre cine y literatura latinoamericana a partir de la década de los sesenta del siglo XX. Esta influencia recíproca se hace palpable en

la novela de Puig en la cual una serie de seis películas llega a formar el centro del argumento. Los dos personajes principales, Molina y Valentín, comparten una celda común en la prisión y para hacer pasar el tiempo el primero, quien ha sido un ávido espectador de películas de clase B, cuenta algunos de sus films favoritos al segundo. Cabezón Doty analiza precisamente la inclusión de estas películas para estudiar lo que ella denomina “una nueva estética de la novela hispanoamericana, una novela que tiende hacia la hibridación” (40). Esta hibridación permite catalogar varias de las novelas del escritor argentino como literatura cinematográfica que verbaliza algunos aspectos fílmicos tales como la técnica del plano y contraplano, y la ideología ya establecida por Hollywood de la “mirada femenina masoquista” (41). Babenco, por otro lado, presenta su propia ideología en el film que, según Cabezón Doty, tiene el propósito de enfrentar el melodrama hollywoodense con el discurso político del Nuevo Cine Latinoamericano utilizando a los dos personajes principales como símbolos de tal oposición binaria (que, según la crítica, termina reconciliándose al final de la película) (40-46). De tal modo, Cabezón Doty claramente establece un patrón de interdependencia y mutua modificación entre el cine y la novelística de Manuel Puig y también demuestra que en términos ideológicos las dos obras mantienen firmemente su independencia.

Esta ideología divergente, argüiría yo, se puede atribuir a las diversas condiciones sociohistóricas que sirven como trasfondo de las dos producciones culturales en cuestión. Julia Romero, quien forma parte de un grupo de investigación de la Universidad Nacional de La Plata cuyo propósito ha sido crear una edición crítica geneticista de *El beso*, confirma que la situación social en Argentina a par-



tir de 1974 fue una de “ascendente violencia” en la cual—y aquí ella cita a Juan José Sebreli—“el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) había declarado ‘con horror que sus militantes eran reclusos en las mismas celdas con los homosexuales’” (306, 314). Daniel Balderston también acredita que en sus *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades* (1997) Sebreli vincula esta precisa posición reaccionaria del ERP con la novela de Puig: “Juan José Sebreli [...] argues that Puig based *El beso* on the outcry by the ERP” (“Sexuality” 231). Al mismo tiempo se debe notar que en su *Historia de la homosexualidad en la Argentina* (2004) Osvaldo Bazán traza detalladamente los intentos que el Frente de Liberación Homosexual, ya formado en el 1971 y cuyo trabajo Puig conocía, había hecho para incorporarse a un número de grupos políticos izquierdistas sin ningún éxito.<sup>3</sup> En este contexto histórico entonces, no parece sorprendente que el escritor presente la convivencia de un homosexual abierto como Molina con un revolucionario marxista como Valentín en una situación que va más allá de la tolerancia superficial y termina con la mutua aceptación. Los actos sexuales que los dos comparten y el vínculo de cariño que se forma entre los dos, junto con la participación activa por parte de Molina en las actividades revolucionarias de su amante una vez dejado en libertad, demuestran claramente, en mi opinión, la agenda de Puig donde se propone la necesidad de una cooperación política y personal mutuamente beneficiosa entre estos dos grupos—la izquierda revolucionaria y los homosexuales que están dispuestos a abrazar la ideología izquierdista. A pesar de que en el año de

---

<sup>3</sup> Puig conocía el trabajo del Frente, mas él no quería participar en las acciones de esta organización por causa de su carrera política.

publicación de la novela tal cooperación ya había sido rechazada en múltiples ocasiones por parte de la izquierda argentina, Puig indudablemente quería demostrar sus posibles ventajas en una lucha de derechos humanos que, considerando la situación política del país en 1976, parecía tener pocas posibilidades para ser exitosa.

La película de Babenco fue un proyecto internacional que se filmó en el Brasil y acabó de editarse en California. Avelar lo clasifica como “a true Pan-American Hollywood flick” en el cual participaron argentinos, brasileños, estadounidenses y puertorriqueños (“A Poetics” 147). Como era una producción independiente con pocos recursos financieros es necesario mencionar que desde el momento en que Babenco y el realizador David Weisman decidieron filmar la película hasta el momento de estrenarla pasaron más de tres años en los cuales ocurrieron todo tipo de cambios en el elenco, en la revisión y en el presupuesto. En el documental sobre la producción del film, *Tangled Web: Secrets of the Spider Woman* (2008), Weisman y Babenco detallan todas las dificultades que el equipo tuvo que superar para poder terminarlo, desde la oposición inicial de Manuel Puig, hasta la imposibilidad de asegurar un contrato de producción o distribución con ninguno de los grandes estudios de Hollywood. La temática del film, sigue Weisman, hacía casi imposible la recaudación de fondos, ya que el argumento se centraba sobre, en sus propias palabras, la conexión entre “a fag and a commie in a jail cell—who do you hate worse?”. Dentro del equipo de producción también había problemas sustanciales, ya que al final del rodaje Babenco y William Hurt, quien estaba desempeñando el papel de Molina, ni siquiera se habla-

ban mientras que durante la fase de posproducción Babenco fue diagnosticado con cáncer y no pudo participar en la revisión final. A pesar de todos estos problemas la película recibió excelentes reseñas y una serie de nominaciones y premios prestigiosos. El film fue estrenado en 1985 y como ya se mencionó refleja las ideas de Babenco sobre el conflicto entre el Nuevo Cine Latinoamericano y el típico melodrama hollywoodense.<sup>4</sup>

Este conflicto se puede considerar una de las posiciones ideológicas que Babenco quería explorar a través de *Kiss* y yo quisiera subrayar el hecho de que esta es una posición que no coincide con las intenciones ideológicas de la novela de Puig. Cabezón Doty escribe que Babenco estaba interesado en la creación de un cine emotivo y entretenedor que permitiera el uso de técnicas escapistas y melodramáticas. Al mismo tiempo sus películas incluían elementos del cine político y militante cuyo propósito era captar la injusticia social en la sociedad latinoamericana (43). De hecho, yo notaría que en el caso particular de *Kiss* el director no esquiva la cuestión de la tortura de presos políticos y muestra abiertamente sus sufrimientos al recibir comida envenenada, así como las brutales heridas y cicatrices que cubren el cuerpo de Valentín (Raúl Julia). Aún más, el film muestra el asesinato de otro preso político—el Dr. Américo (Fernando Torres)—quien en la obra de Babenco es el disidente a quien Valentín había intentado ayudar para salir del país, un intento fracasado durante el cual Valentín había sido arrestado por las fuerzas de seguridad.

---

<sup>4</sup> Para un excelente estudio sobre el Nuevo Cine Latinoamericano y su ideología principal consulte el libro de Zuzana Pick, *The New Latin American Cinema: A Continental Project* (1993).

En términos de contexto histórico me gustaría considerar el film desde la perspectiva de lo que acontecía a principios de los años ochenta en América Latina y en los Estados Unidos, donde la película fue producida y editada. En este último país, como ya se mencionó, este tipo de producción resultaba muy problemática por el hecho de que los personajes principales representaban dos grupos totalmente repudiados por el gobierno y también por un amplio sector de la población. La administración de Reagan estaba obsesionada con la eliminación de todo tipo de movimientos comunistas y marxistas, especialmente aquellos que operaban en América Latina (los sandinistas nicaragüenses probablemente eran el caso más conocido). En cuanto a los homosexuales está bien documentado de que esta misma administración ignoró por completo el inicio de la pandemia del sida por considerarlo una enfermedad de homosexuales que un sector de la derecha religiosa estadounidense juzgaba (y sigue juzgando) un castigo bien merecido. En este sentido resulta sumamente significativa la anécdota que David Weisman cuenta en su documental *Tangled Web*: la película de Babenco fue recomendada a los Reagans por uno de los consejeros del presidente, Michael Deaver, y varios días más tarde Nancy Reagan se quejó indignadamente que el film “was dreadful. We turned it off halfway through the reel”. Enfrentado con tal queja Deaver contestó: “but the performances were wonderful. Once you get past the subject it was an incredible picture”. La anécdota termina con la pregunta horrorizada de la señora Reagan, “But Mike, how can you get past that?!”.

Dentro de tal contexto social y político yo añadiría que la película contiene una clara reprobación de la política oficial de los Estados Unidos y William Hurt

tiene el desafío de desempeñar un personaje (Molina), quien se enfrenta contra el establecimiento político y también contra la estructura patriarcal. Su modo de ser exuberantemente afeminado se enfatiza a través de un sofisticado *mise-en-scène* que utiliza una serie de accesorios y ropa de colores intensos, pero lo que realmente tiene un impacto significativo en la desestabilización de los paradigmas patriarcales es la dicotomía entre el cuerpo robusto del actor y sus movimientos exageradamente amanerados. En *Tangled Web* explícitamente se hace recordar la alarma de Babenco al ver por primera vez a Hurt con su pelo rubio y cuerpo de atleta norteamericano, y la absoluta determinación del brasileño de que el estadounidense nunca podrá “ser” Molina—el afeminado marica latinoamericano cuya pasión son las películas de segunda clase y sus personajes melodramáticos. Una vez emprendido el rodaje, no obstante, ambos Hurt y Sonia Braga—la actriz brasileña que llegó a interpretar tres papeles diferentes, uno de los cuales fue el de Leni<sup>5</sup>—utilizaron la misma directora de baile para su entrenamiento corporal. Esto habilitó a Hurt engendrar una serie de movimientos que permitían a su personaje, Molina, comenzar un gesto físico que, a través de un rápido cambio de escena, era retomado por Leni—el personaje principal de la película de propaganda nazi que Molina contaba a Valentín. Esta exitosa interpretación de William Hurt (por la cual él recibió el premio de mejor actuación masculina del Festival de Cine en Cannes [1985] y también el premio Oscar [1986]) creó una significativa perturbación en las estrategias de género típicamente utilizadas por las producciones

---

<sup>5</sup> Sonia Braga interpreta los papeles de Leni Lamaison, Marta (la mujer de la cual Valentín está enamorado) y la epónima Mujer Araña.

cinematográficas del Nuevo Cine Latinoamericano y también por las de Hollywood. Es indudable que el rubio de cuerpo atlético quien, dentro de una celda latinoamericana, se transformaba en una estrella femenina del cine alemán de los años cuarenta del siglo XX para el placer de su amante marxista fue una significativa incomodidad tanto para la izquierda revolucionaria del Nuevo Cine Latinoamericano como para la derecha que utilizaba los films de eslabón hollywoodense para reforzar los patrones obligatorios de masculinidad y femineidad a principios de los años ochenta.

Mucho se ha escrito sobre la cuestión de género y sexualidad en la novela de Puig también, pero yo quisiera subrayar el hecho de que todavía falta un estudio exhaustivo de índole queer sobre esta obra. Tal estudio sería apropiado por una serie de razones que van más allá de la simple presencia de un protagonista homosexual y de su relación sexual con un hombre que trata de reafirmar su propia heterosexualidad a través de la mayoría de la narración. En su estudio paratextual, dentro de la epistemología de Gérard Genette, sobre las notas a pie de página Balderston hace la importante observación que estas notas, cuyo propósito es deliberar sobre una serie de teorías sobre la homosexualidad y la conexión entre la liberación sexual y los derechos humanos en general, se vinculan directamente con la estructura misma de la novela. El crítico considera que este vínculo es importante porque las notas a pie de página representan “a unique point of access into his [del autor] point of view” (217). Mas, yo añadiría que la falta de narrador en la novela no solamente permite discernir más claramente la perspectiva del autor en cuanto a las teorías de sexualidad que aparecen en dichas notas, sino que

demuestra un intento por parte del escritor de descentralizar físicamente (a pie de página) su poder narrativo como autor y de tal modo desplazar la autoría/autoridad del escritor en general, ya que dentro del sistema patriarcal éste siempre ocupa el centro de una obra o de un producto cultural. Este intento para desubicar el discurso central del autor y situarlo en un espacio marginado es precisamente uno de los principales propósitos de la teoría queer. En estas notas Puig cita una serie de médicos y psicoanalistas, pero también continúa desestabilizando el paradigma patriarcal fingiendo fuentes y referencias críticas que de una manera borgiana resultan ser productos de su propia imaginación. Aún más, Balderston nota como uno de los críticos a que Puig inventa, la Dra. Taube, es una mujer que coincide con las ideas de liberación homosexual del autor. Aunque es posible argüir que en este caso el autor entra en un cierto tipo de escapismo—como no existía ningún estudio “científico” que correspondía a sus ideas, él terminó inventando varios—yo alegraría que lo que Puig monta en este caso es más bien una provocación abierta contra el autoritarismo del discurso científico que por su naturaleza de verdad absoluta es uno de los pilares fundamentales que apoyan el patriarcado social. Es decir el autor mezcla el supuestamente objetivo discurso científico con la ficción y la invención para crear una múltiple desestabilización de ambas la autoridad patriarcal y la autoridad científica.

En su estudio sobre las políticas del camp en la novela, Kimberly Davis hace una serie de comentarios importantes sobre otro aspecto de la obra que resulta significativo desde una perspectiva queer. El concepto de una identidad estable y la idea de un género específico son dos de los principales postulados patriarca-

les que la teoría queer procura deconstruir constantemente. En este sentido Davis cita a Puig quien en una entrevista de 1987 declara que “a sense of identity should never be based on sexual orientation” (cit. en Davis 145) y a partir de esta cita la investigadora procede con un análisis de la manera en que *El beso* deconstruye ciertos aspectos de la noción de identidad. Por ejemplo, hay un enfoque sobre la inicial dicotomía y oposición entre los dos personajes principales que representan los dos extremos homosexual-heterosexual de la ideología patriarcal. Mas con el paso del tiempo en la novela “these binary rubrics blur, shift, and are subverted as the relationship between the two men progresses and eventually becomes sexual” (137). De hecho, la estadía en un ambiente tan marginado como la prisión permite a los dos personajes abandonar las posturas de identidad sexual extrema que han tenido que asumir fuera de la prisión y les da la oportunidad de deshacerse de ciertos modelos de comportamiento considerados obligatorios en la sociedad latinoamericana de la década de los años setenta.

En mi opinión es interesante notar que el autor utilice una prisión para lograr tal deconstrucción, ya que Foucault en su *Discipline and Punish* (1975) define esta institución como un espacio cuidadosamente controlado que sirve como modelo de todo un sistema social carcelario que incluye las escuelas, las fuerzas armadas, los hospitales y todos los espacios laborales, entre otros. Este espacio está repleto de luz, cosa que permite una visibilidad y, consecuentemente, una vigilancia constante de todos los seres humanos y, al mismo tiempo, procura establecer una “normalización” generalizada y obligatoria. Precisamente dentro de este contexto espacial se forma la relación sexual y emotiva entre Molina y Va-



lentín. Los dos presos utilizan un número de artimañas para engañar y esconderse de la vigilancia dentro de la prisión y el primero de ellos llega a engañar al director de la penitenciaría para que les dé comida y provisiones, curando de tal manera a su compañero quien padece de unos dolores horribles causados por la comida envenenada que le han servido. Esta resistencia contra las reglas penales tiene fuertes características queer por su desafío contra la vigilancia patriarcal de la prisión.

Sin embargo, Puig hábilmente demuestra las limitaciones que tal desafío puede tener dentro de una sociedad autoritaria e indica la validez de los postulados de Foucault: una vez libre Molina no deja de ser vigilado, sino al contrario, es vigilado aún más cabalmente por los servicios de vigilancia estatal. Como consecuencia, el queering que proporciona el autor se desplaza y deja de estar relacionado con la evasión del sistema de vigilancia, sino que se vincula con los mismos actos de Molina. Me gustaría notar que la posición de Davis, según la cual la subversión de las categorías binarias termina con la consumición sexual de la relación entre los dos presos, no parece creíble, ya que Molina, una vez libre, firmemente rechaza el tipo de comportamiento esperado en aquel tiempo de un marica afeminado. En su decisión de ponerse en contacto con los compañeros marxistas de Valentín arriesgándose y finalmente perdiendo la vida, él socava las expectativas que la sociedad patriarcal de la época tiene de él como hombre homosexual y refuta las percepciones homofóbicas de la izquierda marxista latinoamericana en general y las del ERP en particular.

La muerte violenta de Molina y la implícita muerte de Valentín a manos de los torturadores de la penitenciaría cierran las dos obras—la novela de Puig y el film de Babenco—en cuyo trasfondo constantemente está presente la violencia. Esta violencia en el caso de Argentina es de carácter ascendente a partir de 1974 y es consecuencia de las actividades paramilitares de las Fuerzas Armadas como un agente del terror que sumerge el país (Romero 306). En general se puede resumir que la década de los setenta y una buena parte de la década de los ochenta están marcadas por una palpable violencia en todo el Cono Sur e incluso en otras partes de América Latina. De tal modo yo argüiría que ambas obras en cuestión fueron creadas dentro de un marco de violencia social y estatal, mas esta violencia según Romero no fue un rasgo únicamente atribuible a los regímenes dictatoriales de la derecha neofascista cuyas atrocidades en lugares como Argentina, Chile, Uruguay y Brasil entre otros ya han sido bien documentadas, sino también a las dictaduras izquierdistas. La crítica hace una excelente observación en cuanto a una de las películas que Molina le cuenta a Valentín en la novela de Puig. Esta película particular se inspira en el film de Jacques Tourneur, *I Walked with a Zombie* (1943), y relata la historia de una joven que llega a una isla tropical para casarse con un joven dueño de bananales. Los trabajadores en esta isla sufren una explotación terrible por haber sido convertidos en zombis. Lo interesante en este caso es que según Romero en la primera versión de la novela los bananales eran cañaverales y en un solo instante de la versión final el autor comete el supuesto error de dejar la palabra “cañaverales”—error poco probable teniendo en cuenta el modo de trabajo extremadamente meticuloso de Puig. Esta isla tropical con cañaverales y traba-

jadores zombis embrujados por un mayordomo maléfico, insiste la crítica, hace pensar en la Cuba castrista y en la opresión estalinista ejercida por el régimen comunista (Romero 318). Tal conclusión no parece poco probable en el contexto de un autor que escribe sobre la realidad homosexual, ya que alrededor de 1964 Cuba adoptó nefastamente las así llamadas UMAPs (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) que básicamente eran campos de concentración y de trabajo forzado para homosexuales y otros sujetos marginados, y fueron establecidos siguiendo el modelo de los países comunistas de Europa Oriental. En cuanto a la cuestión de la violencia en la película de Babenco, se debe subrayar, así como lo hace Cabezón Doty, que no hay ningún intento para endulzar la atroz realidad latinoamericana a pesar de la necesidad de vender el film a un público masivo. Yo añadiría que las heridas y las cicatrices que marcan el cuerpo y la cara de Valentín, la comida envenenada que reciben los presos y los cuerpos muertos de Molina y del Dr. Américo pintan un dibujo muy claro para todos los espectadores (entre ellos la familia de los Reagan) y enfrentan directamente la cuestión de la tortura de presos políticos en Latinoamérica. En este sentido Babenco muestra a su audiencia que la violencia no es un simple trasfondo social e histórico para sus personajes, sino una realidad material y orgánica que ellos se ven forzados a vivir diariamente.

“El infierno es aquí donde estamos”: *El lugar sin límites*

La violencia también forma parte integral de la realidad de los habitantes del pueblo la Estación El Olivo en la novela de José Donoso y en la película homónima de Arturo Ripstein. La primera de estas dos obras fue creada más de

diez años antes que la primera y yo argüiré que las dos ofrecen un excelente ejemplo de la presencia de diferentes intertextos, así como Robert Stam define el uso de este término. Por sus características la novela del chileno refleja una de las principales preocupaciones del autor de índole histórica y social—el absoluto control social que ejerce la burguesía en Latinoamérica—o según las palabras de Sharon Magnarelli la novela es “a satire of the Latin American socioeconomic system of *latifundios*, controlled by the bourgeoisie and perpetuated since the time of the conquest” (67, énfasis original). El argumento se centra alrededor de un pueblo pequeño en la parte vitícola del país que ha sido descuidado por las autoridades estatales y así ha quedado sin electrificación. La decadencia ha sido acelerada por la decisión de que la importante carretera longitudinal no pase por la población y el cacique, don Alejo, intenta destruir todo lo que queda de El Olivo y transformarlo en viñedos. Dentro de este espacio se encuentra el burdel de la Manuela—un travesti de casi sesenta años—y su hija la Japonesita, quienes tratan de sobrevivir económica y físicamente. La amenaza más inmediata de su supervivencia física se encuentra en el personaje de Pancho Vega quien, junto con su cuñado Octavio, termina aporreando a la Manuela y posiblemente matándola a golpes (en la novela su muerte no está claramente señalada). Por su argumento y estructura, esta obra de Donoso está íntimamente vinculada con sus novelas *Este domingo* (1966) y *El obsceno pájaro de la noche* (1970), pero también, según un número de críticos como Vidal y Nigro, *El lugar* es una crítica potente de los ideales positivistas del criollismo: “[l]a novela de Donoso [*El lugar*] clausura el optimismo

redentor de la barbarie como paso previo a las civilizaciones progresistas que soñara el positivismo” (Vidal 117).

Esto se discierne claramente tras la representación de la Estación El Olivo como la esperanza para un progreso que nunca llega a materializarse. En una retrospectiva estratégicamente ubicada en los dos capítulos que forman el núcleo estructural de la novela (los capítulos VI y VII) la Manuela recuerda su llegada al pueblo que coincide con la elección de don Alejo como senador. En aquel momento el futuro del pueblo y la llegada del progreso parecían inevitables y correspondían a la promesa civilizadora del criollismo. No obstante, yo quisiera notar cómo el futuro promisorio queda amenazado rápidamente por un acto de violación sexual que la Manuela padece por parte de la previa dueña del burdel—la Japonesa grande. Este acto es incitado y observado por el mismo don Alejo quien apuesta a la Japonesa que ella no podrá hacer consumir un acto sexual al travesti. Una vez consumido el coito en el cual la Japonesa reclama ser “la macha” y la Manuela “la hembra”, las dos se transforman en dueñas del prostíbulo y también engendran a la Japonesita. Este acto de violencia sexual en un momento prometededor para el progreso de la aldea, sin embargo, señala una vuelta abrupta a la barbarie en la que el cacique paga para la ejecución de una violación simplemente para satisfacer su propia curiosidad y su placer visual y sexual. De hecho, a partir de este momento Donoso niega los frutos del progreso a El Olivo y el pueblo gradualmente comienza a decaer. Primero la muerte de la Japonesa despoja a ambas, la Manuela y la Japonesita, de su característico calor físico que las dos recuerdan con frecuencia el domingo en el cual transcurre la acción de la novela. La prome-

tida carretera longitudinal tampoco llega a pasar por el pueblo que queda abandonado, de tal manera, al margen de la nación y de la civilización. El último símbolo de progreso para el cual los pocos habitantes de la población todavía guardan su esperanza—la electrificación—también les es negada ese mismo domingo por don Alejo quien informa a la Japonesita que las autoridades regionales han decidido no realizarla.

Además de ser una reacción contra el criollismo algunos críticos aciertan que la novela en cuestión establece un nivel de dialogismo con algunas de las obras de Carlos Fuentes, en cuya casa Donoso vivió en el año 1966, y con otros escritores latinoamericanos del período. Según Magnarelli, “it [*El lugar*] responds to the themes and techniques of Carlos Fuentes’s *Where the Air Is Clear* [*La región más transparente*] (1958) and *The Death of Artemio Cruz* [*La muerte de Artemio Cruz*] (1962)” mientras que el futuro apocalíptico de la Estación El Olivo sirve como “a prefiguration of Colombian Gabriel García Márquez’s *Cien años de soledad* (1967)” (69). Tal respuesta, como la denomina Magnarelli, representa un ejemplo de lo que Stam denomina “hipotextualidad”, ya que los dos textos de Fuentes influyen en la novela de Donoso, que utiliza, transforma y modifica algunos de sus principales puntos temáticos y estructuras para crear el espacio infernal de El Olivo. En este sentido, la segunda de las novelas mencionadas de Fuentes se aproxima a *El lugar* por los paralelismos que se pueden observar entre los personajes de don Alejo Cruz y Artemio Cruz que, como caciques corrompidos, comparten el mismo apellido y tratan de ejercer un control absoluto sobre sus comunidades. La muerte inminente de los dos hombres simboliza la desintegración del

viejo sistema latifundista y la llegada de un nuevo orden que sin embargo conservará muchos de los valores del sistema anterior en una tradición de “power-mongering, corruption, venality, [y] opportunism” (Gyurko s. pág.).

En el caso de la novela del escritor chileno este nuevo orden encuentra su expresión en el cuñado de Pancho Vega, Octavio, quien representa la nueva clase media (Juan-Navarro 183). Por tener su propio negocio (una estación de gasolina) él es el único personaje que no depende de don Alejo. Octavio suministra a Pancho el dinero que este último debe al viejo cacique para pagar por completo su camión e independizarse de él. Mas, al mismo tiempo, Octavio es precisamente aquél quien incita el asesinato de la Manuela y, como se verá a continuación, es el representante de un nuevo orden que no será menos autoritario que el antiguo, sino que al contrario, establecerá una estructura social que no tolerará la existencia de cualquier modo de subversión, considerando el hecho que la Manuela es precisamente agente de subversión. En este sentido García-Moreno señala que “[t]he new order taking shape towards the end of *Lugar* replaces a social violence formerly concealed beneath a cloak of tolerance with an open violence that is certainly not conducive to significant social restructuring” (41).

Como ya se mencionó, el film de Ripstein, uno de los más importantes directores del cine mexicano, se realizó diez años después de la publicación de la novela, a fines de la década de los setenta. En aquel período mucha de la crítica literaria sobre la novela todavía se centraba en la naturaleza invertida y excéntrica del personaje de la Manuela y de tal manera establecía los parámetros de un espacio sumamente infernal—la Estación El Olivo (véase a Vidal, Moreno Turner,

Quinteros). Desde la perspectiva de hoy postulados semejantes resultan obviamente anticuados y críticos como Ostrov resumen diestramente cuál es su problema principal: “la postulación de la categoría de *inversión* presupone necesariamente la aceptación a priori de una polarización verdadera, es decir, presupone la existencia de una “organización” natural—o al menos consensuadamente natural—de los polos opuestos que el texto invertiría” (342). Dentro de semejante ambiente de crítica literaria de índole patriarcal y homofóbica surge la decisión del famoso director español Luis Buñuel de comprar los derechos para hacer una adaptación cinematográfica de la novela de Donoso. No obstante, Buñuel no pudo realizar tal proyecto porque no fue capaz de conseguir la cooperación del actor específico que él quería para el papel de la Manuela (Mora 106). Otros investigadores citan la todavía existente en aquel tiempo censura española como la razón principal de tal imposibilidad (Millares; Monterde). Independientemente de la naturaleza exacta de la razón principal, como resultado de estos eventos Ripstein pudo adquirir los derechos de la novela y emprendió su propio proyecto para la creación del film. La persona a la que Ripstein pidió la adaptación de la novela en un guión de cine fue precisamente el escritor de la novela anteriormente analizada en este estudio—Manuel Puig. Una serie de trabajos de investigación sobre la película de Ripstein ya ha perfilado minuciosamente todos los tumultos que sufrió el proceso de escritura del guión (para más detalle consulte Amícola, Grant, Mora), mas para el propósito del presente proyecto yo quisiera señalar aquellos de los elementos involucrados con la creación del guión que sugieren la existencia de una serie de posibles intertextos o pre-textos, según la epistemología de Christop-



her Orr, que no corresponden a aquellos intertextos o pre-textos que se le pueden atribuir a la novela de Donoso.

En primer lugar se debe destacar el hecho de que Puig vivió en México desde 1973 hasta 1978, un período a principios del cual terminó de escribir *El beso*. Él conoció a Ripstein en el año 1975 y pronto después, en septiembre de 1976, el director le encargó escribir el guión de *El lugar* (Grant 256). Es indudable que algunas de las razones que el director tuvo para proponer tal trabajo a Puig fueron su renombre de escritor exiliado, su homosexualidad abierta y su disposición de tratar temas que hoy podemos denominar queer. En este sentido no sorprende que el argentino creara un texto que reflejaba su propia experiencia personal y también tomara en cuenta la influencia de sus obras anteriores las cuales, como en el caso de *El beso*, se centraban en la vida de sujetos cuya sexualidad quedaba marginada por su rechazo del binario paradigma patriarcal y por borrar los límites entre lo masculino y lo femenino. Una de sus preocupaciones centrales en relación con este proyecto particular fue la creación cinematográfica de la Manuela (Roberto Cobo), ya que Puig temía que Ripstein “would turn the gay character into a caricature” (Levine, *Manuel Puig* 286), un miedo semejante a aquel que el argentino expresaría otra vez, años más tarde, al conocer a William Hurt quien iba a hacer el papel de Molina en *Kiss (Tangled Web)*. Mas como se puede ver en una serie de estudios como los de Levine y Catherine Grant, este tipo de miedo no fue unidireccional considerando que ambos Ripstein y Puig estaban preocupados que su respectivo colega introdujera una serie de influencias artísticas personales para un supuesto detrimento de la producción cinematográfica. Y de hecho, en su deta-

llado estudio sobre Puig, Levine confirma que ambos el director y el guionista incorporaron aspectos de su creación personal al film (*Manuel Puig* 286-87).

Regresando al texto que Puig apenas había terminado de escribir en aquel momento, *El beso*, yo quisiera subrayar la importancia que el beso, como acto de transgresión, llega a obtener en el film de Ripstein. En la película, así como en la novela de Puig, el macho supuestamente heterosexual acaba besando voluntariamente al travesti quien le ha exigido este beso.<sup>6</sup> Pancho Vega (Gonzalo Vega) afirma que “un hombre tiene que ser capaz de probar de todo” y así como el revolucionario Valentín en *El beso* le da un beso apasionado a Molina, Pancho le da un beso a la Manuela. El carácter transgresivo del beso se vincula con su naturaleza de representación máxima de la intimidad dentro de la estructura patriarcal. En semejante contexto un hombre puede tener diversas relaciones sexuales con mujeres que pueden ser prostitutas o no, pero el beso está reservado únicamente para la mujer a quien él ama (mujer que puede ser su esposa o no). Este carácter particular del beso se ve claramente en la novela de Puig donde la última cosa que Molina le pide a su amante, antes de marcharse de la prisión, es un beso que viene como el ápice de una relación íntima y erótica, después de muchas copulaciones que no habían incluido ningún beso. En este sentido el beso es un símbolo de que su relación ha alcanzado un nivel superior de lo que sería una conexión simplemente sexual entre reos encarcelados y se ha transformado en un vínculo emotivo

---

<sup>6</sup> Es importante notar que hay una significativa diferencia entre la novela de Donoso y el film de Ripstein en cuanto a la escena del beso. En el caso de la primera, la Manuela intenta robarle un beso a Pancho mientras él se está riendo y no está prestando atención a lo que ella intenta hacer y en este sentido no hay una coparticipación abierta por parte de Pancho.

y posiblemente amoroso. El beso entre la Manuela y Pancho Vega no pretende ser un símbolo de amor, pero de todos modos representa una transgresión imperdonable en los ojos del cuñado del varón. Octavio no se había molestado por el hecho de que el marido de su hermana quisiera ir a divertirse con la Manuela, o por el hecho de que los dos estuvieran bailando juntos. No obstante en el momento en que los ve besándose él llama a Pancho “maricón” y reclama el asesinato de la Manuela como la única manera en que su cuñado puede reafirmar su heterosexualidad. Por otro lado, la naturaleza transgresiva del beso que las travestis reciben también se puede percibir por el hecho de que ambas la Manuela y Molina terminan asesinadas. Es obvio que en ambos casos su muerte es el resultado directo del beso que han obtenido, en el caso de la Manuela por el pánico homosexual y la presión heteronormativa que Pancho experimenta y en el caso de Molina por el amor que Valentín proclama a través del beso y por la obligación que Molina siente de llevar a cabo la misión que le fue encargada por su ser amado. Una muestra final de la importancia que el beso obtiene en la película de Ripstein se puede encontrar en la música que sirve como fondo del baile entre Pancho y la Manuela. Como lo señala Delgado, el tema musical de *El relicario* de la novela de Donoso está reemplazado por *La leyenda del beso* para enfatizar un beso que “descubre a quien lo recibe [Pancho Vega] su posibilidad de ver, de quebrar la ceguera que le impide reconocer sus propios deseos” (27).

Además de tener intertextos o pre-textos divergentes de aquellos utilizados por la novela de Donoso, yo añadiría que la película de Ripstein y el guión de Puig también responden al contexto histórico dentro del cual están creados. En

términos teóricos, es a principios de los años ochenta del siglo XX cuando Dudley Andrew propone que la adaptación cinematográfica necesariamente se tiene que considerar desde una perspectiva sociológica que tome en cuenta las prácticas, los discursos y la realidad del período de producción para establecer una contextualización que requiere “historical labor and critical acumen” (35-37). Partiendo desde tal posición es interesante notar que en el film *El Olivo* no está electrificado en el momento presente de la trama, pero en las retrospectivas que muestran la Japonesa y la elección de don Alejo al senado claramente se ve que en el pasado el pueblo tenía electricidad. Este elemento enfatiza la decadencia que la aldea está sufriendo en el presente y demuestra la existencia de un pasado que no solamente era mucho más prometedor que el presente, sino que, en comparación con la realidad actual, se podría considerar civilizado, ya que la luz eléctrica es precisamente uno de los símbolos de la civilización moderna. Si la falta de electricidad en *El Olivo* de Donoso criticaba las esperanzas positivistas del criollismo y proféticamente negaba la posibilidad de un progreso futuro, yo insistiría que ambos Ripsstein y Puig confirman la veracidad de la profecía del chileno en un momento histórico en que una gran parte de América del Sur había caído en las garras de dictaduras que fácilmente se pueden denominar barbáricas por su uso indiscriminado del terror estatal y por su desprecio de la dignidad y de la vida humana. En comparación con estos regímenes autoritarios el pasado parecía ser mucho más civilizado, cosa que se ve claramente en la película donde la civilizadora luz eléctrica existía en un momento en que se celebraba otra cosa que consecuentemente desaparecería de la cotidianeidad de muchos de los países del continente—las

elecciones democráticas. El cambio de épocas y la realidad de los setenta también se reflejan en el final del film donde la Manuela termina asesinada por Pancho Vega y Octavio. Este asesinato es observado por don Alejo (Fernando Soler) quien como testigo silencioso promete que los culpables recibirán sus castigos apropiados. Uno de los manuscritos originales de Puig es aún más explícitos en cuanto al castigo que los dos hombres reciben por matar a la Manuela: “Los hombres la alcanzan. La golpean hasta matarla. Los perros huelen la sangre. Se lanzan sobre los hombres. Los despedazan” (cit. en Amícola). Aunque en la producción final Ripstein no ejecuta tal castigo sangriento, la presencia de don Alejo indudablemente cumple con varios objetivos diferentes. Por un lado él representa aquella parte de la población que no participaba directamente en los actos de violencia de las dictaduras neofascistas, mas estaba consciente de lo que ocurría en su país y por razones diferentes (el miedo siendo solamente una de ellas) no quería involucrarse o protestar.<sup>7</sup> Por otro lado la promesa de un castigo que don Alejo anuncia al final representa la esperanza de un número de exiliados y disidentes políticos de que en un futuro habrá algún tipo de sanción o reprensión judicial contra aquellos que han cometido atrocidades durante la dictadura.

Otro aspecto importante de las dos obras que yo quisiera notar tiene que ver con el personaje de la Manuela, su sexualidad y la expresión de su sexualidad. Como ya se mencionó anteriormente, mucha de la crítica literaria sobre la novela de Donoso hasta fines de la década de los setenta se centra en el tema de la inver-

---

<sup>7</sup> Para más información sobre este tipo de comportamiento en el caso particular de Argentina consulte Geirola.

sión de Manuela. A partir de entonces, no obstante, el tono y el discurso de la crítica sobre este personaje en ambas obras, la novela y la película, han cambiado significativamente. Trabajos como los de Ostrov y Juan-Navarro rechazan la idea de inversión carnavalesca como eje central y organizador, y analizan los personajes de Donoso y las relaciones entre ellos desde una perspectiva posestructuralista basada en los postulados de Foucault y en las ideas sobre la performatividad del género que Judith Butler elabora en su *Gender Trouble* (1990). Desde tal perspectiva epistemológica la propuesta de una identidad o comportamiento “natural” termina siendo insostenible, ya que “lo natural” resulta ser una simple construcción sociocultural que puede y, de hecho, cambia con el tiempo dependiendo de las costumbres y tradiciones sociales.

En este sentido Donoso demuestra la inestabilidad del concepto de identidad a través de sus personajes: la Manuela es un travesti que es el padre de la madama de un prostíbulo mientras que la Japonesita es a la vez la madama del burdel y una virgen fría y aburrida a la que los hombres encuentran poco apetecible sexualmente. La misma desestabilización en términos de identidad ocurre con los personajes masculinos de la obra—Pancho Vega es el símbolo de la virilidad sexual (Schulz 234) con su camión colorado y también el símbolo de la procreación heterosexual con su esposa y su hija que le están esperando en casa, mas a lo largo de la narración él demuestra interés y atracción sexual únicamente hacia la Manuela, quien también es padre y quien, por su sexo biológico, sería incapaz de darle hijos. Como lo señala Ostrov los personajes intentan remediar esta falta de identidad estable y esencial a través de la repetición y del ritual como, por ejem-

plo, la ida de la Japonesita al pueblo de Talca todos los lunes y los perros de don Alejo que siempre son cuatro y siempre llevan los mismos nombres aunque físicamente son animales diferentes (344).

Lo que estas repeticiones revelan, añadiría yo, es el deseo de los personajes de evadir el cambio que está por ocurrir en El Olivo, es decir la destrucción del pueblo, y de preservar las viejas estructuras sociales. Sin embargo, a través de los eventos trágicos de este domingo el autor indica que el orden social y patriarcal no puede ser preservado y las identidades imaginarias de los personajes no podrán quedar fijas e inmutables. El ejemplo más obvio en este sentido es la Manuela, quien a lo largo de la novela fluctúa entre su identificación propia como mujer (ella se refiere a sí misma en femenino) y el constante uso de adjetivos y pronombres masculinos que su hija utiliza para referirse a ella. El final de la novela, no obstante, es donde ella otra vez es identificada como hombre, Manuel González Astica, en el momento en el que él/ella está por morir en manos de Pancho y Octavio. Lo importante aquí es señalar que Donoso no intenta reintegrar a la Manuela al campo de la masculinidad heteronormativa—cosa que sería absurda en tales circunstancias—, sino que demuestra el carácter ilusorio e imaginario de la identidad a través del continuo cambio de registros sexuales y de géneros cuando se refiere a su personaje principal.

Como ya se señaló, toda esta desestabilización de la identidad a lo largo de la novela coincide con los postulados posestructuralistas de Foucault y Butler, pero también coincide con las estrategias de la teoría queer que rechaza cualquier tipo de identidad fija y estable. En términos de la novela, tal desestabilización es

también aportada por la estructura narrativa de la obra. A diferencia de *El beso, El lugar* tiene narrador, pero la identidad de este narrador cambia constantemente en lo que Magnarelli define como “a breakdown of narrative voice and literary mask” (69). De un momento a otro, frecuentemente dentro de un mismo párrafo, el narrador cambia de una persona a otra y de un carácter heterodiegético a otro que es homodiegético. Yo argüiría que este colapso de la voz narrativa representa precisamente la ruptura dentro de la sociedad patriarcal y de su autoridad dentro de un contexto de cambios sociales. La enfermedad y la pendiente muerte de don Alejo se reflejan en esta continua desaparición del narrador omnisciente, quien queda relegado a una posición secundaria por los personajes individuales (más frecuentemente la Manuela) que periódicamente ocupan el espacio de la voz narrativa. La desvalorización de la autoridad del escritor personificado por el narrador omnisciente y heterodiegético se asemeja a la desaparición de tal autoridad en el caso de la novela de Puig, ya que las estructuras narrativas de ambas novelas se pueden analizar desde una posición queer cuestionando y subvirtiendo el poder del narrador y del sistema patriarcal. En el caso de la novela de Donoso, aún después de la supuesta muerte de la Manuela—la figura más importante de transgresión en la obra—la voz narrativa en el último capítulo XII sigue fluctuando entre un narrador heterodiegético y voces narrativas homodiegéticas como la de la Japonesita, por ejemplo, cosa que en mi opinión sugiere una continua resistencia contra el sistema patriarcal, de índole queer, que queda firmemente ubicada dentro del espacio estructural de la narrativa.



La película de Ripstein también contiene una serie de características que permiten un análisis queer y David William Foster incluye dicha obra en su investigación sobre asuntos queer en el cine latinoamericano contemporáneo (*Queer Issues*). Yo quisiera notar que desde el comienzo el film sugiere la importancia de la sexualidad en el argumento, ya que la primera escena presenta al público el camión colorado de Pancho Vega. El mismo camión aparece al final del film cuando los dos cuñados están persiguiendo a la Manuela para asesinarla. El director utiliza este vehículo en el principio y al final de la película porque su color carmesí permite un impacto visual fuerte dentro de la producción cinematográfica. Esta presencia del camión en momentos claves de la trama enfatiza su significado como símbolo fálico de la virilidad y potencia sexual de Pancho quien a lo largo de la obra seducirá a una serie de mujeres (la Manuela, la Japonesita, una de las empleadas en el pueblo, entre otras).

La presencia del camión de Pancho al principio y al final de la película también crea una estructura circular que está rodeada por la sexualidad y como rápidamente se puede ver a lo largo del argumento, una sexualidad queer. Según Foster el espacio que mejor revela tal rechazo a la heteronormatividad es precisamente el burdel que, a pesar de ser originalmente “a privileged arena of patriarchal heterosexuality”, nutre una serie de expresiones homoeróticas que socavan el poder patriarcal. Las relaciones homosociales y homoeróticas dentro de los grupos principales que ocupan el burdel (las relaciones entre los clientes que son todos hombres, entre las prostitutas que son generalmente mujeres, con la excepción de algunos travestis) permiten un análisis del film como producto cultural queer

que desafía la supuesta heteronormatividad de dicho espacio (Foster, “Arturo Ripstein’s” 379-81). En términos más generales Cánovas define el burdel o el prostíbulo como una heterotopía que en el caso de la novela de Donoso representa la realidad social de El Olivo (196). A pesar de que en su totalidad el análisis de Cánovas está centrado en lo carnavalesco bajtiano y en la idea de la inversión, me gustaría enfatizar que en su estudio el burdel otra vez aparece como un espacio que borra los límites entre el centro y el margen, un efecto que concuerda con los propósitos de desestabilización de los estudios queer.

Algunos críticos también han señalado un número de deficiencias que la película de Ripstein exhibe al ser considerada desde una perspectiva queer. Generalmente ha sido aceptado que la figura del travesti en la obra perturba el paradigma patriarcal por su rechazo de las normas sexuales y de género (Foster, *Queer*, “Arturo Ripstein’s”; de Castro Jr.; Subero; Palaversich). No obstante, Subero añade que la manera en la cual el travestismo del personaje principal está interpretado en este caso particular resulta no solamente poco creíble y deficiente, sino grotesco también. El hecho de que la Manuela de Ripstein pase la mayoría del tiempo vestida como hombre sugiere una contradicción entre su identidad personal y la expresión de tal identidad. En las palabras de Subero a su travestismo le falta una expresión corporal que refleje su deseo de percibirse a sí misma y ser percibida por los demás como mujer: “throughout the film, all the references to La Manuela’s femaleness remain at the level of speech but never appear to crystallize through his body. Although it appears that his ultimate goal is to be seen as a woman by the people who come in contact with him, he tries to do so always

dressed as a man (a rather contradictory and illogical action)” (163).<sup>8</sup> Yo quisiera añadir que la validez de esta crítica se puede relacionar con una de las definiciones de heterosexismo en la industria cinematográfica que Foster propone en su análisis de índole queer de otra película latinoamericana—*Plata quemada* (*Queer Issues* 137-43). Según tal definición algunos directores latinoamericanos evitan escenas abiertamente homosexuales o queer (en el caso de *Plata quemada*, como se verá a continuación, se evitan las escenas de sexo entre los dos personajes principales masculinos) y la decisión de vestir a la Manuela de hombre durante casi toda la película de Ripstein puede asociarse directamente con tal propuesta.

En su propio análisis de *El lugar* Foster también sugiere una serie de deficiencias que problematizan el estudio queer de la obra. Se trata de algunas incoherencias cuyo efecto es crear situaciones que “both maintain heteronormativity and queer it” (“Arturo Ripstein’s” 384). Estas situaciones, como la del acto sexual entre la Manuela y la Japonesa, permiten múltiples interpretaciones que no necesariamente coinciden con una desestabilización del sistema patriarcal. En esta escena particular la Japonesa insiste que ella podrá copular con el travesti porque todo lo que ella debe hacer es “meterle un dedo por allá para que funcione” (cit. en Foster, “Arturo Ripstein’s” 384). En este sentido el hecho de que los dos terminen copulando y engendrando una hija puede sugerir que a todos los homosexuales afeminados les gusta ser penetrados o también que todo lo que un homosexual necesita para poder tener sexo con una mujer es simplemente ser penetrado

---

<sup>8</sup> Cabe notar que Subero utiliza el pronombre masculino para referirse a la Manuela precisamente por su crítica a la representación de la figura del travesti en la película de Ripstein.

por ella. Aunque en el caso de la Manuela tal conclusión sea correcta, en su totalidad la escena resulta problemática porque termina implicando que a todos los hombres que se acuestan con otros hombres les gusta exactamente la misma práctica sexual—la de ser penetrados.

“Siempre tuve una gran voracidad sexual”: *Antes que anochezca*

La autobiografía del cubano Reinaldo Arenas publicada póstumamente en 1992, dos años después de la muerte de su autor, es uno de los textos latinoamericanos más polémicos que han emergido en los últimos veinte años. *Antes* relata la vida del escritor, su nacimiento en un área rural de la Provincia del Oriente en el año 1943, su vida en La Habana durante las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX, su encarcelamiento en presidios diferentes, su exilio en los Estados Unidos a partir del año 1980 y sus últimos años viviendo en Nueva York antes de suicidarse por causa de los síntomas del sida en el año 1990. Arenas no escribió el texto en el sentido propio de la palabra, sino que lo grabó en una serie de casetes que fueron transcritos y editados después de su muerte. Es muy probable que la polémica en torno a esta obra sea exacerbada en los próximos años, ya que el contenido no editado de las grabaciones se hizo público en el año 2010, veinte años después de la muerte del autor. La controversia que la obra causa se puede observar en un gran número de estudios académicos cuya meta es analizar el texto y se debe a las diferentes interpretaciones políticas que los críticos literarios y culturales le han otorgado (Cacheiro, Ocasio, Wilkinson, entre otros). Es indudable que el intento del mismo autor era la creación de una obra de carácter político, consi-

derando que el final de la autobiografía está constituido por una “Carta de despedida” escrita en los momentos antes del suicidio. En esta última hoja Arenas acusa directamente a Fidel Castro por todos sus sufrimientos físicos, económicos y emotivos, e incita al pueblo cubano a que siga luchando por la libertad (343). De tal modo, el grueso de la controversia que rodea este libro no tiene que ver tanto con sus valores literarios, sino con su contenido, con el uso por parte del autor de la palabra “autobiografía” y también con su significado en relación con la Revolución cubana y el gobierno castrista. Como se puede suponer tal polémica sigue la adaptación cinematográfica también. Ésta fue dirigida por el pintor y director estadounidense Julian Schnabel y se estrenó bajo el título *Before Night Falls* (el mismo título de la traducción del texto literario al inglés) en el año 2000. El film fue recibido entusiásticamente por la crítica mundial, obtuvo varios premios internacionales y fue elogiado por la excelente actuación de Javier Bardem, quien hizo el papel de Reinaldo Arenas.<sup>9</sup> Es indudable que el texto y el film mantienen una semejanza en términos de cronología básica en cuanto a la vida del escritor cubano, mas yo argüiría que las dos obras terminan siendo completamente autónomas por la presencia de una serie de influencias inter y contextuales que se analizarán a continuación. No obstante, antes de indagar en el análisis propio sobre la relación entre el film y el texto escrito, quisiera mencionar una importante característica que varios de los estudios académicos sobre la película comparten entre sí. Esta característica tiene que ver con la manera en que estos estudios mezclan

---

<sup>9</sup> Bardem recibió el premio de mejor actuación masculina por el Festival Internacional de Venecia para este rol y también fue nominado en la misma categoría para los premios del Golden Globe y del Oscar.

ciertos aspectos del film y de la obra escrita y crean un tipo de confluencia entre las dos obras por su manera de analizarlas.

Un aspecto específico en el cual claramente se puede discernir tal confluencia se encuentra en los artículos de Babbit y Hasan que critican la representación del estado revolucionario en Cuba por parte del film. En ambos trabajos hay referencias directas a la sexualidad y a las prácticas sexuales del personaje principal, prácticas que en su propio texto el mismo Arenas clasifica como una “voracidad sexual”. En este sentido, Hassan define la representación de Arenas en el film como: “a romantic myth of the artistic hero, who innocently, *uncontrollably*, and fearlessly *continues to fuck* and to write in the face of an insensitive and repressive political regime” (6, el énfasis es mío), mientras que Babbit resume el argumento central del film de la siguiente manera: “[w]e follow his social and *hormonal trysts*, his career as an author, his frustration with anti-gay mores of the period, his disillusionment with Cuba and his imprisonment” (3, el énfasis es mío). Es indudable que el libro de Arenas pone un acento significativo sobre las experiencias sexuales del narrador, mas estas dos citas específicas se refieren únicamente al film de Schnabel y no al libro de Arenas. Esto resulta problemático, ya que en la película en cuestión el personaje principal (Arenas) casi no tiene una vida sexual y sin duda la así llamada “voracidad sexual” o “uncontrollable fucking” simplemente no forma parte del argumento. Para ilustrar este punto se pueden citar los estudios de Loss y de Vilasecas en los cuales se critica precisamente la desexualización o lo que sería una “purificación” de la vida del escritor cubano por parte del director estadounidense: “[i]n order to make the story more palatable

to a mainstream audience, however, the film does desexualize some of the more controversial passages of the book” (Vilasecas 105) y, también, “Schnabel’s film displays his [Arenas] ‘voracidad sexual’ [in a way that] is limited to a few memorable images and Bardem’s suggestive facial expressions” (Loss 327). Yo añadiría que el film desexualiza no solamente algunos de los párrafos más controversiales, como lo sugiere Vilasecas, sino la mayoría de la autobiografía de Arenas. Así, por ejemplo, Schnabel elimina por completo todas las referencias directas al sexo y a la sexualidad durante la niñez del personaje, un período en la vida de Arenas que en las propias palabras del cubano “fue [una etapa] de gran erotismo, de una voracidad sexual que, como ya dije, casi lo abarcaba todo. Abarcaba la naturaleza en general, pues también abarcaba a los árboles. Por ejemplo, a los árboles de tallo blando, como la fruta bomba, yo les abría un hueco y en él introducía el pene” (39). La película también elimina casi todas las descripciones exuberantes de actos sexuales que, según la autobiografía del escritor, abundaban en la vida adulta de Arenas mientras él vivía en La Habana en las décadas de los sesenta y setenta. La única expresión sexual del escritor que se preserva de este período en el film son dos escenas de actos sexuales, sumamente breves, las cuales, en una larga tradición heterosexista que limita la representación del sexo entre hombres en el cine, no demuestran ninguna genitalidad masculina y sólo una de las dos escenas en cuestión revela algún tipo de desnudez masculina, en este caso particular la parte superior del torso de los dos amantes en una cabina en la playa.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Hay dos escenas adicionales que demuestran cuerpos masculinos desnudos o penes, mas estas escenas no forman parte de ninguna secuencia de acto

Es importante recordar que en este caso dichas discrepancias significativas entre las dos obras en cuestión no se enfatizan para subrayar una supuesta infidelidad o insuficiencia por parte del film (aunque como se verá a continuación, la decisión por parte del director de dessexualizar la vida de Reinaldo Arenas es sumamente problemática desde una perspectiva queer), sino para mostrar que la vida sexual de Arenas no forma parte central del argumento del film a diferencia de la obra escrita. Regresando a los comentarios de Hassan y Babbit, entonces, resulta sorprendente que los dos críticos se enfoquen en la vida sexual de Arenas en el film, ya que ésta casi no existe en la producción cinematográfica. De tal manera yo insistiría que los dos investigadores en realidad se refieren principalmente a la obra de Arenas y no tanto al film de Schnabel, a pesar de estar escribiendo sobre el último, cosa que comprueba la existencia de una confluencia entre las dos producciones culturales en los ojos de estos investigadores particulares.

Tal confluencia también se encuentra en el cuestionamiento de la veracidad de los eventos históricos presentados en la película de Schnabel:

The film is taken to show that homosexuality is illegal in Cuba, that gays and lesbians are banned from the Communist Party, and that they are savaged and tossed in jail. But none of that is *true*, and the film plays a *distorting* role in understanding respect for human right in Latin America and the Caribbean. The particular story may be *true*, of course, but some parts of the story are left out, and as a result, *the image it suggests about current reality is misleading*. (Babbit 3, el énfasis es mío)

Desde el comienzo yo enfatizaría que esta cita es problemática porque Babbit reduce la realidad cubana de los últimos cincuenta años sin considerar las diferentes

---

(homo)sexual o de “fucking”, según la manera en que se expresa Hassan.



maneras en que los homosexuales fueron tratados a lo largo del dicho período, ya que ella escribe sobre una “realidad presente” sin tener en cuenta que Arenas vivió el comunismo en Cuba desde su inicio. Además, según Babbit, el argumento del film no refleja la realidad social cubana y a pesar de que la historia particular de la vida de Arenas sea certera, cosa que Babbit implícitamente cuestiona en la totalidad de su artículo, la película no ofrece una representación objetiva de los hechos históricos. La importancia que la investigadora coloca sobre la veracidad histórica se refleja no solamente por su uso frecuente de la palabra “true”, sino también por la presencia de un amplio resumen sociohistórico de los derechos de los homosexuales en Cuba desde la década de los sesenta. No obstante, yo quisiera recalcar que desde una perspectiva de los estudios de cine y literatura, la aproximación de Babbit resulta problemática otra vez, ya que la película de Schnabel como obra independiente no pretende ser un documental o ser vista como un documento histórico u objetivo, ni tampoco lleva ningún título o subtítulo que indique tal cosa. Por otro lado, el texto escrito de Arenas es aquel que reclama ser una autobiografía, insistencia que puede indicar cierto nivel de veracidad en cuanto a los eventos narrados,<sup>11</sup> mas si Babbit quisiera criticar la autenticidad de los eventos históricos relatados por Arenas ella tendría que hacer un análisis de su texto escrito, así como lo hace Stephen Wilkinson, por ejemplo, cuando él cuestiona la veracidad de una serie de eventos presentes en la autobiografía.

---

<sup>11</sup> Para un análisis más detallado sobre la cuestión de autobiografía y veracidad en el texto de Arenas, consulte Soto (4-20).

En términos ideológicos es importante resaltar que ambas investigaciones en las cuales se encuentran las susodichas confluencias (los artículos de Babbit y Hassan), exhiben una postura crítica frente a la posición contrarrevolucionaria de Arenas. Este hecho resulta importante para un análisis ideológico del texto de Arenas y del film de Schnabel, ya que esto evidencia una cierta tendencia por parte de aquellos críticos cuyas ideas en cuanto a la Revolución cubana no corresponden con las de Arenas de utilizar la adaptación cinematográfica para criticar los escritos de Arenas. Desde la perspectiva de los estudios de cine y literatura tal tendencia resulta deficiente por no respetar la autonomía de las dos obras en particular y la autonomía de los dos géneros en general. Mas la confluencia específica que enfatiza las prácticas sexuales y la homosexualidad del escritor crea una inquietud aún más significativa para un trabajo como el presente que utiliza una aproximación teórica queer en su análisis. Mucha de la discriminación que Arenas sufrió dentro y fuera de Cuba fue provocada precisamente por sus prácticas sexuales y él defendía vehementemente su derecho de ejercer dichas prácticas. Su sexualidad también fue íntimamente vinculada con su activismo político y desde una perspectiva queer, como se verá más adelante, yo arguyo que sus prácticas sexuales y las descripciones de éstas dentro de su obra escrita no eran un simple ejercicio de hedonismo personal, sino tenían un importante significado literario, político y social. De tal manera resulta perturbador y, según ciertas definiciones heterosexista<sup>12</sup>, que estos críticos se nieguen a reconocer la des(homo)sexualiza-

---

<sup>12</sup> Foster explica detalladamente los procesos heterosexistas que toman lugar en una producción crítico-cultural, como lo es en este caso la crítica literaria, que

ción de la vida de Arenas que produce el film de Schnabel y sigan criticando y comentando sobre sus supuestas prácticas sexuales cuando uno de los problemas principales de la película es que estas precisas prácticas se han vuelto invisibles en el proceso de adaptación cinematográfica.

Lo que la mayoría de las investigaciones sobre el film como producto de adaptación no han captado hasta ahora es el hecho que el film de Schnabel no es simplemente una versión desexualizada de la vida de Reinaldo Arenas, sino una versión de su vida completamente distinta. En mi opinión esto se debe no solamente a las diferencias entre los dos géneros que están presentemente en juego— el cine y la literatura—, sino también a las voces diferentes que emergen en las dos obras. Si *Antes* es la transcripción, aunque editada, de la voz propia de Arenas, *Before* prácticamente recuenta la vida del escritor cubano tras los lentes y recuerdos de su mejor amigo, Lázaro Gómez Carriles. Arenas y Lázaro comienzan su amistad durante los años que el escritor pasa en Cuba después de estar en la prisión (1976-80) y ambos abandonan la isla en el año 1980 por el puerto de Mariel. Ellos terminan viviendo juntos en Nueva York donde establecen un vínculo profundo de amistad y dependencia mutua basada en su estatus de inmigrantes cubanos y sujetos marginados. Cuando Schnabel comienza su proyecto de adaptación él alista la ayuda de Lázaro quien era una de las personas que mejor conocían a Arenas en sus últimos años. Al final Lázaro termina siendo uno de los guionistas, junto con Cunningham O'Keefe y el mismo Schnabel, y en los comentarios

---

ignora la represión de lo homoerótico por parte de una obra literaria o cinematográfica (*Queer Issues*).

que acompañan el film él habla sobre el proceso de escribir el guión y explica cómo muchas de las características de los personajes del film son producto de los recuerdos que él (Lázaro) tiene de sus conversaciones sobre dichas personas con Arenas. En este sentido, el abuelo de Arenas en el film de Schnabel se aproxima más al abuelo del personaje principal de la primera novela de Arenas, *Celestino antes del alba* (1967), que al abuelo del narrador en *Antes*.

Sin embargo, yo reclamaría que el personaje que cambia más radicalmente en el proceso de adaptación cinematográfica es el mismo Lázaro Gómez Carriles. Según Arenas, Lázaro era un bello joven “que tenía evidentes problemas nerviosos” y quien además “había estado ingresado en el Hospital Psiquiátrico de Mazorra” (271). Sus problemas de salud mental continúan en Nueva York donde Arenas escribe que en el año 1983 el joven otra vez termina “ingresando por varios meses en la sala psiquiátrica del hospital público de la ciudad”, período después del cual Arenas lo ayuda económicamente para incorporarse “nuevamente a la sociedad” (329-30). En la película de Schnabel falta cualquier referencia a los problemas de salud mental de Lázaro y de hecho él es representado como la persona que siempre ayuda a Arenas en los momentos de locura provocados por el sida. El otro cambio radical en el personaje de Lázaro tiene que ver con la sexualidad y el tipo de relación que los dos hombres mantenían entre sí. En el film el papel de Lázaro está interpretado por el esbelto actor francés Olivier Martinez, quien protagoniza un Lázaro muy bello, masculino e incontestablemente heterosexual. Él no siente ningún tipo de atracción sexual hacia Arenas y esto se demuestra muy claramente en el primer encuentro entre los dos, en el cual Lázaro le

da un puñetazo a Arenas cuando éste trata de tomarle la mano en un intento de seducción erótica. En definitiva el film no exhibe ninguna escena que sugiera que Lázaro y Arenas fueran amantes, cosa que defiere sustancialmente de lo escrito por Arenas en su autobiografía. Según el escritor, la atracción entre los dos surgió desde su primer encuentro y a pesar de que Lázaro se acostaba con mujeres e incluso estaba casado, la relación entre los dos hombres era tanto emotiva como sexual. Refiriéndose a las prácticas heterosexuales de Lázaro, Arenas expresa el tipo de conexión que ellos mantenían:

Lázaro tenía relaciones sexuales con mujeres y yo, lejos de exigirle que rompiera con ellas, alentaba aquellas relaciones; pensaba que así podríamos llegar a una mayor compenetración. A mí me gustaba tener relaciones con un hombre que sabía tenía relaciones sexuales con mujeres; yo quería ser su amigo, pero no la mujer que le cocinara y le atendiera en sus necesidades cotidianas. (279)

En estas y en otras referencias a su relación con el joven, Arenas no describe explícitamente un acto sexual, mas en la cita anterior y en varias ocasiones adicionales en que habla abiertamente de las noches que los dos compartían juntos (280; 282) el autor da a entender que Lázaro no era el macho exclusivamente heterosexual que el mismo Lázaro creará más tarde para el film de Schnabel.

El hecho de que el film sea la versión de la vida de Arenas según Lázaro, cuya voz narrativa es la autoridad principal del argumento, también se puede ver claramente en la última escena de la película. En esta escena Reinaldo, quien ya ha tomado una serie de pastillas verdes, está acostado en el sofá de su apartamento y Lázaro le está leyendo algunos poemas. En el momento en que el escritor ya está dormido, supuestamente por causa de las pastillas, Lázaro toma una bolsa

plástica y violentamente cubre la cara de su amigo quien, después de un breve intento de defenderse, termina sofocado. Sería redundante mencionar que este episodio no tiene lugar en el texto de Arenas, pero el hecho importante en este caso es que el único quien podría haber presenciado este momento, que puede ser real o imaginado, es Lázaro Carriles, cosa que en los momentos finales del film demuestra definitivamente que esta producción particular no puede considerarse autobiográfica, sino tal vez una biografía personal de la vida de Arenas a través de los lentes de uno de sus mejores amigos.<sup>13</sup>

En términos teóricos, esta adaptación particular requiere el uso de algunas de las teorías que sin dejar de rechazar los postulados de la fidelidad adaptativa se enfocan sobre lo que Orr denomina “lapses of fidelity – the changes that occur in the passage from literary to filmic text” (73), para poder descifrar la postura ideológica de la adaptación cinematográfica. Aragay confirma que en los últimos años investigadores como Sheen y Hodgdon han subrayado la importancia de considerar tal tipo de “lapses”, especialmente en la preparación de reseñas sobre material adaptado, para poder analizar los cambios ideológicos que ocurren en el proceso de adaptación. Además, la consideración de estos cambios permite ver cuál es, según los reseñadores, el “significado certero” que el Autor quería dar a su obra, significado que estos mismos reseñadores frecuentemente exigen de una adaptación “exitosa” también (Aragay 20). Para el propósito del presente estudio

---

<sup>13</sup> El hecho de que Lázaro no fuera llevado a un juicio criminal por causa de esta acción específica (un acto de eutanasia ilegal) comprueba la naturaleza personal y probablemente ficcional de este y posiblemente otros eventos narrados en la película.

lo que constituye un punto interesante de esta teoría no es tanto si esta adaptación es exitosa o no—cuestión que puede ser bastante subjetiva—, sino la manera en que los “lapses of fidelity” permiten descifrar la ideología divergente de la obra filmica. En este sentido, yo argüiría que los cambios ya mencionados de desexualización de la vida de Arenas y de representación diferente de personajes como Lázaro y el abuelo de Arenas permiten discernir algunas de las metas particulares de Schnabel y Carriles. Si la desexualización permite al primero un mejor éxito comercial para su producción así como lo sugiere Vilasecas, el cambio en las características de personajes claves permite a Lázaro reescribir su propia vida y experiencias de una manera que tal vez corresponda mejor al modo en que él se percibe a sí mismo. En el film él ya no es el joven neurótico con deseos homosexuales así como lo es en el libro, sino es un esbelto joven masculino que sirve como apoyo para su mejor amigo quien depende de él hasta la hora de su muerte. Estos “lapsos de fidelidad” contribuyen a la creación de una adaptación cinematográfica que es sustancialmente autónoma y significativamente diferente de la obra escrita de Reinaldo Arenas.

Para los propósitos de un trabajo queer, no obstante, es importante estudiar más profundamente la obvia desexualización de la vida de Arenas que produce la adaptación cinematográfica. Los estudios de índole queer ya publicados sobre el libro de Arenas analizan la presencia y, al mismo tiempo, subrayan la importancia que aspectos queer relacionados con la sexualidad y el sexo entre hombres tienen para el argumento central de la obra y para la representación de la realidad cubana y estadounidense (Sánchez-Eppler, Alarcón-Negy, Bejel, Mehuron, entre otros).

Por ejemplo, Bejel investiga la manera en que el texto se ubica en un espacio de profunda crisis de autoridad personal, social e institucional dentro del cual el escritor cubano utiliza la escritura autobiográfica y el sexo entre hombres para expresar “the struggle between desire and power, as well as between dissidence and transgression” (299). En este sentido Bejel traza cuidadosamente la manera en la cual el autor siembra una fundamental crisis de autoridad a lo largo del texto para socavar los paradigmas sociales que sirven como base moral de aquellos comportamientos, de índole sexual o no, que han sido epistemológicamente legitimados como “reales” o, añadiría yo, “naturales” (312). Otros críticos también se enfocan en el uso, dentro del texto, de relaciones homoeróticas cuyo propósito es crear espacios contestatarios: “en este contexto analizaré las dos vertientes evidentes y paralelas de la autobiografía: la representación de Cuba y el homoerotismo, dos ejes de la obra en cuestión que manifiestan disidencia y transgresión” (Nagy-Zekmi 214). Adicionalmente, José Ismael Gutiérrez considera que “en *Antes que anochezca* la homotextualidad y el discurso anticastrista se retroalimentan de modo tan directo que no puede pasarse por alto la existencia de este núcleo temático, sustancioso y vertebrador de casi todo el texto” (114), ya que a través de la representación de una sexualidad disidente este texto particular se inscribe perfectamente en la definición de lo “subversivo” así como la sugiere Manuel Ramón de Zayas:

Subvertir es mirar debajo de los cimientos donde nunca nadie ha mirado. Y, en mirar, descubrir que el edificio que sustentan es flexible, es plástico, es capaz de múltiples morfismos. La mirada que subvierte se vuelve sobre sí misma en el mismo movimiento en que se vuelve sobre el mundo. El coraje de mirar es siempre



subversivo y es siempre coraje porque supone el riesgo de la ruina arquitectónica. (Zayas 16, cit. en Gutiérrez 104)

De tal modo, lo que se enfatiza por un número sustancial de críticos es la importancia que las prácticas sexuales de Arenas y de sus amigos, así como éstas se describen en *Antes*, tienen para la creación de un espacio contestatario y queer que no solamente subvierte la heteronormatividad exigida por el gobierno revolucionario, sino que demuestra la fragilidad de tal heteronormatividad y, al mismo tiempo, desestabiliza el fundamento del subyacente orden social cuyo propósito es instituir ciertos patrones de comportamiento que rechazan cualquier tipo de disidencia, sea esta sexual o no.

Desde esta perspectiva surge el problema de la desexualización de la vida de Arenas en el film de Schnabel en el cual, como ya se mencionó, el sexo entre hombres es notablemente ausente. Algunos críticos han sugerido que el film como producción cultural es queer a pesar de la escasez de actos homosexuales. Así, por ejemplo, Rizzo usa el concepto de lógica rizomática, sugerido originalmente en los trabajos filosóficos de Deleuze y Guattari, para llevar a cabo un análisis feminista y queer del film. Por su naturaleza la estructura rizomática no permite ningún tipo de jerarquías o sistemas binarios y Rizzo la utiliza para demostrar cómo la obra de Schnabel maneja imágenes, colores, sonidos y secuencias de cortes cinematográficos para producir una sexualidad molecular a través de toda la

película.<sup>14</sup> La sexualidad molecular (utilizando la epistemología de Deleuze y Guattari) proviene de la estructura rizomática anteriormente mencionada y termina “disrupt[ing] any sense of the kind of central or privileged point of view that normal human vision is based on” en un espacio creativo donde “the notion of a binary sexuality, where heterosexual and homosexual are understood as opposites, makes no sense” (Rizzo s. pág.).

Además de este análisis deleuziano queer de la película de Schnabel yo también quisiera considerar algunas de las decisiones de reparto desde una perspectiva queer. En este sentido vale la pena mencionar la protagonización de Arenas por parte de Javier Bardem quien antes del año 2000, cuando se estrena la película, era reconocido como uno de los símbolos del macho ibérico por haber interpretado casi exclusivamente papeles sumamente heterosexuales y varoniles. Sus roles en películas como *Jamón, jamón* (1992), *Carne trémula* (1997), *Perdita Durango* (1997) y *Entre las piernas* (1999), entre otros, habían solidificado su estatus del macho del cine español.<sup>15</sup> La decisión de Schnabel de utilizar precisamente a este actor para protagonizar un escritor homosexual cuya pasión por ser sexualmente poseído por otros hombres se refleja en toda su vida y obra literaria y política es indudablemente un acto desestabilizador para la imagen del macho hispano que Bardem había construido en los últimos diez años de su carrera exito-

---

<sup>14</sup> Rizzo analiza varias escenas diferentes del film en términos de sonido, imagen y cortes para comprobar su punto principal de que la misma estructura del film permite un análisis queer.

<sup>15</sup> La única excepción en este sentido es su rol en *Segunda piel* (1999), donde Bardem protagoniza a Diego, un homosexual abierto que tiene relaciones sexuales “pasivas” con un hombre casado.

sa. La representación de este macho como receptor pasivo en actos homosexuales hace hincapié en el miedo máximo de todos aquellos hombres que viven encerrados en el eslabón del macho—el de ser penetrado por otro hombre y de tal modo ser “feminizado” y perder su estatus de penetrador activo.

Otro actor famoso, con un papel muy importante desde un punto de vista queer es el así llamado “all American heartthrob”, Johnny Depp. Su representación es importante en parte porque otro actor que simboliza la masculinidad, en este caso hollywoodense, tiene un papel sumamente queer—el de Bon Bon, uno de los travestis en el presidio donde Arenas está encarcelado que tiene el don de hacer caber objetos inmensos dentro de su culo y así llevarlos fuera y dentro de la prisión a través de la sala de visitas. En el film Arenas utiliza este don especial y contrata a Bon Bon para que ella saque fuera del Morro (el presidio en el cual los dos están confinados) la primera versión de su autobiografía. En una escena sumamente queer Bon Bon está en el baño de la sala de visitas y saca varios rollos de su ano, todos de un tamaño bastante extenso, entregándolos a una mujer que está en el excusado de al lado. La verdadera dimensión queer de esta escena, no obstante, se revela varios minutos más tarde cuando Arenas es interrogado por el muy masculino Lieutenant Victor (también representado por Johnny Depp). Este militar resulta ser el mismo Bon Bon no travestido y en los comentarios de la película Schnabel confirma que el propósito de esta doble personalidad del carácter de Depp era demostrar hasta dónde llegarían las autoridades cubanas para controlar a los presos políticos. Esta dualidad sugiere que el militar cubano está dispuesto no solamente a travestirse para el bien de la Revolución, sino de entrenar

su culo para poder introducir dentro de éste objetos enormes durante un período de tiempo suficientemente prolongado como para poder ganar la confianza de los otros presos, y todo esto en el nombre de un gobierno excesivamente heterosexista. La ironía en este caso es obvia, mas como elemento queer estas escenas son excelentes en su subversión del aparato militar y de su supuesta virilidad y heterosexualidad. Aún más, la excelente actuación de Depp demuestra el placer secreto que muchos miembros del ejército revolucionario gozaban por participar en los prohibidos actos sexuales con otros hombres, cosa que es evidente también a lo largo de la autobiografía de Arenas y en otras de sus obras. Así, por ejemplo, en *Arturo, la estrella más brillante* (1971) el escritor describe las experiencias horripilantes de los homosexuales internados en los infames Unidades Militares de Ayuda a la Producción (campos de concentración para homosexuales). Ellos no solamente tenían que trabajar cortando caña de azúcar por más de doce horas al día, sino que también tenían que satisfacer las necesidades y los deseos sexuales de los guardias y de los soldados quienes requerían un servicio sexual regular y gozaban mucho de sus relaciones con los “mariconsitos” como Arturo, el personaje principal (65-66).

Todos estos elementos y análisis queer del film de Schnabel, sin embargo, en mi opinión no justifican, desde una perspectiva queer, la desexualización de la vida de Arenas que termina ejerciendo la producción cinematográfica. En este sentido no se trata de cuestionar si el film capta la esencia queer de la autobiografía del cubano, sino si capta la sexualidad abierta que satura toda la vida y obra del escritor. Toda la obra literaria de Arenas, posiblemente con la excepción de su

primera novela, *Celestino antes del alba*, está abiertamente penetrada por referencias al sexo entre hombres y a la homosexualidad. Muchos de los problemas existenciales del cubano, así como su propia muerte fueron el resultado de una vida sexual que él no estaba dispuesto de esconder o reprimir por las necesidades sociopolíticas del momento. En las palabras de Cabrera Infante, “[t]res pasiones rigieron la vida y la muerte de Reinaldo Arenas: la literatura [...], el sexo pasivo y la política activa. De las tres, la pasión dominante era, es evidente, el sexo” (181). De tal modo, como producción cultural el film de Schnabel resulta deficiente en su representación de la vida de Reinaldo Arenas. Desde una perspectiva queer la película contiene importantes elementos que subvierten y desestabilizan el sistema patriarcal, mas al fin y al cabo termina siendo una producción que no puede escapar de los paradigmas heteronormativas que intentan desaparecer el sexo entre hombres en sus formas explícitas y honestas.

### CAPÍTULO 3

#### FUERA DE LA LEY: DIALOGISMOS HOMOERÓTICOS EN EL AMBIENTE DEL CRIMEN Y DE LA VIOLENCIA URBANA

Después de tomar en consideración obras ampliamente conocidas y analizadas como aquellas que forman el núcleo del capítulo anterior, llega el momento de indagar en producciones que todavía no han recibido la merecida atención por parte de los críticos literarios y culturales. En muchas de estas obras la razón principal para tal falta de atención es indudablemente su creación reciente en términos cronológicos. Como ya fue mencionado, el análisis que viene a continuación tiene el propósito de explorar la conexión entre los textos literarios y las adaptaciones cinematográficas y de establecer inequívocamente el carácter autónomo e independiente de ambas. Sin embargo, es importante recalcar que esta autonomía permite discernir diferentes niveles de dialogismo entre las obras literarias y los films que se explorarán, siempre con la advertencia de que estos dialogismos no sugieran la búsqueda de una supuesta ilusoria fidelidad por parte de las películas a las obras literarias. Como concepto el dialogismo también puede extenderse para incluir importantes relaciones entre las obras investigadas y otras producciones culturales independientes con la meta de definir más escrupulosamente el tipo de relación que existe entre los textos literarios y las adaptaciones.

El presente capítulo se centrará en dos novelas publicadas en la década de los noventa del siglo pasado, *Plata quemada* (1997) del escritor argentino Ricardo Piglia y *La virgen de los sicarios* (1994) que constituye la sexta novela del colombiano Fernando Vallejo, y sobre sus sendas adaptaciones homónimas que se

estrenaron en el año 2000. Con estas cuatro obras se explorará no solamente la ya mencionada autonomía de las diferentes producciones culturales y su divergente nivel de dialogismo, sino también la cuestión de interconexión y transtextualidad entre las dos artes aquí consideradas, el cine y la literatura. La primera parte del capítulo elaborará la conexión entre las dos producciones de *Plata quemada*, la novela y el film, a través de una aplicación de la analogía del espejo de Kamila Elliott que ya fue aludida en la introducción de este trabajo. Se explorarán las maneras en las cuales tal analogía puede o no funcionar dentro del contexto latinoamericano en general y dentro del contexto de estas obras específicas en particular. Conjuntamente, se tendrán presentes los postulados de críticos como Cabezón Doty que insiste sobre una influencia recíproca entre el cine y la literatura en América Latina a partir de la década de los sesenta. Sus conclusiones en cuanto a *El beso de la mujer araña* y *El lugar sin límites* se extrapolarán a textos y films más recientes para averiguar si se puede hablar de una tendencia que continúa vigente en la producción cultural de la región. La segunda parte del capítulo se centrará sobre ambas versiones de *La virgen de los sicarios*, la cinematográfica y la literaria, y se utilizará una aproximación crítica más estrictamente transtextual siguiendo las fórmulas originalmente establecidas por Genette y ajustadas para el ámbito de la adaptación cinematográfica por Robert Stam en su trabajo sobre el dialogismo adaptativo.

Las obras analizadas en este capítulo también forman parte de una reciente producción queer latinoamericana que revela una presencia significativa de representaciones homoeróticas que permiten al espectador y al lector penetrar los mu-

ros de silencio e invisibilidad que el sistema patriarcal ha construido alrededor de toda expresión erótica y sexual que no forme parte del paradigma heteronormativo. Al mismo tiempo, dentro del ambiente de los personajes que se analizarán a continuación, existe un significativo nivel de violencia y criminalidad, en este caso fenómenos principalmente urbanos, que están íntimamente vinculados con las prácticas homoeróticas de los protagonistas. En relación con esto se explorará la cuestión de la violencia urbana, del crimen y de la globalización dentro de la sociedad latinoamericana y también la conexión entre la violencia masculinista y la homofobia, ya que según Foster esta última conexión constituye una verdadera “Banda de Moebio [donde] resulta difícil decir si la homofobia es una subcategoría de tal violencia o es el discurso maestro de toda violencia contra el otro” (*Ensayos* 131). De modo que mi análisis de la violencia en estas obras indagará precisamente en sus características queer y en el fuerte contexto violento dentro del cual sus argumentos terminan desarrollándose.

“Hay que ser muy macho para hacerse cojer por un macho”: *Plata quemada*

Así como Elliott y otros críticos norteamericanos, Cabezón Doty hace hincapié sobre la hermandad que existe entre la literatura y el cine. En las últimas décadas tanto en Europa como en Estados Unidos se ha producido una cantidad de investigaciones que rechazan la idea de superioridad de cualquiera de las dos artes y subrayan la reciprocidad que existe entre ellas. Esta reciprocidad refuta la existencia de una jerarquía según la cual un arte es mejor o peor que la otra, las sitúa en una posición de igualdad en términos de su potencial creativo y asegura la



autonomía de cada una. Dentro del contexto latinoamericano, según Cabezón Doty, tal reciprocidad se puede observar claramente en las obras de los escritores del *boom* y en su afán por el antiguo cine hollywoodense y también en las producciones de los directores pertenecientes al Nuevo Cine Latinoamericano (30), ejemplos de cuyas adaptaciones de la novela latinoamericana ya fueron analizados en el capítulo anterior. Esta reciprocidad, sigue la crítica, se expresa claramente a través de un dialogismo que abarca técnicas, temas comunes y semejanzas en términos del contenido, de las ideas sociopolíticas y de los íconos de la cultura popular que comparten los dos medios y que aparecen en las obras de escritores como García Márquez y Donoso y también de directores tales como Ruy Guerra y Silvio Caiozzi.

Ricardo Piglia, autor de *Plata quemada*, no es considerado de ninguna manera un escritor del *boom* latinoamericano. Generalmente él es reconocido como uno de los más importantes escritores y pensadores argentinos contemporáneos. La caracterización de contemporáneo, diría yo en este caso, se refiere precisamente a su estatus como un escritor de lo que se podría denominar la época del posboom. Por sus primeras dos novelas y también por la mayoría de sus obras ensayísticas y periodísticas, Piglia generalmente ha sido considerado un escritor intelectual que escribe para un lector exclusivo y de tal modo sus textos no han sido ampliamente leídos por un público masivo en el sentido comercial de la palabra. En general, mucha de la crítica literaria está de acuerdo que algunos de los nombres que han influenciado más significativamente Piglia son Borges, Macedonio Fernández y Roberto Arlt, escritores que—especialmente los primeros dos—son

famosos por la creación de obras sumamente complejas (Fornet; Garabano; Link; López Castaño; Page; Tuninetti). En términos generales, también existe cierta conformidad entre los estudiosos de la obra de Piglia de que su penúltima novela (*Plata*) defiere sustancialmente del resto de su producción cultural por ser mucho más accesible para el lector masivo. Yo diría que tal accesibilidad indudablemente se debe a un argumento mucho más lineal, a la falta de elementos fantásticos que predominan en algunas de sus obras anteriores como *La ciudad ausente* (1992), por ejemplo, y también a la escasez de referencias a la obra literaria de autores como los anteriormente mencionados Borges, Arlt y Fernández. Teniendo esto en cuenta, yo sugiero que en *Plata quemada*, la novela, se observa un determinado cambio de registros en cuanto a la obra de Piglia que se debe a un nivel palpable de dialogismo o intertextualidad entre la literatura y el cine, presente en este texto específico. También demostraré que un nivel de dialogismo semejante aparece en la adaptación fílmica, cosa que indica la presencia de un dialogismo entre el cine y la literatura en ambas obras. La presencia de dicho fenómeno es importante porque éste constituye el núcleo de la idea de la reciprocidad y también de la analogía del espejo (Elliott 215-22). Estas dos teorías resultan sumamente útiles para el presente trabajo por captar la existencia de una relación de mutualidad entre el cine y la literatura y por socavar exitosamente cualquier tipo de jerarquización o subordinación entre las dos artes, un proceso que establece claramente la autonomía de las sendas obras.

Quisiera comenzar mi análisis de la novela con una cita de Link, quien considera que en este texto de Piglia sigue vigente la influencia de Arlt, especial-

mente en lo que se refiere al lenguaje de los personajes, mas esta influencia es de una índole diferente:

Firmada por Ricardo Piglia [*Plata*], es una novela extraña, un punto de inflexión, una clausura: Arlt, tan repetidamente citado por la literatura de Piglia, traído hasta el presente, un Arlt atormentado no ya por la literatura rusa, sino por el cine de Hollywood, y es por eso que el texto reproduce una carnicería que nada tiene que envidiarle a los penúltimos engendros protagonizados por Bruce Willis. (“Literatura” 23)

En primer lugar vale reconocer que a lo largo de su artículo Link demuestra una actitud de desprecio hacia la novela en consideración precisamente por sus características “cinematográficas”. Aún más, hay claras indicaciones que el proceso de adaptación cinematográfico en este caso particular es juzgado ser por el crítico un trabajo lamentable, o en las palabras propias de Link: “[l]a novela (luego [ha sido] *reducida* a película)” (23, el énfasis es mío), sin que haya una explicación concreta de la manera exacta en la que la novela había sido “reducida”. A pesar de tal postura anquilosada por parte del investigador en cuanto a la relación entre la literatura y la adaptación cinematográfica, lo que sí es importante señalar en este caso es su astuta observación que demuestra la manera en la cual el cambio de registro en esta obra particular sigue un camino que en su totalidad preserva el núcleo de la cosmovisión pigliana. Es decir, *Plata quemada* no es una novela que emerge desde un vacío creativo, sino que forma parte de una tradición: una determinada influencia de Arlt en las obras de Piglia que evoluciona constantemente.

Al mismo tiempo yo quisiera indicar que la influencia de este Arlt “atormentado por el cine de Hollywood” en la novela no se expresa tanto por la carnicería tipo Bruce Willis, como lo sugiere Link, sino por otros métodos que de-

muestran un dialogismo entre la literatura y el cine que exploraré en seguida. Así, el segundo capítulo de la novela describe el robo de un banco efectuado por los tres personajes principales (el Nene Brignone, su amante y socio el Gaucho Dor-da, y el Cuervo Mereles) y la consecuente persecución automovilística por las ca-lles bonaerenses donde los cambios de tiempo, espacio y perspectiva de un perso-naje a otro se pueden vincular directamente con los cambios de ángulo y escena que se encuentran frecuentemente en el así llamado cine de acción de serie B, un tipo de cine que probablemente atraería a Arlt. Cada párrafo representa un mo-mento o escena separada de los acontecimientos y, al mismo tiempo, esta separa-ción de los párrafos marca claramente el cambio de perspectiva que se puede con-siderar un cambio del ángulo y de la focalización de la cámara:

El agente Francisco Núñez quiso impedir el paso del coche y saltó a la calle pero del auto partió una nueva ráfaga que lo tiró contra la pared. Sin detener la marcha volvieron a usar la ametra-lladora y tiraron una ráfaga contra el frente del edificio policial.

El Chevrolet cruzó a toda velocidad con los pistoleros dis-parando contra la comisaría. Tres policías subieron a un patrullero y empezaron a perseguirlos haciendo sonar la sirena.

El Cuervo Mereles manejaba muy concentradamente. Era adicto al Florinol [...]. (*Plata* 46-47)

Como se puede ver en esta secuencia de párrafos cada uno de ellos comienza con un diferente objeto principal desde cuya perspectiva se desarrolla la acción (el agente Núñez, el Chevrolet, el Cuervo). Además, se puede notar una definida bre-vedad de los párrafos, una falta de reflexión interna por parte de los personajes y el uso recalcado de verbos de acción, elementos que en su conjunto crean un sen-tido de urgencia muy semejante a lo que se encuentra en un guión cinematográfi-co. De hecho, al leer el guión de la adaptación fílmica, escrito por el director de la

película Marcelo Piñeyro con la ayuda de Marcelo Figueras, se puede observar la misma brevedad de los párrafos y un cambio constante de los puntos de vista/ángulos de la cámara: “El Cuervo maniobra el chevrolet para que quede listo para huir./El Nene llega donde Ángel [el nombre del Gaucho Dorda en el film] y lo abraza. Pero Ángel no baja los brazos.” (118).

El uso de tales técnicas narrativas por Piglia se puede vincular con algunas investigaciones ya hechas sobre la interconexión entre cine y literatura. Brian McFarlane, entre otros, escribe sobre la importancia de un cambio fundamental que se produce entre el realismo representativo de la novela del siglo XIX y la novela del siglo XX en manos de autores como James Joyce y Virginia Woolf, quienes “may be said to have absorbed some of the narrative practices of film in relation to depicting shifts in time and place” (23). En este sentido Colin MacCabe se enfoca precisamente sobre el interés de Joyce en las técnicas cinematográficas y en la manera en que “[t]he voyage of *Ulysses* (1922) is one that is impossible to conceive without the movie camera” (17). Capítulos como “Wandering Rocks” y la mezcla de géneros literarios y extraliterarios dentro de la novela del irlandés también demuestran la clara influencia del cine sobre la literatura a partir del siglo XX (MacCabe 16-18). Hoy en día críticos como Tânia Pellegrini confirman que la estructura de muchas obras literarias, en particular aquellas que forman parte de los así llamados “géneros de massa”, está cambiando debido a la “fluidez e dinamismo característicos da imagem e da leitura eletrônicas” con la cual están acostumbrados muchos de los lectores del siglo XXI (52). Ella destaca la novela policial como un ejemplo específico de literatura que recientemente ha

sido influenciada por la imagen en su estructura y estilo que a veces imitan ciertas técnicas de las artes visuales tales como aquellas “montad[as] en *zappings*, [que] pisca-pisca[m] verbos e substantivos numa rápida seqüência de ações” (Pellegrini 54).

Aparte de estas observaciones sobre la creación de la acción diegética en *Plata* la interconexión de esta obra particular de Piglia con el cine también se puede explorar a través de la relación del mismo autor con dicho arte que se comienza a desarrollar intensamente desde la época de su residencia en la ciudad de La Plata. La mayoría de sus amigos en aquel lugar estudiaban en el famoso Instituto de Cine de La Plata y esto le dio la oportunidad no solamente de conocer todo tipo de películas en un período en el cual el cine no era tan accesible como lo es hoy en día, sino también de presenciar una serie de conferencias sobre su historia. Este vínculo que tiene Piglia con el cine lo hace reconocer que de hecho éste ha influenciado su obra literaria. Esta influencia, en su opinión propia, no está necesariamente vinculada con la construcción de la imagen, ya que según él “las imágenes estuvieron en la literatura antes de la invención del cine” (cit. en Carrión 241), sino con la construcción de la situación dramática. En términos específicos el autor subraya que él está interesado e influenciado por la manera en la cual dentro del ámbito cinematográfico la situación dramática, o la acción, construye interacciones entre los personajes y consecuentemente elabora el diálogo entre ellos (cit. en Carrión 248-49).

Tal influencia se puede percibir claramente en los últimos capítulos de *Plata quemada* donde, en una emboscada sangrienta, se desarrolla la confronta-

ción final entre la policía y los tres criminales. Esta parte final, como se verá a continuación es interesante por varias razones diferentes que, otra vez quisiera subrayar, no están conectadas con el tipo de carnicería ya mencionada que percibe Link. En primer lugar, en esta parte de la novela se encuentra la reciprocidad o interconexión entre cine y literatura de la cual habla Piglia en su entrevista anteriormente citada. El modo de construcción de la interacción entre los personajes resulta específicamente interesante al enfocarse en el diálogo entre ellos. Se trata de conversaciones sumamente breves, ya que la mayoría del discurso literario en los últimos cuatro capítulos está ocupado por dos narraciones diferentes: una que construye los eventos de la emboscada y otra que recuenta el pasado atormentado de los personajes, especialmente el del Gaucho Dorda. Lo que tienen de particular las susodichas conversaciones es precisamente su carácter de reacción frente a los eventos que acontecen. Los que principalmente conversan son los dos amantes—el Nene y el Gaucho—y sus diálogos se centran en hacer comentarios relacionados con las acciones de la policía que ellos observan directamente desde el apartamento o por medio de la televisión, ya que hay una programación en vivo de la confrontación. De este modo se puede apreciar que la evaluación de Piglia en cuanto a su propia escritura y la relación de ésta con el cine es correcta—en esta novela la interacción verbal entre los personajes es casi exclusivamente concreta. El uso de la palabra “concreta” aquí se relaciona con la idea de Piglia de que “es muy difícil hacer cine abstracto, siempre hay una escena a partir de la cual se teje algo” (cit. en Carrión 248), o es decir en la novela se terminan construyendo situaciones dramáticas que responden directamente a factores exteriores o interiores

que afectan la realidad de los personajes y consecuentemente casi todos los diálogos son el resultado de la reacción de los personajes frente dichos factores.

En los últimos capítulos de la novela se observa otro elemento narrativo que revela un nivel adicional de dialogismo entre el cine y la literatura. El narrador omnisciente señala que por primera vez en la historia uruguaya hay una televisión directa en vivo desde el lugar de los eventos (166) y a partir de este momento se observa una entremezcla muy clara entre la narración novelística y el movimiento de la cámara que en este caso la televisión utiliza para seguir los eventos. A través de la filmadora y del televisor que tienen en el apartamento los sitiados pueden observar continuamente todos los sucesos que ellos y los policías están viviendo. En términos diegéticos, la rapidez de los cambios en la narración otra vez imita los cambios de escenas que trasmite esta misma emisión. Este efecto narrativo también se enfatiza por el cambio de tiempos verbales que utiliza la novela. A pesar de que la mayoría de la narración está en el imperfecto hay una serie de párrafos en el presente, cosa que crea una impresión de inmediatez y recalca el hecho de que los eventos se están desarrollando en el mismo momento de la narración—como si uno los estuviera “observando” a través de una cámara cinematográfica (un ejemplo claro de tal cambio en los tiempos narrativos se puede observar en las páginas 158-61 de la novela).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> A continuación viene un ejemplo específico de tal técnica empleada en *Plata*: “La policía se *limitó* a tirotear la puerta, impidiendo cualquier amago de salida. También *realizó* un fuego sesgado, repetido, terrible, sobre el tragaluz de la cocina que da sobre el pozo de aire [...] En ese momento por la ventana *viene* una gran ráfaga que rompe los vidrios. Por ahí *entran* dos bombas de gas lacrimógeno” (158-59, el énfasis es mío).



Este uso de la cámara, como parte del contenido y también como una técnica narrativa se aproxima a la idea de la analogía del espejo de Elliott. En este sentido la investigadora explora el cuerpo crítico sobre las así llamadas “interart analogies” [analogías entre las diferentes artes] y concluye que existe un consenso general de que “interart analogies point to links between figuration and cognition: that the *figurative positioning of one art as another or inside another* gestures to the process by which one art raises the cognitive effects of another” (215, el énfasis es mío). En el caso particular que explora Elliott este posicionamiento figurativo se encuentra en el texto de Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*, dentro del cual el autor inglés transforma partes de su narrativa en pictogramas con los cuales recrea un efecto visual a través de los signos verbales (las palabras) (Elliott 228-29).<sup>17</sup> Aquí yo quisiera recalcar una vez más que la analogía del espejo es un modelo que mantiene explícitamente la reciprocidad entre la literatura y el cine, ya que, según Elliott este tipo de analogía permite una lectura que revela la presencia de “mutual and reciprocal inverse transformation” entre la adaptación y el texto adaptado (229).

En *Plata quemada* no hay pictogramas que transformen lo verbal en visual, mas yo argüiría que las referencias directas a la cámara televisiva dentro de la narración, así como todas las técnicas narrativas anteriormente mencionadas, sirven para posicionar, de una manera figurativa, el cine dentro de esta obra litera-

---

<sup>17</sup> Un ejemplo de esta técnica que explora Elliott es “The Mouse Tail/Tale” en el tercer capítulo de *Alice* donde aparece la conversación entre dos animales uno de los cuales es un ratón y al mismo tiempo el diálogo está formulado como un pictograma cuyas curvas representan la cola del ratón (Elliott 228).

ria de Piglia, cosa que termina aumentando el efecto cognitivo de lo escrito por el autor y crea un dialogismo claro entre las dos artes. Un ejemplo específico de la manera en la cual tal efecto es producido se puede encontrar en la transformación de la cámara en un testigo de los eventos, cosa que le permite cobrar una vida propia: “[l]as cámaras hacían sus paneos sobre los heridos... [mostrando que]... la muerte es más sucia de lo que uno se puede imaginar: pedazos de carne y huesos quebrados y la sangre que mancha la vereda y lo quejidos horribles de los moribundos” (*Plata* 166). En este sentido la cámara se convierte primero en un personaje cuyo punto de focalización permite al lector “observar” la carnicería resultante de la emboscada y más tarde llega a ser un cómplice a los criminales que pueden “observar” el mundo fuera del departamento donde están sitiados a través de sus lentes (204-05). Esta personificación de la cámara permite al narrador omnisciente juzgar a los demás personajes basándose en los eventos y en los resultados de los eventos que ella (la cámara) “observa”. Esta transformación de la filmadora, siendo uno de los objetos principales del mundo del cine, en un personaje literario en el texto de Piglia con el poder de afectar exitosamente la narración y su estructura sirve como un modo de posicionamiento figurativo del arte cinematográfico dentro del arte literario, en términos de la epistemología de Elliott, y permite una interpretación del texto de *Plata* como un modelo de “interart analogy”.

Semejante dialogismo entre el cine y la literatura también se encuentra en la adaptación fílmica del texto de Piglia, dirigida por el reconocido cineasta argentino Marcelo Piñeyro. Investigadores como Eric Harrison ya han notado varios

niveles de reciprocidad entre este film y la literatura que, según este crítico particular, consisten en la presencia de “successive narrators, featuring internal monologue” en *Plata* (s. pág.). Y de hecho, el film hace un uso amplio del narrador heterodiegético a través de una voz en *off* que presenta una perspectiva omnisciente. Yo, sin embargo, quisiera mencionar brevemente otro aspecto de la película que resulta interesante para los propósitos del presente trabajo por demostrar la presencia de dicha reciprocidad y también por relacionarse con el análisis de Elliott. Se trata de la presencia del texto escrito dentro del film bajo la forma de títulos con la función de dividir la obra en tres partes o “capítulos” (“El hecho”, “Las voces” y “Plata quemada”), jugando con la idea de la división de un libro en capítulos. El uso de este recurso fílmico es obviamente una referencia al carácter adaptativo de la película pero al mismo tiempo es importante señalar que tal recurso ha sido utilizado en muchas obras cinematográficas (como las del director estadounidense Quentin Tarantino)<sup>18</sup> que no están relacionadas o basadas en un texto literario. Este uso de títulos o textos que se asemejan a ciertas características novelísticas es importante porque Elliott lo considera una muestra fundamental de la hibridación que existe entre la literatura y el cine al permitir una ruptura de las categorizaciones y distinciones entre las dos artes y de las maneras en las cuales supuestamente la palabra y la imagen funcionan diferentemente (16-26). Al mismo tiempo yo quisiera subrayar que esta reciprocidad o conexión con la novela no disminuye la autonomía del film en cuestión, ya que a diferencia de la novela que

---

<sup>18</sup> Algunos de los ejemplos más conocidos serían los dos volúmenes de *Kill Bill*, *Kill Bill: Vol. 1* (2003) y *Kill Bill: Vol. 2* (2004), y el recién estrenado *Inglourious Basterds* (2009).

contiene nueve capítulos y un epílogo, la película cuenta con tres “capítulos” que forman la base de su argumento.

Todos estos ejemplos de dialogismo técnico y estilístico entre el cine y literatura que aparecen en las dos obras establecen la reciprocidad y la analogía entre las dos artes y, como consecuencia, su posición de interdependencia e igualdad. Por complementarse mutuamente las dos artes socavan todo tipo de jerarquía y determinación que pudieran sugerir que una de las dos es supuestamente mejor o peor que la otra. Su igualdad como expresiones artísticas autoriza su carácter autónomo e independiente y demuestra que una aproximación crítica que trata de subordinar la adaptación fílmica a la novela sería una operación inválida, una idea ya confirmada por el trabajo de Elliott. Adicionalmente yo añadiría que las dos versiones de *Plata* demuestran una autonomía manifiesta en cuanto a su ideología también. Queda claro que ambas producciones comparten algunos de los elementos principales de sus tramas por ser reportes semificticiales de una serie de crímenes que ocurren en las ciudades de Buenos Aires y Montevideo entre el 27 de septiembre y el 6 de noviembre del año 1965. Los personajes principales, el Nene Brignone y el Gaucho (en la película su nombre es Ángel), son una pareja de amantes y delincuentes que, junto con un grupo de cómplices, ejecutan un robo sangriento de más de 7 millones de pesos argentinos que termina con el homicidio de dos de los guardias. Después de realizar el crimen el grupo se “entierra”, es decir se esconde, y finalmente logra cruzar el Río de la Plata y refugiarse en la capital uruguaya. Ellos han recibido información y cooperación directa de varios representantes importantes de las autoridades y también han formado un pacto

con dichos representantes según el cual el dinero raptado se debe compartir entre los bandidos y los oficiales corruptos. No obstante, los pistoleros deciden ignorar el acuerdo anteriormente forjado e intentan escapar de Uruguay al Brasil con la suma entera. Este plan fracasa y después de un monumental esfuerzo combinado por parte de las autoridades porteñas y uruguayas los delincuentes junto con el dinero quedan sitiados en un apartamento. Su resistencia frente a la policía dura más de doce horas debido a la gran cantidad de municiones y sustancias narcóticas estimulantes que ellos tienen a su disposición. Al final, ellos queman toda la plata que les ha sobrado (acto simbólico que explica el título de las dos obras), enfureciendo aún más al público general y a las autoridades, que redoblan sus ataques contra los sitiados hasta que los criminales (con la excepción del Gaucho/Ángel), así como un número de agentes policiales, terminan asesinados.

A pesar de compartir estos elementos comunes, no obstante, la novela y el film terminan siendo dos obras totalmente distintas en términos de su propósito e ideología. La primera tiene el carácter distintivo de una crónica policial en la cual dos de los personajes principales son amantes. Ellos no forman una pareja exclusiva a pesar del vínculo emotivo y sexual que los une. Piglia ni menciona la existencia de su relación erótica hasta bien avanzado el libro y especifica que ellos típicamente se acostaban juntos “cuando la carne escaseaba” (77). Se revela que El Nene tiene su propia vida sexual al llegar a Montevideo donde “coje” con hombres y mujeres a la vez, pero esta promiscuidad pansexual no perjudica de ninguna manera su relación con el Gaucho Dorda. En este sentido la novela contiene elementos indiscutiblemente queer—el sexo entre hombres en un entorno

machista como lo es el ambiente criminal de la época y la promiscuidad abierta de El Nene, entre otros—mas la representación de dichos elementos se puede considerar secundaria (aunque indudablemente importante) a la crónica policial narrada por el narrador. No hay descripciones explícitamente eróticas o sexuales y las relaciones amorosas entre los personajes sirven como trasfondo para los eventos centrales que son el crimen y la fuga consecuente.

Por otro lado, la película de Piñeyro demuestra una absoluta falta de preocupación por parte del director contemporáneo en cuanto a la cuestión de fidelidad adaptativa. El centro del film está manifiestamente ocupado por la historia de amor entre El Nene y Ángel, mientras que en este caso el crimen es el trasfondo trágico a lo largo del cual se desarrolla el drama de los dos amantes. La primera escena de la película ya insinúa su relación sexual—ellos comparten la misma cama—y en la tercera escena, que tiene un carácter retrospectivo, la cámara exhibe el final de su primer encuentro sexual en los baños de Constitución (famoso lugar bonaerense de encuentros sexuales entre hombres).<sup>19</sup> De ahí en adelante el film abunda en escenas abiertamente homoeróticas entre los dos que no tienen ningún paralelo en la novela y convierten su relación en una construcción amorosa relativamente convencional—El Nene protege a Ángel y al final decide sacrificar su vida por él, mientras que el otro se muestra abiertamente celoso cuando se da cuenta de que su amante ha entrado en una relación íntima con la prostituta Giselle. La muerte de uno de los amantes y la pendiente muerte del otro al final de

---

<sup>19</sup> Para más detalles sobre los espacios de ligue homosexual en la capital argentina se puede consultar el trabajo de Flavio Rapisardi, *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura* (2001).

la película, después de haber sido traicionados por la celosa Giselle, claramente demuestran que el foco principal de esta obra es el amor imposible entre dos varones en una sociedad machista e intolerante hacia cualquier forma de sexualidad que queda fuera de los marcos heteronormativos. En su ensayo sobre la película, Foster hace un análisis de los fundamentos homofóbicos sobre los cuales se ha construido la nación argentina y, como resultado, sostiene la imposibilidad de tener un desenlace feliz para los dos amantes masculinos en la década de los sesenta del siglo XX (*Queer Issues* 127-32).

En términos queer yo insistiría que, a pesar de todas sus diferencias ambas producciones resultan ser muy importantes por desafiar abiertamente el heterosexismo que hasta hoy en día forma parte del imaginario machista de la sociedad argentina. No obstante, se debe notar que existen análisis críticos de índole queer y homoerótica solamente sobre el film de Piñeyro. Esto tal vez sea el resultado de la representación más abiertamente homoerótica que se puede encontrar en dicha obra, pero a continuación también me enfocaré detalladamente sobre el porqué del grado cero de interés que los críticos literarios han exhibido y siguen exhibiendo en cuanto a los elementos queer, homoeróticos y homosexuales en la novela de Piglia. Primero, sin embargo, me gustaría comentar sobre algunos de los más importantes estudios queer que ya existen sobre el film y añadir varias consideraciones importantes que todavía no han sido debidamente estudiadas. El texto ya mencionado de Foster y el de Arturo Márquez Gómez son dos importantes trabajos queer cuyos enfoques se centran sobre el papel de esta película en relación con la homofobia en Argentina y con las maneras en las cuales la obra termina expo-

niendo y desafiando tal homofobia. Foster también hace hincapié sobre el hecho de que en el film un nivel de homofobia termina, hasta cierto punto, permeando la producción final. En este sentido la queja más significativa del crítico se expresa a través de un fuerte reproche por los límites de representación que la película acaba imponiendo, ya que no hay ninguna escena explícitamente sexual entre los dos hombres, a pesar de ser ellos la pareja principal a lo largo de toda la trama. Foster hace la observación válida que la única oportunidad que el espectador tiene para disfrutar de la desnudez de uno de los dos varones es cuando el Nene está copulando con una mujer—Giselle. Él atribuye esta falla del film a la necesidad del director de recrear una serie de clichés culturales en cuanto a la sexualidad y el género que lamentablemente acaban disminuyendo el carácter queer de la producción en su totalidad (Foster, *Queer Issues* 137-43).

Pércio de Castro también nota la falta de sexualidad abierta entre los dos personajes principales, mas su análisis queer se centra sobre las dimensiones de la sensualidad, el deseo y el amor trágico entre el Nene y Ángel: “[t]he film’s sexuality is emphasized mostly through scenes with heterosexual intercourse: however, sensuality and desire are centered in the male sphere” (499). La importancia que él pone sobre el deseo y la sensualidad entre los dos hombres refleja el carácter poco convencional de la pareja que desafía abiertamente las normas de sexualidad establecidas por el orden burgués y patriarcal. Al mismo tiempo, continúa Castro, la relativa abstinencia sexual que practican los dos sirve para frenar los estereotipos de promiscuidad homosexual que siguen siendo perpetuados en el imaginario de la sociedad heterosexista (498-99). Este análisis de la deconstrucción de los



paradigmas de la masculinidad obligatoria discrepa sutilmente con el de Néstor Artíñano quien considera que a primera vista la representación de la masculinidad en la película de Piglia no resulta tan obviamente queer, ya que muchos de los comportamientos y características principales de los dos personajes principales no facilitan la destrucción de lo que el crítico denomina Modelo Masculino Hegemónico (MMH) (94-97). Queda claro que en el contexto de la película el Nene y Ángel preservan una serie de cualidades tales como la exagerada falta de temor frente a los peligros y la muerte, y la obligación de ocultar los sentimientos, que son elementos claves de la susodicha masculinidad hegemónica que los estudios queer se proponen desequilibrar. Mas, continúa Artíñano, y esta es la parte de su argumento que yo quisiera enfatizar, los dos personajes disponen de una serie de características (su relación abiertamente homosexual siendo una de estas) que dañan mortalmente el MMH precisamente porque al renunciar una de sus estipulaciones más importantes—la heterosexualidad compulsiva—, ellos se niegan a abandonar el resto de sus atributos y convertirse de tal modo en el sujeto opuesto del MMH (Artíñano 91-97). Un sujeto que en la sociedad patriarcal tendría que ser definido como femenino/afeminado, cobarde y sin poder, cosa que no sucede con los dos delincuentes.

Las ya aludidas investigaciones críticas demuestran algunos de los más importantes aspectos queer de la película de Piñeyro y también algunas de las deficiencias que la obra presenta en su trayectoria queer. Yo, no obstante, quisiera situar la película en el contexto de una tradición cinematográfica relativamente nueva que ha surgido en las últimas dos décadas. Se trata del cine queer que está

vinculado con la teoría homónima. Ellis Hanson explica la íntima relación entre la producción fílmica en general y los estudios queer a través de su definición del cine como uno de los más importantes espacios contestatarios en términos de enunciación sexual por su “seductive and seemingly inexhaustible apparatus for image-making”, y también por ser “a privileged form for cultural self-definition” (5). Este espacio cinematográfico, sin embargo, a lo largo de los años ha sido delimitado a una cierta mitificación y erotización por un número de modelos teóricos que Hanson procura desafiar justamente a través de los estudios queer con el propósito de deconstruir la retórica sexual y heteronormativa y de poder trascender las susodichas restricciones artificiales. De tal manera, no parece sorprendente que ya en la década de los noventa se forme un fuerte vínculo entre el cine y la teoría queer que se materializará en lo que hoy en día los críticos denominan el Nuevo Cine Queer.

Michele Aaron da crédito a B. Ruby Rich como la teórica que originalmente sugirió dicho término y lo define como un fenómeno que rompe radicalmente con la previa tradición cinematográfica lesbigay (3).<sup>20</sup> Algunos de los cambios más significativos en este sentido incluyen: el desafío a la homogeneidad de la comunidad homosexual y el enfoque sobre los diversos subgrupos que existen dentro de tal conglomerado, la presentación de una serie de personajes no apoloéticos que no están atentos a la necesidad de presentar imágenes positivas, sino

---

<sup>20</sup> A diferencia de lo queer, la tradición cinematográfica lesbigay típicamente ha excluido una serie de prácticas y personas que, a pesar de quedar fuera de la sexualidad heteronormativa patriarcal, no caben dentro del marco de la sexualidad lésbica (aquella formada por la relación entre dos mujeres) o gay (entre dos hombres).

que disfrutaran de sus características y capacidades criminales y violentas; y finalmente la oposición a las habituales formas y estructuras fílmicas en términos de temática y género y la presentación de una serie de innovaciones experimentalistas (3-5). Para el presente estudio la segunda característica resulta sumamente importante, ya que en *Plata* y también en *La virgen de los sicarios* (la obra que se analizará a continuación) aparece el personaje queer que maneja el crimen y, como parte de éste, la violencia. Sin embargo, es importante enfatizar el hecho de que el Nuevo Cine Queer constituye un fenómeno esencialmente norteamericano y anglosajón por su naturaleza y yo quisiera advertir que su inclusión en este trabajo no tiene el objetivo de sugerir que estos dos films pertenezcan o estén directamente relacionados con él, sino que es importante confeccionar paralelismos entre las producciones con características queer de diferentes idiomas y regiones geográficas en un contexto de posmodernidad globalizada donde la cultura local está ligada cada vez más con la cultura global.

Dentro de tal ambiente de interconexión este tipo de paralelismos permite comprender mejor los procesos que condicionan la producción cultural local, unos procesos que de un modo u otro dependen de la global realidad sociocultural. En este sentido Harry Benshoff y Sean Griffin resaltan algunas características específicas del Nuevo Cine Queer: “a trend toward queer independent films and videos that were increasingly edgy, angry, and theoretically rigorous” (220), que posiblemente pueden encontrar sus contrapartes en la producción fílmica de Hispanoamérica. Al mismo tiempo, es importante recalcar que este enérgico fenómeno de los noventa se propone exponer no solamente las prácticas homofóbicas de la so-

ciudad heteronormativa, sino también las acciones del estrato acomodado de la colectividad lesbigay que frecuentemente condena al ostracismo a una serie de subgrupos marginales como los transexuales, los travestis, los homosexuales de clases bajas y los homosexuales de minorías étnicas y raciales, entre otros. De tal modo el movimiento fílmico en cuestión revigora algunos de los postulados que Jean-Paul Sartre originalmente presenta en su estudio sobre uno de los más ejemplares escritores homosexuales de la tradición maldita, Jean Genet. Así como los personajes del Nuevo Cine Queer el criminal homosexual de las obras de Genet, según Sartre, queda siempre en los márgenes de la sociedad respetuosa y posee un valor místico que por un lado expone la naturaleza trágica del homosexual de la clase burguesa y por otro permite al criminal subvertir todas las normas éticas y morales en búsqueda de un Mal absoluto cuyo propósito es anihilar las reglas de la prudente sociedad acomodada o, siguiendo la epistemología sartriana, aburguesada (215-74).<sup>21</sup>

Algunas de estas particularidades del Nuevo Cine Queer se pueden vincular claramente con la obra de Piñeyro, como es el caso de la ya mencionada presencia del crimen y de la violencia. Otra característica clave en *Plata quemada* es el hecho que los dos personajes queer no esconden su deseo sexual, no piden disculpa por ser lo que son—hombres que se acuestan con otros hombres—, ni per-

---

<sup>21</sup> En su trabajo Sartre concluye que al fin y al cabo la creación de un Mal absoluto es una faena imposible, ya que el peor crimen que uno puede cometer es la traición. Si éste es el crimen supremo entonces el criminal quien está procurando forjar el Mal absoluto en algún momento debe cometerlo (el crimen de la traición) y como consecuencia traicionará sus propios intentos (o aquellos de sus compañeros) de engendrar el Mal absoluto. Así, finalmente, todo el esfuerzo de la creación de dicho Mal se transformará en una tarea irrealizable (215-74).

miten una actitud de desprecio hacia ellos por parte de aquellos quienes se consideran heterosexuales a sí mismos. Para ilustrar esto se puede mencionar una escena muy elocuente que toma lugar en la costa uruguaya una vez que la banda de malhechores acaba de cruzar el Río de la Plata. El Cuervo se está cambiando los pantalones y al desnudarse nota que Ángel (quien está herido y medio delirando) lo está observando. Al ver esto el Cuervo entra en su rol de macho heterosexual y comienza a burlarse y a ofender a su cómplice por ser puto y un retrasado mental (dos condiciones supuestamente interrelacionadas dentro de cierta epistemología machista y patriarcal). La reacción de Ángel al calificativo “puto” es instantánea—él avanza contra su secuaz de una manera sumamente amenazadora, una acción que está descrita explícitamente en el guión cinematográfico: “Ángel se transfigura; su mirada se vuelve asesina [...] Ángel se pone de pie, quita el brazo izquierdo del cabestrillo y encara al Cuervo, como tromba” (Piñeyro 151). Como se puede ver con este tipo de actos, Ángel no solamente se entrelaza con el personaje no apologético del Nuevo Cine Queer, así como lo hará a través de muchas de sus acciones el Nene también, sino además llega a representar la peor pesadilla de la comunidad lesbigay del presente por ser lo opuesto del modelo afirmativo y positivo de ciudadano homosexual ejemplar que esta comunidad trata de propagar. Es decir, por sus actos él no cabe dentro del archivo glorioso de hombres que solían acostarse con otros hombres, sino que se transforma en un símbolo de los pelagatos de la comunidad lesbigay—aquellos enfermos mentales, delincuentes y antisociales que ésta intenta expurgar de sus filas y tachar de su historia.

Asimismo una serie de características queer se puede encontrar en la novela de Piglia a pesar de que esta tenga una ideología divergente de la del film, ya que la relación sexual entre el Nene y el Gaucho forma parte integral de su argumento también. La primera mención explícita de este tipo de interacción entre los dos ocurre en el tercer capítulo y no deja ningunas dudas para el lector: “[c]uando la carne escaseaba, se acostaban juntos, el Nene y el Gaucho Rubio pero cada vez menos. Dorda [el Gaucho] era medio místico, le daba por dejar de cojer y no hacerse la paja porque era muy supersticioso” (77). Lo que resulta sumamente sorprendente, no obstante, es que la crítica literaria sobre esta obra ha creado un ambiente de silencio prácticamente absoluto en torno a los aspectos homoeróticos del texto en consideración. Se trata de una desexualización de la relación entre el Nene y Ángel por parte de los investigadores y un buen ejemplo de la manera en la cual se ejerce tal expurgación heterosexista se puede ver en el artículo ya mencionado de Tuninetti. En un momento dado de su análisis el crítico se enfoca sobre la conexión entre los dos hombres y describe el vínculo que existe entre ellos en términos alegóricos: “El Nene Brignone y el Gaucho Dorda funcionan en la novela en la misma forma que Borges y Arlt funcionan en la literatura argentina: como una pareja incómoda, incongruente, pero a su vez complementaria, que no puede vivir el uno sin el otro...” (259). Esta descripción indudablemente es válida en términos hermenéuticos y también hace bien en resaltar el fuerte vínculo emotivo entre los dos, ya que ellos “no puede[n] vivir el uno sin el otro”, mas se debe notar que ésta acaba siendo la única mención de la relación entre el Nene y Ángel por parte de Tuninetti. Ni en éste ni en ningún otro momento de su investigación

sobre *Plata* el crítico hace mención de las dimensiones homoeróticas de la relación entre los dos hombres. Obviamente él tiene todo el derecho de efectuar tal omisión, mas como se verá a continuación no se trata simplemente de un trabajo de pesquisa particular en el cual se ignoran estas dimensiones del texto, sino de un problema institucional mucho más amplio donde la gran mayoría de los investigadores prácticamente intentan suprimir un aspecto de la obra—en este caso el carácter homoerótico de *Plata*.

En efecto, el hecho de que un crítico particular no señale la presencia de elementos sexuales en el lazo entre los dos personajes principales no es necesariamente inexplicable, ya que al fin y al cabo la novela de Piglia es un texto multifacético que explora diversas cuestiones sociopolíticas, cosa que permite una serie de interpretaciones heterogéneas. Lo que sí resulta inexplicable, no obstante, es la existencia de al menos quince investigaciones críticas cuyo objeto principal de análisis es precisamente esta novela y en todas ellas se ignora casi por completo la relación homoerótica y sexual entre los dos personajes.<sup>22</sup> Al mismo tiempo un número de estos textos críticos indagan sobre la relación entre los dos hombres, mas siempre se trata de una representación desexualizada y consecuentemente, en mi modo de ver, superficial de su vínculo. La única excepción es el trabajo de Gisle Selnes donde, aunque tampoco hay un análisis profundo sobre dicha relación, por lo menos se reconoce el hecho de que el Nene y el Gaucho se acuestan

---

<sup>22</sup> Me estoy refiriendo a los ya mencionados estudios de Fonet, Garabano, Link, López Castaño, Page, Tuninetti y también a los trabajos de Víctor Bravo, María Coira, Germán García, Carlos L. Torres-Gutiérrez y a los varios estudios sobre la novela escritos por Edgardo H. Berg.

juntos. En el resto de las investigaciones se concretiza la existencia de un desafío y se evita cualquier mención del tipo de comportamiento erótico y sexual entre los dos hombres. Así por ejemplo López Castaño habla de la manera en que “ellos [los personajes] expresan una ideología en desafío con el orden general” (70), mientras que García propone que “Dorda forma un nudo con Brignone (en nada parecido a la clásica parejas de duplicaciones complementarias de la literatura), una diada donde no son uno y tampoco dos” (129), mas en ningún momento hay una evocación de la naturaleza erótica de tal diada o desafío.

Este tipo de omisión y silencio inevitablemente sugiere que desde la perspectiva de la crítica el erotismo entre el Nene y el Gaucho y las otras experiencias homoeróticas de los dos personajes no tienen trascendencia para el texto en términos del desarrollo de su argumento o en términos de su conexión con la cosmovisión general del autor. Mas yo argüiría que tales propuestas serían erróneas, ya que en el primer caso—del desarrollo de la trama novelística—es obvio que la relación entre los dos hombres, a los cuales, de una manera irónica, su jefe el Malito define como marido y mujer (77), es un elemento crucial que preanuncia el final trágico de la novela. Como ya se mencionó, en un nivel ideológico tal final trágico se puede considerar el resultado de la imposibilidad de dejar con vida a dos varones que se acostaban juntos y que además querían formar una pareja homosexual en aquella época y bajo aquellas circunstancias. En términos del argumento, no obstante, su conexión es la razón por la cual el Nene no abandona al Gaucho en el momento en que éste queda herido durante el robo del banco. Como lo confirma Foster, en una operación criminal de tipo semejante una de las reglas



principales es que “you do not interrupt flight in order to rescue the wounded. If necessary, you deliver to them a coup de grâce...” (*Queer* 128). Pero lo que ocurre en este caso es que el Nene rompe dicha regla y de tal modo la huida de todo el grupo termina siendo comprometida por las dificultades asociadas con la presencia de un hombre herido. Esta decisión del Nene es indudablemente el resultado de su vínculo emotivo con el Gaucho y sería absurdo no considerar la importancia de las dimensiones sexuales de su relación para la fortificación del lazo que existe entre los dos.

En términos de la conexión que este texto de Piglia comparte con la cosmovisión general del autor, yo diría que la relación queer entre los dos personajes es sumamente importante también, especialmente cuando uno considera la influencia que Arlt ejerce sobre la obra pigliana, una influencia que, como ya fue notado, los críticos señalan obsesivamente. Uno de los libros más importantes de Arlt es *El juguete rabioso* (1926) y Garabano hace un excelente análisis de la manera en la cual esta primera novela del autor y también el manuscrito en el que ésta fue basada, *La vida puerca*, influenciaron la escritura de *Plata*, especialmente en lo que se refiere al estilo lingüístico: “[e]n su última novela, Piglia vuelve a la impureza y el exotismo del castellano hablado por Arlt para explorar nuevas posibilidades sobre el arte de narrar” (87). Sin embargo, lo que ni Garabano ni ningún otro crítico que explora la conexión entre *El juguete* y *Plata* indica es que la primera novela de Arlt contiene una escena muy peculiar en la cual, de una manera inusitada para la época, el escritor trata explícitamente el tema de la homosexuali-

dad en el sentido del discurso médico-jurídico que surge a fines del siglo XIX.<sup>23</sup> Así, en *El juguete* tenemos un personaje “homosexual” que proviene directamente de la historia del discurso de “purificación nacional” que escritores tales como José Ingenieros crearon a principios del siglo XX argentino. En este sentido la sexualidad queer del Nene y del Gaucho revela la intención de Piglia de reevaluar algunos de los temas y discursos que aparecen en la obra de Arlt. El Dr. Bunge, entonces, se convierte en un personaje clave por ser el portavoz de un sistema psiquiátrico que impone los postulados de la ideología homofóbica que surge a fines del siglo XIX. Por ser el médico quien trataba y analizaba al Gaucho en el hospital neuropsiquiátrico de Melchor Romero, el Dr. Bunge aparece frecuentemente en la memoria de su ex paciente como el portador principal de un discurso institucionalista sumamente opresivo: “[f]ue el Dr. Bunge, con sus anteojitos redondos y la barbita en punta el primero que le empezó a decir que tenía que ser igual a todos. Que se buscara una mujer, que hiciera una familia” (*Plata* 224). A través de tales memorias Piglia incluye al médico en una lista de agentes de opresión a los cuales los personajes recuerdan a largo de la narración. Además del Dr. Bunge la lista incluye una serie de policías, guardias carcelarios y torturadores cuyas acciones, guardadas en las mentes de los dos amantes, se utilizan por el escritor para construir la imagen de una sociedad opresora y abusiva. El heteronormativo sistema médico-jurídico de vigilancia representa una vertiente importante de este tipo de organización social y Piglia maneja la relación entre el Nene y el

---

<sup>23</sup> Para un análisis más detallado sobre esta característica particular de *El juguete* consulte Christopher Leland (113).

Gaicho para exponer el autoritarismo social argentino de la época, valiéndose, al mismo tiempo, de una pista que se puede encontrar en la obra de uno de los escritores más importantes para él—Roberto Arlt.

La importancia del Dr. Bunge también se hace palpable al considerar la cuestión de la violencia multifacética que permea las dos obras en consideración. En un primer plano es obvio que la violencia física es el *modus operandi* de todos los personajes en *Plata*, en ambas la novela y la película, y esto sirve como una alegoría directa de la realidad argentina de casi todo el siglo XX. Las palabras del Dr. Bunge, de las cuales el Gaicho frecuentemente se acuerda, forman parte de la violencia también, mas estas palabras, por ser un signo verbal, no se inscriben dentro del plano de violencia física. Lo que hace el psiquiatra es utilizar prácticas cuyo carácter no es físico y por lo tanto la brutalidad de sus acciones puede parecer, a primera vista, menos espectacular que algunas de las prácticas físicas, comúnmente manejadas por el tradicional sistema de castigo (siendo una de estas prácticas más espectaculares la tortura física). En este sentido utilizo el término *espectacular* para referirme a la epistemología que Foucault propone en su *Discipline and Punish*. En dicho trabajo se demuestra que el propósito del castigo espectacular, que generalmente involucra una mutilación o destrucción física del cuerpo insubordinado, es “normalizar” o, si esto no es posible o deseable, eliminar el cuerpo que contiene cualquier diferencia considerada inaceptable por la sociedad en general. Al mismo tiempo, tal como lo señala Selnes, el estudio de Foucault indica que a partir de la época moderna el castigo de tipo espectacular en muchas instancias ha quedado reemplazado por métodos más sutiles (Selnes s.

pág.). Éstos se tienden aplicar en “espacios de corrección” donde se utilizan fórmulas médicas, psicoanalíticas o psiquiátricas, entre otras, las cuales terminan funcionando tan bien o aún mejor para el propósito de “normalizar” o eliminar el sujeto diferente o el sujeto otreado.

Las recomendaciones del Dr. Bunge al Gaucho anteriormente citadas representan un excelente ejemplo del modo de operación de la violencia menos espectacular sobre la cual escribe Foucault, ya que el delincuente sufre constantemente las consecuencias de haber sido inculcado con la ideología psíquico-médica ejemplificada por las palabras y por el análisis del doctor. Como resultado el Gaucho recuerda haber hecho un intento desesperado para ajustar su propio deseo hacia un objeto de interés sexual supuestamente “correcto”—una prostituta polaca—, mas este experimento termina trágicamente cuando él la asesina empujado por las voces insistentes en su cabeza (*Plata* 235-37). Los efectos de las palabras “normalizadoras” del doctor también se pueden observar durante todo el presente diegético de la narración mientras el Gaucho sigue recordando las recomendaciones y las diagnósis que recibe en la institución neuropsiquiátrica. Con esto se demuestra claramente que a pesar de haber logrado escapar de aquel lugar él nunca podrá deshacerse o escapar de los efectos de aquella violencia causada por las palabras del psiquiatra ni del efecto nocivo de sus ideas.

En *Plata* también se nota muy claramente la conexión entre la violencia y la homofobia. Al principio de este capítulo aludí a una de las propuestas de Foster que aparece en sus *Ensayos* y está directamente relacionada con este vínculo. Él recalca que dentro del sistema patriarcal la homofobia funciona como discurso

maestro de toda la violencia contra el otro. Este discurso se construye a través de una homologación de la otredad cuya herramienta principal es destacar las diferencias del otro en términos de su sexualidad (*Ensayos* 131-32). Lo que la novela de Piglia y el film de Piñeyro demuestran a lo largo de sus tramas es cómo los dos amantes quedan transformados en el otro por sus preferencias sexuales—aquél otro al que le falta la hombría necesaria y por esto se ubica afuera de las estructuras del poder—y la manera en la cual esta transformación es la razón principal para la secuencia de actos violentos cuya culminación es la masacre final. A pesar de sus acciones y apariencias masculinas los dos varones nunca pueden ser aceptados como hombres “verdaderos” por no obedecer a las expectativas heteronormativas de la sociedad. En la novela esto queda muy claro cuando el narrador nos informa que a Malito (el jefe de toda la operación criminal) “no le gustaban los putos... [porque]... hablaban demasiado según él” (75), mientras que en el film de Piñeyro son el Cuervo y Giselle aquellos que constantemente demuestran un desprecio heterosexista hacia la relación homoerótica de los dos cómplices. Estos son solamente algunos ejemplos de la manera en la cual los dos amantes quedan doblemente marginados: primero como delincuentes violentos que viven al borde de la sociedad y luego como dos putos que se encuentran en la periferia del susodicho borde, ya que el resto del contingente criminal se niega a aceptarlos dentro de su ambiente por su sexualidad queer. De tal modo, ellos quedan aislados dentro del mundo delictivo a pesar de su obvia destreza en el arte del crimen. La marginación resultante de los dos por parte de ambos lados de la ley (la policía y los delincuentes) crea las condiciones para una serie de actos violentos que forman

parte del argumento tanto de la obra de Piglia como de la de Piñeyro. Esta violencia es el resultado de una serie de actos brutales y traiciones que ellos sufren por ser el otro, es decir por representar un alto grado de diferencia por la cual no pueden pertenecer a ningún grupo, cualquiera que sea éste.

Es interesante investigar de una manera más textual cómo este discurso de la homofobia funciona para crear un ambiente de violencia en ambas producciones. La obra literaria provee una serie de retrospectivas o memorias de los dos personajes principales compartidas con el lector por parte del narrador heterodieético. En éstas se escucha no solamente la voz del ya mencionado Dr. Bunge, sino se recuenta una serie de experiencias homofóbicas que ambos el Nene y el Gaucho tuvieron que aguantar en diferentes instituciones carcelarias. En todos estos lugares los dos hombres sufrieron y presenciaron todo tipo de violencia, física y psicológica, debido en gran parte a su sexualidad heterodoxa. Así, por ejemplo, el Gaucho recuerda las violaciones y los choques eléctricos cuyo propósito era curarle de su condición supuestamente pervertida, mientras que el Nene tiene clavados en la mente las instancias de tortura con la picana—un temible instrumento de la tortura en Argentina cuyo carácter fálico se percibe fácilmente a través de su uso y forma—que sostuvieron los travestis en la prisión, un grupo tradicionalmente victimado en la Argentina precisamente por la expresión de su sexualidad (Bazán 148-49, 346-52; Rapisaldi; Sebreli, *Escritos* 275-370). Estos actos de homofobia empujan a los personajes a escapar y a vivir una vida de delincuentes. Por ser catalogados como desviados por el sistema médico-judicial ellos quedan excluidos de la vida “normal” de la sociedad patriarcal una vez fuera

de la cárcel o de la institución psiquiátrica y esto los deja con pocas opciones para ganar su vida fuera del mundo del crimen. En la novela de Piglia estas retrospectivas dan una calve para entender mejor el carácter violento de los dos hombres y también exponen la razón por la cual la violencia es una parte integral de toda la trama novelística. Si consideramos los eventos narrados por Piglia como una alegoría de la manera en que la sociedad argentina funciona es fácil percibir cómo la homofobia termina siendo el origen de toda la violencia social, situación que coincide con la propuesta de Foster ya mencionada.

La película de Piñeyro presenta a su público muy pocos detalles sobre la historia personal de los dos amantes antes del robo del banco que inicia el argumento. El lugar donde se observa muy explícitamente el vínculo entre violencia y homofobia ocurre en la última parte del film en una serie de escenas sumamente ilustrativas. Malito ya había abandonado a sus cómplices y había aconsejado al Nene hacer lo mismo. Este no está dispuesto a escaparse solo por el amor que siente hacia Ángel y por la precaria situación mental en la cual se encuentra su amante. De tal modo, en el film el Nene se transforma en el líder de facto del trío de criminales. Al mismo tiempo él tiene relaciones sexuales con la prostituta Gisselle quien ya está enamorada de él. Ella le ofrece al Nene escapar juntos al Brasil, ya que ella tiene los recursos necesarios para llevarlo a él (pero solamente a él), en una fuga que también permitirá a la mujer deshacerse de su principal rival— Ángel. Desde una perspectiva queer esta oferta representa una posible y problemática vuelta a la heterosexualidad para el Nene. Mas vista desde la conexión entre sexualidad y homofobia esta oferta también proporciona un escape

de la condición del otro para el Nene. Si él escapa con la mujer y deja a Ángel y al Cuervo es muy probable que el final sangriento de la película sea evitado, teniendo en cuenta que una vez abandonados por Malito, el Nene es el único de los tres que tiene los recursos y la salubridad mental para concebir algún plan de salvación o resistencia frente a la policía. Aunque el Nene no acepta la propuesta de Giselle este momento termina siendo significativo porque conduce a una traición más—en una escena sumamente melodramática la mujer abandonada va a la policía y delata a los delincuentes. De tal modo, la relación homoerótica entre los dos hombres contribuye una vez más a la creación de una confrontación violenta—la emboscada final—en la cual un número de personas perderá la vida.

“Y un día, cuando más lo quería, cuando menos lo esperaba, lo mataron”: *La virgen de los sicarios*

La violencia es uno de los elementos temáticos principales de *La virgen de los sicarios*, la novela más famosa de Fernando Vallejo. Una serie de críticos ya ha utilizado perspectivas múltiples para estudiar el significado de los más de cuarenta asesinatos de hombres, mujeres y niños que los dos amantes del narrador homodiegético ejecutan a lo largo de un argumento cuya obsesión con la muerte violenta trata de captar el ambiente del Medellín de la década de los noventa. En palabras propias del escritor “la violencia [...] forma parte de lo que describo. Imagínate, Colombia o Medellín ¿Cómo narrar sus historias sin violencia?” (cit. en Villena Garrido s. pág.). Aunque en la película homónima de Barbet Schroeder el número de personas muertas por las balas de los sicarios sea menor, la violen-



cia es factor predominante en esta obra también.<sup>24</sup> El número y las identidades de los muertos en las dos obras discrepan, pero en términos del argumento éstas exhiben semejanzas y dialogismos significativos, cosa que hasta cierto punto se debe al doble rol de Vallejo, quien además de ser autor de la obra literaria es también guionista del film. A pesar de la presencia de tales semejanzas, no obstante, mi propósito principal al analizar la relación entre las dos obras será demostrar que cada una de ellas es independiente y autónoma por su manera de presentar y criticar la violencia que estaba empapando la ciudad de Medellín en los últimos años del siglo XX.

Para comenzar tal investigación me gustaría regresar y elaborar más sobre la teoría de la transtextualidad que Genette elabora en su *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1982) y que más tarde Robert Stam modificará y aplicará a los estudios relacionados con los dialogismos entre la literatura y la adaptación cinematográfica de obras literarias. Como ya fue mencionado anteriormente las dos categorías de transtextualidad que Stam considera más beneficiosas para los propósitos de su investigación son la hipertextualidad y particularmente la intertextualidad. En cuanto a la segunda de estas dos textualidades, la cual sin duda forma la mayoría del análisis de Stam, vale la pena mencionar que Genette en su texto original se refiere a ella de una manera sumamente pasajera, en menos de dos páginas, donde especifica las tres características principales de este término. La primera característica clarifica que la intertextualidad, como concepto, fue ori-

---

<sup>24</sup> En Colombia y otros países de habla hispana el término “sicario” se refiere a un asesino contratado, generalmente de edad adolescente o preadolescente y clase baja.

ginalmente propuesta por Kristeva; la segunda, que en su propia investigación Genette hará un uso mucho más restringido y delimitado de dicho término en comparación con la definición original; y la tercera, que él reconoce tres ejemplos generales de intertextualidad—la cita, el plagio y la alusión (Genette 1-3). Utilizando estas consideraciones básicas, Stam concluye que la adaptación participa en una operación de doble intertextualidad—una literaria y otra cinematográfica (65). Teniendo en cuenta que Stam no considera en ningún momento el uso de citas o plagio en su análisis de la adaptación, uno está tentado de especular que él utiliza el término intertexto para referirse exclusivamente al tercer ejemplo de intertextualidad que propone Genette—la alusión. Y de hecho, al leer la definición que el francés propone de la alusión como “an enunciation whose full meaning presupposes the perception of a relationship between it and another text, to which it necessarily refers by some inflections that would otherwise remain unintelligible” (2) queda claro que Stam plantea buscar una serie de alusiones o en su taxonomía, intertextos, que sirven para formar un significado diferente en cada una de las obras—la adaptada y la adaptativa. La discrepancia entre dichos intertextos es uno de los principales elementos que sustenta la independencia de las dos producciones culturales.<sup>25</sup> En este sentido entonces me gustaría comenzar mi análisis con una exploración de los diferentes niveles de intertextualidad que forman el signi-

---

<sup>25</sup> Quisiera añadir que Genette menciona brevemente algunas de las características de la adaptación cinematográfica en su discusión sobre la dramatización dentro de su *Palimpsests*. A pesar de considerar el drama un género “textualmente inferior” a la narrativa el crítico señala (sin entrar en muchos detalles específicos) que a diferencia del drama el cine tiene a su disposición un número amplio de recursos técnicos para adaptar aun los más complejos textos literarios narrativos (Genette 278-80).

ficado de *La virgen*, la novela y la película, con el propósito de utilizar estos distintos intertextos para establecer claramente la autonomía de cada una de las dos obras en cuestión en términos de su aproximación a la violencia.

A pesar de que Vallejo esté tan íntimamente vinculado con la creación de ambas versiones de *La virgen* no cabe duda de que los intertextos que funcionan alrededor de las dos son sumamente divergentes, ya que éstas establecen una serie de dialogismos con producciones y movimientos previos. Así, la obra escrita sigue una tradición narrativa, propia del autor, que originalmente emerge a mediados de los años ochenta en sus cinco novelas anteriores, partes correspondientes de la pentagonía *El río del tiempo* (publicada como tal por primera vez en 1999).<sup>26</sup> En todas ellas se observa la presencia obligatoria de un narrador homodiegético común cuya naturaleza de índole autobiográfica es fácil de percibir y además está confirmada por el mismo autor: “No, mis libros no son ficción, son la estricta verdad” (cit. en Joset 654); y también: “[r]esolví escribir en primera persona sobre lo que había vivido creando este personaje [el narrador homodiegético] cuando tenía cuarenta años” (cit. en Villena Garrido s. pág.). Este mismo narrador, nombrado Fernando, aparece en *La virgen* y, según Laura Isola, confirma un nivel de continuidad y dialogismo entre esta novela y aquellas pertenecientes a la pentagonía. No obstante, sigue la crítica, dicha continuación no termina con la mera presencia del narrador, sino que se extiende al estilo de su lenguaje, a sus diatribas insultantes, a sus palabras arrogantes y cínicas, y también a la descrip-

---

<sup>26</sup> *El río del tiempo* incluye *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1897), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993).

ción del espacio urbano por parte del autor (282-83). Yo añadiría que algunos de los temas son recurrentes también. El desprecio hacia la Colombia del presente, por ejemplo, aparece constantemente en *La virgen* y no cuesta mucho encontrar semejante sentimiento en cualquiera de las novelas de la pentagonía: “[e]ntonces corrí al Hotel del Sol a destruir el pasaporte. ¿Pasaporte de Colombia? ¿Colombia? ¿Quién es? No la conozco, y la taché” (*Los caminos a Roma* 100). De tal modo queda claro que a pesar de que *La virgen* no forme parte del ciclo pentágono de Vallejo no resulta nada difícil establecer un primer nivel de intertextualidad entre ella y las novelas previas del autor.

En un segundo nivel intertextual ya ha sido determinado que la novela se inscribe dentro de una importante tradición colombiana de escritura transgresora y violenta como la de Tomás Barranquilla, Fernando González, Porfirio Barba Jacob (sobre cuya vida Vallejo escribió una biografía, *El mensajero* [1991]), Fernando González y José María Vargas Vila entre otros (Díaz Ruiz, Serra). Según Lidia Santos, *La virgen* establece un dialogismo con el canon literario colombiano en general y su éxito en este aspecto se revela al considerar la publicación de la novela de G. García Márquez, *Noticia de un secuestro* (1996), como una respuesta directa a la obra de Vallejo (Santos 565). La historia conflictiva del país ha suministrado muchas oportunidades para los escritores colombianos de expresar sus sentimientos utilizando como escenario una sociedad donde la vida humana cuesta muy poco. En este sentido *La virgen* también repercute con una tradición literaria particular al país andino—*las novelas de la violencia*, que contemplan uno de los períodos más sangrientos de la historia del estado: la violencia entre los parti-

dos liberal y conservador en las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX.<sup>27</sup> Como lo señala Corey Tourino, en el caso de la obra de Vallejo no se trata de una imitación de dicha tradición sino de una deconstrucción posmoderna de la representación de la violencia colombiana que se debe principalmente a la decadencia de la así llamada ciudad letrada y de sus representantes principales, los letrados. Si la novela de la violencia dependía de dichos letrados, procedentes de las clases patricias, para su creación literaria, el surgimiento de una nueva clase adinerada debido a las inmensas ganancias del narcotráfico, la globalización cultural y la cultura del consumo han cambiado la sociedad colombiana y han privado a los letrados de la habilidad de producir una literatura y cultura capaz de interpretar e influenciar la realidad que los rodea (Tourino 50-52). Así el narrador, Fernando, quien es uno de los pocos letrados que quedan en el país, se ve aplastado por una nueva realidad socioeconómica que él necesita que le sea interpretada por los muchachos de clase baja que tienen el doble papel de ser sus amantes y, al mismo tiempo, protectores. Él no solamente necesita su ayuda para entender las costumbres que en el presente rigen su propio país, sino además resulta incapaz de sobrevivir físicamente en un ambiente cuya hostilidad amenaza la existencia misma del letrado como institución social y material.

Para entender la profundidad de significado que esta novela ha producido desde su publicación es necesario reparar en un tercer plano de intertextualidad ya sugerido por Fernando Díaz Ruiz. Se trata de un acercamiento a *La virgen* desde

---

<sup>27</sup> Para más detalles sobre la novela de la violencia en Colombia consúltese Arango.

un posicionamiento literario europeo en la tradición de los denominados escritores malditos como el Marqués de Sade, Friedrich Nietzsche y Jean Genet, entre otros, cuya obra recalca la perversión, la disfuncionalidad y la naturaleza absurda de la sociedad. Esta maldad, especifica Díaz Ruiz, fue sugerida originalmente por Georges Bataille y consiste en la creación de textos donde los escritores “no sienten ninguna obligación social hacia sus lectores, convirtiendo su obra en una rabiosa búsqueda del mal, en otras palabras, de la soberanía individual frente a la sociedad” (Díaz Ruiz 234). Además, asegura Díaz Ruiz, los textos de dichos autores fueron plenamente conocidos por Vallejo por su posición de letrado: “[t]al cantidad de referentes literarios responde al afán de saber totalizador y totalizante de Fernando Vallejo” (235). De tal modo las obras de estos escritores en su totalidad se pueden catalogar como intertextos de la novela del colombiano y conocerlos permite apreciar mejor el significado completo de la obra en cuestión, un proceso de legibilidad que, como ya fue mencionado, Genette recalca en su referencia a la alusión (2). Quisiera señalar que la intertextualidad temática entre este texto del colombiano y las obras de los autores malditos de Bataille se percibe fácilmente al considerar el fuerte énfasis sobre el nihilismo, el anticlericalismo y la falta de preocupación con las anquilosadas normas sexuales del patriarcado tradicional que aparecen en la novela de Vallejo. Para ilustrar tal vínculo intertextual basta mencionar la proclividad del narrador de acostarse con muchachos cuyo estatus de sicarios adolescentes implica una edad que varía desde los catorce hasta los veinte años. Él también defiende abiertamente los asesinatos de mujeres embarazadas, niños y religiosos hasta llegar finalmente a la promoción de ideas tan radicales

como la hecatombe de toda la raza humana para los beneficios de los demás seres vivos del planeta, entre los cuales destacan aquellos más queridos por él—los animales.<sup>28</sup>

Después de establecer estos tres niveles de intertextualidad de la novela de Vallejo (siempre puede que haya más, pero para los propósitos del presente trabajo éstos resultan suficientes) me gustaría enfocarme sobre algunos de los intertextos de la película de Schroeder para ver cómo ésta establece un número de dialogismos que condicionan una aproximación diferente a la representación de la violencia urbana por parte del film. En primer lugar, no obstante, se tiene que subrayar que, según la epistemología de Stam, la novela del colombiano es indudablemente el único hipotexto que utiliza el film. La definición original de Genette propone que la hipertextualidad se refiere a la relación “between one text [called] “hypertext” to an anterior text, or “hypotext”, which the former transforms, modifies, elaborates, or extends” (cit. en Stam 66). Adicionalmente, el francés sugiere que cada obra cultural por su naturaleza es un hipertexto, inclusive las obras más antiguas como la *Iliada*, cuyo hipotexto es desconocido en el presente. Escritores como Jean Giraudoux han propuesto la existencia de un hipotexto mítico de grado cero o épsilon, el cual es el origen de toda la literatura humana y que hoy en día nadie conoce (Genette 381). En términos menos esotéricos y más útiles para el presente estudio, sin embargo, Genette confirma que dentro del espacio literario

---

<sup>28</sup> Vale la pena mencionar que Vallejo siente un enorme afecto hacia los animales demostrado por su donación de los cien mil dólares que le fueron otorgados junto con el premio Rómulo Gallegos a distintas sociedades protectoras de los animales en Venezuela (Solanes 140).

una obra puede tener más de un hipotexto, como en el caso de *Ulysses* de Joyce donde se utilizan ambas la *Odisea* de Homero y *Hamlet* de Shakespeare en función de hipotextos. En el ámbito de la adaptación Stam también acepta la existencia de más de un hipotexto, pero en este caso no se trata simplemente de utilizar dos obras anteriores (dos textos literarios o un texto literario y un film), sino que el crítico se refiere a un grupo de producciones cinematográficas anteriores que en su totalidad terminan formando “a larger, cumulative hypotext” (66).<sup>29</sup> En el caso de la película de Schroeder yo estimo que se puede hablar solamente de un hipotexto—la novela de Vallejo—, ya que no existen adaptaciones anteriores de este texto y también, como ya fue mencionado, en términos del argumento existe una semejanza sustancial entre las dos obras debida en gran medida a la presencia de Vallejo en la producción de ambas.

Para poder establecer la autonomía de cada una de las dos obras, entonces, se tienen que identificar claramente los intertextos diferentes que utiliza el film para transformar, modificar y cambiar el hipotexto y así convertirse en una producción independiente. Una buena pista para comenzar tal búsqueda es enfocar nuestra atención sobre el director del film. Nacido en Irán de madre alemana y padre suizo, Schroeder creció en Colombia antes de mudarse a Francia donde estaba íntimamente involucrado con el movimiento cinematográfico de la Nueva Ola francesa (Nouvelle Vague), produciendo, a través de su propia productora Les

---

<sup>29</sup> Stam se refiere a las numerosas adaptaciones de *Madame Bovary* (1856) de Flaubert como por ejemplo las de Renoir (1933) y Minnelli (1949) que en su totalidad forman un nuevo hipotexto el cual ha sido utilizado conjuntamente con la novela de Flaubert por las subsiguientes adaptaciones del texto decimonónico (Stam 66).



Films du Losange, algunas de las obras importantes del grupo. Adicionalmente, Carolina Castillo confirma que Schroeder era “colaborador de la consagrada revista *Cahiers du Cinéma*”, la más importante publicación ideológica del movimiento (s. pág.). A pesar de que en las últimas décadas Schroeder haya ampliado su enfoque creativo dirigiendo una serie de filmes de índole hollywoodense, se puede concluir que existe una influencia significativa de la Nueva Ola sobre la versión cinematográfica de *La virgen*, influencia que sugiere un vínculo intertextual entre los filmes del movimiento y la película bajo consideración. En este sentido se debe notar la manera en la cual Schroeder filma esta obra, utilizando como trasfondo la ciudad misma de Medellín en un rodaje que, como lo confirma el propio director, estaba lleno de peligros: “there was the security element, which was mostly linked to me and the risk of kidnapping [...]. The other thing we had to protect was the expensive equipment that we had. So, we needed bodyguards for me, and bodyguards for the equipment [...]. By the end of the shooting [of the movie], it was getting pretty dangerous” (cit. en Kelleher 10-11). El uso por parte del director de este tipo de espacios abiertos y auténticos, fuera de los estudios de rodaje, coincide directamente con uno de los aspectos más importantes que introduce la Nueva Ola a la producción fílmica (Wiegand 13-14). En términos de estilo este film también se aproxima al movimiento en cuestión, ya que el uso de espacios auténticos forma parte de la manera en la cual el director quiere presentar la historia de Fernando y sus amantes. Aquí otra vez se puede citar a Wiegand quien señala que dentro del estilo de los directores de la Nouvelle Vague “the manner in which a movie’s story was told became far more important than ever before. It

usually became more important than the story itself” (15). En *La virgen* los riesgos que el director asume demuestran claramente la importancia que tiene para Schroeder la manera de filmar la obra—dentro de un espacio real pese a los peligros inminentes que presenta el ambiente. La autenticidad del espacio en el film se revela a través de la presencia de un público improvisado que se divisa en el trasfondo de aquellas escenas que toman lugar en las calles de la ciudad, unas escenas en las cuales solamente los personajes principales están actuando, mientras que la ciudad y sus habitantes están observando, con un asombro claramente notable en la película, la creación de una obra que intenta inscribirse dentro de los códigos de la violencia urbana.

Una última característica de la Nueva Ola que yo quisiera mencionar es el interés por parte de los directores asociados con este grupo hacia la adaptación cinematográfica. Según Wiegand ellos llevaron a la pantalla todo tipo de literatura, desde las novelas de suspenso estadounidenses hasta los romances franceses, mas su propósito era crear un nuevo estilo de adaptación experimental con la meta de desafiar el tradicional modo de adaptación que prevalecía en aquella época y que provenía de la así llamada “tradition de qualité” (17). La película de Schroeder también evidencia tal desprecio hacia la “tradition de qualité” por ser una producción independiente con bajo presupuesto donde la calidad es un concepto relacionado exclusivamente con la autenticidad de la representación del ambiente y de los personajes. El director no solamente evita el uso de los estudios cinematográficos con sus abundantes decoraciones sofisticadas, sino que también esquiva la presencia de actores profesionales (con la excepción de Germán Jaramillo en el

papel de Fernando) reclutando a jóvenes procedentes de las comunas (los barrios más pobres de Medellín) para representar a los sicarios. Adicionalmente el film está rodado en el formato digital con el uso de cámaras de calidad para el consumo, en un intento obvio de terminar la producción de una manera más rápida y barata. Como lo señala Dolores Tierney este uso de la imagen digital, considerada inferior al celuloide, permite una definición y profundidad al parecer más “naturalista”, hecho que recalca la importancia que tiene para el director la representación, de la manera más real posible, de la violencia que permea al país andino (47-48).

El hecho de que la adaptación establezca dialogismos con la tradición desafiante de la Nueva Ola también se puede extrapolar de algunas de las críticas que han sido elevadas contra el film de Schroeder. Así, por ejemplo, Edwin Córdoba reprocha la decisión del director de producir un film

con actores aprendices en su mayoría y con un guión forzado e impuesto que oscila entre lo documental y lo ficcional sin dejar claro el componente estético o artístico que lo soporta, lo cual conduce a que la película de Schroeder disuene mucho en el contexto de las múltiples adaptaciones sobre la narrativa colombiana en las últimas décadas. (52)

Yo diría que este tipo de declaraciones demuestra cierta incapacidad por parte de un segmento del público de percibir la influencia artística de la Nueva Ola que esta adaptación particular utiliza para llevar a la pantalla la obra de Vallejo y para representar la violencia infernal que rige las calles del Medellín de la época. Los elementos claves de la adaptación que critica Córdoba son precisamente aquellos que indican su relación estética y estilística con el movimiento francés. Este tipo

de crítica también recalca la importancia de poder reconocer los vínculos de intertextualidad para llegar a una apreciación completa de un texto hipertextual, un factor que, como ya fue mencionado, Genette señala claramente en sus *Palimpsests* (2). La incapacidad por parte del espectador de percibir la intertextualidad entre *La virgen* y los filmes de la Nueva Ola fácilmente se puede transformar en frustración como se divisa claramente en el título del artículo de Córdoba que manifiesta tal frustración experimentada por este espectador particular: “*La virgen de los sicarios: entre el encanto literario y la frustración fílmica*” (2004, el énfasis es mío).

El estilo del film de Schroeder, opuesto a todo tipo de “tradition de qualité”, también se puede asociar con otro movimiento cinematográfico sumamente importante con cuyas obras *La virgen* establece una conexión de intertextualidad. El neorrealismo italiano de directores tales como Roberto Rossellini y Vittorio de Sica influenció a la Nueva Ola francesa y también al Nuevo Cine Latinoamericano. La influencia estilística del neorrealismo sobre la obra de Schroeder se revela claramente al enfocarse sobre algunas de las características principales de este movimiento cinematográfico: el rodaje con un bajo presupuesto fuera de los estudios con la participación de actores naturales que no temen improvisar en el momento de la filmación (Tierney 46, Wiegand 11). Ya que la presencia de todos estos elementos en la producción de *La virgen* fue señalada anteriormente, a mi parecer no es necesario volver a analizarlos.<sup>30</sup> Lo único que quisiera añadir es que

---

<sup>30</sup> Para dar una idea del nivel de “naturalidad” de los actores que representan a Alexis (Anderson Ballesteros) y a Wílmor (Juan David Restrepo), los sicarios-

algunos de estos elementos indudablemente coinciden con los puntos claves que establecen la relación de dialogismo entre el film de Schroeder y las obras de la Nueva Ola debido a los vínculos que existían entre los dos movimientos—el italiano y el francés. No obstante, la conexión intertextual que existe entre *La virgen* y las obras de los directores neorrealistas queda reforzada aún más por la participación de Vallejo en el proyecto de la creación del film. Esto tiene que ver con los estudios hechos por el colombiano precisamente en el lugar de nacimiento del neorrealismo—el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma—un episodio sumamente importante en su vida. *Los caminos a Roma* confirma tal importancia, ya que la trama entera de esta tercera parte de *El río del tiempo* se ocupa con la llegada del autor a la capital italiana, sus intentos de ingresar en dicha escuela y sus experiencias allá una vez aceptado y matriculado.

Además de estos dos niveles de intertextualidad de *La virgen* de Schroeder (con los films de la Nouvelle Vague y los del neorrealismo italiano) se debe tener en cuenta un tercero, relacionado con la producción de uno de los importantes directores colombianos cuya obra con y sobre los sicarios y otros sujetos marginados de este país se puede vincular directamente con la producción de la película en consideración. Víctor Gaviria, oriundo de Medellín, ha dirigido unos ocho largometrajes hasta la fecha de hoy y su enfoque principal a lo largo de su carrera fílmica ha sido precisamente la violencia en su ciudad natal y los destinos de aquellos que están más afectados por ella—los habitantes de las comunas y es-

---

amantes de Fernando, basta citar Tierney quien afirma que “durante el rodaje ambos estuvieron [...] buscados por la policía por delitos violentos (47).

pecíficamente los niños y los adolescentes que provienen de estos espacios periféricos. En este sentido los dos títulos más conocidos de Gaviria y también los dos que la crítica conecta más frecuentemente con *La virgen* son *Rodrigo D: no futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998). En el primero de los dos el argumento se centra sobre los jóvenes de las comunas y sobre las escasas oportunidades que ellos tienen no solamente para salir de la pobreza, sino para sobrevivir físicamente también. Así, el final de la película anuncia que cuatro de los miembros del elenco, que de un modo semejante a *La virgen* fue formado principalmente por actores no profesionales, mueren menos de un año después de terminado el rodaje. A pesar de que el oficio del sicario no sea uno de los enfoques centrales de este film, el argumento claramente demuestra las pocas oportunidades que los jóvenes de las comunas tienen para escapar del mundo todopoderoso de la violencia relacionada con el tráfico de drogas. La segunda de las obras de Gaviria en cuestión también se aproxima al estilo semidocumental del Nuevo Cine Latinoamericano y del neorealismo al utilizar actores no profesionales y espacios auténticos, fuera de los estudios cinematográficos. En este caso el director traza la vida de dos niñas pre-adolescentes (de 10 y 13 años respectivamente) que viven en la calle y se ven obligadas de hacer cualquier cosa que sea necesaria para sobrevivir.

Teniendo en cuenta las tramas y el estilo de los filmes de Gaviria queda claro que *La virgen* establece un diálogo con sus temas e ideología al utilizar un estilo relativamente similar en su exploración de un grupo específico de adolescentes que vive en el ambiente de la violencia urbana del Medellín. Un ejemplo específico de tal diálogo es sugerido por William Ospina quien analiza el uso de

un caño turbio como escenario de algunas de las escenas más perturbadoras de *La vendedora*. Este caño turbio también aparece en *La virgen* en la única escena en la cual Fernando dispara un arma de fuego, matando un perro herido en una secuencia que presagia la muerte inminente de su primer amante, Alexis (Ospina 27). No obstante, este diálogo intertextual resulta aún más significativo al considerar el apoyo estratégico que Gaviria suministra a Schroeder en cuanto a asuntos prácticos vinculados con la producción de *La virgen*. Críticos como Tierney y Ospina confirman que Gaviria sugirió el uso de actores sin experiencia previa como Ballesteros (Alexis, el primer amante de Fernando) y Restrepo (Wílmor, el segundo amante), y Tierney incluso llega a confirmar que “Gaviria trabajó con Schroeder para encontrar actores no profesionales que hicieran el papel de Alexis y de Wílmor” (47). Aunque, según el propio director, Ballesteros le fue sugerido por un amigo de Vallejo quien es el dueño del prostíbulo donde Fernando conoce a Alexis (cit. en Kelleher 12), el punto central que yo quisiera recalcar es la presencia de una conexión personal y profesional entre los dos directores. Esta relación multifacética permite ver que el nivel de dialogismo que se establece entre las obras de ambos cineastas tiene un rol significativo desde la perspectiva de la intertextualidad que el presente trabajo se propone enfatizar.

Las intertextualidades que las dos versiones de *La virgen* establecen con obras procedentes de diferentes movimientos artísticos y estilísticos sugieren firmemente que la novela de Vallejo y el film de Schroeder contienen ideologías y preocupaciones distintas. En este sentido me gustaría explorar e ilustrar cómo estas dos producciones culturales discrepan en su representación y crítica de la vio-

lencia, y hasta qué punto los intertextos informan tal diferencia y consecuentemente garantizan la independencia de cada una de las dos obras. Para comenzar quisiera reiterar que ambas obras comparten una trama relativamente similar. Fernando, el personaje principal es un escritor maduro de posición adinerada que regresa a su ciudad natal de Medellín después de 30 años de ausencia y encuentra un lugar totalmente diferente de lo que había dejado en su niñez. El nivel de violencia ha alcanzado proporciones enormes y toda consideración hacia la propiedad y la vida ajena ha desaparecido de la mente de los habitantes, cuya única preocupación ha llegado a ser la supervivencia física. Fernando va a la casa de un viejo amigo donde, en un ambiente de prostíbulo exclusivo, conoce al joven sicario Alexis quien se transforma en su amante, compañero y protector (el mismo Fernando lo llama su ángel de la guarda). El muchacho es uno de los muchos sicarios que la era de Pablo Escobar ha heredado a la sociedad colombiana y cuyo uso frecuente del revólver—evidente tanto en la película como en la novela—produce una serie de víctimas.<sup>31</sup> Los dos personajes desarrollan un fuerte vínculo emotivo y sexual en el que proclaman su amor mutuo, pero finalmente, Alexis es trágicamente asesinado por otro sicario. A pesar de su sufrimiento, o acaso por causa de dicho sufrimiento, Fernando conoce a otro sicario joven, Wílmor, muy similar a Alexis en todos sus aspectos, quien termina ocupando el rol del asesinado, pero que al final resulta ser el mismo asesino de Alexis. Después de una breve lucha interna el personaje principal decide perdonar y no vengar la muerte de su primer

---

<sup>31</sup> Escobar es asesinado por la policía en diciembre de 1993, la novela de Vallejo se publica en 1994.



amante y le propone a Wílmар abandonar la ciudad juntos, cosa que el adolescente acepta alegremente, pero en su visita de despedida a la casa materna en una de las colonias (barrios pobres), él también es asesinado.

A partir de estas semejanzas, la novela de Vallejo narra las memorias de un narrador cuya profunda melancolía por un pasado idealizado y casi bucólico se mezcla con una fuerte rabia dirigida hacia la presente situación social, política y económica de un país donde la única cosa positiva parecen ser los jóvenes adolescentes con quienes él convive en la base de una relación sexual y emotiva. Su inicial repulsión hacia la violencia masiva es rápidamente sustituida por una fascinación mórbida y seductora o una maldad, según la epistemología de Baudrillard, provocada por la indiscriminada manera en la cual sus amantes asesinan, casi por demanda, a cualquier persona que lo contradice, lo ofende o simplemente lo desagrada. De hecho, los múltiples asesinatos que el narrador provoca y sus amantes ejecutan se pueden contemplar como un tipo de “promiscuidad asesina” que suministra al personaje principal un placer instantáneo con parejas fácilmente descartables. La iracunda retórica del narrador contra los pobres, los taxistas, “la gente que no puede parar de procrearse” y aquellos que atentan contra los derechos de los animales, precipitadamente se transforma en una serie de homicidios de que él obviamente disfruta sin ningún sentimiento de culpabilidad, ya que él no es la persona que aprieta el gatillo. Mas después del primer asesinato que Alexis comete, al asesinar a un “punquero” a quien le gusta tocar su música toda la noche y así interrumpe el sueño de Fernando, el narrador se da cuenta de que el joven sicario no vacilará en matar a cualquier persona que discuta con su amante y benefactor

económico. En la novela esto no solamente no previene al escritor de quejarse de toda aquella gente con la que él que no está de acuerdo, sino que exacerba su maldad y aumenta su impulso de entrar en altercados aleatorios en la calle. Consecuentemente, el número de los asesinatos en la novela llega a una cantidad alarmante (más de cuarenta como ya se señaló), que fácilmente se puede denominar una juerga masiva de homicidios semejante a la que se describe frecuentemente por la novela colombiana de la Violencia—otro de los importantes intertextos de la novela de Vallejo. En un momento de *La virgen* el narrador hace una referencia explícita al así llamado período de la Violencia comparando orgullosamente a Alexis con dos de sus figuras famosas:

Más para darles una somera idea de sus *hazañas* digamos que se despachó [mató] a muchos menos que el bandolero liberal Jacinto Cruz Usma “Sangrenegra”, que mató a quinientos, pero a bastantes más que el bandolero conservador Efraín González, que mató a cien. Para hablar en cifras redondas, pongámoslo en doscientos cincuenta, que es un punto intermedio. (108-09, el énfasis es mío)

También es menester notar que dentro de la novela un gran número de las víctimas son niños con menos de diez años de edad, así como mujeres embarazadas cuya supuesta inocencia enfatiza el nihilismo del narrador y de sus amantes.

En la película, por otro lado, la cuestión de la violencia y de los asesinatos se resuelve en términos totalmente diferentes, ya que el personaje principal nunca supera su disgusto por los asesinatos y la violencia. En este sentido es indicador el hecho de que el número de homicidios es mucho menor en el film, pero al mismo tiempo, algunas de las situaciones que terminan con una muerte violenta en la novela quedan transformadas por Schroeder en actos de defensa propia o en simples

riñas que no terminan con un homicidio. Un ejemplo sería el asesinato de una mesera en el texto de Vallejo a quien Alexis dispara en la boca por no tratarlos cortésmente, mientras que en el film ella es salvada por la rápida intervención de Fernando, quien agarra la mano de su amante. Aún más significativo es la muerte de un taxista, miembro de un grupo que el autor desdeña manifiestamente. En el texto escrito dicho homicidio es provocado por un simple comentario despreciable hacia la pareja, mientras que en la producción de Schroeder el taxista es el que se transforma en el agresor, respondiendo a una queja simple de Fernando con un machete y amenazándolo con la muerte, cosa que prontamente convierte su homicidio en un acto de defensa propia justificada.

Estos ejemplos llevan a la conclusión que la novela de Vallejo se puede leer como una crítica a la violencia que, desde la perspectiva del narrador, presenta una sucesión de homicidios perpetrados por dos amantes homosexuales cuya meta es sobrevivir en la margen de una sociedad intrínsecamente machista y homofóbica. Su maldad y nihilismo los transforman en bandidos desesperados que disfrutan de la oportunidad de asesinar a todo aquel que les disguste en un espacio donde la impunidad se ha vuelto un fenómeno común. Es indudable que el intento del autor es conmover y despertar a sus compatriotas que, en su opinión, han descendido en un estado letárgico de indiferencia frente al horror de la violencia cotidiana. Para conseguir esto Vallejo utiliza un estilo sardónico que forma parte de su obra narrativa anterior, así como técnicas específicas para representar la violencia cuyas raíces se pueden encontrar en aquellas empleadas previamente por los escritores de su país y por los autores europeos de tradición nihilista. En el

film de Schroeder, por otro lado, la violencia descontrolada que está plagando una ciudad anteriormente apacible y segura se condena a través de la presentación directa (con el uso de espacios y actores naturales) de los sujetos que sufren más por causa de tal violencia producida por el tráfico de drogas ilegales y por la indiferencia de las clases dominantes. El personaje principal no ha perdido su compás moral y en vez de tomar parte activa en la perpetuación de la violencia se transforma en un espectador trágico cuya mirada sirve para exponer la decadencia social. Esta aproximación escogida por Schroeder coincide no solamente con la ideología de directores como Gaviria quienes utilizan técnicas semidocumentales en obras con características sociológicas, sino que, como preocupación moral y social, se conecta estrechamente con las metas sociopolíticas y estilísticas del neorealismo italiano y de la Nueva Ola francesa.

Finalmente me gustaría mencionar brevemente otra interpretación de las diferencias fundamentales entre la novela de Vallejo y el film de Schroeder que ya ha sido propuesta. Óscar Osirio sugiere que la obra escrita enfatiza la violencia con el propósito político-moral de escandalizar a una sociedad que se ha vuelto prácticamente indiferente frente al sufrimiento de sus miembros, opinión que yo comparto. No obstante, según Osirio, no es solamente la violencia la que se ocupa de producir el escándalo en la novela, sino también la relación homosexual entre un hombre mayor y unos muchachos adolescentes. Por otro lado, continúa el crítico, la propuesta principal de la película de Schroeder es contar una bella historia de amor entre dos hombres en la cual la violencia solamente sirve de trasfondo sombrío para un amor que ofrece a los novios una posible salvación existencial de

la locura de la violencia que rige la ciudad de Medellín (133-40). Tal interpretación de las diferencias entre las dos obras contiene ciertas grietas, ya que la fuerza de la violencia en ambas obras es tan omnipresente que resulta difícil aceptar que pueda servir solamente como un mero trasfondo, especialmente al tener en cuenta que los dos amantes del personaje principal terminan siendo víctimas de la violencia tanto en el film como en la novela. El otro problema con la propuesta de Osorio es su consideración de que la relación homosexual es principalmente parte del proyecto escandalizador de la novela. De hecho, las escenas homosexuales en el film de Schroeder se podrían considerar mucho más escandalizadoras que aquellas del libro. Esto se debe a la falta de cualquier tipo de descripción de actos eróticos o sexuales en el texto. Para dar un ejemplo, la primera vez en que Fernando se acuesta con Alexis el autor subraya su deseo de evitar “toda descripción pornográfica” (15), lo que en práctica significa que él se niega a incluir cualquier descripción erótica ni en este ni en ningún otro momento de la narrativa. En el film de Schroeder, por otro lado, se pueden ver (aunque de lejos) penes y actos explícitos de sexo entre hombres (es decir entre un hombre y un adolescente), una serie de representaciones mucho más escandalizadoras para todo aquel que pueda ser tan fácilmente ofendido. La otra razón por la cual yo opino que la película es la obra más “escandalosa” tiene que ver con la misma naturaleza del film como medio visual y por lo tanto mucho más escópico que la novela—un acto sexual filmado siempre “parecerá” más explícito que el mismo acto sexual descrito, cosa que es parte de la razón por la cual existe una prohibición legal de todo tipo de

cine pornográfico que incluye personas menores de edad cuando no hay tal prohibición para la literatura pornográfica que contiene personajes menores de edad.

A fin de cuentas, todas estas consideraciones alrededor de la esencia “inmoral” o escandalizadora de las dos obras en cuestión requieren un análisis de sus características queer, ya que la teoría queer tiene como uno de sus propósitos precisamente la desestabilización de los esquemas anquilosados del pudor. En este sentido quisiera enfocarme sobre la representación de la sexualidad de los personajes masculinos y para conseguir esto utilizaré primero el film de Schroeder, ya que, como fue señalado, el texto de Vallejo cuidadosamente evita los detalles explícitos de los encuentros sexuales entre los varones. La película opta por presentar a su público varias escenas de goce sexual complementadas con un pródigo cambio de posiciones de copulación y genitalidad explícita. Así, por ejemplo, en el primer acto sexual entre Fernando y Alexis en el “cuarto de las mariposas”, ubicado en el apartamento del amigo del narrador, se puede observar el cuerpo desnudo del sicario y una secuencia (focalizada a través del espejo del cuarto) de por lo menos tres diferentes poses sexuales que los dos amantes intercambian durante su encuentro carnal. A continuación en la película la representación de los actos sexuales entre Fernando y Alexis (y luego entre Fernando y Wílmor) es menos explícita, mas la desnudez de los hombres sigue siendo presente a lo largo del film. En este sentido, la sexualidad desnuda que proporciona el director no solamente sirve para ubicar su producción firmemente dentro del espacio del cine queer latinoamericano, sino también ofrece al espectador una serie de oportunidades interpretativas para comprender la conexión entre los amantes.

La representación abierta e inequívoca de escenas sexuales con mucha pasión entre el hombre mayor y sus amantes adolescentes se puede interpretar como muestra de una indudable reciprocidad en términos del deseo que existe entre ellos. A pesar de que el primer acto sexual entre Fernando y Alexis sea iniciado en el ámbito comercial del burdel y termine con la entrega de dinero del primero al segundo, pronto queda claro que Alexis no subscribe las normas de comportamiento típicas para los así llamados chaperos o taxiboy. Cuando, al pagarle a Alexis, Fernando menciona la posibilidad de que el joven tenga una novia a la cual podría comprar algo bonito con la plata ganada, Alexis claramente señala que es soltero y que no tiene ningún interés sexual en las mujeres en general. Esta refutación es significativa porque dentro del mundo de la prostitución masculina la presencia aludida de la novia o de la mujer es casi siempre obligatoria para el chapero. Esta presencia indica que él, a diferencia del cliente, no es homosexual, sino que es un macho heterosexual quien se acuesta con otros hombres simplemente porque necesita el dinero. Esta alusión a la novia también indica que el chapero no obtiene ningún tipo de placer sexual del encuentro con el otro hombre, ya que para él el sexo homosexual es supuestamente una interacción exclusivamente comercial.<sup>32</sup>

Considerando este tipo de comportamiento dentro del espacio de la prostitución masculina se puede interpretar que Alexis no está participando en el acto

---

<sup>32</sup> Para más detalles sobre el comportamiento y las costumbres de los hombres que viven en el ambiente de la prostitución homosexual en América Latina se puede consultar el estudio paradigmático de Néstor Perlongher, *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo* (1987).

sexual con Fernando desde la posición de un macho latinoamericano, sino desde la posición de un joven queer que acepta su propia sexualidad dentro de una sociedad donde la vida tiende a ser demasiado corta para suprimir el deseo sexual.<sup>33</sup> Posteriormente queda claro que la relación entre los dos hombres no se limitará a la esfera sexual, sino que se transformará en una situación de convivencia mutuamente beneficiosa—Fernando ofrece su casa y ayuda económica mientras que Alexis es el protector físico de la pareja, una reciprocidad que también ocupa la esfera sexual y emotiva. Así, cuando la Laguna Azul (el nombre de guerra de Wílmар) y su compañero disparan contra Alexis desde una motocicleta para asesinarlo, la primera reacción del joven es poner su cuerpo frente al de Fernando para protegerlo de las balas. Esta actitud le cuesta la vida a Alexis y su sacrificio inevitablemente sugiere un vínculo entre los dos mucho más fuerte de lo que sería aquel entre un chapero y su cliente (aunque sea un cliente sumamente importante). En términos de los actos sexuales representados en el film, Schroeder afirma que uno de sus propósitos principales fue demostrar que la relación entre Fernando y los adolescentes no tenía las características de una explotación sexual como lo es el caso de la prostitución, sino que era una de mutualidad y reciprocidad:

How do you get the people to care about an older man falling for an adolescent boy and the reverse, the adolescent boy falling for the man? It's really an impossible love story, but it goes both ways. There really is an exchange.... That becomes really very difficult to accept [by the audience], so as a filmmaker I had two strategies to make that acceptable. For example, I never have the older man touch the young boy, initiate physical contact—it's always the oth-

---

<sup>33</sup> En este sentido yo discrepo con Álvaro Bernal quien insiste que Alexis (y también Wílmар) se sitúan “en medio de una identidad bisexual confusa” que es el resultado de su marginalización socioeconómica (69).



er way around, because I want to indicate that the sexuality comes from the boy as much as the other way around. (cit. en Kelleher 12)

En esta cita se revela la intención explícita del director de demostrar que la interacción emotiva y sexual entre los amantes tiene un carácter mutuo y de que no se trata de una situación de explotación, sino de un caso de sexualidad abiertamente queer donde los amantes están disfrutando igualmente de su participación en los actos sexuales. Para conseguir tal meta el director utiliza diestramente estos mismos actos y su representación gráfica que no esconde ni los detalles, ni los cuerpos desnudos de los participantes. Al mismo tiempo, se debe recalcar la insistencia del director de poner un énfasis tan significativo sobre la necesidad de que el amante más joven siempre sea el que inicie la relación sexual. Tal decisión revela el desafío que las producciones queer todavía enfrentan en su diálogo con el público general cuyos miembros tienden a observar con sospecha toda aquella sexualidad que no esté conforme con las reglas de la heteronormatividad. La esperanza de la teoría queer es que tal vez en el futuro no sea imprescindible utilizar tales estrategias para representar una relación queer como lo es aquella entre un hombre maduro y su amante adolescente del mismo sexo.

Para la teoría queer esta diferencia entre las edades de Fernando y Alexis (y también entre las de Fernando y Wílmor) resulta especialmente significativa porque permite observar un nivel de transgresión que va más allá de la homosexualidad. Se trata no solamente de un rechazo de la pareja tradicional de un hombre y una mujer, sino también de la afirmación de una relación sexual y emo-

tiva entre un hombre maduro y un adolescente. En este sentido es necesario tratar de definir más precisamente el término “adolescente”. En ningún momento en el film (o en la novela) aparece la edad precisa de los personajes, pero es posible inferir que los jóvenes tienen menos de los 18 años consagrados por la sociedad occidental y posiblemente incluso menos de 16 años, ya que según Vallejo el típico sicario puede tener tan pocos como 11 ó 12 años de edad. De hecho, entre los críticos literarios existe cierta polémica en cuanto a la edad típica de un sicario. La opinión de Serra es que “los sicarios o pistocolos eran jóvenes, mayormente varones de veintitantos años” (65), mientras que María Fernanda Lander, en su estudio sobre el género de la “sicaresca”, nota que en ciertas obras autobiográficas como la de Arturo Alape, por ejemplo, se confirma que chicos con nueve años de edad ya eran entrenados para matar y los pocos que llegaban a los diecinueve años ya eran básicamente jubilados (Lander 295). Semejante edad de la jubilación de un sicario también queda certificada por Schroeder: “[h]e was past 20, so that meant he was very old and had a lot of criminal experience. He had seen a lot of dead bodies. Maybe he was 21 or 22. That’s very old, that’s almost close to retirement.” (cit. en Kelleher 12). Estos comentarios indican que en términos generales es posible aceptar que ninguno de los dos jóvenes (Alexis o Wílmor) tiene 18 años a lo largo de la diégesis, cosa que adicionalmente amenaza la construcción de la sociedad patriarcal occidental y causa un escándalo para la moral tradicional. Esta ruptura de normas sociales aparece en ambas obras, la literaria y la fílmica, e indudablemente sirve para desafiar las artificiales pautas del patriarcado que necesita fijar un día específico dentro de la vida del sujeto para permitirle co-

pular y también demuestra el desatino de tal reglamento en una sociedad donde los chicos comienzan a manejar armas mortíferas y frecuentemente matan a su primera víctima aún antes de llegar a la pubertad.<sup>34</sup>

Un comentario final relacionado con los aspectos queer de estas dos obras que me gustaría señalar es su incorporación de espacios contestatarios tales como el prostíbulo donde Fernando conoce a Alexis. Por su naturaleza el burdel es un ambiente que puede provocar rupturas serias en las normas sociales del patriarcado.<sup>35</sup> Además, este tipo de instalaciones, el conocimiento de cuya existencia como regla general es difundida a través de amistades y conexiones personales, es sumamente importante en las sociedades donde la homofobia, el machismo, la moralidad impuesta por el estado y, en este caso, la violencia relacionada con el tráfico de drogas amenazan la creación y el desarrollo de espacios abiertos (en el sentido de públicos o comerciales) donde las minorías sexuales pueden encontrarse, conocer a otros en semejante posición y también ligar y copular. Adicionalmente, por su ubicación en casas particulares, este tipo de burdel no solamente asegura un espacio relativamente protegido para la realización de actos sexuales marginados por el resto de la sociedad, sino también habilita la creación de comunidades y el intercambio de ideas sociopolíticas que ayudan para la formación de una resistencia frente al dominio patriarcal. Si el propósito principal del patriarca-

---

<sup>34</sup> En este sentido se debe tener en cuenta que este aspecto de las obras también podría representar un serio desafío al tema de los Derechos Humanos, para los que la relación de un hombre maduro con el joven se puede ver como un abuso de menores.

<sup>35</sup> Para más detalles sobre las dimensiones contestatarias y queer del prostíbulo latinoamericano se puede consultar el ya mencionado estudio de Foster, "Arturo Ripstein" (378-81).

do es aislar y sofocar todo tipo de diferencia, el rol de estos lugares es demostrar que aquel sujeto cuyos deseos y preferencias son considerados heterodoxos por la sociedad no existe en un vacío existencial, sino que es la víctima de un ostracismo artificialmente producido por la sociedad dominante. En este sentido el apartamento del amigo de Fernando es mucho más que un burdel de segunda. Es uno de los pocos espacios en la ciudad de Medellín donde aquellos hombres y jóvenes, sicarios o no, que sienten un deseo que no cabe dentro de los marcos de la heterosexualidad pueden juntarse y disfrutar de su compañía.

Antes de terminar mi análisis quisiera regresar una vez más al tema principal de las dos versiones de *La virgen*, la violencia, y aproximarme a este fenómeno a través de la perspectiva de la globalización, siendo esta una de las propuestas originalmente sugeridas en la presentación del presente trabajo. Mi propósito en este sentido es demostrar que la violencia en estas dos obras tiene como una de sus causas principales la globalización, uno de los aspectos más importantes que definen la realidad de los personajes. La globalización socioeconómica ha sido impuesta en la mayoría de los países de América Latina gracias a la acogida de una política neoliberal por parte del establecimiento oficial en las últimas décadas y esto figura en la manera en la cual la violencia está construida dentro de las dos producciones colombianas. En este sentido la influencia del tráfico de drogas sobre las vidas de los personajes es solamente un aspecto (aunque uno de los más espectaculares) de tal influencia de la globalización. Miguel Cabañas explícitamente señala que el sicario de Vallejo es un “producto del neoliberalismo e hijo de la empresa ilegal del narcotráfico” (16). Es indudable que el tráfico de

drogas es un comercio íntimamente vinculado con los países andinos tales como Colombia y sus redes de distribución vinculan el país con todo el resto del planeta (la cocaína colombiana, por ser considerada uno de las mejores del mundo, es una mercancía extremadamente valorada por el mercado negro mundial y puede ser adquirida en cualquier momento en lugares tan alejados geográficamente como lo son los Estados Unidos, Europa, Japón y Australia, entre otros).

En términos económicos, sin embargo, el tráfico de drogas no es la única actividad comercial vinculada con la globalización que repercute sobre la realidad de Medellín y de Antioquia (el Departamento colombiano donde se ubica la ciudad). Según Tourino, a mediados del siglo XX gracias a la riqueza obtenida a través del comercio cafetero esta región colombiana tuvo la oportunidad de desarrollar una importante industria de textiles que atrajo a muchos campesinos a la ciudad de Medellín. En su búsqueda de trabajo y condiciones sociales mejores ellos crearon las comunas que hoy en día rodean la urbe. A partir de los principios de la década de los ochenta, no obstante, dicha industria regional comenzó a decaer agudamente y finalmente sucumbió debido a las políticas neoliberales del estado y a la emergente globalización económica. Esto causó un verdadero desastre regional que, por su lado, provocó un torbellino de problemas socioeconómicos como la emergencia de un alto nivel de desempleo, la pobreza urbana y el crimen organizado, entre otros. Tal situación finalmente llegó a crear condiciones sociales que Tourino asemeja a aquellas que se pueden observar hoy en día en ciudades destacadas por sus problemas profundos de desarrollo como lo es, por

ejemplo, la metrópolis más poblada del subcontinente hindú, Mumbai (Bombay) (45).

En términos culturales los efectos de la globalización también se delinear muy claramente en las obras en consideración y se transforman en una parte indeleble de la vida de todos los personajes. Ejemplos tales como los nombres propios anglosajonizados de los jóvenes sicarios y la obsesión de estos muchachos con el consumo de ropa, tecnología y armas de marcas internacionalmente reconocidas ya han sido ampliamente señalados por la crítica y revelan la importancia simbólica y práctica de la globalización. Sandro Barros utiliza el concepto de hibridación de Néstor García Canclini para demostrar cómo estas características del ambiente de los sicarios sirven para establecer algunos de los fundamentos más básicos en la articulación de su identidad. Barros también subraya la manera en la cual la modernidad que presenta la novela de Vallejo está determinada por la necesidad de consumir perennemente productos globalizantes y como consecuencia funciona “as a type of ideological violence in which existence is relinquished in favor of trans-national capital demands.” (Barros s. pág.). Yo añadiría que dicha violencia pasa rápidamente del ambiente ideológico al ambiente real y se inserta en la cotidianeidad horrorosa de todos los personajes de *La virgen*.

Estas consideraciones alrededor de la importancia que la globalización tiene sobre Medellín y sus habitantes (en particular los sicarios) se relacionan directamente con las ideas anteriormente indicadas de Kurnitzky y Monsiváis. Según el primero de estos pensadores, la desregularización e internacionalización del mercado permite una vuelta al socialdarwinismo de Spencer cuya individuali-

dad absoluta amenaza el tejido integral de la sociedad contemporánea. Es obvio que en el caso de Colombia estos procesos del mercado (la desregularización e internacionalización) fueron propulsados por la orientación neoliberal del país y la consecuente decadencia de la industria regional. Rápidamente después, dentro del ambiente urbano, sucedió el ya mencionado torbellino de problemas socioeconómicos y la transformación de los barrios pobres de ciudades como Medellín en espacios distópicos donde la vuelta al socialdarwinismo llegó a ser la ley todopoderosa de la existencia humana. Vallejo nota que en las comunas hay una falta palpable de viejos: “¿Y los viejos? Viejos los cerros y Dios. Cuánto hace que se murieron los viejos, que se mataron de jóvenes, unos con otros a machete, sin alcanzarle a ver tampoco la cara cuartada a la vejez” (119). Una situación animalca donde los hombres equiparados con bestias no llegan a conocer la vejez por matarse entre ellos mismos y también por ser eliminados por la nueva generación en el momento en el cual ésta ya tiene los recursos para ocupar la posición del poder. El mundo animal, no obstante, no es la alegoría que propone Vallejo, ya que él no compara las comunas con selvas ni con otros espacios naturales donde los animales siguen las reglas de la selección natural, sino con mataderos— instalaciones creadas por el hombre y consecuentemente mucho más siniestras en su organización científica del exterminio colectivo. En este sentido la globalización de *La virgen* no propone una simple vuelta al socialdarwinismo como lo sugiere Kurnitzky, ya que el socialdarwinismo que controla las acciones de todas las especies no proporciona los recursos tecnológicos que los hombres en la obra de Vallejo utilizan para exterminarse mutuamente. Se trata de recursos ejemplifica-

dos por una serie de armas mortíferas muy sofisticadas—aquellas inventadas por el ser humano con el propósito de multiplicar y exacerbar los efectos del socialdarwinismo. A través de éstas la violencia y la consiguiente destrucción totalmente nihilista están llevadas a un grado superior, ya que los habitantes de las comunas no se matan uno al otro con machetes, como lo hacían en la época de la niñez del narrador, sino con “las mini-Uzi con que soñaba Alexis”, los juguetes modernos que anhela la nueva generación de pobres en Colombia (*La virgen* 121).

Dentro de la novela el escritor compara las comunas con mataderos en el único momento en el cual el narrador se atreve a subir a lo que él define como “Medallo, la ciudad de arriba” (las comunas). En términos diegéticos este evento también toma lugar en el film de Schroeder donde en una escena que muestra a Fernando bajando a pie desde las comunas a la ciudad (ya que éste no es un lugar donde resulta fácil encontrar un taxi) comienza una de las famosas lluvias diluviales que frecuentemente hunden la ciudad. En la película la lluvia adquiere un perfil de surrealismo mórbido por su color artificial carmesí, característica que también rechaza la alegoría de la ciudad como una selva por alejar el color de sus aguas de su estado natural y de lo que sería lo típico de un hábitat animal donde los seres humanos se comportan como bestias. Al contrario, en este caso otra vez se observa una aproximación de la ciudad al espacio artificial del matadero donde la lluvia experimenta una transformación simbólica asemejándose a las aguas mezcladas con sangre que fluyen por el matadero.

“Medallo” también ejemplifica lo que críticos como Loïc Wacquant y Zygmunt Bauman denominan como “hyperghettos” o guetos urbanos: un espacio



que el nuevo orden neoliberal utiliza para descartar los cuerpos de los “wasted humans”, aquellos que no tienen ningún valor productivo o de consumición dentro de la estructura social posmoderna (Bauman, *Wasted Lives* 80-81). Bauman afirma que en el pasado (especialmente durante la época colonial) este tipo de “human waste” o “redundant humans”, como lo son Alexis y Wilmar, fueron mandados a espacios que todavía no habían sido “civilizados” (las Américas, Australia, entre otros). En el mundo contemporáneo, sin embargo, ya no hay tierras “vacías” fuera de la civilización y por eso los “wasted humans” necesitan ser segregados estrictamente del resto de la sociedad en guetos urbanos que tienden a circundar las grandes metrópolis como Medellín (Bauman, *Wasted Lives* 63-93).

La lluvia carmesí del film de Schroeder comienza a caer después de la muerte de Alexis cuyo homicidio ha demostrado a Fernando que para los jóvenes pobres de la ciudad no puede haber una escapatoria de su destino de ser asesinados y transformados en carne muerta para la satisfacción del matadero que es Medellín. La muerte de jóvenes sicarios es un evento tan frecuente que no causa ninguna sorpresa ni compasión por parte de la sociedad—los únicos interesados son aquellos en búsqueda de una sensación, aquellos que quieren ver a otro “muñeco” muerto. La muerte de Alexis es una muestra directa de la deshumanización de los habitantes de las grandes poblaciones latinoamericanas que, según Monsiváis, es una de las consecuencias principales de un mundo globalizado donde todo y todos pueden ser fácilmente remplazados. Dicha naturaleza prescindible del ser humano y especialmente de aquellos considerados “redundantes” también resulta ser una de las causas fundamentales de la violencia urbana donde la muerte de una perso-

na no es un suceso trágico, ya que las víctimas rápidamente quedan olvidadas por ser cuerpos anónimos que el resto de la sociedad puede y prefiere ignorar. De tal modo la muerte de Alexis y más tarde la de Wílmor, siendo los dos jóvenes pobres, insignificantes y consecuentemente fáciles de remplazar dentro de una sociedad deshumanizada, se puede considerar una muestra ejemplar del vínculo esencial entre la globalización y la violencia en el espacio urbano de América Latina.

## CAPÍTULO 4

### “SIM, MEU SARGENTO” O UNA EXPLORACIÓN DE LA DICTADURA LATINOAMERICANA A TRAVÉS DEL DIALOGISMO ENTRE LITERATURA Y CINE

En el capítulo anterior utilicé principalmente dos teorías para explorar y afirmar la independencia de una obra literaria y de su consecuente adaptación fílmica. Los conceptos de la intertextualidad y de las analogías entre distintas artes contribuyeron para demostrar que las diferentes versiones de *Plata quemada* y de *La virgen de los sicarios* constituyen obras cuya autonomía ideológica y creativa no puede ser negada utilizando los paradigmas anquilosados que requieren y elogian la fidelidad adaptativa. A continuación me gustaría explorar otra aproximación teórica que maneja la conexión entre cine y literatura. Como ya lo señalé en la introducción de este trabajo, Linda Cahir sugiere un modelo epistemológico basado en la idea de la adaptación cinematográfica como “traducción”, en el cual se distinguen tres diferentes tipos de “traducciones” dependiendo del nivel de similitud que existe entre el texto literario y la producción fílmica. Las obras específicas que se utilizarán para dicho propósito son uno de los cuentos más celebrados del brasileño Caio Fernando Abreu, “Sargento Garcia”,<sup>36</sup> que forma parte de la colección *Morangos mofados* (1982), y el cortometraje homónimo de Tutti Gregianin, estrenado en el año 2000, un film que en menos de veinte minutos consigue elaborar su propio mensaje utilizando diálogo y argumento muy semejantes a los del cuento de Abreu. De tal modo el presente capítulo tiene el propósi-

---

<sup>36</sup> El cuento recibió el Prêmio Status de Literatura en 1980.

to de definir claramente la autonomía de cada una de las dos producciones culturales utilizando todas las aproximaciones críticas anteriormente señaladas con un enfoque especial sobre los postulados ya mencionados de Cahir. Adicionalmente, exploraré algunos aspectos del análisis de Cahir que en mi opinión resultan problemáticos por basarse en el concepto de fidelidad en su definición y en su diferenciación de los tres diferentes tipos de traducción.

En el marco del presente estudio las dos obras bajo consideración resultan interesantes no solamente por formar una díada de texto literario-adaptación cinematográfica, sino también por abarcar una serie de temas importantes desde la perspectiva de nuestra investigación, tales como la violencia, la sexualidad y el homoerotismo. Las dos producciones brasileñas se refieren directamente a uno de los períodos más lúgubres de la reciente historia latinoamericana—las dictaduras militares que propagaron por toda la región en la segunda mitad del siglo XX y especialmente en la década de los setenta. En este sentido el título que ambas obras comparten, *Sargento Garcia*, podría tener una de sus raíces en el aparato militar que ejerció una serie de crímenes, torturas y desapariciones a lo largo de la dictadura y uno de los propósitos de este capítulo será la investigación de la manera en la cual tal violencia es retratada por Abreu en los últimos años de la dictadura brasileña y por Gregianin unos veinte años más tarde.<sup>37</sup> Para conseguir tal

---

<sup>37</sup> Es importante señalar que el personaje del sargento Garcia en cuestión originalmente proviene de una de las series más famosas de Disney, *Zorro* (1957-61), muy bien conocida en el Brasil de los años 60-70, donde el Sargento Demetrio López García fue el soldado cuya responsabilidad principal era capturar al protagonista principal (faena en que nunca tuvo éxito). El sargento García de Disney fue una caricatura del soldado latinoamericano por carecer de todos los atributos

meta se utilizará una perspectiva deleuziana para explorar el modo en el que la violencia en estas obras se expresa no solamente como una representación sino como una sensación también. Según la definición del propio Deleuze el segundo tipo de expresión, la de la violencia de la sensación aparece en el arte contemporáneo como “static or potential violence, a violence of reaction or expression” (xxix).

Adicionalmente las dos obras tienen como foco principal el sexo entre hombres y, en grados diferentes, el disturbio que tal tipo de comportamiento sexual causa dentro de los esquemas de una de las instituciones patriarcales más homofóbicas como es el ejército y las fuerzas armadas en general. El acto sexual que tiene lugar entre el sargento Garcia y el joven Hermes tiene matices mucho más complejos que los de una simple iniciación sexual, según lo proponen algunos de los críticos que ya han investigado el significado de dicho encuentro. Es indudable que se trata de un acto sexual queer, mas es importante recalcar que la esencia queer de estas dos obras no termina con el encuentro físico entre los dos varones, sino que se extiende a lo largo de todo el argumento de ambas producciones. En este sentido utilizaré los postulados de la teoría queer para explorar una serie de aspectos de las obras bajo consideración para poder divisar, de esta manera, todos los niveles de desestabilización queer que permean el texto de Abreu y el film de Gregianin. El hecho de que en estas producciones se desafíen abiertamen-

---

supuestamente requeridos de un miembro de las fuerzas armadas (machismo, potencia física, esbeltez e inteligencia, entre otros) y, como se verá a continuación, no cabe duda que Abreu escogió este nombre para su personaje con el propósito de socavar y burlarse de la hipermasculinización del aparato militar en su país.

te los postulados heteronormativos del patriarcado dentro de un espacio y un período histórico tan opresivo como lo fue la época de la dictadura militar enfatiza la importancia del vínculo que existe entre los temas principales de este trabajo: la violencia, la sexualidad y el homoerotismo.

“Com os joelhos, lento, firme, ele abria caminho entre as minhas coxas, procurando passagem”: “Sargento Garcia”/*Sargento Garcia*

Cahir considera que el término “adaptación” no es lo suficientemente propicio para describir el proceso que acontece cuando una obra literaria es llevada a la pantalla. El proceso de adaptación, según la crítica, tiene el propósito de mover una entidad de un tipo de espacio o ambiente a otro sin que ocurra ningún cambio dentro de la estructura de esta misma entidad. Por otro lado, el proceso de “traducción” que Cahir adopta en su estudio sugiere el movimiento de un texto de una lengua a otra y durante este proceso acontece la creación de una nueva entidad: “[t]hrough the process of translation a fully new text—a *materially different entity*—is made, one that simultaneously has a strong relationship with its original source, yet is fully independent from it” (14, énfasis original). Las dos características de esta cita particular que me gustaría recalcar son el hecho de que la “traducción” de una obra literaria al ámbito cinematográfico crea un producto totalmente independiente, cosa que coincide con uno de los paradigmas centrales del presente trabajo, y el hecho de que el proceso de traducción inevitablemente involucra un acto de interpretación ejercido por parte de la segunda obra en términos cronológicos. La segunda de estas dos características se aproxima a la idea de

hipertextualidad de Genette, ya que establece una conexión inequívoca entre los elementos que Cahir denomina como “entidad original” y “entidad nueva”, semejante al vínculo entre los conceptos de hipotexto e hipertexto que Stam maneja en su propia investigación sobre el proceso de adaptación cinematográfica. La “entidad nueva” es independiente de la “entidad original” y puede ser apreciada y disfrutada como un producto autónomo, pero al mismo tiempo el público de esta nueva producción cultural puede interpretarla de una manera diferente (que no es necesariamente mejor o peor) si conoce la así llamada “entidad original”.

Aunque el uso del término “original” sea uno de los elementos más problemáticos del análisis adaptativo de Cahir (a continuación regresaré a este tema y exploraré tal problemática más detalladamente), creo que los parámetros generales del concepto de traducción cinematográfica se pueden aplicar exitosamente a las dos obras bajo consideración, el cuento de Abreu y el film de Gregianin. Así como en casos anteriores las dos obras comparten muchos elementos comunes en cuanto a sus argumentos. Ambas comienzan dentro de un cuartel militar donde el sargento Luís Garcia de Sousa enfrenta a varios reclutas nuevos que, completamente desnudos, esperan sus órdenes. Hermes es uno de estos reclutas y en esta primera parte él es interrogado por el militar y termina siendo “dispensado de servir à patria” por sufrir ciertos malestares físicos (Abreu 79). El argumento continúa con el sargento Garcia alcanzando en su carro al muchacho y ofreciéndole llevarlo hasta la parada del tranvía. Una vez en el auto la conversación gradualmente se transforma en un juego de seducción que termina con los dos hombres yendo a un hotel barato, regularmente frecuentado por el militar en sus escapadas homo-

sexuales. En este espacio, descrito como infernal en ambas obras, Luís y Hermes copulan y después de un acto sexual intenso y violento (el nivel de violencia, como se demostrará a continuación, difiere en las dos obras), el joven huye a la calle hacia la parada del tranvía donde vive un momento de epifanía existencial.

Además de compartir todos estos elementos en términos de sus argumentos, el diálogo que aparece en ambas producciones es casi idéntico también. Las únicas diferencias parecen tener poca importancia semántica y están vinculadas principalmente con el estilo de la época en la cual las obras fueron creadas. Para dar solamente un ejemplo específico de tal discrepancia, es suficiente mencionar que en el cuento una de las órdenes típicas del sargento es “repita!”, mientras que en el film esta misma orden se transforma en el menos formal “repete!”.

A pesar de este número de similitudes estructurales cada una de las dos obras resulta ser totalmente independiente y tiene propósitos e ideología divergentes. Yo argüiría que el enfoque principal del cuento de Abreu es una crítica de la clase media en la cual se desenmascara el nexo de colaboración que ésta mantenía con la dictadura militar y para cumplir con tal propósito el autor utiliza varios elementos uno de los cuales es precisamente el acto sexual queer.<sup>38</sup> El film de Gregianin, por otro lado, es un intento de desestabilización y subversión de los paradigmas patriarcales de la masculinidad brasileña que emplea la sexualidad queer de los dos personajes principales como su método fundamental. Las raíces

---

<sup>38</sup> En este sentido yo coincido con críticos como Clóvis Meireles y Foster quienes, como se verá a continuación, ya han indicado que la crítica a la clase media es un aspecto importante en varios de los cuentos de *Morangos* como en el caso de “Aqueles dois”, por ejemplo (Meireles s. pág.; Foster, *Queer Issues* 32-44).



de estas diferencias se ubican principalmente en algunos cambios, de carácter sutil, que introduce la película y en la relación de estos cambios con la época histórica de creación de cada una de las dos obras. Es importante señalar que en el Brasil la censura política queda parcialmente relajada a partir de 1979, mas la dictadura militar no permite la realización de una votación presidencial hasta el año 1985 cuando Tancredo Neves es elegido de una manera indirecta<sup>39</sup>. De hecho, las primeras elecciones directas y democráticas tienen lugar apenas en 1989 cuando Fernando Collor de Mello llega a la presidencia del país. El cuento de Abreu, donde se refleja la realidad de la dictadura militar en el Brasil, fue escrito antes de todos estos cambios democráticos, dentro de un contexto social opresivo—a fines de la década de los setenta cuando el país todavía está bajo el gobierno dictatorial de los militares.

Dentro de tal contexto histórico se puede considerar que Abreu crea su colección de cuentos para recalcar el desengaño y la crisis de la que sufre la mayoría de los miembros de su generación cuyo idealismo utópico había sido aplastado por la dictadura militar después del golpe de estado de 1964. Especialmente en la primera parte de *Morangos mofados* denominada “O mofo” se revela lo que Mairim Piva califica como “a crise de contracultura enquanto projeto existencial e político, revelando o desgaste sofrido pela utopia de um mundo alternativo” (“Múltiplas” 229). Cuentos como “Os sobreviventes” y “Luz e sombra” demuestran, en esta primera parte del libro, la desesperación de la generación de los se-

---

<sup>39</sup> Para una investigación más detallada sobre la censura durante ese período de la historia brasilera consulte el ensayo de Tânia Pellegrini “Ainda a censura” (37-57).

senta, su imposibilidad de realizar sus sueños utópicos y su decadencia física y moral. “Sargento Garcia” se encuentra en la segunda parte de *Morangos* titulada precisamente “Os morangos” donde está ubicada una serie de cuentos en los cuales el autor demuestra cierto optimismo que Marcelo Bessa explica como los “resquícios de uma inocência e uma utopia contraculturais” y que según Bessa desaparecerá de la obra de Abreu con la llegada de la epidemia del sida (Bessa 119). El optimismo en “Os morangos” señala que todavía existe alguna esperanza para un futuro mejor, personificado por la generación siguiente, la de aquellos jóvenes, como Hermes, que apenas están descubriendo su sexualidad y sus ideales. Fernando Arenas encuentra la presencia de este tipo de esperanza también en la tercera y última parte del libro, “Morangos Mofados”: “[o] sujeito [de “Morangos Mofados”] é consciente do desgaste das utopias (anos 60), contudo, não perde a esperança de um melhor futuro” (“Estar” 58-59).

La presencia de todo este optimismo, no obstante, no impide que los cuentos de las últimas dos partes de *Morangos* comprendan una crítica seria contra la sociedad civil y especialmente contra la clase media—una crítica que Clóvis Meireles explora enfocándose sobre otro de los cuentos pertenecientes a esta parte. En “Aqueles dois” Abreu describe el desarrollo de una amistad íntima entre dos hombres jóvenes quienes terminan despedidos por la empresa donde trabajan, ya que su vínculo es considerado una amenaza para las reglas heteronormativas del patriarcado. Al final del cuento queda claro que los compañeros de trabajo de los dos hombres habían escrito una serie de cartas anónimas quejándose de la supuesta inmoralidad de su amistad e insistiendo en su despedida para salvar “a-

reputação-de-nossa-firma” (134). Esta actitud de homofobia e hipocresía por parte de los compañeros de trabajo demuestra que Raul y Saul (los muchachos en cuestión) son víctimas de una clase media para la cual la traición y el odio han llegado a ser los valores más importantes o según las palabras de Meireles los dos jóvenes resultan ser “os únicos especiais, possuidores de almas, naquele deserto de seres estranhos e destituídos de sensibilidade” (s. pág.). Adicionalmente, en su análisis de la adaptación cinematográfica de este cuento, *Aqueles dois* (1985), David Foster hace hincapié sobre el hecho de que el tema principal de este film (que refleja mucho del contenido del cuento de Abreu) es precisamente la manera en la cual la homofobia funciona como una herramienta que la clase media utiliza para destruir eficientemente cualquier intento de felicidad, desafío o progreso social (*Queer Issues* 32-44).

En el caso de “Sargento Garcia” la crítica contra la sociedad civil y la clase media resulta ser el tema principal desde la interrogación de Hermes en el cuartel hasta la realización de un acto sexual sumamente queer entre el joven y el militar al final del cuento. Desde el inicio queda claro que Hermes es diferente de los demás muchachos que están por ser reclutados. Él despierta el interés del sargento por ser “um moço fino, educado” (83), muy distinto de los demás reclutas descritos por Garcia como unos “analfabetos” que “vão continuar pastando até a morte” (80). Y de hecho hay una diferencia notable en términos de posición social entre Hermes y los demás muchachos: él es el único que estudia cursos preparatorios para comenzar una carrera universitaria. Adicionalmente, lo que el militar no sabe o por lo menos finge ignorar es que el muchacho no tiene ningunos de los males-

tares físicos que su expediente alega (pies planos, taquicardia, presión baja) ni tampoco es el sustento económico de su familia, así como lo declara su dossier. En realidad, el monólogo interno del mismo Hermes nos informa que su padre se las ha arreglado con un amigo suyo, médico, para falsificar los resultados de los exámenes médicos y el resto de la documentación de su hijo. La educación, la sofisticación y las conexiones familiares de las que dispone Hermes indican su pertenencia a la clase acomodada brasileña, un rasgo que despierta la curiosidad y el interés del militar. En la segunda parte del cuento él recoge al joven con su auto y trata de seducirlo, mas lo que queda obvio es que el mismo sargento se deja seducir por el aspecto físico del otro hombre y también por su estatus social— especialmente por su educación y su modo de actuar—cosa que resulta evidente por el trato especial que Garcia otorga al muchacho dentro del cuartel y después, cuando le ofrece llevarlo a la estación del tranvía. En el auto Hermes menciona brevemente su interés en la filosofía, en Leibniz y en algunos de los conceptos del filósofo alemán como las mónadas. El sargento termina sin entender nada, mas queda aún más impresionado por el joven quien es totalmente diferente (de una manera positiva) de los demás muchachos con los que él tiene que lidiar diariamente:

[p]ois pra te falar a verdade, eu aqui não entendo desses troços. Passo o dia inteiro naquele quartel com aquela bagualada mais grossa que dedo destroncado. E com eles a gente tem é que tratar assim mesmo, no braço, trazer ali no cabestro, de rédea curta, senão te montam pelo cangote e a vida vira um inferno. (82-83)

La cita anterior indica que según el militar Hermes merece un trato especial por ser diferente y él se lo ofrece. Tras este tipo de tratamiento preferencial

Garcia es exitoso en su intento de conquistar al muchacho, pero la seducción que Abreu describe dentro de este cuento no es unidireccional. Es cierto que el sargento seduce al joven, mas al mismo tiempo, el hombre mayor se deja seducir por el adolescente y por sus atributos físicos y sociales. Este juego de seducción recíproca repercute con el resto del volumen literario del escritor y representa, de una manera alegórica, el nexo de mutualidad que se establece en Brasil durante la dictadura entre el aparato militar y la clase media de la sociedad civil.<sup>40</sup> En el cuento aquí considerado, el sargento, como una figura alegórica, personifica las fuerzas armadas que precisaban de una clase media dócil y servil para poder ejercer su control dictatorial sobre todo el país. Hermes, por otro lado, simboliza la clase media que a pesar de tener miedo de los militares y sospechar de sus métodos y acciones está encantada y atraída (inclusive de una manera erótica) tanto por su capacidad de establecer orden como por su fuerza física y su virilidad exagerada. Esto se nota claramente en las descripciones detalladas del físico del sargento que ofrece Hermes y en la manera en que estas descripciones, en el mismo comienzo del cuento, mucho antes del encuentro sexual, ya abundan de elementos fálicos y eróticos: “[a] camiseta branca com grandes manchas de suor embaixo dos braços peludos, cruzados sobre o peito, a ponta do rebenque curto de montaria, ereto e tenso, batendo ritmado nos cabelos quase raspados, duros de brilhantina, colados ao crânio” (75). Otra indicación de la atracción y el servilismo que Hermes expre-

---

<sup>40</sup> En este sentido yo discrepo con críticos como Luziane Mozzaquatro quien insiste que Garcia es el que seduce al joven sin explorar la posibilidad de que el sargento se sienta seducido por las características físicas y sociales del adolescente (Mozzaquatro 83).

sa hacia el otro hombre es el uso de los pronombres “meu” y “seu” que el adolescente constantemente pone en frente del “sargento” con que se refiere al militar. Aun en su monólogo interior al final del cuento Hermes incorpora dicho “meu” en frente de “sargento” y es importante recalcar que este modo de tratamiento en el idioma portugués implica una gran dosis de respeto e incluso de subordinación.

A continuación el joven compara al sargento con diferentes animales silvestres, imaginándose a sí mismo como la víctima de un juego que tiene referencias abiertamente carnales: “[o] leão brincando com a vítima, patas vadias no ar, antes de desferir o golpe mortal” (76), —un golpe que metafóricamente representa la penetración sexual que tomará lugar a continuación. Al mismo tiempo, Hermes adivina que el sargento siente una atracción erótica hacia él también. En varios momentos del interrogatorio él es consciente de las miradas lascivas del militar: “[o] olhar se deteve, abaixo do meu umbigo” (79) y en el momento de estar en el auto de Garcia él confirma que no tenía miedo porque sabía “que o senhor estava do meu lado” (81). El final del interrogatorio, antes de la realización del acto sexual, demuestra que Hermes, como una representación alegórica de la clase media del Brasil, ha quedado definitivamente conquistado por el militar: “[e] não sei se pelo olhar dele, se pelo nariz livre de mosca, se pela *minha história*, pela brisa vindo do rio ou *puro cansaço*, parei de odiá-lo naquele exato momento” (78-79, el énfasis es mío).

Esta atracción mutua entre los dos personajes del cuento de Abreu contribuye hacia su rápida decisión de “dar uma chegada [...] num lugar aí” (84), donde realizarán un acto sexual que sirve para representar la dinámica durante el período

dictatorial cuando las fuerzas armadas gobernaban con el apoyo silencioso y pasivo de una parte significativa de la clase media. Metafóricamente se puede hablar de un proceso en el cual estos dos grupos compartían la misma cama y Abreu utiliza el acto sexual entre los dos varones, un acto sumamente queer, para desenmascarar este tipo de dinámica sociopolítica.<sup>41</sup> Karl Posso señala que las obras de Abreu y de otros escritores como Silviano Santiago utilizan técnicas que critican el hetersexismo social en el Brasil con el propósito de producir “[a] deconstruction of universal structures of subjugation, be they, for instance, patriarchal or racial” (2). El acto queer en “Sargento” es indudablemente una de estas técnicas y en efecto termina convirtiéndose no tanto en una iniciación sexual o política para el joven filósofo de la clase media por parte del militar, sino en una violación brutal que finalmente permitirá a Hermes, como representante de la generación nueva de su clase, comprender mejor los peligros involucrados con la colaboración entre la clase media y las fuerzas armadas en su país. Como se va a ver posteriormente a través de esta comprensión él llegará a una final epifanía existencial y también a una liberación personal.

Es notable que en varios estudios como los de Mozzaquatro y Jaider Reis el coito entre los dos varones se cualifica en términos de un “encuentro homoafeti-

---

<sup>41</sup> Críticos como Geirola ya han explorado en detalle la conexión íntima que se formó entre las clases medias latinoamericanas y las dictaduras neofascistas del siglo XX en un trabajo cuyo título contiene una referencia elocuente hacia la actitud de las clases medias: “Las estrategias mortíferas de la clase media”. Fernando Mendes explora el mismo tema en el caso particular de Abreu quien en cuentos como “O ovo” (1975) demuestra “a fragilidade das forças ditatoriais, que trabalham principalmente com a inconsciência alheia. Caso as personagens percebessem quanto era nociva aquela opressão e que unidas poderiam exterminá-la, facilmente romperiam o invólucro onde foram confinadas” (176).

vo” (Reis 601), en el cual el joven disfruta de su primera experiencia sexual. Más el uso del término “homoafetivo” por parte de Reis y de semejantes expresiones de placer mutuo por parte de Mozzaquarto no toma en consideración el dolor y la degradación que Hermes sufre a lo largo del acto. Él describe el pene del militar como un “punhal em brasa, farpa, lança afiada” y la penetración de este pene dentro de su ano como “uma lanterna *rasgando* a escuridão de uma caverna escondida” (88, el énfasis es mío), frases que indudablemente evocan un dolor agudo e hiriente. Hermes quiere gritar y parece poco probable que sus gritos sean el resultado de cualquier tipo de placer, considerando la manera en la cual él describe el miembro y los movimientos del otro hombre, mas al fin y al cabo el militar no le permite ni siquiera gritar: “as duas mãos [do sargento] se fecharam sobre a minha boca” (88). La brutalidad del acto sexual es recalcada por las palabras de Garcia quien se refiere al joven, cuya posición dentro de la epistemología patriarcal es la de la pareja “pasiva” o “feminizada” por ser penetrado, como “seu putto [...] Veadinho sujo. Bichinha louca” (88), un lenguaje abusivo que según Christopher Larkosh sirve para “policar a fronteira entre o ‘viado’ e o ‘homem de verdade’” (183).<sup>42</sup>

Debido a la presencia de toda esta serie de indicaciones del dolor y de la humillación que padece Hermes no comparto la opinión de Denilson Lopes de que este acto sexual sea una simple “iniciação sexual [...] nem glamourizada,

---

<sup>42</sup> El estudio de Larkosh explora con más detalle los paralelos que existen entre el deseo de Garcia de proteger la frontera entre el “viado” y el “homem de verdade” y la necesidad del estado opresivo de guardar las fronteras nacionales. El mismo Garcia se inscribe claramente dentro de este proyecto nacional cuando admite haber comenzado su carrera militar precisamente en la frontera (Larkosh 183-84).



nem traumatizante” (151), ya que todos los elementos del encuentro, previamente señalados, indican más bien una iniciación al dolor y al sufrimiento producida a través de una violación. Al fin y al cabo una simple iniciación sexual supuestamente tendría que ser un evento por lo menos relativamente placentero. No es nada sorprendente entonces que Hermes trate de liberarse del cuerpo del militar en un acto de desafío sexual y político: “[a]garrei o travesseiro com as duas mãos, e num arranco conseguí deitar novamente de costas” (88), un movimiento brusco en el cual el joven se desengancha del miembro del otro. El sargento llega al orgasmo de todos modos, pero todo lo que Hermes quiere hacer entretanto es huir de aquel cuarto, una huida que él emprende en el momento en el cual el militar relaja su cuerpo después del coito. Una vez fuera del edificio es donde él comienza a sentirse feliz por haber escapado de la presencia del sargento y del ambiente opresivo que llega a simbolizar el burdel.

Al alcanzar la calle y después la parada del tranvía es cuando el muchacho vive una epifanía existencial. Varios críticos literarios consideran que esta epifanía se debe principalmente a la concientización sexual de Hermes y a su participación en un acto homosexual a través del cual él explora su sexualidad libremente (Reis 609-10; Mozzaquatro 83). No obstante yo argüiría que este acto sexual que se podría contemplar no tanto como un proceso de liberación sexual para el joven, sino como un evento que le permite comprender mejor la realidad sociopolítica de su país, la conexión siniestra que existe entre los miembros de su clase social y el gobierno militar y las trampas que implica tal conexión. Dicha perspectiva se sustenta en el análisis de críticos como Fernando Arenas quienes enfatizan

el modo en que en su totalidad la obra de Abreu utiliza la sexualidad y el deseo erótico de sus personajes para expresar las preocupaciones existenciales del autor relacionadas con asuntos específicos como la nación, el individuo, las diferencias generacionales o de clase social (*Utopias* 46). Al transformar el coito en “Sargento” en una violación brutal este acto queer muestra al joven las consecuencias trágicas producidas por el vínculo entre las clases medias y las fuerzas armadas. La epifanía existencial que Hermes vive después de huir del burdel de Isadora se debe no solamente al descubrimiento de su propia sexualidad, sino también a su capacidad de escapar de la cama del militar. Si para él la experiencia sexual como tal ha sido un acto de exploración íntima, a pesar del dolor y de la humillación, su pareja en este primer coito le ha permitido ver la naturaleza peligrosa del establecimiento militar representado por Luís Garcia—un amante sumamente cruel y egoísta.

Lizandro Calegari afirma esta naturaleza crucial del acto sexual queer: “no momento em que ele [Hermes] se submete a uma experiência sexual que foge dos padrões de aceitabilidade social, ele vê as leis do mundo ruírem, ele vê o mundo de falsidades e de desordenação a que está confinado. Ele perde a base de todos os parâmetros que dão credibilidade a seu modo de viver” (128). Adicionalmente, Hermes no siente ningún tipo de culpa o remordimientos después del coito, mas él quiere escapar lo más pronto posible del cuarto y del edificio donde están el sargento y su cuerpo sudoroso (Abreu 89-90). Es decir, él entiende que su proceso de exploración personal o liberación sexual no puede depender de la ayuda o de la presencia de los representantes del aparato militar. Como parte de la generación

nueva de la clase media él quiere romper el círculo vicioso, desasociarse y dejar de acostarse, en ambos el sentido directo y figurativo de la palabra, con aquellos quienes oprimen a toda la sociedad—los militares. La esperanza del escritor es que en su futuro Hermes intentará transgredir las reglas sin precisar de la ayuda o del permiso de los miembros de las fuerzas armadas—el grupo más potente en el período de la creación de “Sargento Garcia”.

Para poder apreciar más completamente estos sentimientos de Hermes en la última parte del cuento es importante enfocarse en los párrafos que describen su epifanía. En este momento de la diégesis ya ha oscurecido y claramente se nota “o negro da noite”, mas el muchacho presiente que mañana será un día diferente cuando algo importante acontecerá: “[v]ai chover amanhã, pensei, vai cair tanta e tanta chuva que será como se a cidade toda tomasse banho. As sarjetas, os bueiros, os esgotos levariam para o rio todo o pó, toda a lama, toda a merda de todas as ruas” (90). Es decir, el presente representa un momento de oscuridad que traerá un futuro mejor. En su análisis sobre una de las novelas cortas de Abreu, *Pela noite*, Piva recalca la importancia de la noche y de la lluvia en la obra del autor. Si la noche es “o próprio reino da substância, da intimidade dos seres” (Piva, “*Pela Noite: Uma peregrinação*” 72), es significativo que Hermes escapa del cuarto del burdel precisamente cuando llega la noche para no compartir ningún momento más de intimidad con el militar. Aún más interesante es la interpretación de la lluvia que ofrece Piva, directamente ligada con algunas de las creencias afro-brasileñas según las cuales “[a] água [da chuva] traz a vida não só pela fecundidade da chuva sobre o solo, mas pela regeneração da natureza, que passa,

muitas vezes, por uma destruição purificadora para ressurgir renovada” (“*Pela Noite: Uma peregrinação*” 72). Finalmente la combinación de estos dos elementos, la noche y la lluvia, en el caso de *Pela noite* forma una simbiosis que pre- anuncia una serie de oportunidades favorables para los personajes:

[o] simbolismo da noite, associado ao das águas [da chuva], evoca a noite primeva, também esfera do indiferenciado, do amorfo, mas que, simultaneamente, apresenta-se como o espaço de todas as possibilidades. As personagens voltam-se para a noite e para as águas primordiais, para o mundo de possíveis realizações, um grande útero cósmico de onde a vida pode surgir. (Piva, “*Pela Noite: Uma peregrinação*” 72)

Es importante recalcar que en “Sargento” esta combinación prometedora de noche y lluvia no ocurre simultáneamente, sino que está por suceder a pasos: la noche llega al final del cuento pero la lluvia llegará a la mañana siguiente. Esto se debe precisamente al carácter político de la obra literaria. La llegada de la noche coincide con la concientización sexual y social de Hermes cuando él descubre su sexualidad y comprende que no quiere compartir ningún momento de intimidad con el militar. Por otro lado, la llegada de la lluvia, que en este cuento particular anuncia la caída de la dictadura militar a través de una limpieza de “todo o pó, toda a lama, toda a merda”, todavía es un acto que está por realizarse. Abreu ofrece a Hermes esta esperanza para un futuro mejor en un momento cuando la dictadura en Brasil había relajado algunas de las normas más estrictas de la censura política (el año 1979). Hermes entra “[n]o mundo de possíveis realizações” donde él tal vez tendrá la oportunidad de disfrutar de una libertad política que no era accesible para la generación anterior, la del autor mismo, que es la protagonista

principal de la primera parte de *Morangos mofados* y cuyos rasgos principales son la decadencia y la desesperación existencial.

El film de Gregianin presenta una historia que en términos de contenido y diálogo se aproxima marcadamente al cuento de Abreu, pero por sus propósitos e ideología termina constituyendo una obra completamente autónoma. En este sentido es importante recalcar que la película fue rodada más de quince años después de la publicación de *Morangos* y unos diez años después de las primeras elecciones populares, una vez terminada la dictadura militar en el Brasil. En el momento de creación de la obra de Gregianin la dictadura ya es un evento del pasado, mas una serie de consecuencias debidas a ésta siguen repercutiendo sobre la realidad del país. De tal modo la preocupación central de *Sargento* no es la búsqueda de caminos para terminar la dictadura militar ni necesariamente el problema de liberación política. Para identificar mejor el enfoque central de Gregianin en la filmación de esta adaptación se debe tener en cuenta que la película se estrena a fines de la década de los noventa, en un momento cuando las preocupaciones sociales de gran parte del mundo occidental giran alrededor de los derechos de minorías que eran oprimidas durante las dictaduras del pasado (sean estas de índole neofascista o comunista). En muchos casos el fin de estas dictaduras no constituyó el fin de la opresión de tales sujetos marginados como lo es el caso de aquellos grupos queer que no obedecen las reglas de la heteronormatividad patriarcal en cuanto a la expresión de su deseo erótico y sexual. De tal modo el propósito del film de Gregianin es utilizar el texto de Abreu para crear una obra que subvierte los paradigmas de la masculinidad patriarcal y expone la opresión de las minorías sexua-

les en el Brasil que fueron abusadas durante la dictadura militar y siguen siendo oprimidas quince años después de su fin. La película también demuestra que a fines de la década de los noventa ya ha llegado la hora de comenzar una lucha sistemática contra tal opresión en el Brasil, una lucha que dispone de una nueva generación que tiene la capacidad de desestabilizar las normas de masculinidad patriarcal.

El cortometraje comienza con varias escenas retrospectivas que presentan al espectador algunos de los recuerdos de Hermes que a primera vista parecen ser felices—él tiene aproximadamente diez años y está junto con algunos de sus compañeros jugando al fútbol y peleando con ellos de una manera amigable. Este comienzo del film es importante porque pone un énfasis significativo sobre los recuerdos de Hermes que, en un formato de breves escenas retrospectivas, aparecerán a lo largo de la diégesis. Estos primeros recuerdos son especialmente interesantes porque son los únicos de carácter feliz que Hermes comparte con el público. Las siguientes escenas de índole retrospectiva muestran al muchacho en un número de situaciones traumáticas y opresivas—teniendo sus juegos solitarios interrumpidos por la madre, intentando suprimir su propio deseo sexual y especialmente su necesidad de masturbarse, siendo castigado por su padre y, finalmente, siendo llamado marica por los otros chicos durante un partido de fútbol. Lo que quisiera recalcar es la importancia de la presencia del fútbol—un juego fundamental en los países latinoamericanos como Brasil—en los primeros y en los últimos recuerdos de Hermes, ya que este juego tiene un valor esencial para la formación y el establecimiento de la masculinidad heteronormativa en la región.

Wilton Garcia confirma la importancia que este juego tiene dentro de la sociedad brasilera donde sirve “[c]omo um mito de (re)afirmação da masculinidade” (22).<sup>43</sup> Cada hombre “verdadero” en estas sociedades tiene que estar sumamente interesado en este deporte considerado “nacional” y al mismo tiempo practicarlo, aunque sea en partidos tan informales como lo son aquellos que toman lugar entre vecinos o entre amigos. En este sentido los primeros recuerdos de Hermes parecen tener una esencia feliz precisamente porque él se comporta como un hombre “verdadero” por participar en esta actividad “varonil”. Mas sus recuerdos consiguientes relacionados con el fútbol tienen características totalmente diferentes—él es el portero, le acaban de meter un gol y los otros chicos hacen gestos bastante elocuentes que indican al público su opinión de Hermes—que él es un maricón que no sabe jugar.

Éstos y los demás recuerdos del adolescente demuestran sus intentos de obedecer las reglas del patriarcado y de ser un chico “normal” y aparecen desde el principio del film hasta el momento en el que él está por acostarse con el sargento. De hecho, antes del acto sexual la trama del film se asemeja significativamente a la del cuento de Abreu. Una de las pocas excepciones que es necesario mencionar es la ya marcada presencia de los recuerdos relacionados con el fútbol que no están presentes en el cuento mas por su carácter abusivo y frecuentemente homofóbico crean un contexto general para aquellas palabras del primo de Hermes que éste recuerda en el texto literario al tocar por primera vez el pene duro

---

<sup>43</sup> Aquí cabe mencionar que Sebreli en su *La era del fútbol* y Eduardo Archetti, entre otros, tienen estudios pertinentes sobre el vínculo entre el fútbol y el desarrollo de la masculinidad heteronormativa en América Latina.

del sargento: “[O sargento] pegou na minha mão. Conduziu-a até o meio das pernas dele. Meus dedos se abriram um pouco. Duro, tenso, rijo. Quase estourando a calça dele [...] Meu primo gritou na minha cara: maricão, mariquinha” (85). La otra excepción importante es la omisión casi completa de cualquier información indicando el estatus social de Hermes y las conexiones sociales de su padre que le permiten evitar el reclutamiento militar.<sup>44</sup> Estas discrepancias son importantes porque cambian el enfoque del argumento de la obra—ya el tema principal no es la clase social de Hermes, sino su masculinidad y los problemas que él siempre tuvo para caber dentro del marco de la “normalidad” heterosexista. En este sentido es oportuno mencionar que si los primeros recuerdos relacionados con el fútbol (los así llamados recuerdos felices) ocurren en el principio del film, los recuerdos traumáticos de su participación en el juego (cuando los otros chicos lo estigmatizan como marica) interrumpen la acción en el momento cuando Hermes está caminando hacia el burdel de Isadora para copular con el sargento. A lo largo del acto sexual y una vez terminado éste, los recuerdos de Hermes dejan de torturarlo, un hecho que supone que el coito en el film tiene un carácter catártico en términos de sexualidad por deconstruir los patrones de masculinidad tradicional y por liberar al muchacho de la opresión heteronormativa del pasado.

Este papel del acto sexual, como un evento de liberación sexual, es reforzado por su misma naturaleza. En el film la copulación carece de un número de elementos violentos que aparecen en la obra de Abreu. Es indudable que hay indi-

---

<sup>44</sup> Unas de las pocas indicaciones del estatus social de Hermes en el film se pueden encontrar en sus recuerdos los cuales están ambientados en un hogar que parece pertenecer a una familia de clase media.



caciones de violencia tales como la mueca que se nota en la cara de Hermes en el momento de ser penetrado, la misma presencia del sargento por su estatus de ser un miembro de la dictadura militar y el comportamiento extraño de la dueña del burdel, Isadora (un aspecto sumamente importante que se abordará a continuación), mas lo que está omitido es cualquier tipo de humillación verbal, de movimientos bruscos y violentos (que incluyan, por ejemplo, el sargento tapando la boca del joven) o palabras y pensamientos que expresen explícitamente un sufrimiento físico por parte de Hermes. Hasta el espacio donde se desarrolla la acción—el burdel—no tiene el aspecto decaído y grotesco que se puede inferir en la obra literaria. De tal modo resulta indudable que en el film de Gregianin el acto sexual entre Hermes y el militar tiene dimensiones manifiestamente diferentes que aquellas del cuento de Abreu. Esto también se nota claramente en las escenas después del coito. En éstas se observan las discrepancias más destacadas entre ambas versiones de “Sargento”/*Sargento*, en términos de la trama. En el film no hay ninguna indicación de que Hermes huya del burdel de Isadora—él simplemente se va un vez concluido el sexo. Cuando sale todavía es de día y pronto comienza a llover, es decir la dinámica entre noche y lluvia que resulta tan importante para el mensaje político de la obra de Abreu queda completamente modificada en la película. Bajo la lluvia Hermes emprende un monólogo interior dirigido hacia el militar que constituye un discurso de desafío contra el sargento y contra cualquier tipo de opresión que Hermes haya experimentado en el pasado:

Hermes. Mensageiro dos deuses. Ladrão e andrógino meu sargento. Não quero a sensação de estar perdendo alguma coisa. Ninguém esquece uma mulher como Isadora meu sargento. E essa chuva vai

levar pro rio toda a lama, toda a merda de todas as ruas. Prá todo sempre, meu sargento. Amém. Amanhã sem falta eu começo a fumar. (*Sargento*)

En estas últimas palabras de Hermes dirigidas al militar no solamente falta cualquier sentimiento de temor, culpa o sufrimiento, sino que también hay una evidente sensación de reto y triunfo que se debe al hecho de que Hermes finalmente haya desafiado los patrones de masculinidad patriarcal, haya explorado su sexualidad y la haya aceptado sin remordimientos. Su iniciación al sexo queer se debe no solamente al militar, sino a Isadora también, quien por ser un sujeto que no cuadra dentro de los marcos epistemológicos del patriarcado le ha permitido ver la manera en la cual tales marcos pueden ser rotos y transgredidos. Este momento de epifanía que vive Hermes coincide con la caída de la lluvia que está por limpiar la ciudad de toda la “merda”, un segmento de la sociedad que todavía vive con prejuicios anclados en el pasado. Es importante mencionar que este monólogo interior y triunfal ocurre acompañado por la misma música que antes del acto sexual acompañaba muchos de los recuerdos opresivos de Hermes, una decisión del director que demuestra la liberación del joven, su esperanza para el futuro y la necesidad proclamada por él de deshacerse de los viejos paradigmas heteronormativos asociados con el pasado de la dictadura militar. Al mismo tiempo su decisión de comenzar a fumar “mañana mismo” indica que él ha cambiado y ya pertenece a una cofradía masculina: la de los hombres que se acuestan con otros hombres. En este sentido el papel que Bruno Souza Leal otorga a la decisión de Hermes de comenzar a fumar en el cuento de Abreu se puede aplicar también a su decisión en el film: “Fumar é mais que um simples detalhe, é como se fosse um

sinal que identificasse todos aqueles que vivem sob o signo da vivência do deslocamento e da estranheza, todos aqueles que se entregam a uma paixão, a um vício” (Leal 100).

Estableciendo de tal manera las diferencias y la independencia de ambas obras me gustaría regresar al trabajo de Cahir y a algunas de sus conclusiones teóricas. Como ya mencioné, la crítica insiste que como parte del proceso de traducción de una obra literaria a la pantalla cinematográfica emerge una entidad totalmente nueva e independiente. La nueva entidad (el film) interactúa con su antecesor literario e interpreta su contenido e ideología para construir su propio significado (Cahir 14).<sup>45</sup> Es indudable que este tipo de dinámica, con todas sus facetas, forma parte integral del proceso de adaptación o de traducción del texto de Abreu a la pantalla en manos de Tutti Gregianin. No obstante, dentro de mi investigación yo evitaré el uso del término “traducción” porque varios aspectos de la investigación de Cahir resultan ser incompatibles con mi análisis. Estos aspectos están relacionadas con el modo en el cual Cahir se refiere al texto literario como a una entidad *original* y también con su clasificación de los tres diferentes tipos de traducción—la literal, la tradicional y la radical. Como se puede inferir de la denominación de estos tipos de traducción, ella basa su sistema de categorización en la similitud que se preserva (o no) entre el texto literario y el producto cinematográfico. Así, por ejemplo, la crítica define la traducción literal como un film que “re-

---

<sup>45</sup> Como ya fue señalado, otros críticos como Stam insisten que el film interactúa no solamente con el texto literario que está adaptando, sino también con una serie de producciones culturales adicionales.

produces the plot and all its attending details as closely as possible to the letter of the book” (16).

Lo que resulta sorprendente en su sistema de clasificación, sin embargo, es una cierta contradicción que emerge en la manera en la cual Cahir define cada tipo de traducción. Al principio de su análisis ella insiste que la traducción (todo tipo de traducción) siempre forma una obra completamente independiente (14). No obstante, en su definición de la traducción radical, aquella cuya trama tiene el menor grado de similitud con el texto literario, ella proclama que el resultado de tal maniobra interpretativa es la creación de un film que es “*a more fully independent work*” (17, el énfasis es mío). Es decir se nota un grado diferente en el nivel de independencia entre las distintas traducciones que depende de la supuesta medida de similitud que se observa entre la trama del texto literario y la del film. A pesar de que al principio de su análisis Cahir confirme que todas las traducciones o adaptaciones son igualmente independientes, cuando ella construye su sistema de clasificación algunas traducciones terminan siendo más independientes que otras, cosa que automáticamente implica que las otras traducciones son menos independientes. Adicionalmente es necesario subrayar que dentro de la epistemología de Cahir el nivel de independencia de la traducción hasta cierto grado indica su cualidad también, con el texto más independiente siendo el más creativo y de tal modo el más valorado (Cahir 21).

Consecuentemente resulta que la cualidad de una adaptación o de una traducción, según la epistemología de Cahir, en cierta medida depende del nivel de similitud o de falta de similitud que existe entre las tramas de la traducción y de la

obra que Cahir define como “original”. El problema fundamental con este tipo de propuesta es que otra vez se observa una vuelta al concepto de fidelidad utilizando, en este caso, denominaciones distintas. Si las teorías que defendían la fidelidad adaptativa consideraban que la adaptación más “fiel”, o es decir aquella cuya trama se asemejaba lo máximo posible a la del texto literario, era la “mejor”, en el análisis de Cahir resulta que la adaptación menos “fiel”, o es decir la radical, aquella que “reshapes the book in extreme and revolutionary ways” (17), será la más independiente y, consiguientemente, la más exitosa. Lo que resulta adicionalmente problemático, no obstante, es que además de proclamar la adaptación radical (o en algunos casos la tradicional) la más exitosa por ser la más independiente del texto “original”, el análisis de Cahir requiere, de un modo paradójico, que la traducción exitosa capte una cosa que la crítica define como “the integral meanings of the parent literary text” (26). La contradicción en tal propuesta es obvia—por un lado para ser exitosa la adaptación cinematográfica tiene que ser una obra completamente independiente y debe transformar la trama del libro de una manera “extreme and revolutionary” (17). Al mismo tiempo esta misma adaptación necesita tener cuidado de no perder el significado integral (una característica que Cahir nunca define con precisión en su trabajo) del texto literario para no caer en la trampa de transformarse en una obra “so fully self-expressive and self-involved that we may wonder about—at times even suspect—the motives for its proclaimed kinship with the parent literature” (27).

Además de poner exigencias imposibles para cumplir frente a los creadores de una adaptación cinematográfica, este tipo de análisis sugiere la existencia

de un significado original y único que el texto literario supuestamente posee. Tal característica del texto literario es difícil de justificar hoy en día, ya que en los últimos 40 años críticos como Genette y Barthes han demostrado que cada texto interacciona con una serie de textos anteriores (intertextos e hipotextos) y al mismo tiempo el significado de cada texto cultural se construye por su lector, cosa que desestabiliza la idea de un significado específico u original perteneciente al texto literario. En su análisis sobre la adaptación cinematográfica Stam ya ha demostrado que este tipo de significado integral que él denomina “an originary core, a kernel of meaning or nucleus of events that can be ‘delivered’ by an adaptation” no puede existir porque el texto literario, según la epistemología de Barthes, es una estructura abierta, “reworked by a boundless context” y como tal puede generar una plétora de lecturas y significados diferentes (Stam 57).

El problema que presenta la clasificación de Cahir resulta aún más obvio al considerar el caso de la adaptación del texto de Abreu. Utilizando el sistema de la crítica el film de Gregianin sería una mezcla entre traducción literal y traducción tradicional, ya que reproduce casi por completo la trama del texto literario y sus diálogos. Al mismo tiempo el director cambia, omite y añade varios detalles que en términos de la trama pueden parecer insignificantes, mas como fue demostrado anteriormente acaban siendo fundamentales en cuanto al mensaje de la película. Por ser una traducción relativamente literal, *Sargento* debería padecer de una serie de debilidades asociadas con este tipo de films como por ejemplo no tener la capacidad de interpretar exitosamente el mensaje del texto literario o no poder llegar a un nivel legítimo de creatividad (Cahir 21). No obstante, yo creo que el

análisis previamente hecho del film brasileño comprueba claramente que este no es el caso. Con *Sargento* Gregianin no solamente hace su propia lectura del cuento de Abreu, sino que facilita una interacción con el texto literario dentro de la cual modifica su mensaje, de una manera muy creativa, para que éste repercuta con las preocupaciones sociopolíticas del país en el momento de filmación, unos casi veinte años después de la publicación de *Morangos*. El film no busca ni trata de reconstruir el significado integral de la obra escrita, sino que utiliza la ansiedad central de Abreu, la dictadura militar, para demostrar que el fin de la opresión política ejercida por aquella no coincidió con el fin de la opresión social en el Brasil. A pesar de que el aparato militar haya sido expulsado del poder gubernamental, la duración de la dictadura militar ha dejado una herencia inmanente para la sociedad en la forma de actitudes opresivas y violentas que todavía causan tumulto y conflicto social. El film de Gregianin hábilmente interpreta estas consecuencias del régimen militar y con el uso de una serie de cambios sutiles demuestra cómo la realidad del Hermes de Abreu puede ser conectada con ciertos aspectos de la realidad de algunos jóvenes que viven a fines del siglo XX y que deben batallar con problemas cuya naturaleza y origen se pueden vincular con aquellos que ocupaban la mente del escritor brasileiro a fines de los años setenta.

Finalmente, quisiera enfocar mi análisis sobre la manera en la cual la violencia, como fenómeno social, aparece en estas dos obras. Queda claro que ésta es representada como uno de los temas principales en ambas versiones de “Sargento”/*Sargento*, ya que la presencia del militar Luís Garcia y del aparato opresivo que él personifica permea toda la acción. El comienzo de las dos obras indica el

nivel de violencia institucional que marca la sociedad brasileña del período—los individuos jóvenes están completamente desnudos e indefensos frente al poder del militar que se burla de ellos, los humilla y decide sus destinos según sus propios caprichos. Él camina entre ellos con su rebenque amenazando a cualquiera quien decida oponerse a sus órdenes. El coito entre el militar y el joven Hermes que viene a continuación también demuestra un nivel de violencia significativo por ser un acto abusivo en el cual parece que la dominación sexual es el proveedor principal de satisfacción erótica para el sargento. En este sentido Fernando Arenas define la postura del militar en relación con el acto sexual como “hierarquizada e microfascista” (“Estar” 63) porque representa un número de distintas capas de la violencia social dentro del Brasil: el machismo, la homofobia y, en general, la violencia como un modo de operación del establecimiento patriarcal que rige el país.

Más allá de estas representaciones directas de la violencia en “Sargento”/*Sargento* yo quisiera explorar un fenómeno que Deleuze, en su *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, denomina “la violencia de la sensación”. Este es un aspecto de la violencia que como modo de expresión dentro de la esfera de la pintura se ubica, según el crítico, en oposición directa a “la violencia de la representación”. En el caso de las obras del pintor irlandés Deleuze queda impresionado por la manera en la cual la violencia (y otras sensaciones también) no reside en las acciones de las figuras retratadas, sino forma parte de la misma naturaleza de la Figura como concepto separado. Para poder entender la importancia del concepto de la Figura es necesario recalcar que Deleuze considera la obra de Bacon suma-



mente importante porque las piezas del pintor irlandés ofrecen una nueva manera de expresión artística. Su arte no tiene elementos narrativos o figurativos, es decir ésta no cuenta una historia particular ni abstracta, sino expresa una sensación específica a través de su elemento más importante—la Figura. Ésta generalmente ocupa el centro de las pinturas de Bacon y se separa del resto del cuadro a través de contornos y colores con el propósito de transmitir claramente la sensación en cuestión. En su lectura de Deleuze, Marco Abel correctamente establece que cuando esta sensación es la violencia lo que se muestra no es el acto violento, sino “an affect that sustains the intensity of violence”, en el caso particular que analiza Abel se trata de un grito horrorizado que deforma la cara del papa en *Study for the Head of a Screaming Pope* (1952) (5).<sup>46</sup> Lo que no aparece es la razón por la cual el papa está gritando—es decir el mismo acto de violencia que está provocando la reacción del prelado. Este uso de la violencia por parte de Bacon es parte de la trayectoria artística del irlandés, así como la define Deleuze, que busca crear obras cuyo propósito no es contar una historia ni representar una acción, sino impregnar la imaginación del público con una sensación que ellos podrán percibir sin la necesidad de ver explícitamente retratada la causa de tal sensación (31-38).

En varios momentos de ambas versiones de “Sargento”/*Sargento* se puede detectar una expresión de la violencia que de cierta manera se asemeja al concepto de la violencia de la sensación que elabora Deleuze. Esta expresión de violencia como sensación complementa la representación de la violencia en las obras brasileñas bajo consideración para recalcar la importancia de dicha violencia en el

---

<sup>46</sup> En este cuadro la cara del papa es la Figura que expresa la sensación.

contexto creativo de ambos Abreu y Gregianin. Un ejemplo de tal violencia de la sensación que se puede observar en las dos producciones sucede durante el acto sexual entre Hermes y el sargento. Mientras los dos están copulando, Isadora, la travesti que es la dueña del burdel, está cantando un bolero de Evaldo Gouveia, “Que queres tu de mim?”, cuyos versos líricos forman un contraste claro con el acto sexual entre los dos varones. En un momento de su rendimiento musical Isadora sumerge o parece sumergir su cara (¿o tiene su cara sumergida?) en un acuario y parece estar ahogándose y cantando al mismo tiempo. En el cuento de Abreu esta escena es parte del soliloquio interior de Hermes, quien la describe de la siguiente manera:

*Que culpa tenho eu se até o pranto que chorei se foi por ti não sei—*a voz de Isadora vinha de longe, como se saísse de dentro de um aquário, Isadora afogada, a maquiagem derretida colorindo a água, a voz aguda misturada aos gemidos, metendo-se entre aquele bafo morno, cigarro, suor, bosta de cavalo, que agora comandava meus movimentos, virando-me de bruços sobre a cama. (88)

En el film de Gregianin está escena ocurre en el mismo momento del argumento—durante el acto sexual entre los dos hombres—y la cámara, ubicada en el fondo del acuario, demuestra la cara exageradamente maquillada de Isadora sumergida en el agua con burbujas saliendo de su boca. Al final de la escena cinematográfica queda claro que nadie estaba empujando su cabeza, ya que ella se levanta y saca su cara del agua mientras las burbujas siguen disipándose en el acuario. A pesar del final diferente de esta escena particular en ambas obras, que se debe claramente a sus mensajes divergentes, lo que estas dos secuencias, la narrativa y la fílmica, tienen en común es el posicionamiento de una cara femenina

que brevemente ocupa el centro de la acción y está deformada por el agua y también por una mueca que puede ser el resultado de un grito, de un canto o de un ahogamiento. Si aplicamos a esta escena fílmica y descripción literaria el análisis de Deleuze anteriormente mencionado la razón precisa de esta mueca es inmaterial, ya que no es el acto violento el que expresa la violencia. Lo que importa es la sensación de violencia que provoca la Figura que en este caso es la cara de Isadora.

En el film la imagen de la travesti bajo el agua obtiene un carácter grotesco y al mismo tiempo horripilante. Los colores flamantes de su maquillaje contrastan con la palidez de su piel y al mismo tiempo su cara parece hinchada por la refracción de la luz en el agua del acuario. Todos estos elementos contribuyen para dar un aspecto macabro y espantoso a la fisonomía de la dueña del burdel. La mueca que aparece en su cara parece ser el resultado de un grito de desesperación o de horror. Adicionalmente este sumergimiento está interactuando con las imágenes del acto sexual entre los dos varones y críticos como Wilton Garcia interpretan “o rosto de Isadora (sub)imergendo-se na água como uma penetração” supuestamente placentera (24). Considerando el análisis anteriormente construido del acto sexual y la imagen grotesca y espeluznante que obtiene la cara de Isadora durante el sumergimiento no concuerdo con la idea de que se trate de un acto sexual placentero. Yo argüiría que por la participación del militar en el acto sexual que acompaña el sumergimiento, la mueca de horror que devela la cara de Isadora bajo el agua en el film de Gregianin (y también en el cuento de Abreu) se puede relacionar directamente con algunos de los métodos de tortura más infames

durante la dictadura cuando las cabezas de los torturados estaban sumergidas repetidamente en tanques llenos de agua o incluso de orina y mierda.<sup>47</sup> De tal modo la imagen de la sumersión provoca una intensa sensación de violencia no solamente por su carácter macabro y espantoso, sino por las referencias históricas que sugiere al relacionarse con el contexto histórico y social. Por ocupar la escena compete la cara capta la atención del público y no permite a los espectadores ignorar su presencia. Adicionalmente es significativo que sólo en el film *Isadora* sea físicamente capaz de sacar su cabeza del tanque y de continuar cantando—una posible indicación de la futura liberación personal que Hermes conseguirá al final de la obra de Gregianin (ya que la liberación política en el cuento de Abreu es un evento que posiblemente llegará en un futuro indeterminado).

Al mismo tiempo es notable que en esta expresión de la violencia como sensación se producen ciertas discrepancias entre las versiones de “Sargento”/*Sargento* y los cuadros de Bacon, ya que en el contexto de las primeras dos esta sensación se ubica dentro de un contexto específico y sirve para complementar las representaciones de la violencia. A pesar de que no conocemos la razón exacta por la cual *Isadora* sumerge o tiene su cara sumergida en el acuario (y esta parte coincide con la naturaleza de los cuadros del irlandés), lo que sí es instru-

---

<sup>47</sup> De hecho el cuento de Abreu contiene un epígrafe dedicándolo “À memória de Luiza Felpuda”, el “nombre de guerra” de una travesti famosa de Porto Alegre que según Reis operaba un burdel durante el período militar frecuentado por soldados que buscaban prostituirse y así ganar un poco de dinero (606). Es indudable que este tipo de oficio era bastante peligroso en aquella época y es posible que la sugerencia del escritor sea que Luiza Felpuda fue sujeta a este tipo de tortura por sus actividades clandestinas (algunos blogs de la red sugieren que ella fue asesinada por un *bofe* o amante masculino que generalmente liga con travestis u homosexuales afeminados).

mental para la audiencia del film de Gregianin es el rápido intercambio de escenas que demuestran por un lado la fisionomía de la travesti y por otro lado el acto sexual entre Hermes y Garcia. Aunque el acto sexual no es lo que provoca directamente la sumersión de la travesti, este intercambio de escenas cinematográficas coincide para aumentar la sensación de violencia y angustia causada por un coito en el que participa un miembro de las fuerzas armadas quien, por lo menos en el texto escrito, es la víctima de una palpable homofobia interna. Fernando Arenas afirma que una serie de los personajes de Abreu sufren de este tipo de homofobia la cual les prohíbe establecer el tipo de vínculos eróticos deseados por ellos (*Utopias* 61).

En términos más generales del contexto brasileño obras como *O beijo no asfalto* (1960) de Nelson Rodrigues y la homónima adaptación fílmica dirigida por Bruno Barreto (1981) ya han demostrado el nivel de violencia que puede provocar el tipo de homofobia interna que sienten hombres como Garcia, quienes participan activamente en el sistema patriarcal de la sociedad. El dramaturgo brasileño Augusto Boal describe la discrepancia entre deseos y actos con una teoría teatral específica—la de “el policía en la cabeza”—donde el “policía” es una imagen mental que obliga al sujeto actuar en contra de sus propias aspiraciones (149). Como consecuencia los anhelos de la persona se diluyen y ella termina efectuando el deseo del policía. Es importante enfatizar que la imagen en la cabeza del sujeto no es simplemente una abstracción, sino la representación de un ser humano concreto que ha influenciado a dicho sujeto en algún momento de su vida (Boal 149). En el caso del sargento Garcia este policía podría ser su padre, su maestro, su jefe

militar o cualquier otro individuo o grupo que considera a toda expresión homorótica como una abominación. De tal modo la violencia que se produce con la imagen de la sumersión de Isadora se puede contemplar como una exteriorización concreta y visual del policía que vive en la cabeza del militar y que exige una reacción furiosa frente al acto homosexual en que participan los dos personajes.

Esta imagen de la cara de Isadora parece aún más íntimamente vinculada con el contexto de violencia o de violación sexual en el cuento de Abreu, ya que el acto sexual es mucho más brutal en la obra escrita. Adicionalmente, en la pieza literaria el autor combina, dentro de una misma frase, el ahogamiento de la travesti con el olor que exude el cuerpo del militar y con el control que éste ejerce sobre los movimientos del joven. Se debe enfatizar que en este caso tampoco queda clara la razón por la cual la dueña del burdel tiene su cara sumergida bajo el agua—una manera de expresión que como ya fue mencionado coincide con el análisis de Deleuze donde se recalca no tanto la razón particular que causa el acto violento, sino la sensación que provoca tal acto. Mas por no especificar la razón por la cual Isadora tiene su cara sumergida en el agua, el autor permite especular que en algún momento ella quizás haya sido o sea interrogada y torturada por los militares (como tal vez lo fuera el caso de Luiza Felpuda), ya que ella indudablemente forma parte de un grupo marginado que con frecuencia fue abusado por los agentes de la dictadura. En este sentido es aún más significativo que en el cuento la imagen de su cara sumergida se encuentra en los pensamientos de Hermes, quien en el preciso momento está siendo violado por Garcia, de modo que se puede razonar que esta es su propia manera de reaccionar frente al sufrimiento que le pro-

voca la penetración anal. De todos modos, lo que queda claro es que la violencia de la sensación está presente en las dos versiones de “Sargento”/*Sargento*, cosa que intensifica el impacto de la violencia en general. El texto de Deleuze y la interpretación consiguiente de Abel sugieren que la violencia puede impactar al público no solamente por ser representada, sino por ser expresada en la manera de una sensación como lo es el caso con la imagen de la travesti en el acuario. Esta colaboración y complementación de expresiones y representaciones de la violencia en ambas versiones de “Sargento”/*Sargento* recalca la importancia de dicha violencia en el Brasil tanto en el momento en que Abreu escribe su cuento como en la época cuando Gregianin filma su película.

## CAPÍTULO 5

### LA DESESTABILIZACIÓN DE LA FAMILIA PATRIARCAL LATINOAMERICANA Y LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

En los capítulos anteriores el enfoque del análisis se centró en una serie de obras ambientadas principalmente en el espacio público. Ahora llega el momento de explorar el modo en que el dialogismo entre literatura y cine y los temas subyacentes de violencia y sexualidad marginada se inscriben dentro de un espacio marcadamente privado. Los argumentos de las cuatro obras que se examinarán a continuación, el cuento de Jorge Páez López “Doña Herlinda y su hijo” (1984?), el film homónimo (1985) de Jaime Humberto Hermosillo, el cuento “Cinismo” (2004) de Sergio Bizzio y la película *XXY* (2007) de la directora Lucía Puenzo, se desarrollan dentro del ambiente sacrosanto de la familia latinoamericana de clase media. Frecuentemente considerado uno de los bastiones fundamentales del orden patriarcal en América Latina, en estas obras la familia y las relaciones entre sus miembros son el escenario cardinal de una serie de conflictos que terminan carcomiendo el estatus de dicha institución como protector y promovedor principal del orden heterosexista. En este capítulo las interacciones conflictivas entre los miembros de la familia mexicana de doña Herlinda y de la argentina de los Kra-ken se investigarán utilizando las propuestas de la teoría queer para examinar la manera en que estas cuatro obras desafían abiertamente los modelos patriarcales que insisten en la formación y la solidificación de la pareja heterosexual cuyo rol es proveer una “estricta correlación entre reproducción y monogamia, que la asegura y legitima [la pareja heterosexual] dentro de una genealogía social [y] se



complementa con la estricta correlación entre romance, intimidad, amor y placer” (Foster, *Producción* 28).

A pesar de que en estas producciones no se encuentren casos de violencia armada, tal como sucedió en obras anteriores, este capítulo explorará las diversas estrategias de violencia que funcionan dentro del hogar latinoamericano cuyo propósito es guardar el orden patriarcal y asegurar la anteriormente mencionada correlación entre reproducción y monogamia tan esencial para la propagación de todos los valores vinculados con el orden heteronormativo. En este sentido el tipo de violencia que se divisa en las obras bajo consideración abarca un amplio espectro que oscila entre la presión sistemática que un tal doctor Palancares aplica sobre doña Herlinda, para que su hijo se case con una mujer y la violación explícita a que los vecinos de los Kraken intentan someter a Alex (el personaje principal de *XXY*) para borrar la diferencia que exhibe el cuerpo de la joven protagonista.<sup>48</sup> Es importante recalcar que en todas las obras que se analizarán a continuación hay un significativo nivel de opresión social que expone las presiones conflictivas a que las familias latinoamericanas de la clase media están expuestas a partir de los años ochenta del siglo pasado. En un período histórico en el cual el sistema neoliberal

---

<sup>48</sup> Es importante señalar que Alex es un sujeto intersexual y por tal razón la estructura gramatical de la lengua española, así como la de muchos otros idiomas, es incapaz de captar la complejidad de su naturaleza y de la expresión de su género y sexualidad. En *XXY* Alex explícitamente rechaza la presión social que requiere de ella elegir si será catalogada como un hombre o una mujer y por lo tanto referirse a Alex como “él” o “ella” es igualmente problemático. No obstante, para propósitos puramente prácticos, en mi trabajo yo optaré por utilizar el pronombre femenino para aludir a ambas Rocío y Alex, ya que dentro de la estructura patriarcal ellas están encasilladas en una posición subyugada que de cierto modo se aproxima a la condición típicamente asociada con el sujeto femenino.

se está estableciendo firmemente como el nuevo orden económico y sociopolítico, la familia tradicional entra en una crisis existencial de la que trata de protegerse utilizando métodos de opresión y violencia que este capítulo tratará de captar.

Finalmente, proseguiré con mi investigación de la relación entre cine y literatura. En mi análisis de la conexión entre las dos artes me enfocaré de nuevo sobre la cuestión de la intertextualidad para determinar en qué medida los films utilizan una cantidad amplia de intertextos en su adaptación de las obras literarias. Adicionalmente regresaré a algunas de las propuestas de Christopher Orr e investigaré con más detalle su planteamiento de “lapses of fidelity” que representan lapsos o transformaciones fílmicas sustanciales del argumento literario por parte de la obra adaptada con el propósito de crear una entidad cuya postura e ideología son marcadamente independientes de aquellas encontradas en la producción escrita. Especialmente en el caso de *XXY* me centraré en la manera en que estas variaciones entre texto y film producen un nivel de violencia divergente dentro del argumento, dependiendo del mensaje principal que cada una de las dos obras intenta propagar.

“Apagamos la luz. Rodolfo fue un violín concertino, como en los buenos tiempos”: “Doña Herlinda y su hijo”/*Doña Herlinda y su hijo*

Comenzaré mi análisis sobre la relación entre el film *Doña Herlinda y su hijo* y el cuento homónimo de López Páez con una investigación de los vínculos de intertextualidad que el largometraje de Hermosillo establece con una serie de películas anteriores del director mexicano. El propósito es establecer tales co-

nexiones será demostrar claramente que el film es una obra independiente del cuento escrito que sigue patrones de creación artística, en ambos términos temáticos y técnicos, ya manifiestos anteriormente en la filmografía del cineasta. Después me enfocaré en el cuento de López Páez para analizar el propósito y la ideología del escritor y destacar una serie de diferencias significativas entre las trayectorias creativas de los dos hombres: Hermosillo y López Páez, que aparecen en ambas producciones. Mi meta será comprobar que existe un vínculo hipertextual entre las dos versiones de “Doña Herlinda”/*Doña Herlinda* que no elimina la diferencia entre las dos obras y la independencia de cada una de ellas.

En primer lugar cabe señalar que la versión cinematográfica de *Doña Herlinda* tal vez sea uno de los films más reconocidos del director mexicano. La película tuvo una excelente recepción internacional por los críticos y la audiencia general, mas al mismo tiempo provocó un escándalo notorio en su país de origen y especialmente en la ciudad de Guadalajara donde fue rodada.<sup>49</sup> Los críticos consideran esta obra de Hermosillo una parte tan importante de su filmografía por varios motivos diferentes. Por un lado es indudable que el film fue sumamente innovador para América Latina en términos de su temática y en la manera en que presenta la familia mexicana de clase media. A pesar de ser considerado utópico por algunos críticos como, por ejemplo, Charles Ramírez Berg, la obra de Hermosillo introduce por primera vez en el cine latinoamericano una pareja homosexual constituida por dos hombres varoniles que expresan su afecto abiertamente en-

---

<sup>49</sup> Arturo Villaseñor suministra una serie de detalles sobre las denuncias que fueron presentadas contra el film y también las razones por las cuales éste “fue prácticamente prohibid[o] en este país [México]” (62).

frente de la cámara (principalmente a través de besos apasionados) sin ser castigados severamente con un final trágico.<sup>50</sup> Al contrario, al final de la película los dos hombres llegan a un cierto nivel de felicidad y convivencia pacífica dentro del nido de la familia burguesa.

Más allá de esta importancia temática del film, aspecto que se desarrollará adicionalmente a continuación en este capítulo, *Doña Herlinda* tuvo una importancia fundamental para la filmografía de Hermosillo por ser lo que Daniel Balderston denomina la respuesta del director mexicano al “‘coming-out’ narratives of the post-Stonewall period, which impacted strongly in Mexico as elsewhere” (“Excluded” 191). Para entender la importancia de esta definición del film es necesario recalcar que muchos de los temas de la producción aquí analizada no surgen por primera vez en este film del cineasta. Críticos como Balderston, Villaseñor, Francisco Sánchez y William Brashears, entre muchos otros, ya han señalado que los temas de la homosexualidad, de la opresión social dentro de la familia y de la madre como instrumento del poder patriarcal ya forman parte integral del argumento de una serie de films dirigidos por Hermosillo antes del año 1985 como lo es el caso de *El cumpleaños del perro* (1975), *Matinée* (1977) y *Las apariencias engañan* (1983), para dar solamente algunos ejemplos. Lo que resulta diferente, no obstante, en *Doña Herlinda* y la razón por la cual Balderston la denomina una respuesta al fenómeno del “coming-out” norteamericano es la franqueza explícita con la cual la homosexualidad está tratada en esta obra. Desde el

---

<sup>50</sup> De hecho Aaraón Díaz Mendiburo califica el film como “la primera película con temática gay del cine mexicano” (101).

mismo principio la relación homosexual entre los dos personajes principales, Rodolfo y Ramón, se establece claramente a través de un beso apasionado que los dos se dan al encontrarse en el cuarto que Ramón alquila en una pensión. A lo largo del film el erotismo entre los dos hombres no disminuye y ellos aparecen en una serie de escenas homoeróticas que, para el momento de la filmación, fueron consideradas sumamente explícitas.

Para los propósitos de nuestro trabajo este vínculo entre los films anteriores de Hermosillo y su versión de *Doña Herlinda* es fundamental porque permite discernir la presencia de una serie de conexiones intertextuales que esta película contiene dentro de su estructura ideológica. En este caso los intertextos con los cuales interactúa *Doña Herlinda* son las mismas producciones precedentes del director (la mayoría de las cuales no son adaptaciones, sino que están basadas en guiones escritos por el mismo Hermosillo<sup>51</sup>) y que acaban influenciando este film particular. En su análisis sobre los dialogismos de la adaptación, Robert Stam indica que una serie de películas (en su investigación él se refiere a un número de adaptaciones de *Madame Bovary*) pueden funcionar como un hipotexto acumulativo para una nueva versión adaptativa de la novela de Flaubert (66). En el caso de *Doña Herlinda* mi meta no es implicar que los filmes anteriores de Hermosillo formen un hipotexto acumulativo del film bajo consideración, sino más bien un intertexto acumulativo. La diferencia se debe al hecho de que un vínculo intertextual entre dos obras se basa en las alusiones que la segunda obra (en términos cro-

---

<sup>51</sup> Tal es el caso con las tres películas mencionadas anteriormente, *El cumpleaños del perro*, *Matinée* y *Las apariencias engañan*.

nológicos) contiene en relación con la primera según la definición de ambos Stam y Genette (Stam 65). El vínculo hipertextual, por otro lado, indica que la segunda obra funciona como una transformación, modificación, elaboración o expansión de la primera producción cultural (Stam 66) y en nuestro caso el hipotexto con que dispone la adaptación de Hermosillo es el cuento homónimo de López Páez, el cual se analizará posteriormente. Lo que es importante recalcar en este momento, sin embargo, es que la versión cinematográfica de *Doña Herlinda* establece una serie de conexiones intertextuales con un conjunto de filmes anteriores del director mexicano.

Tales conexiones intertextuales se pueden encontrar fácilmente en la presencia de una serie de temas que marcan la obra del cineasta antes del año 1985 cuando se estrena esta producción particular. En su estudio sobre la filmografía de Hermosillo creada antes del año 1989 Francisco Sánchez marca claramente una serie de temas y posiciones sociales y filosóficas que permean todos sus films. Lo que el crítico destaca es la presencia de un número de elementos transgresores y disidentes que buscan perturbar el orden social (11). Así, por ejemplo, los dos hombres en *El cumpleaños del perro* asesinan a sus esposas para poder escapar y estar juntos, mientras que en *La pasión según Berenice* (1976) la joven viuda quema viva a su madrina enferma para deshacerse de sus obligaciones familiares y entregarse a todos los placeres que una mujer soltera y atractiva como ella qui-

siera probar.<sup>52</sup> Otras premisas comunes que el crítico registra en los filmes rodados antes de *Doña Herlinda* y que más tarde aparecerán explícitamente en dicha película son el empleo del sexo como un instrumento de disidencia social cuya meta es desestabilizar la familia patriarcal (un motivo desarrollado con profundidad en *Las apariencias engañan*) y la presencia de la figura materna, ya que la madre, por ser uno de los símbolos nacionales más venerados por la sociedad tradicional mexicana, es un blanco constante para la crítica de Hermosillo (este tipo de figura ya había aparecido en *Los nuestros* (1970) y en *La pasión según Berenice*) (Sánchez 12-20). De hecho, Alicia Mascarúa afirma que “la familia y la figura materna aparecen como temas recurrentes en las películas de Hermosillo, en medio de un análisis crítico de las costumbres de la clase media mexicana” (28). Todos estos temas que ya formaban parte del repertorio artístico del cineasta antes de 1985 se reflejan ampliamente en *Doña Herlinda* a través de la relación homosexual entre Rodolfo y Ramón y también tras la presencia de la misma doña Herlinda, madre de Rodolfo, que eficientemente controla el espacio social y económico de todos los personajes en el film.

Además de estas premisas comunes, el cine de Hermosillo antes de 1985 (y después también) está marcado por el frecuente uso de ciertas técnicas cinematográficas tales como el melodrama, la presencia de cuerpos desnudos y el frecuente empleo de cooperativas y financiamiento propio para la producción de los films. En su estudio sobre la obra del director, Villaseñor menciona todos estos

---

<sup>52</sup> Para un análisis más detallado del carácter transgresor de *La pasión* y de la manera en que este film desafía la hegemonía del orden dominante consulte el estudio de Brashears (47-59).

elementos y en relación con el primero de éstos, el melodrama, enfoca su atención sobre otro de los films del cineasta filmados antes del 1985, *Amor libre* (1979). Según el crítico, la importancia del melodrama en esta película particular responde a las necesidades del público mexicano y también ayuda para el éxito comercial de la producción: “[e]l melodrama es uno de los géneros favoritos del público mexicano. Y debo decirle que [la] película [*Amor libre*] fue muy taquillera. El público acudía a verla más de una vez, para divertirse con las travesuras de [las] dos heroínas” (Villaseñor 37). Esta presencia del melodrama está muy marcada en *Doña Herlinda* también, especialmente en los momentos de angustia que sufre Ramón a lo largo del noviazgo y de la luna de miel de Rodolfo y Olga. Para subrayar sus sentimientos de angustia y de tal modo aumentar el nivel del melodrama en el film, Ramón comparte muchas de sus ansiedades con un personaje que no aparece en el cuento de López Páez: Billy, una colega del joven de la escuela de música donde los dos estudian. En este sentido es importante mencionar que el argumento melodramático del film de Hermsillo no corresponde a la estructura del cuento adaptado. La obra literaria es una narración homodiegética hecha por el mismo Ramón en que él nos informa sobre todos los detalles de su vida. Lo que su narración no contiene, sin embargo, es la cantidad amplia de sufrimientos, angustias y momentos inacabables de contemplación que el Ramón de Hermsillo siente y comparte con el público y también con su amiga Billy.

Otro de los elementos técnicos anteriormente mencionados que forma parte de la filmografía del cineasta mexicano y está presente en varias ocasiones durante el film bajo consideración es el empleo explícito de cuerpos desnudos. En



cuanto a este aspecto Villaseñor se refiere directamente a dos de los films de Hermosillo rodados antes de *Doña Herlinda*, el ya mencionado *Las apariencias engañan* y también *El corazón de la noche* (1984). El crítico hace hincapié en la segunda de estas dos películas, ya que algunos de los ataques más virulentos dirigidas hacia dicha producción reclaman que ella se basa exclusivamente en el empleo de la desnudez gratuita: “[s]i a esa película [*El corazón de la noche*] [uno] le quita los desnudos, no quedaría nada” (Villaseñor 49). Es obvio que para Hermosillo el uso de cuerpos desnudos forma parte de su trayectoria artística después de la filmación de *Doña Herlinda* también, considerando que en films posteriores como *Intimidades en un cuarto de baño* (1989), *La tarea* (1991) y *eXXXorcismos* (2002) la presencia de cuerpos desnudos de personajes de ambos sexos enfatiza el intento del director para desestabilizar el sistema de moral conservador y anquilosado que todavía rige una parte sustancial de la sociedad mexicana. Al mismo tiempo es importante recalcar que este uso de la desnudez en *Doña Herlinda* es una clara indicación de las conexiones intertextuales que el film de Hermosillo conserva con el resto de su producción artística, teniendo en cuenta que el relato de López Páez (así como la mayoría de su obra literaria) evita cualquier descripción explícita de la sexualidad, sea ésta en la forma de una mención directa de actos homo o heterosexuales o en la forma de descripciones explícitas de cuerpos desnudos o semidesnudos.

Tal falta de sexualidad explícita no presenta una excepción singular en esta obra narrativa del escritor mexicano, sino forma parte de un patrón establecido a lo largo de varias décadas de creación artística. Para poder comprobar la exis-

tencia de semejante tradición en la escritura de López Páez más claramente me gustaría examinar una parte de su obra pertinente para nuestro estudio. Vale destacar que el cuento de “Doña Herlinda” fue publicado en la prensa mexicana antes de la creación cinematográfica,<sup>53</sup> mas no fue incluido en ninguna de las colecciones o antologías de relatos del escritor hasta el año 1993 cuando junto con doce cuentos más formó la colección *Doña Herlinda y su hijo y otros hijos*. En general mucha de la obra narrativa de López Páez tiene como escenario principal dos áreas particulares de México—su estado natal de Veracruz y también Jalisco—y menos frecuentemente la capital del país o algún lugar en el extranjero (Blanco 100). De tal manera todos los cuentos que forman parte del libro ya mencionado tienen en común un enfoque, de índole casi costumbrista, sobre la familia de clase media tapatía y jalisciense. Son historias que de una manera simple revelan lo que sucede dentro del espacio privado de una sociedad conservadora, religiosa y tradicional que se está enfrentando a las nuevas realidades socioeconómicas resultantes de la imposición de capitalismo neoliberal en el país. Así en cuentos como “Reina Reyna” y “Güero de monte” se introduce el tema de la emigración hacia los Estados Unidos en las últimas décadas del siglo XX y las consecuencias de este proceso sobre la estructura tradicional de la familia jalisciense.

En términos ideológicos los cuentos que forman parte de la *Doña Herlinda* de López Páez tienen varios elementos comunes con la filmografía de Hermo-

---

<sup>53</sup> Fernando Macotela, director de Conacite y productor de algunas de las películas de Hermosillo, reclama haber sido el primero en presentar este cuento al cineasta. Aunque Macotela no da la fecha precisa de tal acontecimiento, él insiste que sucedió varios años después de la filmación de *Matinée* en 1977 (cit. en Villaseñor 26).

sillo. En primer lugar las narrativas del veracruzano contienen un obvio intento de desenmascarar la hipocresía social que rige en la familia de clase media. El escritor expone sin piedad todas las transgresiones sexuales que suceden dentro de este espacio supuestamente sagrado. Así “Reina Reyna” se centra sobre la relación adúltera, coercitiva y de cierta manera incestuosa entre un hijo ya casado y su madre adoptiva delante de las narices de la esposa del varón. La relación entre los dos termina trágicamente con el asesinato del hijo a manos de sus hermanastros orquestado por la misma madrastra cuando ella se entera de que su amante quiere terminar el romance. Por otra parte, “Los dos filos” es la historia de dos parejas casadas que viven en un ambiente donde el adulterio es una práctica común y corriente realizada por todos los personajes. El final de este particular cuento retrata un arreglo especialmente curioso donde los dos hombres emprenden una relación sexual entre ellos como respuesta a la relación íntima e implícitamente sexual que mantienen sus esposas. El cuento termina pacíficamente cuando los dos hombres deciden pasar solos una noche fuera de la ciudad sin que haya ningún inconveniente o escándalo público.

Probablemente la crítica más austera contra las normas tradicionales de la sociedad jalisciense se puede encontrar en el cuento “Güero de monte” donde Pachita, una mujer bella de los pueblos alrededor de Guadalajara cuenta cómo llegó a tener tres hijos de tres diferentes padres. En este relato la transgresión de las leyes patriarcales no queda silenciada, así que Pachita tiene que pagar con una constante humillación pública a la cual la someten su familia, sus vecinas y los hombres del pueblo quienes se atreven a hablar con ella y pretenderla únicamente

cuando la encuentran a solas. Lo que todos estos cuentos claramente demuestran es que dentro de la sociedad conservadora de Jalisco todas las transgresiones son permitidas con tal de que los vecinos no se enteren de lo que está sucediendo. En el momento cuando los trapos sucios salen de la esfera privada de la casa, la moralidad patriarcal castiga al sujeto transgresor de una manera feroz. Precisamente por esta razón en “Doña Herlinda” la madre, buena conocedora de las reglas sociales, insiste desde un principio en la privatización de la sexualidad marginal de su hijo y de su amante.

El otro tema que esta colección particular de López Páez y también su obra en general tiene en común con la filmografía de Hermosillo es la presentación de sexualidades que se encuentran fuera de los marcos de la heteronormatividad patriarcal. Como ya se mencionó, el cuento “Los dos filos” expone un arreglo privado, semejante a aquel que aparece en “Doña Herlinda”, donde los miembros de dos parejas satisfacen sus necesidades sexuales con el miembro del mismo sexo correspondiente a la otra pareja. El relato es narrado desde la perspectiva de uno de los hombres, Poncho, quien gradualmente se entera de la relación que su esposa mantiene con la mujer de su amigo, el Indio Astudillo. Esta revelación une a los dos hombres quienes comienzan a compartir una serie de experiencias, en un principio homosociales como, por ejemplo, tomar cerveza y comer juntos. Este tipo de actividades de índole homosocial comienza a tomar una dirección marcadamente homoerótica cuando los dos deciden ir junto al baño de vapor donde empiezan a explorar su sexualidad—una apertura permitida por el conocimiento que los dos comparten sobre el vínculo entre sus esposas. Otro cuento que explora el

tema de la homosexualidad es “Nachito. De la milicia, de campo y de ciudad” donde el narrador, Nachito, un joven de la clase baja, recuenta sus experiencias íntimas con una serie de personas, una de las cuales es “mi teniente coronel Mendoza”. En este relato la situación entre Nachito y el coronel Mendoza muestra ciertas semejanzas con la que existe entre Ramón y Rodolfo por el hecho de que uno de los hombres (Rodolfo, el coronel) tiene una posición social más elevada que el propio narrador y de tal modo se posiciona como el amante protector y benefactor. Finalmente, quisiera mencionar que el tema de lo homoerótico y de la sexualidad disidente aparece como elemento significativo en otras obras de López Páez también. Su novela *Los cerros azules* (1993) publicada en el mismo año que *Doña Herlinda* explora la relación homosexual entre dos hombres en el México rural de manera muy similar a la que aparece en los cuentos anteriormente señalados.<sup>54</sup>

A pesar de esta presencia evidente de ciertos temas comunes en las obras de Hermosillo y López Páez, es menester recalcar que existen diferencias significativas en los modos en que los dos creadores se aproximan a dichos temas. Como se elaboró anteriormente, el director mexicano utiliza escenas de erotismo explícitas y cuerpos desnudos en la mayoría de sus producciones. Adicionalmente, en el caso de *Doña Herlinda*, la relación sexual entre los dos varones está claramente marcada desde el principio del film cuando Rodolfo y Ramón comparten un beso apasionado que no permite ninguna duda sobre la naturaleza de su afecto.

---

<sup>54</sup> Para una reseña sobre los aspectos homoeróticos de *Los cerros azules* consulte Martínez Luna.

A continuación el film sigue exhibiendo una serie de escenas homoeróticas entre los dos fuera y dentro de la cama. Estas características de la obra la ubican claramente dentro de la trayectoria artística de Hermsillo y le permiten formar parte integral de su filmografía. La presencia de todos estos elementos, no obstante, diferencia la producción del director de la obra escrita de López Páez. A pesar de que los cuentos de la colección de *Doña Herlinda* sirven para exponer las grietas y la hipocresía que rige a la familia mexicana de clase media y revelan una sexualidad disidente que no cabe dentro de los marcos de los paradigmas heteronormativos, el escritor utiliza herramientas completamente divergentes para lograr sus metas. Su crítica a la clase media se efectúa a través de métodos que se oponen fundamentalmente a las tácticas explícitas y directas de Hermsillo. En este sentido me gustaría citar a Mario Muñoz, uno de los pocos críticos que han indagado en este aspecto de la obra del escritor. La cita bajo consideración viene en la forma de una serie de consejos que el crítico ofrece a los futuros escritores mexicanos sobre algunas de las técnicas que López Páez utiliza tan exitosamente: “Y en cuanto a los escritores jóvenes éstos podrían aprender mucho en lo que se refiere al arte de manejar la elipsis, que él [López Páez] domina a la perfección. Es decir, esa forma de señalar cosas importantes sin mencionarlas directamente en sus escritos. La insinuación, por ello, es más importante en su literatura que la descripción abierta de los hechos” (200).

Este empleo de elipsis, insinuación, frases veladas y elusiones indirectas marca todos los cuentos de *Doña Herlinda*. En el caso particular del cuento que sirve como hipotexto del film de Hermsillo, “Doña Herlinda”, la situación es si-

milar. Si el film homónimo comienza con un beso apasionado, la narración del relato, efectuada por Ramón, no hace ninguna mención al tipo de vínculo que existe entre los dos hombres hasta bien avanzado el argumento. De hecho, el relato comienza con la llegada de los dos hombres, doña Herlinda y Olga a un bar a las orillas del lago Chapala. La primera indicación donde se sugiere que Rodolfo y Ramón pueden ser más que sólo amigos ocurre cuando Rodolfo acaba de bailar con su aparente novia, Olga, y Ramón termina su danza con otra joven presente en el bar. En este momento el narrador nos avisa que Rodolfo está enojado mientras Olga “no entendía nada” (195). El uso del verbo “entender” es significativo porque este vocablo tiene una larga historia de subversión en el idioma español dividiendo a los hispanoparlantes en dos categorías diferentes: aquellos que “entienden”, o es decir las personas con acceso a aquella información relacionada con prácticas y espacios homoeróticos y los demás, aquellos que no conocen el mundo de lo homoerótico y que al fin y al cabo terminan sin “entender”.<sup>55</sup> En este momento el lector que no “entiende” probablemente está tan confundido como Olga y no puede divisar la razón del enojo de Rodolfo.

La siguiente indicación velada sobre el tipo de relación que los dos hombres mantienen entre ellos viene rápidamente cuando Ramón explica que “[q]uise explicarle con los ojos a Rodolfo de que yo seguía firme, que era un simple bailecito, pero su aspecto era el de una persona que no comprende razones” (195). Para el lector “entendido” ya todo está muy claro—se trata de un ataque de celos que le

---

<sup>55</sup> Para un análisis mucho más detallado sobre estos usos del verbo “entender” consúltese la antología de Bergmann y Smith, *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Readings* (1995).

ha entrado a uno de los dos hombres que forman la pareja homosexual. Mas para el lector que no “entiende” la primera explicación clara tal vez no ocurra hasta unas páginas más tarde cuando doña Herlinda invita a Ramón para vivir en la casa donde ella reside con su hijo. Adicionalmente queda claro que la invitación extendida no se refiere solamente a que Ramón comparta la recámara de Rodolfo, sino también que los dos duerman en la misma cama (198). Este tipo de invitación debería avisar aun al lector más ingenuo de que Rodolfo y Ramón no son simplemente dos buenos amigos. Al fin y al cabo, en la cultura mexicana contemporánea sería poco común que dos hombres adultos y heterosexuales, de una clase social acomodada, compartan la misma cama cada noche.

Esta serie de referencias veladas recalca la falta de declaraciones o descripciones explícitas de la conexión entre los dos varones y revela la naturaleza elíptica del estilo del escritor en cuanto a su aproximación al tema de la homosexualidad que es considerado un tabú para la sociedad patriarcal de Jalisco pintada por López Páez. Al mismo tiempo es importante no caer en la trampa de catalogar el cuento como una obra que trata de imponer límites de representación sobre las prácticas homoeróticas de los personajes (si este fuera el caso, el estilo del escritor constituiría un problema epistemológico). La razón por la cual yo insistiría que el uso de insinuaciones, elipsis y elusiones en este y en otros de los cuentos de López Páez es una expresión apropiada y válida está relacionada con el objeto de representación del escritor—la clase media conservadora de Jalisco. El ambiente social de los personajes del escritor es el espacio de las elusiones y de las insinuaciones *par excellence* donde una de las costumbres más respetadas es evi-



tar nombrar las cosas directamente. Es un mundo en el cual los escándalos familiares se manejan dentro del hogar (como ocurre en muchos de los cuentos ya mencionados) y todos quieren guardar los secretos propios de sus vidas privadas. De tal modo el estilo de López Páez se burla de dichas tradiciones porque, al emplear el tipo de herramientas como las ya mencionadas insinuaciones y elusiones, demuestra que un lector suficientemente hábil y “entendido” puede penetrar el muro de silencio y descubrir todas las grietas e imperfecciones que los miembros de estas sociedades pretenden esconder.

Otro punto de diferencia significativa en las trayectorias de los dos creadores que se puede encontrar en sus obras y que yo quisiera explorar con más detalle es el empleo o, según sea el caso, la falta de empleo de elementos melodramáticos. Como ya fue mencionado Hermsillo frecuentemente se sirve de tales elementos porque éstos, entre otras cosas, ayudan para el éxito comercial de sus films. En el caso de *Doña Herlinda* el melodrama está muy presente en una serie de escenas que generalmente involucran la presencia de Ramón, quien está representado como un hombre sensible que sufre mucho por las acciones de doña Herlinda y de Rodolfo, especialmente aquellas relacionadas con el matrimonio del hijo con Olga. Varias escenas muy elocuentes en este sentido suceden una vez que Rodolfo y Olga van a su luna de miel. Doña Herlinda y Ramón quedan solos e intentan divertirse yendo al cine y participando en otras actividades socioculturales. Una noche ellos van a un palenque donde escuchan la representación de la ranchera de José Alfredo Jiménez “Llegando a ti”. El texto de la canción se relaciona directamente con los sentimientos y las experiencias de Ramón en este mo-

mento particular del argumento: “No me digas que no sufriste que no extrañaste todos mis besos. / No me digas que no lloraste algunas noches que estuve lejos”. Al escuchar estos versos Ramón comienza a llorar y la madre de su amante, completamente consciente de los efectos de la canción sobre el joven, rápidamente le ofrece un pañuelo para secarse las lágrimas. Esta secuencia de escenas, que dura casi dos minutos completos, con su enfoque sobre el texto de la canción y las lágrimas de Ramón es sólo un ejemplo de los momentos melodramáticos que abundan a lo largo del film.<sup>56</sup> El joven llora y pasa momentos largos de angustia solitaria cuando se entera que Rodolfo se va a casar, cuando Rodolfo está por irse a la luna de miel y en general cada vez cuando su amante no está. A veces él comparte los momentos de angustia con doña Herlinda o con su amiga de la escuela, Billy, y con frecuencia se escucha un acompañamiento musical triste y melodramático como la ya señalada canción de José Alfredo Jiménez. Todos estos elementos de la obra de Hermosillo no solamente recalcan la naturaleza sentimental del joven y sus sufrimientos, sino también la atmósfera marcadamente melodramática que permea la película.

Es indudable que en el cuento de López Páez Ramón también siente angustia y tristeza en el momento cuando Rodolfo se va a luna de miel, pero lo que falta es cualquier tipo de sufrimiento exagerado o experiencias melodramáticas. De hecho, doña Herlinda y Ramón parecen divertirse bastante por su propia cuenta mientras los recién casados no están en Guadalajara, ya que el joven comenta

---

<sup>56</sup> Para un análisis más detallado sobre la importancia de esta secuencia de escenas particular y de los elementos melodramáticos y sentimentales que la permean, consulte el trabajo de José Quiroga (158-60).

que “[t]odas las noches tenía un programa diferente, y como había feria fuimos hasta a los gallos” (203). La frase siguiente ya indica el fin del viaje de Rodolfo y Olga: “Las dos semanas de viaje de bodas terminaron” (203) y el argumento otra vez se centra sobre la relación emotiva entre los dos hombres. En términos diegéticos la ausencia de Rodolfo dura unos pocos renglones y, como en el resto del cuento, el narrador se delimita a una serie de observaciones concretas que evitan el melodrama tan evidente en el film de Hermosillo. En general esta falta de elementos melodramáticos en la obra escrita coincide con la opinión de la crítica sobre algunas de las técnicas empleadas por López Páez como, por ejemplo, su “habilidad para disminuir las tensiones dramáticas mediante soluciones anticlimáticas, preeminencia de la acción y el diálogo sobre la descripción del ambiente” (Muñoz 200). Adicionalmente investigadores como Luis Martín Ulloa destacan la sencillez con la cual el escritor se aproxima a temas complejos y contradictorios para la sociedad mexicana:

La narrativa de López Páez es difícil por una gran paradoja: su extrema sencillez. Sus novelas y cuentos le apuestan decididamente a la raíz primigenia de la literatura, que es contar una historia. En consecuencia, frente a la homosexualidad eligió el camino más lógico: abordarla con una asombrosa y apabullante sencillez. (s. pág.)

Lo que estas citas vienen a demostrar es que en su obra López Páez generalmente evita el melodrama y esto se refleja en el cuento bajo consideración también.

Todo el análisis anterior comprueba que el film de Hermosillo y el cuento de López Páez comparten una importante conexión hipertextual basada en la similitud de sus argumentos y en algunos temas comunes, mas las dos obras acaban

siendo entidades independientes que por sus características particulares cuadran firmemente dentro de las trayectorias artísticas de sus creadores. En su film *Hermosillo* emplea como intertexto cumulativo una serie de sus obras anteriores y como resultado aparecen varios elementos claves tales como la desnudez explícita, el melodrama, la presencia de lo homoerótico y de la madre como herramienta del sistema patriarcal, entre otros. Estos temas y técnicas transforman el film en una obra que se aproxima a las vidas de los personajes principales de una manera típica para las películas de *Hermosillo*. Al mismo tiempo, el cuento de López Páez forma parte integral de una colección de cuentos que utiliza la insinuación, la elusión y la sátira para criticar y burlarse de las prácticas tradicionales que configuran la clase media jalisciense. Este cuento y toda la antología de *Doña Herlinda* representan escritos típicos para el proyecto creativo del escritor quien a lo largo de su larga carrera ha intentado denunciar “casi siempre con incorregible alegría, las hipocresías y atavismos de nuestra [la mexicana] sociedad” (Blanco 100).

A continuación quisiera enfocarme más profundamente en algunos aspectos distintivamente queer de las obras aquí examinadas. No obstante, cabe señalar que mi énfasis caerá principalmente sobre el cuento escrito, ya que una serie de investigaciones excelentes ya han sido elaboradas sobre varios de los aspectos queer más importantes del film de *Hermosillo*. Por ejemplo, Foster examina la manera en la cual el director utiliza el personaje de doña Herlinda para efectuar una desestabilización del patriarcado: “*Hermosillo* means for us to understand that Doña Herlinda’s social otherness as a woman is the source of her effective quee-

ring of the patriarchy she is called upon to uphold” (*Sexual* 65). Adicionalmente, este mismo crítico construye una serie de argumentos que rechazan la supuesta definición de *Doña Herlinda* como una producción utópica y demuestra la manera en la cual el personaje principal—esta misma doña Herlinda—funciona como una herramienta principal para la desintegración de la sociedad patriarcal (*Sexual* 64-72). Otro estudio importante es el ya mencionado análisis de Balderston, “Excluded Middle?”, que enfatiza el rol del film para la desestabilización de las definiciones tradicionales de las categorías del género en México. El film de Hermsillo crea tal efecto precisamente por negarse a definir con exactitud las preferencias sexuales de varios de los personajes principales como Rodolfo y Olga. Finalmente, quisiera mencionar el trabajo de Antoine Rodríguez donde se investiga la manera en la cual el film deconstruye la masculinidad tradicional mexicana y la importancia que tal proceso obtiene dentro del marco de la sociedad contemporánea en el país (Rodríguez s. pág.).

En cuanto al relato escrito cabe señalar que no existen estudios de índole queer sobre ningunas de las obras de López Páez y por tanto mi propósito será examinar “Doña Herlinda” precisamente desde dicha perspectiva. Un buen análisis sobre esta narrativa, no obstante, debe tomar en consideración la colección entera donde el escritor ubica el cuento en el año 1993. La razón principal de tal necesidad emana de la presencia de otro escrito, que se puede calificar como cuento largo o novela corta, con el cual se cierra la antología. Se trata de una narración titulada “Herlinda primero o primera Herlinda” que sigue de inmediato al texto de “Doña Herlinda”. Este segundo relato es mucho más largo que el primero y está

narrado por la misma doña Herlinda quien recuenta, desde su perspectiva, no solamente los eventos ya descritos por Ramón, sino también toda su vida y la de Rodolfo desde antes de su nacimiento. Este cuento es importante porque nos permite entender mejor la motivación tras muchas de las acciones de doña Herlinda y también por revelar una serie de detalles importantes sobre la sexualidad de su hijo desde mucho antes de que éste conozca a Ramón. Así el lector aprende que desde muy joven Rodolfo estaba acostumbrado a tener amigos íntimos con los cuales compartía sus juegos y a veces hasta su cama (detalle importante que también se menciona en el film de Hermsillo). Doña Herlinda alude a varios de estos muchachos a quienes ella conocía muy bien como es el ejemplo de Polo, un compañero de Rodolfo del equipo de fútbol, o de Eustacio, un vecino. La insinuación obvia en cuanto a estas amistades es que Rodolfo experimentaba con su sexualidad junto con estos muchachos y doña Herlinda toleraba tal experimentación silenciosamente y a veces parece hasta la alentaba.

En su *Epistemology of the Closet* (1990) Eve Kosofsky Sedgwick examina la construcción de la sexualidad masculina en otra sociedad patriarcal y conservadora—la de Inglaterra de fines del siglo XIX. Ella se enfoca en la clase media alta y especialmente en la manera en que la bohemia inglesa, típicamente masculina, procedente de tal clase es representada en la literatura. En los escritos del período, según la crítica, se puede discernir el modo en que a los varones jóvenes de la clase media se les permite experimentar con ciertas prácticas homoeróticas con el propósito de llegar a una heterosexualidad firmemente establecida al final:

It might be more accurate, however, to see the flux of bohemia as the *temporal* space where the young, male bourgeois literary subject was required to navigate his way through his “homosexual panic”—seen here as a *developmental* stage—toward the more repressive, self-ignorant, and apparently consolidated status of the mature bourgeois paterfamilias. (Sedgwick 193, énfasis original)

Es obvio que se pueden construir ciertos paralelos entre la permisividad observada en las obras que estudia Sedgwick y la que aparece en “Doña Herlinda”. Sin embargo, lo curioso en el caso de Rodolfo es que el joven protagonista nunca abandona el espacio de desarrollo supuestamente temporal. En “Herlinda primera” la implicación obvia es que Rodolfo se acuesta con varios muchachos. Estas relaciones son pasajeras, son toleradas por la familia, en este caso su madre, pero no llevan al joven a un sentimiento de pánico homosexual, así como era el caso en las narrativas examinadas por Sedgwick. Adicionalmente es importante señalar que esta falta de pánico homosexual separa los cuentos de López Páez de otras producciones mexicanas contemporáneas sobre el tema como por ejemplo el film *Y tu mamá también* (2001) donde la experimentación sexual entre los dos hombres jóvenes termina su amistad y parece causarles un verdadero trauma psicológico.

En el caso de Rodolfo la situación es significativamente diferente. Él continúa conociendo a nuevos amigos/amantes, el último de los cuales es Ramón. Poco después de que los dos se conozcan y empiecen a desarrollar su relación, el sistema patriarcal comienza a presionar a doña Herlinda y a su hijo hacia una “normalización” heterosexual que consistirá en el matrimonio de Rodolfo y en el supuesto fin de su período de experimentación sexual. Esto se ve claramente en

“Herlinda primera” cuando la madre recuerda una conversación íntima con el mentor de su hijo, el doctor Palancares, cuyas palabras son sumamente elocuentes:

He pensado en retirarme. He pensado en Rodolfo. Tiene todo para que ocupe mi lugar: talento, experiencia, don de gentes, estudios, reconocimiento, es una verdadera lástima que no se haya casado. Mi clientela, mi consultorio es obvio, serán de él. En los puestos oficiales, va a ser muy difícil. Van a objetar que todavía no ha asentado cabeza, como se dice vulgarmente. Merece tener esos honores. Yo todavía no me explico cómo no lo ha hecho. (306-07)

De estas palabras del doctor resulta claro que ha llegado el momento en que Rodolfo debe parar con sus actividades “juveniles” y casarse para poder formar parte del espacio del poder patriarcal constituido por lo que Sedgwick denomina como “mature bourgeois paterfamilias” (193). Como resultado de esta presión doña Herlinda junta a su hijo con Olga—una muchacha del pueblo en el caso del cuento de López Páez—y pronto el matrimonio está planificado y ejecutado.

El cuento de López Páez se transforma en una narrativa fundamentalmente queer cuando doña Herlinda, a pesar de haber arreglado la boda de su hijo con Olga, decide oponerse a algunas de las exigencias del sistema heteronormativo. En primer lugar ella no insiste en que su hijo termine su relación homosexual con Ramón o que tal relación sea transformada en un affaire clandestino, lejos del ambiente familiar. Por lo contrario ella invita a Ramón a convivir con ellos antes del casamiento, insiste en que los dos hombres compartan la misma cama y finalmente crea un espacio familiar donde todos, ella, Rodolfo, Olga y Ramón pueden convivir juntos. De esta manera doña Herlinda autoriza la conexión homosexual de su hijo y socava los fundamentos del sistema patriarcal que ella supuestamente tiene que guardar. El espacio privado que ella crea para todos sus “hijos” le per-



mite quebrar las normas inflexibles del patriarcado y construir un orden nuevo cuyas reglas siguen sus propios deseos y los deseos de los que la rodean.

No obstante, es importante mencionar que todo este proceso ocurre dentro de la casa y se puede argüir que hasta este punto doña Herlinda queda satisfecha de desafiar el sistema patriarcal solamente dentro del espacio privado de su casa. No obstante, en el segundo cuento, “Herlinda primera”, ella indica que ha tomado pasos adicionales hacia la desestabilización del sistema patriarcal dentro del ambiente público también. Ella confiesa a una de sus amigas, Marianita, que ya ha incluido a Ramón en su testamento considerándolo a la par con Rodolfo: “[s]i no se tratara del patrimonio de mis hijos. Porque has de saber que en el testamento todos mis bienes están repartidos, en lo que yo creo, por partes iguales para Moncho [Ramón] y para mi Rodolfo” (217). De tal modo la madre demuestra su desprecio absoluto hacia uno de los postulados más sagrados del patriarcado—el de transmitir los bienes materiales dentro de la familia, de un miembro a otro con la advertencia de que estos miembros tienen que compartir la misma sangre y el mismo apellido. Ya que doña Herlinda y Ramón no tienen este tipo de vínculo, la decisión de la matriarca constituye una ruptura grave de las normas patriarcales y revela la relación homosexual entre los dos hombres, posicionándola directamente en el espacio público.

Para completar su esquema, que por su naturaleza tiene rasgos totalmente queer, y para desafiar por completo las reglas heteronormativas del espacio público, al final de su narración doña Herlinda proclama su decisión de imponer la conexión entre los dos hombres a la sociedad tapatía y hasta mundial: “[m]e duele

éste [Ramón] tanto como si fuera la madre de él, y como tal había que prever el futuro. Cualquier chico rato me muero. No los dejaré aislados [a Rodolfo y a Ramón], mal vistos, sino incrustados en la sociedad de Guadalajara y en las sociedades científicas y artísticas del mundo” (315). Con esta última declaración de la madre resulta obvio que la desestabilización del sistema patriarcal en estos dos cuentos de López Páez ocupa un espacio mucho más amplio que simplemente la casa de doña Herlinda. A pesar de que ella sucumba a ciertos patrones heteronormativos al arreglar la boda de su hijo, ella no teme demostrar la aceptación de las preferencias sexuales de Rodolfo y no considera la relación de su hijo con Ramón un simple período de experimentación que tiene que ser oprimido en el momento de los votos matrimoniales, cosa que demuestra el carácter explícitamente queer vigente en estas narrativas del escritor mexicano.

“Después retrocedió un paso hacia la esquina del edificio para quedar fuera de la vista de sus padres, y le mostró”: “Cinismo”/XXY

La conexión entre el cuento de Sergio Bizzio “Cinismo” (2004) y el largometraje de Lucía Puenzo, *XXY* (2007), se puede vincular en ciertos aspectos con la clasificación adaptativa de Linda Cahir que ya fue analizada anteriormente. En su análisis la crítica distingue tres tipos de adaptación (o traducción, según su propia terminología) cinematográfica dependiendo del nivel de semejanza entre las dos producciones (la literaria y la fílmica) en términos de su argumento. Si este tipo de clasificación se aplica a las obras bajo consideración es muy probable que *XXY* sea catalogado como una muestra ejemplar de la así llamada traducción

radical cuya meta principal es “[to] reshape the literary work in extreme and revolutionary ways as a means of rendering what the translator sees as most integral to the source text” (Cahir 26). En el capítulo anterior ya examiné el problema creado por la insistencia de la crítica de que el film busque y rescate un mensaje supuestamente “integral” del texto, así que en este momento no es preciso profundizar adicionalmente sobre dicho problema. La parte del análisis de Cahir útil para las dos obras bajo consideración, no obstante, es precisamente la idea de reformación fundamental. Tal tipo de reformación (“reshaping”), a que alude la cita anterior, es lo que permite la producción de unas amplias diferencias entre “Cinismo” y el film de Puenzo, no solamente en términos de sus ideologías (como lo fue el caso con el resto de las adaptaciones previamente examinadas), sino también en cuanto a sus mismos argumentos que en la práctica tienen muy poco en común. De tal modo mi investigación sobre la adaptación cinematográfica rodada por Puenzo se centrará sobre las numerosas discrepancias entre el film y el cuento y para lograr tal propósito examinaré y utilizaré principalmente las propuestas teóricas de Christopher Orr y lo que él denomina “lapses of fidelity” (73).

Mi análisis de las dos obras comenzará con una investigación de algunos de los elementos centrales de sus argumentos para determinar con precisión el enfoque de cada una. Argüiré que el texto escrito utiliza una dosis significativa de ironía y sarcasmo para criticar una cantidad de rasgos típicos de la familia argentina de clase media. La relación íntima que se forma entre los hijos adolescentes de las dos parejas forma el eje de tal crítica. A lo largo de la narración Rocío y Álvaro descubren el sexo y el primer amor y a través de este proceso que pasa

básicamente inadvertido por sus padres, el lector puede examinar muchos de las grietas que hoy en día desestabilizan la pareja heterosexual y, como consecuencia, los paradigmas del sistema patriarcal. Por otro lado mi análisis demostrará que el film de Puenzo se centra casi exclusivamente sobre uno de los personajes—Alex (que corresponde al personaje de Rocío del cuento)—quien batalla para reafirmar su derecho de existir como una persona intersexual. El argumento de *XXY* es bastante distinto de aquel del texto escrito y todas las diferencias producen un nivel de violencia institucional e interpersonal que transforman la adaptación en una obra que examina los derechos humanos de los intersexuales, produce una grave ruptura queer dentro del aparato patriarcal y revela la insensatez del binarismo sexual que exige a cada ser humano elegir si será hombre o mujer.

“Cinismo” es el primer cuento de la colección de Bizzio, *Chicos* (2004), donde el escritor incluye una serie de relatos que exploran muchos de los problemas sociopolíticos que trastornan la Argentina contemporánea. Algunos de los temas que aparecen a lo largo de las diferentes piezas son el aislamiento personal, la crisis económica producida por el neoliberalismo, la violencia social, la desestabilización de identidades personales y la dictadura y sus consecuencias en el período democrático. Esta amplia gama de temas que Bizzio maneja en unos pocos (siete, para ser exacto) cuentos no puede sorprender, ya que él es considerado uno de los importantes escritores argentinos de la época posdictatorial y además forma parte de algunos de los grupos de intelectuales más ilustres de los años ochenta y noventa del siglo XX, tales como el grupo Shangai y más tarde el grupo Babel (María Castro s. pág.; Carmen de Mora 67). Los miembros de estos gru-

pos—una generación que Lucas Rubinich describe como “ausente” por oscilar entre “la gloriosa juventud de los sesenta” y el posmodernismo militante de aquellos escritores nacidos después de la dictadura (cit. en María Castro s. pág.)—se proponen a captar los efectos sociopolíticos y económicos del gobierno militar sin caer en las trampas de un realismo mágico tardío o en lo puramente testimonial (Carmen de Mora 66-68). Al mismo tiempo, continúa María Castro, los escritores de estos grupos intentan redefinir el canon literario argentino e incluir dentro de éste nombres como los de Osvaldo Lamborghini, César Aira y Arturo Carrera, entre otros.

Dentro de tal contexto histórico de Mora y Castro recalcan que los integrantes de estos dos grupos (Shangai y Babel) y los de la generación de Bizzio en general no son escritores apolíticos o desvinculados de la realidad social como han tratado de encasillarlos algunos de sus críticos. Uno de los miembros del grupo Babel, Martín Caparrós, detalla algunas de las acusaciones presentadas contra sus colegas al escribir que “[n]os tildaban de dandies, posmodernos, exquisitos y/o trolebuses” (Caparrós 526, cit. en Castro s. pág.). La consciencia social y política de estos escritores y de sus obras literarias queda claramente definida y demostrada en los artículos de de Mora y Castro donde se investigan varios de los textos de Alan Pauls, Juan Forn y Rodrigo Fresán, entre otros, todos integrantes importantes de los grupos en cuestión. A pesar de que ninguno de los artículos ya mencionados profundice sobre los escritos de Bizzio es indudable que sus obras en general y los cuentos que forman parte de *Chicos* en particular demuestran una fuerte preocupación sociopolítica que a veces queda ocultada tras un enredo don-

de abundan los elementos fantásticos y de ciencia ficción. Tal es el caso con el segundo cuento de la colección, “¡Magia!”, en el cual se presenta con extrema brevedad (en menos de unas cinco páginas) el efecto de las desapariciones, una de las prácticas más monstruosas de la dictadura argentina, sobre una generación que nació después del así llamado Proceso de Reorganización Nacional. Es la historia de tres chicos de doce años que tienen poderes sobrenaturales y uno de ellos, Ronnie, tiene el don (supuestamente fantástico) de desaparecer a gente, mientras que su novia Suki los puede traer de regreso. En lo que aparenta ser un juego inocente de muchachos preadolescentes y de fantasía juvenil Bizzio presenta el horror de las desapariciones y la manera en que este fenómeno siniestro ya forma parte indeleble de la conciencia de las nuevas generaciones del país.

En otros de los cuentos pertenecientes a *Chicos*, como en el caso de “El tótem”, el escritor utiliza no solamente lo fantástico y lo absurdo, sino también un humor completamente sardónico para desenmascarar los procesos económicos del neoliberalismo que junto con la colaboración silenciosa de un segmento poderoso de la sociedad argentina llevaron el país a la bancarrota y al desastre económico. Desde el mismo título del cuento Bizzio comienza a desestabilizar y a burlarse de algunos de los símbolos más sagrados de su cultura como lo es el psicoanálisis. A continuación él presenta el país como un espacio pseudoparadisíaco que queda invadido por el hombre “blanco”, quien termina destruyéndolo y violando a las mujeres nativas. Este cuento tendría un argumento relativamente banal si no fuese por el giro malévolo que se le añade desde el comienzo y que lo ubica firmemente en un momento histórico contemporáneo: el tótem sagrado del pueblo indígena es

un hotel moderno de lujo absoluto que los habitantes nativos han construido y que siguen preservando de una manera espectacular. Ninguno de ellos puede acceder a este espacio prohibido, excepto para limpiarlo o mantenerlo. De modo que cuando los primeros invasores llegan ellos encuentran un hotel maravilloso y completamente vacío.

Después de instalarse, ellos comienzan a profanar el lugar sagrado y los indígenas envían a varias de sus mujeres para convencer a los hombres blancos abandonar el hotel. Las mujeres son violadas y rápidamente se transforman en sirvientas cuyo rol es satisfacer las necesidades cotidianas y sexuales de sus nuevos amos. El cuento termina con una batalla sangrienta donde mueren tanto los indígenas como los usurpadores del tótem y el mismo hotel queda destruido. Lo que resulta tan importante en el texto de “El tótem” es que Bizzio construye una alegoría de su país como un espacio económicamente decaído y pobre que, sin embargo, está obsesionado con la creación de condiciones supremas para el capital extranjero. Los únicos que pueden acceder a estas condiciones son precisamente los forasteros en control de dicho capital y aquellos que les ofrecen algún tipo de servicio, sea éste del tipo manual o sexual. En la batalla final las mujeres esclavizadas toman el lado de los invasores y es precisamente esta actitud de servilismo que el escritor se propone exponer a través de la creación de un conflicto fratricida en el cual los nativos acaban matándose entre sí.

En el relato que ocupa el centro de nuestra investigación faltan los elementos fantásticos, tan típicos para la prosa de Bizzio, mas predomina una fuerte presencia de la ironía y del humor sardónico que sirven como herramientas para cri-

ticar la clase media argentina y también para asistir en la deconstrucción de las normas de comportamiento sexual promovidas por la sociedad machista y aburguesada de Latinoamérica. Geográficamente “Cinismo” se ubica en Punta del Este, uno de los balnearios más anhelados y prestigiosos para la clase media del Cono Sur. Las dos familias que se encuentran allí, los Jasan y los Kraken, son representantes máximos de tal estrato social y desde el principio Bizzio los pinta con un significativo nivel de ironía: “Muhabid Jasan es un tipo ‘interesante’. Su esposa Érika es una mujer ‘con inquietudes’. [...] Los amigos eran Suli y Néstor Kraken. Suli era homeópata y Néstor Kraken sociólogo. Los dos pertenecían a la categoría ‘interesante’. Eran cultos, eruditos. Por momentos incluso inteligentes” (7-8). El centro del argumento narrativo, no obstante, está ocupado por los hijos de estas dos parejas, Álvaro Jasan y Rocío Kraken, quienes aparecen como víctimas de unos padres “interesantes” y cultos que están demasiado preocupados con sus propias inquietudes. Así aunque Érika es economista ella tiene una serie de pasatiempos adicionales como “la política, la botánica, la literatura, el sumié, la decoración de interiores, la grafología, [etc., etc.]” (7-8) y pasa todo su tiempo en el Uruguay pintando y fumando marihuana. Los otros tres progenitores, Muhabid, Suli y Néstor, ocupan su tiempo en Punta del Este tomando dos botellas de güisqui por día y manteniendo “largas conversaciones muy interesantes” (9).

Dentro de tal escenario de abandono y libertad para los hijos de las dos parejas de pseudointelectuales el cuento de Bizzio se centra precisamente sobre Álvaro y Rocío que con sus 15 (él) y 12 (ella) años están en la edad más oportuna para explorar su identidad a través de la sexualidad. Desde el comienzo del relato



el lector está advertido que Muhabid sospecha de que su hijo sea gay y ésta es una obvia preocupación para el padre de familia (9). No obstante, el juego de seducción entre los dos jóvenes comienza casi de inmediato cuando Rocío propone al muchacho acostarse con ella. En una rápida secuencia de eventos Álvaro termina seducido por la nena quien, en una absoluta desestabilización de los tradicionales roles patriarcales, lo induce a su cama, lo desviste y está al punto de penetrarlo a él en un acto sexual que queda interrumpido por la llegada de Néstor. En este momento de la narración el lector se enfrenta con varios elementos abiertamente queer. Por un lado hay una obvia desestabilización de los binarismos típicos que el sistema patriarcal insta para controlar la sexualidad humana. La definición de Álvaro como gay, según ésta es hecha por sus propios padres, está quebrada en el momento cuando él se acuesta con Rocío quien, por lo menos desde el exterior, tiene todos los atributos de una adolescente. No obstante en el momento del acto sexual él siente una obvia mezcla de deseos e impulsos. Por un lado quiere “penetrarla [a Rocío] de una vez por todas”, mas por otro desea seguir acostado boca abajo y de hecho al final termina “en cuatro patas agitando el culo en alto como bandera” (19-20). Estos deseos y actos confusos que siente y perpetra Álvaro muestran una falta de identidad sexual estable y develan que él quiere disfrutar de un coito sin limitarse a ningunos marcos de actuación programada como lo exige el sistema patriarcal en su división obligatoria entre hétero y homosexualidad. Lo que Bizzio presenta entonces es un chico cuyos deseos y prácticas sexuales rechazan las típicas expectativas sociales. Él está dispuesto a buscar placer en cualquier juego sexual y no teme experimentar con su sexualidad.

Las acciones y el cuerpo de Rocío son el otro elemento sumamente queer que aparece en este momento de la narrativa. Antes del acto sexual no hay ninguna indicación directa de la intersexualidad de la muchacha. Ella es simplemente una adolescente que sabe cómo obtener lo que quiere y que no teme desafiar los reglamentos establecidos por el patriarcado en cuanto al comportamiento esperado de una mujer. Mas en el momento del acto sexual las cosas se comienzan a poner “raras” o queer, ya que a diferencia de Álvaro ella sabe muy bien cuál es el tipo de placer que está buscando. A lo largo del acto sexual ella prepara a su amante para penetrarlo. Una vez que él está en cuatro patas, Bizzio permite al lector ver lo que realmente está sucediendo:

Cualquier otra mujer, incluso otra chica de la edad de Rocío, se hubiera sentido decepcionada. Rocío no. Rocío se pasó literalmente la lengua por los labios, recorrió con un dedo el slip de su traje de baño (dejando al aire una pijita inescrupulosamente rosa, de un rosa enharinado) y avanzó de rodillas sobre la cama hacia el culo del idiota. (20)

En este instante por primera vez al lector se le revela que Rocío no es una chica común y corriente, sino que se trata de una persona intersexual o hermafrodita. No solamente su cuerpo rechaza los límites de la “normalidad” tradicional por ser un cuerpo que tiene atributos pertenecientes a ambos sexos, sino que su comportamiento y deseos no obedecen las expectativas instituidas para el sexo femenino al cual se aproxima su exterior.

Este acto sexual es interrumpido por el padre de Rocío en una obvia demostración del poder patriarcal que no puede permitir el tipo de desviación de las normas tradicionales representado por la penetración anal que anhela Álvaro en su

estado de paroxismo sexual. Néstor no comparte lo observado con el resto de los padres de la joven pareja y a continuación la conexión entre los dos adolescentes queda congelada en un estado de juego de seducción y deseos frustrados. El chico quiere seguir con su experimentación sexual, pero Rocío decide que ya está enamorada y se distancia de él en un intento de limitar su sufrimiento, sabiendo muy bien que Álvaro y sus padres pronto se irán a Los Ángeles donde Muhabid tiene un contrato para trabajar en la música de una película. De tal modo los chicos pasan varios días persiguiéndose y evitándose, siguiendo los patrones típicos del cortejo tradicional, hasta la mañana de la despedida cuando Álvaro le pide a Rocío que él/ella le muestre su pija. Este momento es importante porque es el único (fuera del acto sexual) en el cual se da una visibilidad explícita a la diferencia del cuerpo de Rocío. Es en este final del cuento cuando ella participa abierta y voluntariamente en un acto que permite a Álvaro y, a través de él, al lector observar la otredad de su anatomía que la ley patriarcal impide ser mostrada fuera de los libros y catálogos de patología médica. Lo que decepciona en este último instante, sin embargo, es que Bizzio elige evitar una descripción directa del cuerpo de Rocío. Tal vez por causa de una timidez fortuita el escritor simplemente informa al lector que Rocío "...bajó la bombacha con el pulgar... Fue un segundo" (34) y deja que el lector se imagine este cuerpo diferente en los puntos suspensivos de la omisión. Aunque se sobreentiende que el atributo que ella le muestra a su amigo es la pija color "rosa enharinado" hace falta una descripción concreta para recalcar y exponer la otredad de Rocío. Tal acto sin dudas ilustraría claramente la incoherencia del así llamado sexo "natural" cuya construcción social ya ha sido de-

safiada teóricamente por críticos como Butler en su *Gender Trouble*. Pese a tal omisión, no obstante, el cuento de Bizzio logra crear un discurso que revela las grietas del binarismo patriarcal de sexo y género a través de la historia del primer amor entre los dos adolescentes. Álvaro y Rocío mantienen una conexión emotiva y sexual que les ayuda crear su propia subjetividad tras el desafío de las normas tradicionales del patriarcado.

Si en el caso de “Cinismo” el argumento se centra alrededor de la relación entre los dos jóvenes, el film de Puenzo tiene un enfoque sustancialmente distinto. En términos del argumento las discrepancias entre las dos obras son numerosas y en una entrevista la directora afirma que “the character Alex [Rocío en el cuento] is almost the only thing that is left the same as in the story” (cit. en Traci Roberts-Camps s. pág.). De hecho, a pesar de que el guión fuera escrito conjuntamente por Puenzo y Bizzio (quienes además forman una pareja casada), las diferencias son fundamentales. En primer lugar casi todos los nombres han sido reemplazados y el cambio más significativo, en este aspecto, es obviamente la transformación de Rocío quien se convierte en Alex. Desde el comienzo del film queda claro que ella será el personaje principal y en su mayoría la acción dramática se ocupará con su búsqueda de identidad y su desafío a las reglas establecidas. Durante los créditos iniciales Alex aparece con una imagen andrógina corriendo por el bosque con un machete e inmediatamente después fumando un cigarrillo. A pesar de dicha imagen andrógina, Alex aparenta ser una mujer joven más estos dos atributos con que dispone—el cigarrillo y el machete—ya ubican su personaje dentro de un ambiente contestatario por ser instrumentos fálicos que dentro del imaginario tra-

dicional están relacionados con el hombre y sus actividades socioeconómicas. A continuación aparece otro de los personajes claves que no solamente tiene un nombre diferente en el film, sino una carrera distinta también. El padre de Álvaro, Ramiro, no es un músico exitoso, sino un prodigioso cirujano plástico que especializa en cirugía estética. Su principal interés profesional, no obstante, es la así llamada patología médica y según su hijo a él le apasiona “corregir” defectos innatos, como por ejemplo cortar el sexto dedo de la mano de una persona.

La transformación de Muhabid, el músico, en Ramiro, el cirujano plástico, es una de las claves fundamentales para comprender la diferencia en el enfoque y en la ideología del film de Puenzo. Desde este momento queda claro que el argumento no se centrará tanto sobre la conexión amorosa entre Álvaro y Alex como sobre la subjetividad de la persona intersexual. Esta orientación temática de la película queda reforzada por otro evento que se introduce al principio de la obra cinematográfica. Durante la primera comida con los invitados recién llegados Alex anuncia que probablemente pronto será expulsada de su colegio. Poco después la audiencia se enterará que ella ha confesado el secreto de su intersexualidad a su mejor amigo/novio Vando, quien rápidamente ha compartido dicha información con algunos de sus amigos. La respuesta de Alex frente a tal acto que ella percibe como traición es terminar la relación emotiva con una confrontación física en la cual le rompe la nariz al amigo—la razón precisa por la que espera ser expulsada próximamente. De tal modo desde su inicio el film de Puenzo posiciona estos dos eventos, la llegada del cirujano plástico y la difusión del secreto de

Alex dentro de la comunidad, como hitos que marcan el conflicto dramático que ocupará el centro de la obra.

Ramiro y su familia han sido invitados por Suli—la madre de Alex— quien ha mantenido una amistad con Érika (la esposa del médico) desde los años previos a su matrimonio. Los tres, Suli, Érika y Ramiro, establecen un pacto desde el inicio para convencer a Kraken (el padre de Alex) y a Alex considerar una cirugía para “normalizar” a la adolescente, transformándola en una chica “normal”. Este conflicto que posiciona a los tres conspiradores contra Alex y su padre en la búsqueda de una supuesta “normalización” es realmente el eje temático del film. En este sentido, el acto sexual entre Alex y Álvaro, que contiene algunas semejanzas con el acto descrito por Bizzio, sirve para recalcar los aspectos problemáticos y hasta absurdos de tal afán por la “normalización”. Alex está completamente consciente de sus deseos que incluyen el uso de su pene para penetrar a su nuevo amigo y probablemente a otras personas también. Este encuentro sexual entre los dos jóvenes es solamente un ejemplo de la incoherencia que produce la propuesta del cirujano. En el momento de la llegada de la familia de Ramiro, Alex ya ha parado de tomar los medicamentos necesarios para suprimir sus características masculinas. No obstante, su intento tampoco es necesariamente convertirse en un hombre, ya que ella disfruta de actividades supuestamente femeninas, como la de tener pijamadas con su mejor amiga o bañarse juntas sin que entre las dos haya ningún tipo de tensión sexual.

Todos estos impulsos, que el sistema patriarcal consideraría contradictorios, demuestran que Alex ha llegado a un momento de concientización personal y

sexual por rechazar todo tipo de intentos para ser “normalizada”.<sup>57</sup> Su sufrimiento por tener que conformarse con las expectativas de ser una chica y por la necesidad de esconder su propia diferencia se revelan claramente a través del diario que ella guarda. En éste el público puede ver una serie de dibujos grotescos que Alex ha pintado de su propio cuerpo como algo raro y monstruoso. En su entrevista con la directora Sophie Mayer lo califica como un “Frida Kahlo-like diary” y Puenzo explica que este artefacto fue creado por la actriz que representa el papel de Alex, Inés Efrón, y sigue el modelo de los dibujos de cierto artista alemán que retrata niñas con genitales masculinos (Mayer 14). Es obvio que en este preciso momento del desarrollo de Alex la llegada de Ramiro y de su intento de “arreglarla” crea una colisión que consume todas las interacciones entre los diferentes personajes. Kraken parece ser el único dispuesto a considerar los deseos de su hija y por tal razón se pone en contacto con otra persona intersexual de la comunidad, Juan, quien ha crecido como una niña para transformarse, después de su adolescencia, en un hombre y padre de familia. Él termina convenciendo al padre de Alex de que Alex es la que tiene que escoger su camino y decidir cuál es la vida que quiere vivir—la de una mujer, la de un hombre o la de una persona abiertamente intersexual.

En el film este proceso de exploración que emprenden Alex y su familia se complica por la decisión de la adolescente de salir del armario del silencio que la sociedad impone a una persona intersexual. Al revelar su secreto a Vando pronto

---

<sup>57</sup> Es importante subrayar que el personaje de Alex en el film es mayor que el personaje de Rocío del cuento de Bizzio. En el primer caso el personaje tiene unos 15 años y en el segundo solamente 12.

todo el pueblo (a diferencia del cuento el film no se ubica en Punta del Este, sino en un pueblo pequeño de la costa uruguaya) se entera de que Alex es un tipo de “monstruo anormal”. Esto provoca el tipo de violencia típica para una sociedad patriarcal y especialmente rural. En una de las secuencias de escenas más traumáticas del film Alex es atacada por varios de los chicos de la aldea quienes la alcanzan en una playa solitaria para “ver” la diferencia de su cuerpo acosándola con los gritos de “¡mostranos qué tenés!”. Después de averiguar que el personaje principal tiene “las dos cosas”, uno de los jóvenes la trata de violar. Este intento de violación funciona como un acto final de “normalización” forzada. Uno de los postulados del patriarcado sugiere que este tipo de agresión sexual sirve el propósito de feminizar a la víctima (sin que importe cuál es el sexo o el género de ésta) a través de la penetración coercitiva. De modo que el deseo del violador en *XXY* es encasillar a Alex en un rol sexual específico—el de una mujer, víctima de la violencia masculina. En este intento el joven y sus amigos coinciden con el cirujano plástico quien intenta transformar a Alex en una mujer con el uso del bisturí y de las pastillas hormonales.

Al final del film los invitados están por irse y Kraken le ofrece a su hija elegir su futuro. Ella es la persona que debe decidir cómo quiere vivir su vida. Este es uno de los momentos más sobresalientes de la obra de Puenzo porque la respuesta de Alex es muy simple, pero al mismo tiempo muy significativa: “¿y si no hay nada que elegir?”. Tal réplica constituye una declaración que resiste cualquier tipo de normalización y demuestra que la joven se siente cómoda en su propio cuerpo de una manera que rechaza cualquier tipo de intervención médica o psi-



cológica. De hecho, a continuación volveré a este momento particular para explorar su importancia en términos específicamente queer. La otra decisión importante que Alex toma en esta última conversación con su padre es salir completamente del armario en que ha vivido su vida hasta el momento. Kraken todavía no ha hecho una denuncia contra los chicos que atacaron a su hija y la informa a Alex que ella debe determinar si es necesario ir a la policía. Además, él le advierte que si la policía se involucra con el asunto éste se tornará público y todo el mundo se enterará de su diferencia. Otra vez la respuesta es muy simple. Con un sencillo “¡que se enteren!” Alex rechaza el silencio y la conformidad y desafía en absoluto la idea de que ella tiene que vivir escondiendo su cuerpo de la mirada pública en una sociedad llena de prejuicios.

Considerando todos estos temas y elementos nuevos que introduce el film de Puenzo queda bastante claro que no se trata de una adaptación cuya intención es asemejarse o serle fiel al texto literario, sino de una película que utiliza un cierto hipotexto (en este caso “Cinismo”) como su base argumentativa y al final acaba siendo una obra totalmente independiente. Entre el texto literario y la producción cinematográfica existen tantas discrepancias en términos de contenido e ideología que la vieja idea de fidelidad adaptativa no parece haber tenido ninguna influencia sobre la creación del guión o de la película en general. En este sentido yo quisiera examinar *XXY* regresando a una de las primeras teorías donde fundamentalmente se rechaza la propuesta de la fidelidad adaptativa—una teoría de que directa o indirectamente se nutren muchas de las propuestas epistemológicas sobre la adaptación fílmica exploradas anteriormente en nuestro estudio. En 1984 Christopher

Orr publica una reseña extensa sobre cuatro textos diferentes que examinan la conexión entre literatura y cine.<sup>58</sup> Muchos años antes de la edición de los trabajos de Stam, Elliott, Cahir o Cabezón Doty, Orr rechaza la noción de fidelidad adaptativa que él ve como el rasgo principal, con muy pocas excepciones, que une los volúmenes que le he tocado reseñar. Al mismo tiempo el crítico entiende muy bien la importancia que tiene el énfasis sobre la fidelidad en este campo de investigación particular a principios de los años ochenta y por tal razón sugiere que se suspenda la publicación de semejantes estudios adaptativos (Orr 72). Lo que el investigador planta después es una serie de semillas que en la década de los noventa evolucionarán y se transformarán en algunas de las teorías bien desarrolladas de los críticos previamente señalados.

Así, por ejemplo, Orr destaca la posible importancia que la intertextualidad puede tener en el campo de la adaptación cinematográfica, un tema que Stam amplificará más tarde en su trabajo sobre el dialogismo adaptativo:

By placing the notion of adaptation within the theory of intertextuality, we can describe the literary source as one of a series of pretexts which share some of the same narrative conventions as the film adaptation. This description obviously does not exhaust the film's intertextual space, which also includes codes specific to the institution of cinema as well as codes that reflect the cultural conditions under which the film was produced. (Orr 72)

---

<sup>58</sup> Estos cuatro libros son: *Hemingway and Film* (1980) de Gene Phillips; *The English Novel and the Movies* (1981) de Michael Klein y Gillian Parker; *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation* (1981) de Andrew Horton y Joan Margretta; *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction* (1981) de Syndy Conger y Janice Welsh.

Adicionalmente, Orr analiza algunos de los elementos que diferencian los procesos de leer un texto escrito y de ver un film concordando con los postulados de Robert Scholes según los cuales “the narrativity required of the reader and spectator is entirely different, i.e., the reader visualizes from abstract signs whereas the spectator abstracts from visual information (Orr 73). Como ya fue indicado previamente esta discrepancia entre la manera de percibir palabra e imagen y las técnicas que el cerebro humano utiliza para descifrar cada uno de estos dos elementos es una de las bases principales sobre las que Elliott construye su analogía del espejo (Elliott 215-22). En su *Rethinking*, la crítica profundiza su exploración sobre dicha discrepancia utilizando un número de premisas provenientes de la neuropsicología y la lingüística cognitiva para concluir que “[v]erbalizing and visualizing thus prove to be connected rather than opposed cognitive processes. But they are not simply ‘connected’: rather, they inhere looking glass fashion” (Elliott 222).

Además de proponer toda una serie de ideas sobre el vínculo entre cine y literatura que se desarrollarán en investigaciones futuras, en su breve reseña Orr sugiere una manera alternativa (a la de la búsqueda de fidelidad) para examinar las conexiones entre un texto escrito y la correspondiente adaptación cinematográfica. A partir de la propuesta que la adaptación es producto de un momento y unas circunstancias culturales específicas que impulsan su creación, Orr invierte el énfasis principal que en aquel entonces ocupaba el centro de los estudios adaptativos. Él insiste en que la preocupación cardinal no debería ser si el film es fiel a su “fuente” literaria, sino de qué manera la selección de un preciso texto literario y la

aproximación de la película a tal texto se inscriben dentro de la ideología de la obra cinematográfica (Orr 73). Esta sugerencia del crítico obviamente cambia el enfoque del análisis de la adaptación desde una preocupación por su fidelidad al texto escrito hacia un modelo de investigación que recalca los méritos propios de la película. Para conseguir tal meta Orr introduce el término “lapses of fidelity” con el propósito de localizar aquellos elementos que producen una transformación “in the passage from literary to filmic text” (73). A través de estos lapsos uno puede construir la obra cinematográfica y revelar su ideología propia.

Es importante subrayar que en los más de veinticinco años que han pasado desde la fecha en que Orr publica su reseña se ha creado una sustancial cantidad de trabajos críticos sobre el tema de la adaptación cinematográfica y en vista de tal desarrollo algunos de los detalles del análisis de Orr hoy en día pueden parecer anquilosados. Así, por ejemplo, la cita anterior se consideraría problemática por referirse al film como un “texto”, ya que desde el momento cuando el guión se comienza a transformar en producción cinematográfica tal denominación reduce la amplia variedad de técnicas que utiliza la película a solamente una, precisamente el guión. Otro punto de contención sería el mismo nombre del concepto que Orr elabora en su reseña, el término de “lapses of fidelity”. A pesar de que la idea denominada con dicho término fuese revolucionaria para el año 1984 y todavía resulta sumamente útil, el nombre que el crítico da a su idea sin duda refleja sus preocupaciones con la fidelidad, típicas para la época. En el siglo XXI esta índole de preocupaciones tiene poca importancia para el campo epistemológico de la adaptación filmica y por lo tanto la etiqueta “lapses of fidelity” parece sonar ar-

caica por sugerir cierta falta o imperfección por parte de la película. En mi análisis a continuación, no obstante, yo seguiré utilizando dicha denominación, mas quisiera recalcar que un término mucho más simple como “transformaciones” sería suficiente para demarcar el tipo de diferencias que se producen en el proceso de adaptación que Orr se propone investigar con tal de determinar las discrepancias entre las ideologías de las dos obras, la adaptada y la adaptación.

Con todas estas consideraciones en cuenta me gustaría analizar la manera en la cual estos lapsos o transformaciones, que como ya fue reiterado varias veces son numerosos en el caso de *XXY*, funcionan en el proceso de adaptación emprendido por el film de Puenzo para poder reparar claramente en la ideología de esta obra. Desde el principio la producción cinematográfica cambia varios aspectos fundamentales del cuento de Bizzio. El padre de Álvaro ya no es un músico, sino un cirujano que viene a la casa de los Kraken determinado a operar a su hija intersexual. Otro cambio cardinal es el papel sumamente diferente que tiene el mejor amigo (o supuesto novio) de Rocío/Alex. En el cuento este personaje se llama Rosendo y aparece brevemente durante la última cena que las dos familias comparten antes de la partida de los Jasan. Este chico es presentado principalmente como el rival amoroso de Álvaro y todo lo que Rosendo quiere es proteger a Rocío de las incursiones sexuales del hijo de los invitados. En el film el mejor amigo/novio de Alex es Vando y como ya fue planteado anteriormente su rol es totalmente distinto por ser él la persona que divulga el secreto de la intersexualidad del personaje principal. De tal modo Vando funciona como un traidor de la confianza de

Alex, mas al mismo tiempo él la libera del armario silencioso que los padres de Alex habían construido alrededor de su anatomía diferente.

Lo que estas transformaciones (que yo opino son unas de las más significativas que introduce la adaptación fílmica, ya que hay un sinfín de lapsos adicionales) producen es un ambiente de violencia tangible en el film que no aparece tan definido en el cuento. Las acciones de Vando—sus palabras—provocan las escenas más abiertamente violentas en la película, cuando Alex es golpeada y casi violada por los otros chicos del pueblo. No obstante, el cambio de profesión del padre de Álvaro (Muhabid/Ramiro) es probablemente la razón principal por la cual la violencia queda tan evidentemente institucionalizada y delineada en la obra de Puenzo. El cirujano plástico llega a la costa uruguaya con una agenda bien concretada y no esconde su deseo de “corregir” y consecuentemente “sanar” el cuerpo de Alex que él percibe como una obvia deformidad que precisa ser enderezada. De tal modo el film reproduce uno de los discursos más peligrosos que ha surgido a partir de la época moderna. Para ilustrar esto quisiera citar la frase con la que David Forgacs comienza su trabajo sobre el fascismo: “[t]he discourse of Fascism is full of imagined acts of violence which heal and restore order where there had been a perceived state of disease and disorder” (5). El crítico continúa su análisis sobre las prácticas violentas del fascismo con una investigación del deseo de este tipo de gobierno de cortar, sanar y, en los casos más extremos, descartar los cuerpos de aquellos individuos que de alguna manera son percibidos como diferentes o indeseables (una práctica que se repetirá a lo largo del siglo XX en diferentes países latinoamericanos). Uno de los métodos más convenientes para cumplir con

tal meta es categorizar a las víctimas de tales actos violentos como pacientes, cosa que permite al estado fascista ocultar la motivación siniestra de sus acciones genocidas tras la epistemología médica y psiquiátrica de la ciencia moderna (For-gacs 5-6).

La violencia institucionalizada que Ramiro representa también se aproxima al vínculo que Zygmunt Bauman establece entre el concepto de *unwertes Leben* ('vida que no vale la pena vivir') resultante de la Primera Guerra Mundial y la categoría antigua de *homo sacer*, la cual ha sido desenterrada por el filósofo italiano Giorgio Agamben. Lo que tienen en común estas dos ideas, según Bauman, es la definición de un cuerpo que por su diferencia puede ser eliminado y borrado de la estructura social para el bienestar de todos los miembros de la comunidad (*Liquid* 133). Aún más, bajo las leyes romanas el *homo sacer* constituye una persona sagrada en el sentido negativo de la palabra que puede ser asesinada por cualquiera, mas no es digna de ser sacrificada en un ritual religioso (Agamben 72). De tal modo estos dos conceptos, *unwertes Leben* y *homo sacer*, crean, cada uno por su propia manera, una clase separada de seres humanos que quedan fuera de la ley humana y de la ley divina y cuya vida no contiene ningún valor esencial. Bauman utiliza estas propuestas para describir la condición actual de los refugiados y emigrantes socioeconómicos (Bauman 133-34). Esta idea, sin embargo, se puede conectar con el film de Puenzo considerando los intentos de Ramiro y de los compañeros de Vando de "normalizar" a Alex y también su aproximación a la diferencia de la persona intersexual. La vida de un ser diferente es inmaterial y no tiene valor para aquellos que dominan la ley y al mismo tiempo cada uno de ellos

(los que manejan el poder) siente la obligación y el derecho de “corregir” la diferencia del otro, sea a través de una cirugía o de una violación. Esta “corrección” forzada entonces, siguiendo la lógica absurda de aquellos que controlan el poder, proveerá una oportunidad al ser diferente para que su vida obtenga algún valor ontológico. De tal modo Alex se convierte en un *unwertes Leben* o *femina sacra* cuyo cuerpo no puede continuar existiendo en su forma actual y tiene que ser eliminado (a través de la “normalización”) para el beneficio de toda la comunidad.

XXY alude directamente a todas estas ideas y también a aquellas prácticas que Forgacs denomina como proto-fascistas (16). Ramiro considera a Alex como su paciente aún antes de conocerla personalmente. En el ferry que lleva a su familia de Buenos Aires hacia la costa uruguaya él está examinando el expediente de la joven y leyendo un libro cuyo título, *Orígenes del sexo*, insinúa el interés “profesional” que despierta en él la meta de este viaje. Es importante mencionar que en tal punto el film establece una conexión clara entre ambos padres, Ramiro y Kraken, como símbolos del estado regulador y opresivo, ya que el autor de dicho libro es el mismo Néstor Kraken. En otro lapso de fidelidad la profesión del papá de Alex ya no es la de un sociólogo, como lo fue en el caso de “Cinismo”, sino la de un biólogo marino que estudia las tortugas atlánticas y otros de los mamíferos marinos que habitan el área. Desde el momento en que el cirujano lee dicho libro (menos de cinco minutos después del inicio) está claro que él considera a Alex un cuerpo mutilado que necesita ser “arreglado” antes de que sea demasiado tarde. Él sabe que su supuesto paciente ha dejado de tomar las pastillas hormonales y advierte a sus padres que pronto los cambios que se producirán en la fisiología de la



joven serán irreversibles. De tal modo el padre de Álvaro inequívocamente representa la violencia protofascista e institucionalizada que insiste sobre la “normalización” operativa de las personas intersexuales que en su estado hermafrodita él juzga como un tipo de *homo sacer*. Todo lo que el cirujano ve en Alex es un ser humano mutilado, desordenado y enfermo y él considera su responsabilidad cortar las partes innecesarias para producir un cuerpo regularizado. Este tipo de violencia contra el sujeto intersexual es sin duda problemático cuando se ejerce contra bebés recién nacidos, mas en el caso de Alex su padre aclara que no se permitieron ningunas cirugías inmediatamente después de su nacimiento, ya que Kraken quería que una vez grande Alex escogiera su propio destino. Como lo afirma Alex al final del film ella no quiere escoger nada por sentirse lo suficiente cómoda en su propio cuerpo. Considerando la edad de la adolescente y sus decisiones de no tomar las pastillas y de dejar su cuerpo desarrollarse sin ningunas intervenciones artificiales el intento de Ramiro de forzar una “normalización” parece coincidir aún más estrechamente con los postulados fascistas que analiza Forgacs.

El deseo obsesivo del médico para “corregir” las así llamadas deficiencias del cuerpo del personaje principal se puede vincular con otra parte del argumento de Forgacs y también con algunas de las propuestas de Naomi Segal que se pueden encontrar en su trabajo sobre la violencia, la política y lo estético. Segal afirma que la violencia siempre actúa desde una posición masculina en dos sentidos que ella considera contradictorios: “in its use of a strength that must try to be graceless, for the graceful is too aesthetically quieted, not chaotic enough for the rebel’s gesture; and because of its quintessential place in the subject-position”

(143). Forgacs elabora sobre esta definición de la violencia como un fenómeno masculino y contextualiza este concepto dentro del imaginario fascista citando el trabajo de Klaus Theweleit sobre los *Freikorps* alemanes<sup>59</sup> que compartían la ideología ultraderechista de los nazis con los cuales finalmente se juntaron en 1933. En su *Male Fantasies* Theweleit interpreta la violencia de los miembros de estas milicias como hombres espantados por el nuevo rol de la mujer a partir de la época industrial que quieren restablecer control sobre lo femenino y sobre la mujer. Las mujeres se transforman en una amenaza sucia e hipersexual que necesita ser castigada (cit. en Forgacs 15).

El punto más importante de este análisis para las metas de nuestra investigación, no obstante, es la necesidad de estos grupos masculinos “to police the boundaries of their own erect, column-like bodies against the threat constituted by the female body and its disorderliness, its uncontainable, engulfing flows” (Forgacs 15). El deseo de separar los cuerpos masculinos de los femeninos que son considerados como desordenados e incontrolables se vincula directamente con la aspiración de Ramiro (que también es compartida hasta cierto punto por Suli y Érika) de establecer de una manera clara y absoluta el sexo de Alex. Si el cuerpo femenino es considerado amenazante para el sistema patriarcal, un cuerpo como el del personaje intersexual representa una exuberancia y “monstruosidad” que no puede ser tolerada de ningún modo. La única respuesta que el aparato de control social puede enunciar frente a la diferencia de Alex es suprimir violentamente to-

---

<sup>59</sup> Organizaciones paramilitares protofascistas y ultranacionalistas que surgieron en Alemania después de la Primera Guerra Mundial.

dos los marcadores de tal diferencia. En el film se ve muy bien la manera en la cual sucede tal supresión. Por un lado aparece la violencia abierta como la de los chicos en la playa, mas por otro se presenta una violencia “normalizadora” que se esconde tras un discurso médico y pseudocientífico que proclama ser la verdad absoluta.

Antes de indagar sobre algunas adicionales prácticas violentas y proto-fascistas en que participa el padre de Álvaro quisiera aclarar la razón por la cual acabo de utilizar el adjetivo “seudocientífico” al referirme a las acciones de Ramiro. *XXY* revela un aspecto del tratamiento médico que reciben muchas de las personas intersexuales en los días inmediatamente después de nacer que en los últimos años se ha vuelto muy controversial. En este sentido, el hecho de que Kraken no permita la mutilación de su hija en la fecha de su nacimiento es sumamente importante porque demuestra el intento del padre de transferir una parte de su poder a su hija quien, de tal manera, tendrá la oportunidad de decidir cómo manejar su propio cuerpo. Sin embargo, psicólogos como Vera Goralí, cuyo trabajo está relacionado con personas intersexuales como Alex, corroboran que el caso representado por Puenzo es una excepción rara (s. pág.). En la mayoría de los casos que forman parte de la investigación de Goralí las prácticas médicas son totalmente distintas y mucho más siniestras. En algunas instancias los cirujanos toman la iniciativa y “arreglan” el recién nacido por su propia cuenta, solamente informando a los padres de sus decisiones y actos una vez que las partes “innecesarias” o “deficientes” hayan sido cortadas o “corregidas”. En otros casos los padres colaboran con los médicos quienes los aseguran que la cirugía “correctiva” es la única

opción que puede garantizar el bienestar de sus hijos. Entonces sigue una serie de operaciones para completar la “normalización” del futuro hombre o mujer y preservar el binarismo absoluto entre los dos sexos. Estas prácticas médicas frecuentemente son complementadas por el trabajo de psicólogos, psiquiatras y todo tipo de profesionales de salud mental. En su ensayo sobre el asunto Eve Kosofsky Sedgwick afirma que aquellos niños considerados demasiado afeminados (en su investigación el énfasis no son los niños intersexuales, mas de todos modos se trata de sujetos que no cumplen con las expectativas heterosexistas), frecuentemente son el sujeto de interminable terapia mental. Este tipo de terapia, asegura la crítica, siempre tiene como propósito eliminar aquel cuerpo que no es heterosexual y reafirmar el binarismo en el cual pueden existir solamente sujetos heterosexuales. De hecho, concluye Sedgwick, el problema principal de la relación entre los profesionales de salud mental y sus pacientes que no cumplen con los requisitos de la heteronormatividad es que “the members of this profession can’t stop seeing the prevention of gay people [o de cualquier otro tipo de “desviación sexual”] as an ethical use of their skill” (*Tendencias* 163).

A pesar de todo este tipo de injerencias, sin embargo, Goreli asegura que una vez que los pacientes lleguen a la adolescencia el análisis empírico sugiere que aquellas personas intersexuales que han sido sujeto de operaciones médicas y terapias psiquiátricas con frecuencia encaran sufrimiento, crisis psicológicas, sentimiento de vergüenza e incluso intentos de suicidio como resultado directo de las decisiones recomendadas por los doctores y por su supuesta pericia profesional y científica. Goreli ilustra la imposibilidad de los médicos de tomar una decisión

realmente adecuada y beneficiosa para la persona intersexual en los primeros años de su vida citando el caso de la famosa activista intersexual Cheryl Chase. Nacida con un caso de hermafroditismo completo Cheryl fue sometida a varias cirugías y a lo largo de su niñez fue asignada “ambos géneros en forma alternativa” (Goreli s. pág.). Como consecuencia, esta paciente perenne del aparato médico y científico sufrió una “grave crisis, en que la vergüenza y el silencio eran ingredientes no menores” (Gorali s. pág.). Cheryl Chase se transformó en una de las más importantes activistas para los derechos de los intersexuales precisamente por su experiencia infernal con los doctores y el film de Puenzo se vincula directamente con este tipo de violencia ejercida contra los intersexuales por parte de la ciencia y de la medicina que comienza en el momento de su nacimiento o incluso en el período prenatal. Lo que es aún más siniestro en el caso de Alex es que ella había sido salvada de las cirugías invasivas en los primeros años de su vida por su padre, mas la institución médica y su discurso de “normalización” regresan, reencarnados en el personaje de Ramiro, para intentar una vez más la “corrección” obligatoria para las personas intersexuales.

Lo interesante del padre de Álvaro es que él no solamente personifica el profascista discurso médico y pseudocientífico en su modo de aproximarse a la diferencia de Alex, sino que también representa claramente la tradición dictatorial argentina de índole neofascista, especialmente en la manera autoritativa en que

interactúa con su propio hijo.<sup>60</sup> Esto se puede observar durante la cena que sigue el acto sexual entre los dos adolescentes. Alex se ha ido a la casa de una amiga y Álvaro la pinta en su cuaderno mientras su padre está escanciando vino a todos los comensales. En el momento en que Ramiro acerca la botella al vaso de su hijo, éste exclama “¡no, yo no tomo alcohol!”, mas su padre insiste que él ya es grande y consecuentemente hoy debe beber el vino que se le ofrece. Este intercambio entre padre e hijo claramente indica que Ramiro tiene ciertas expectativas que Álvaro pronto necesitará cumplir. La insinuación en este caso es que el adolescente tiene que transformarse en el hombre que su padre le exige que sea. Para satisfacer tal requerimiento él precisará emular las costumbres y los hábitos del padre, una actitud que le permitirá acceder a los privilegios de que gozan los hombres “de verdad”.

Al final del film por primera vez el público llega a observar una conversación honesta entre estos dos personajes. La familia invitada está por irse a la mañana siguiente y padre e hijo conversan alrededor de la fogata. En este momento Álvaro confiesa que siente mucho orgullo por el talento de su padre y por su trabajo y pregunta si Ramiro piensa que él también tiene algún talento propio. La respuesta es rápida y cruel: “No”. En este instante hay una clara indicación que Álvaro ha sido y siempre será una decepción para su padre. Él simplemente no es lo que Ramiro esperaba o deseaba de un hijo suyo. El hombre también informa al adolescente que a la madrugada siguiente la familia se va, ya que no había sido

---

<sup>60</sup> De hecho, David Foster en su reseña sobre el film categoriza a Ramiro de la siguiente manera: “the surgeon and the father come across, respectively, as pre- and post-authoritarian icons of masculinity” (178).

una buena idea venir a este lugar. Álvaro, quien ya está enamorado de Alex, protesta tal decisión y Ramiro se da cuenta que al chico le gusta Alex. En una de las frases más memorables del film, por ser completamente detestable debido a varias razones diferentes, el padre recibe la protesta de su hijo con cierta alegría porque él “tenía miedo que fueras [Álvaro] puto”. En esta corta declaración esclarecen los varios niveles de actitud autoritaria, fascista, patriarcal y homofóbica que emana de Ramiro a lo largo del film. Por un lado aparece la razón principal por la cual él ha sido decepcionado por su hijo—su falta del machismo obligatorio que requiere el padre. Es por este motivo que él insistía que Álvaro tomara alcohol y en este momento queda claro que el hijo nunca podrá ser una copia exitosa de su papá. La homofobia del Ramiro forma una parte integral de su conexión con las prácticas del machismo patriarcal que tiene una larga tradición dentro de la historia argentina y que llegó a su apogeo precisamente durante la dictadura militar neofascista.

Por otro lado, resulta obvio que para Ramiro Alex es y siempre será una hembra, a pesar de las “deficiencias” que él como médico percibe en su anatomía. En este sentido, el deseo de la persona intersexual de no ser encasillada dentro del binarismo heteronormativo sexual como hombre o mujer tiene poca importancia para una personificación del discurso patriarcal tal como lo es el doctor porteño. Para él Alex es una chica y como consecuencia él queda sumamente jubiloso por el hecho de que su hijo sienta atracción sexual por Alex, un deseo que en sus ojos comprueba la heterosexualidad del adolescente. En este caso Puenzo utiliza una técnica semejante al méprise o el malentendido social, así como éste es definido

por Émile Durkheim en su *Elementary Forms* (1912), para socavar los postulados del heterosexismo, ya que Ramiro no se puede imaginar la verdad: que Alex es la que penetró a su hijo. Es un juego que engaña las expectativas del aparato patriarcal y, utilizando un patrón ya introducido por el film de Hermsilo *Las apariencias engañan* (1983), *XXY* comprueba que hay múltiples maneras en que una pareja supuestamente heterosexual puede desestabilizar los paradigmas del patriarcado heteronormativo.

Esta conversación entre Álvaro y Ramiro alrededor de la fogata constituye otro ejemplo de lapso de fidelidad o transformación adaptativa y sirve para recalcar adicionalmente la violencia institucionalizada que personifica el padre del muchacho. No obstante, esta preocupación con la orientación sexual del hijo único de la familia de los invitados también aparece en el cuento de Bizzio. A principios de “Cinismo” el narrador nos informa que Érika, la madre de Álvaro, es consciente de que una de las preocupaciones principales de su esposo es que el chico sea gay y por eso el padre teme que el joven quedará sumamente aburrido durante la visita a la costa uruguaya. En este caso Muhabid no tiene ninguna ilusión de que su hijo pueda cumplir con los deseos paternos de expresar interés sexual en una persona del sexo opuesto: “Ni se le cruzaba por la cabeza [a Muhabid] que Álvaro pudiera sentirse atraído por ella [Rocío]. Era una lástima, una oportunidad perdida” (9). Esta cita señala que para el padre tal falta de interés es una obvia decepción, así como lo fue el caso en el caso del film de Puenzo, ya que Álvaro no satisfará las expectativas heterosexistas de su familia o de la sociedad en general.



Una vez mencionada esta preocupación de Muhabid en el cuento de Bizzio, el tema de la homosexualidad queda bajo la superficie narrativa hasta el momento de la última cena cuando los Jasan comparten con sus anfitriones algunos detalles de sus vacaciones anteriores, del “otro verano”, cuando ellos fueron, junto con otra familia que tenía un hijo “con un problemita mental”, a una islita brasileña que “estaba llena de putos” (29-30). Por lo que parece, los “putos” se divertían muchísimo y los casales heterosexuales, con sus hijos y obligaciones domésticas, sentían una envidia, tangible en las palabras de Érika:

Así que con este amiguito de Álvaro encima [el chico con “un problemita mental”]... hum... no se nos hacía muy fácil que digamos “disfrutar de la vida”, como dicen los chicos [...] La veíamos pasar [la vida que no podían disfrutar]. Todo el tiempo la veíamos pasar. Nos moríamos de ganas de meternos en el quilombo y sin embargo no pudimos hacer otra cosa más que verla pasar. Tomo tu pregunta, Suli. Realmente: ¿por qué será que los putos se divierten así? ¿No es cierto, Muhabid, que nos preguntábamos todo el tiempo eso? (“Cinismo” 30)

A través de esta conversación, que explora las diversiones de los “putos”, el cuento vuelve al tema de la homosexualidad o de los gays (que es otro de los epítetos que se utiliza por los personajes). El sarcasmo típico de Bizzio en este caso se centra sobre la clase media heterosexual educada que supuestamente tiene una mentalidad abierta. Lo que el cuento expone una vez más, no obstante, es la actitud superficial de estos individuos hacía aquellos que son diferentes o forman parte de ciertas capas minoritarias (como lo es el caso de Rocío). A primera vista se nota un cierto nivel de tolerancia cuando Érika utiliza palabras como “gay” o cuando los Jasan admiten haber compartido un espacio tan insular como lo es una pequeña isla con una gran cantidad de homosexuales. Esta tolerancia se enfatiza

por Suli quien informa a sus comensales que ella es “amiga de unos cuantos putos muy inteligentes” (30).<sup>61</sup> No obstante, el problema que se revela a través de esta conversación es la falta de un intento para penetrar más allá de una tolerancia superficial. Así como Rocío/Alex es un bicho extraño para los representantes de la clase media en ambas obras, en el cuento y el film, los “putos” son percibidos como seres humanos sumamente raros que solamente saben divertirse y participar en algún tipo de quilombo. Regresando a una parte de la frase famosa de Néstor Perlongher “no queremos [...] que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen” (*Prosa plebeya* 34), en esta conversación entre los personajes adultos de “Cinismo” otra vez queda claro que la clase media, a pesar de todo su intelectualismo y liberalismo, no puede llegar más allá de la simple tolerancia que excluye la posibilidad de una aceptación del otro, del sujeto diferente. Flavio Rapisardi, quien define la tolerancia como “una fórmula inventada por los liberales del siglo XVIII para contener las prácticas discriminatorias”, demuestra que en el siglo XXI la tolerancia ya no es suficiente para combatir los daños sociales, políticos y económicos causados por la discriminación institucionalizada (“Entre” s. pág.). En los últimos siglos (y a partir del siglo XVIII) la tolerancia una y otra vez ha resultado incapaz de prevenir excesos discriminatorios tales como la Shoah, el genocidio armenio o la masacre de los pueblos indígenas, entre otros, y esto revela la necesidad, según Rapisardi, de reemplazar el anquilosado discurso de la tolerancia con una nueva fórmula que enfatiza una política de

---

<sup>61</sup> Esta frase es un ejemplo excelente del tipo de discurso, ya infame, que ha sido utilizado por un sinnúmero de políticos reaccionarios en su lucha contra los derechos de las minorías sexuales.

“reparación, diversidad y justicia social” (“Entre” s. pág.). Es obvio que los personajes de “Cinismo” recalcan tal necesidad también, ya que su postura no llega a superar los límites de la simple tolerancia del sujeto diferente, sea éste homosexual, intersexual o incapacitado mentalmente.

Finalmente, quisiera concluir mi análisis regresando a varios de los aspectos queer de estas dos obras que todavía no han sido mencionados. En primer lugar es importante señalar la manera en la cual los finales de ambas producciones dejan la cuestión del deseo y de las identidades de los dos jóvenes indefinidos y sin una resolución concreta. En su reseña sobre el film Foster celebra esta decisión de la directora como una excelente representación del amor y del deseo que puede existir entre dos cuerpos queer que quedan fuera de la normatividad patriarcal (178). El elogio del crítico se basa principalmente en la decisión de Alex de mantener su cuerpo intersexual y en el hecho de que Álvaro desee a Alex así como ella es, sin requerir ninguna modificación (178). Yo añadiría que este tipo de final y deseo abierto también se puede encontrar en el cuento de Bizzio aunque en este caso no se trate tanto de una cuestión de amor compartido, ya que Rocío es la única que admite estar enamorada. Álvaro no habla de amor, pero su atracción sexual hacia Rocío es innegable. Él no llega a ser penetrado en el cuento y por eso su deseo crece aún más. Otro punto importante que Foster propone en cuanto a la falta de resolución final del film de Puenzo es compararlo con la manera en que el padre de la directora, Luis Puenzo, deja inconcluso el final de su obra maestra sobre las desapariciones durante la dictadura argentina, *La historia oficial* (1985). El crítico concluye que en ambos casos esa falta de un desenlace

nítido se refiere “to the profound dilemmas that Argentine society has yet to resolve” (179). Y de hecho, en los veinte años que dividen estas obras ha surgido una serie de nuevos problemas que los argentinos necesitan remediar y la esperanza es que las soluciones en el siglo XXI sean más eficaces que aquellas producidas después del fin de la dictadura cuya falta de eficiencia se revela en *La historia*.

Más allá de los finales de las dos obras me gustaría enfocarme sobre uno de los personajes ya mencionados que aparece en *XXY* el cual, desde una perspectiva queer, complica adicionalmente el tipo de dilema que presenta el film en su totalidad. Kraken, confundido por los deseos contradictorios de Alex y de su esposa y por las expectativas sociales, se aproxima a Juan, una persona intersexual que ha compartido muchas de las experiencias de Alex. Él también ha sido criado como una niña, pero a diferencia del personaje principal él ha sufrido una serie de cirugías invasivas para ser “corregido” a lo largo de su niñez. En un determinado momento de su adolescencia Juan ha descubierto su deseo de ser varón y después de una serie de nuevas “correcciones” se ha transformado en un hombre con aspecto completamente “normal” y también en padre de familia. Los dos, Juan y Kraken, van a la casa del primero donde ven a su esposa y a su hijo quien, rápidamente queda aclarado, es adoptado. En el futuro la pareja intentará adoptar a una nena también para transformarse así en una “familia tipo”. Por lo que parece el personaje intersexual ha sobrevivido los momentos más difíciles de su vida y ha llegado a una posición social que le permite ser feliz. No obstante, el problema principal desde un punto de vista queer es que tal felicidad se construye a través

de la “normalización” del cuerpo queer. Juan ha borrado todos los vestigios de su intersexualidad y junto con su esposa intenta recrear el núcleo del sistema patriarcal que siempre lo ha rechazado y lo seguirá rechazando a pesar de todos sus intentos para convertirse en el padre de “familia tipo”. Su deseo de integrarse a una sociedad que solamente acepta a los “normales” lo ha llevado a un lado extremo de la heteronormatividad.

La experiencia de Juan tiene varias resonancias significativas para el film de Puenzo. Por un lado Kraken se da cuenta que él no quiere obligar a Alex a aceptar cualquier rol social y sexual sin su propio acuerdo. Por esta razón en su última conversación con ella hay una clara indicación de que Alex es la única persona que puede escoger su futuro propio. La interacción con Juan revela al público la insensatez del modelo binario cuya meta es diferenciar claramente entre un hombre y una mujer. Mas, por otro lado, la respuesta de Alex que no hay nada para elegir desenmascara el problema que constituye la decisión de Juan de convertirse en un hombre “normal”. En una época en la cual las minorías sexuales intentan apoderarse de una serie de atributos sociales asociados con el sistema patriarcal (el derecho al matrimonio y el derecho a ser miembro de las fuerzas armadas, entre otros), la “normalización” del sujeto intersexual solamente agrava los problemas de aquellos que eligen romper con los paradigmas heteronormativos y binarios. Aquellos, como Alex, que prefieren preservar su diferencia porque se sienten cómodos dentro de su cuerpo queer se encuentran en un espacio precario y marginado donde no solamente quedan aislados y silenciados por el sistema patriarcal y el tipo de persona “normal” como lo es el padre de Álvaro, sino que fre-

cuentemente quedan marginados por una gran parte de aquellos que originalmente compartían su diferencia, pero gradualmente escogieron un camino de “normalización”. En este sentido, yo argüiría que de cierta manera el film de Puenzo se aproxima a las obras de algunos importantes escritores latinoamericanos como Perlongher y Reinaldo Arenas en su desafío a la “normalización” del sujeto queer. Así como ocurre en muchos de los textos de estos dos autores, *XXY* demuestra el peligro que enfrentan las minorías sexuales en sus intentos de integrarse al sistema patriarcal adquiriendo una serie de derechos y responsabilidades sociales. Para cumplir con tal requisito ellos tendrán que sacrificar su propia diferencia, asimilarse y “normalizarse” por su propia cuenta, un proceso que fortifica la discriminación contra aquellos que han negado suprimir su naturaleza queer y que terminan empujados aún más hacia el margen de la sociedad.

## CAPÍTULO 6

### CONCLUSIÓN

Este estudio ha intentado deconstruir una serie de conceptos y posiciones críticas relacionadas con los estudios literarios, fílmicos y culturales, y también con los diferentes vínculos que existen entre ellos. La adaptación cinematográfica, como un artefacto cultural, continúa existiendo en las periferias de varias disciplinas académicas y como tal sigue constituyendo un espacio contestatario que no cabe dentro de los marcos claramente establecidos por los diferentes departamentos universitarios. Por su carácter interdisciplinario la adaptación necesita negociar constantemente con una serie de distintas estructuras de poder y conocimiento ontológico que ya están firmemente establecidas dentro del imaginario académico para poder recibir la atención merecida por representar un proceso cultural de suma importancia y difusión en la realidad actual. Desde los mediados del siglo XX, cuando una variedad de críticos sugerían curiosamente su imposibilidad teórica (Elliott 4), hasta la fecha de hoy, la adaptación cinematográfica ha sufrido de un número de ataques y críticas que han tratado de desestimar su repercusión, su valor como producto cultural y su impacto sobre la vida en general. A pesar de que en las últimas dos décadas se ha desarrollado un significativo cuerpo crítico que reconoce la independencia de la adaptación y la importancia del proceso involucrado en su creación, todavía es frecuente el surgimiento de publicaciones académicas y no académicas que reposicionan de diferentes maneras el anquilosado discurso de la fidelidad y, en términos mucho más triviales, proclaman la

superioridad del sagrado texto literario “original”.<sup>62</sup> Esto resulta aún más endémico dentro de la esfera de los estudios literarios, fílmicos y culturales latinoamericanos como queda evidente en el trabajo de Weldt-Basson (2001) y en varios de los estudios que forman parte de la antología de Balderston y Masiello (2007) citados en nuestro primer capítulo. De modo que en el siglo XXI todavía existe una resistencia palpable, dentro del campo de estudios latinoamericanos, frente a la autonomía y el derecho de independencia ideológica y contextual de la adaptación, un tipo de postura anticuada que necesita combatirse y desafiarse rigurosamente con todas las pericias epistemológicas que tenemos a nuestro alcance.

En este sentido, en el presente estudio he utilizado una serie de teorías y postulados críticos que han surgido a partir de la década de los ochenta del siglo pasado para establecer claramente la necesidad de reposicionar las formulas utilizadas para estudiar las conexiones entre la literatura y el cine y una de sus encrucijadas más populares—la adaptación. Como resultado de las ideas posestructuralistas de críticos del tamaño de Barthes, Derrida y Genette, entre otros, ha sido posible la construcción de un discurso contestatario que va más allá de la simple comparación entre un texto adaptado y una adaptación fílmica en búsqueda de los defectos de la segunda que comprueben su supuesta inferioridad. Inicialmente las

---

<sup>62</sup> De hecho, un artículo tan reciente como lo es el de Ian Balfour del año 2010, incluido en la prestigiosa *PMLA*, considera la adaptación cinematográfica una simple herramienta que sirve para asistir en la enseñanza del texto literario “original”. En su estudio Balfour reproduce acríticamente algunas de las posiciones más reaccionarias del discurso de la fidelidad cuando afirma que la adaptación “preposterously change[s] the literary original [...] even if the filmmakers attempt to render their source faithfully” (969). Esta es solamente una de la serie de fallas que el crítico encuentra en la adaptación y en su incapacidad para llegar a la altura del texto adaptado.



grietas en la propuesta de la fidelidad se hacen visibles en estudios como el de Christopher Orr, quien sugiere que los estudios sobre cine y literatura deben permitir la posibilidad de que una adaptación pueda tener una ideología independiente y a la vez comprender que el propósito principal de tal ideología no es simplemente la fidelidad espiritual al texto literario.

Más tarde críticos de la índole de Stam, Cabezón Doty, Elliott y Cahir, entre otros, elaboran teorías sofisticadas basadas en análisis sociohistórico y cultural para demostrar que el proceso de adaptación abarca una complejidad excepcional a través de la cual se deconstruye el concepto de fidelidad y se fabrica una infinita cantidad de interconexiones en términos de temática, forma y significado entre el cine, la literatura y otras prácticas de la creatividad humana. El presente estudio aplicó el grueso de estas teorías, con muchas de sus propias contradicciones internas, a un número de productos culturales latinoamericanos para demostrar que sus postulados no existen en un abstracto vacío pseudointelectual, sino que tienen empleos prácticos vigentes para la realidad cultural del siglo XXI. El modo en que estas teorías sobre la adaptación funcionaron para desacreditar el discurso de la fidelidad en obras tan disparejas como *La virgen de los sicarios*, *Sargento Garcia* y *XXY*, para mencionar solamente algunas, comprueba sin lugar a dudas que los vínculos entre cine y literatura dentro del contexto latinoamericano forman una serie de prácticas culturales que no puede ser sometida a ningún tipo de jerarquización dominante. Es decir, las adaptaciones cinematográficas de este tipo representan productos independientes que establecen conexiones de intertextualidad

con una infinita serie de obras creando, como consecuencia, su propio espacio intelectual dentro del imaginario cultural y sociopolítico de su época de engendro.

Nuestro trabajo también se acercó a ciertos temas que no pudieron ser debidamente abarcados por cuestiones de espacio, mas es importante mencionar algunos de ellos como posibles puntos de investigación futura. Un ejemplo específico es la diferencia entre la adaptación de novelas y la de cuentos en forma de largometraje y también la de cuentos en forma de cortometraje como lo fue el caso de “Sargento Garcia”/*Sargento Garcia*. En este sentido sería interesante indagar si el diferente modelo narrativo y fílmico (novela/cuento; corto/largometraje) proporciona distintas lecturas en términos de la ideología que se crea en el proceso adaptativo. De particular interés en tal clase de discusión podría ser una comparación entre la adaptación del cuento “Sargento Garcia” como un cortometraje y la del cuento “Cinismo” como un film de 86 minutos. Aunque nuestro estudio inequívocamente demostró que en ambas instancias el proceso adaptativo elabora un producto cultural independiente, lo que queda por explorar es si los distintos formatos fílmicos afectan de diferente manera dicho proceso de adaptación, así como el tipo de producto final y su relación con el texto literario adaptado.

El otro eje principal de esta tesis doctoral han sido los estudios queer que como campo de investigación también suelen encontrarse dentro de un espacio contestatario y minoritario desde su inicial emergencia a principios de la década de los noventa del siglo pasado hasta la fecha de hoy. El resultado de una evolución compleja de los postulados posestructuralistas, esta índole de análisis interdisciplinario se desarrolla como consecuencia directa de algunas de las ideas de

filósofos como Michel Foucault que a partir de la segunda mitad del siglo XX comenzaron a examinar y cuestionar críticamente el estatus de la sexualidad moderna y sus paradigmas que normalizan ciertos patrones de comportamiento sexual como, por ejemplo, la heterosexualidad procreativa. Basándose en susodichas propuestas los críticos vinculados con los estudios queer, entre los cuales cabe destacar una vez más a Jagose, Butler, Sedgwick y Foster, entre otros, identifican el siglo XIX como un momento crucial dentro de la historia occidental cuando la llegada de la industrialización y la producción en masa provoca la necesidad de controlar la sexualidad humana a través de las nacientes ciencias sociales. En aquel momento surgen conceptos como la homosexualidad y comienza la transformación de ésta en patología y como consecuencia, la necesidad de que este comportamiento y otros de semejante naturaleza sean vigilados para el bienestar del nuevo estado nacional. A fines del siglo XX los estudios queer acaban por desestabilizar la hegemonía de tal discurso patriarcal y en la esfera de los estudios culturales, literarios y fílmicos emprenden una búsqueda de obras que representan las conductas sexuales y emotivas de todos aquellos sujetos que no obedecen los paradigmas opresivos sociales ya delineados.

Lo que se comprobó a través de un análisis detallado a lo largo de los capítulos anteriores es que en la esfera de la literatura y cine latinoamericanos de las últimas décadas existe una plétora de figuras e imágenes que fácilmente socavan el modelo obligatorio de heterosexualidad procreativa y el binarismo de género y sexualidad que éste involucra. De hecho, los films y narrativas investigadas proponen un fecundo caudal de representaciones que no solamente rechazan aque-

llas representaciones negativas que el aparato cultural construido por el sistema patriarcal ha reiterado desde hace muchos años sin cansarse, sino que también logran evitar la trampa de las así llamadas “representaciones positivas” de minorías queer. En su *Film and Ethics* Lisa Downing y Libby Saxton examinan precisamente películas recientes donde aparecen dichas “representaciones positivas” que aspiran a corregir los errores del pasado y se afanan en exhibir las características positivas de todo tipo de grupos marginados en términos de etnia, raza, género y sexualidad. La conclusión principal de las dos investigadoras es que este tipo de corrección del canon viejo resulta sumamente problemático porque su consecuencia más palpable termina siendo la expurgación de un archivo importante de representaciones negativas que necesita ser preservado y recordado. El estudio afirma que no es necesaria la propagación indiscriminada de “representaciones positivas”, sino la creación de una serie de representaciones diversas y alternativas que permitirá comprender cómo el cine históricamente ha elaborado imágenes de exclusión y marginación. Es decir, se precisa elaborar un nuevo proceso discursivo que a fin de cuentas facilitará el desafío a los paradigmas patriarcales (48-49).

Aunque el trabajo de Downing y Saxton se enfoca en la producción fílmica reciente, es posible deducir que un problema semejante surja con las representaciones positivas en la literatura también. El punto cardinal que yo quisiera enfatizar, no obstante, es que en todas las obras exploradas anteriormente se puede divisar la presencia de personajes queer que constituyen una excelente variedad de representaciones alternativas y diversas que permiten acceder a la comunidad

queer sin ningún prejuicio o exclusión. En los films y textos bajo consideración aparecen delincuentes de diferente calibre, profesionales de clase media, miembros de las fuerzas armadas, travestis, sujetos intersexuales, adolescentes y jubilados. Lo único que todos ellos tienen en común es su determinación de seguir las pautas de su propio deseo y así amenazar seriamente los fundamentos del patriarcado heteronormativo y la imagen que éste ha creado de aquellas personas que no sucumben a sus dictámenes asfixiantes. Este en mi opinión es un logro estimable de la producción cultural latinoamericana de los últimos años que no debe pasar inadvertido.

Es importante señalar que en términos queer el propósito de nuestro estudio fue enfocarse primordialmente en obras que retratan a personajes masculinos, cosa que no significa que falten excelentes adaptaciones cinematográficas orientadas hacia la vida del sujeto queer femenino también.<sup>63</sup> Todavía no se ha hecho un análisis comprensivo sobre la representación de la mujer queer en la adaptación latinoamericana y se debe recalcar que tal trabajo sería muy oportuno y útil para el desarrollo de los estudios queer en la región. Otra pregunta interesante que surge de los capítulos anteriores es si la propagación de producciones culturales como aquellas aquí consideradas demuestra un progreso social en los países latinoamericanos en cuanto a las libertades personales de su población queer. En este sentido, ¿se podría deducir que la creación de un serie de obras queer, sean éstas

---

<sup>63</sup> Para dar solamente algunos ejemplos se pueden mencionar el film colombiano *Rosario Tijeras* (2005) del director Emilio Maillé, basado en la novela homónima (1999) de Jorge Franco, y el argentino *Tan de repente* (2002) del director Diego Lerman, basado en la novela *La prueba* (1992) de César Aira.

literarias o fílmicas, significa que la sociedad en esta parte del mundo se está volviendo cada vez más aceptable y dispuesta a permitir una deconstrucción fundamental de la sexualidad humana? ¿O se trata simplemente de obras poco difundidas que encuentran recepción únicamente dentro de un espacio delimitado de académicos e intelectuales progresistas? Aunque ciertos avances legales en un par de estados latinoamericanos sugieren que exista la posibilidad de una apertura gradual hacia el reconocimiento de los derechos de las personas queer, cuestiones de espacio y enfoque impidieron una profundización más detallada sobre este tema particular. De modo que estas indagaciones también quedan para un estudio futuro que además tendrá que considerar y justificar si el progreso social en realidad puede ser una responsabilidad o inclusive una meta de la producción del cine y de la literatura.

Finalmente se debe subrayar que la violencia, con todas sus facetas divergentes, formó una parte importante de nuestro análisis. En todas las obras examinadas se pudo divisar un palpable nivel de violencia que amenazaba la existencia cotidiana de los personajes. Frecuentemente estos mismos personajes no eran receptores pasivos de actos virulentos, sino que eran sus perpetradores también y de tal modo participantes activos en la interacción violenta que constituye una parte significativa de su ambiente socioeconómico. Como fue señalado, muchos de los críticos cuyos estudios exploran la evolución de la violencia en nuestra contemporaneidad afirman que después del fin de la Guerra Fría y con el desarrollo acelerado de las políticas neoliberales y de la consecuente globalización, la violencia ha llegado a ocupar nuevos espacios más ostensibles dentro del hábitat humano

(Hanssen 158; Kurnitzky; Monsiváis). Especialmente en obras como la novela de Vallejo y la adaptación cinematográfica de Schroeder quedan muy visibles los resultados violentos de las nuevas estructuras de poder económico que se han construido a partir de 1990 y de la difusión geométrica del capital internacional.

Asimismo, estas políticas neoliberales propulsaron ciertos cambios dentro del tejido social del mundo occidental que permitieron la emergencia de las políticas de identidad que acabaron por amenazar algunos de los privilegios ancestrales del sistema patriarcal. Esos cambios, la apertura masiva del mercado laboral para la mujer siendo solamente un ejemplo, crearon circunstancias que lograron desestabilizar instituciones sacrosantas tales como el matrimonio heterosexual. Hoy en día, con pasos lentos, los países latinoamericanas han llegado a conceder ciertos derechos a los sujetos tradicionalmente oprimidos por el patriarcado (el divorcio, la descriminalización/tolerancia hacia actos homosexuales, la emergencia de desfiles gay y de establecimientos públicos y comerciales donde las minorías sexuales pueden socializar sin ser abusadas u hostigadas por la policía, etc.). No obstante, este progreso relativamente modesto ha generado una reacción fuerte y violenta por parte de aquellos organismos que característicamente se han considerado responsabilizados a salvaguardar el estatus quo social—la iglesia católica, los partidos políticos de ultraderecha, ciertos grupos dentro del campo médico y científico que todavía diseminan un discurso perjudicial con raíces en el socialdarwinismo, entre otros. Dicha reacción por parte de los protectores del aparato heteronormativo construye sus propios instrumentos y procesos de violencia que se observan claramente en varias de las obras ya analizadas. *XXY* es probablemente el

caso más radical: Lucía Puenzo hábilmente demuestra cómo varios de estos grupos intolerantes juntan sus esfuerzos en un megadiscurso de la violencia que se propone “normalizar”, borrar y anihilar cualquier semblanza de diferencia o subversión de las reglas establecidas. A través de una combinación de actos violentos físicos y psicológicos el sistema patriarcal en sus distintas encarnaciones presiona al personaje principal, Alex, y a su padre para aceptar aquella solución considerada la más “natural”. Aunque como ya lo señalé, en *XXY* se encuentra el ejemplo más obvio de la reacción violenta del patriarcado frente a los cambios en su estructura de poder en las últimas décadas (una estructura que, aun desafiada, está muy lejos de derrumbarse), no cabe duda que tal violencia se percibe claramente en otras de las obras investigadas también. Las versiones literarias y fílmicas de *Sargento Garcia*/"Sargento Garcia" y de *Doña Herlinda*/"Doña Herlinda", así como el cuento de Bizzio, "Cinismo", marcan claramente los distintos modos de "persuasión", siempre violentos por su naturaleza, que utiliza el patriarcado para "sanar" y "regularizar" los cuerpos y las prácticas de los personajes queer.

Es necesario recalcar que todas estas aplicaciones de la violencia son ejemplos reales de lo que enfrentan cada día las personas que no aceptan las órdenes de la heteronormatividad compulsiva. Este estudio se basa en producciones culturales que no pretenden ser (en la gran mayoría de los casos) resúmenes verdaderos de eventos sucedidos. Sin embargo, esto no significa que las obras examinadas y su análisis en este trabajo no demuestren la constante discriminación y violencia a que está expuesto el sujeto queer en América Latina. De modo que nuestro texto no crea un simple ejercicio retórico sin aplicación o vigencia en el



mundo fuera de las paredes de la academia. Lo que se encuentra en los capítulos anteriores es una serie de indagaciones que exponen los ataques constantes contra los que tienen que batallar los personajes que desafían la sexualidad tradicional. También se cuestiona la postura apaciguada de todas las instituciones estatales que permiten tales ataques reclamando, al mismo tiempo, su compromiso firme con los derechos de todos los seres humanos. Desenmascarando un número de artimañas siniestras que grupos vinculados con el poder patriarcal todavía utilizan para subyugar aquellos que no aceptan sus reglamentos conservadores, este estudio permite develar la hipocresía del aparato estatal y requiere una respuesta concreta a la pregunta, ¿por cuánto tiempo más las minorías sexuales y las personas que rechazan la obligación de la heterosexualidad procreativa tendrán que sufrir y aguantar continuas agresiones violentas? Una pregunta que hasta el momento no ha encontrado su respuesta, pero que necesita formularse persistentemente a través de trabajos críticos como el presente que son de suma importancia para el desarrollo de la sociedad contemporánea y que forman parte de una larga tradición de indagación literaria y humanista en general.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aaron, Michele. Introducción. *New Queer Cinema*. Ed. Michele Aaron. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2004. 3-14. Print.
- Abel, Marco. *Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique after Representation*. Lincoln: U of Nebraska P, 2007. Print.
- Abreu, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Print.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trad. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford UP, 1998. Print.
- Alape, Arturo. *Sangre ajena*. Bogotá: Seix Barral, 2002. Print.
- Alarcón-Negy, Alma M. “¿Qué posee de “queer” la autobiografía areniana *Antes que anochezca*?”. *Neophilologus* 92 (2008): 641-49. Print.
- Amícola, José. “El mozo Donoso”. *Lectures du Genre: ...dans la production culturelle espagnole et hispano-américaine* 4 (2008): s. pág. Web. 15 mayo 2010.
- Andrew, Dudley. “Adaptation”. *Naremore* 28-37.
- Aragay, Mirela, ed. *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. New York: Rodopi, 2005. Print.
- Arango L., Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. Print.
- Archetti, Eduardo P. *Masculinities: Football, Polo, and the Tango in Argentina*. New York: Berg, 1999. Print.
- Arenas, Fernando. “Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos mofados* de Caio Fernando Abreu”. *Brasil* 5.8 (1992): 53-67. Print.
- \_\_\_\_\_. *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003. Print.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca: Autobiografía*. Barcelona: Tusquets, 1992. Print.
- \_\_\_\_\_. *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montecinos, 1984. Print.

- \_\_\_\_. *Celestino antes del alba*. 1967. Caracas: Monte Ávila Editores: 1980. Print.
- Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra, 1985. Print.
- Artiñano, Néstor. “Tendrás amor, tendrás amigos, tendrás amor... Masculinidades en los films de Marcelo Piñeyro”. *Melo* 91-109.
- Avelar, Idelber. *The Letter of Violence: Essays on Narrative, Ethics and Politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. Print.
- \_\_\_\_. “The Poetics of Discomfort: Teaching Puig with Babenco”. *Balderston y Masiello* 141-49.
- Babbit, Susan E. “Stories from the South: A Question of Logic”. *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy* 20.3 (2005): 1-21. Print.
- Balderston, Daniel. “Excluded Middle? Bisexuality in *Doña Herlinda y su hijo*”. *Sex and Sexuality in Latin America*. Eds. Daniel Balderston y Donna J. Guy. New York: New York UP, 1997. 190-99. Print.
- \_\_\_\_. “Sexuality and Revolution: On the Footnotes to *El beso de la mujer araña*”. *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Ed. Matthew C. Gutmann. Durham: Duke UP, 2003. 216-32. Print.
- \_\_\_\_ y Francine Masiello, eds. *Approaches to Teaching Puig’s Kiss of the Spider Woman*. New York: The Modern Language Association of America, 2007. Print.
- Balfour, Ian. “Adapting to the Image and Resisting It: On Filming Literature and a Possible World for Literary Studies”. *PMLA* 125.4 (2010): 968-76. Print.
- Barros, Sandro R. “Otherness as Dystopia: Space, Marginality and Post-National Imagination in Fernando Vallejo’s *La virgen de los sicarios*”. *Ciberletras* 15 (2006): s. pág. Web. 27 oct. 2009.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Cambridge: Polity P, 2003. Print.
- \_\_\_\_. *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*. Cambridge: Polity P, 2004. Print.
- Bazán, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina: De la conquista de América al siglo XXI*. Buenos Aires: Marea, 2004. Print.
- Bejel, Emilio. “Arenas’s *Antes que anochezca*. Autobiography of a Gay Cuban

- Dissident”. *Reading and Writing the Ambiente: Queer Sexualities in Latino, Latin American, and Spanish Culture*. Eds. Susana Chávez-Silverman y Librada Hernández. Madison: The U of Wisconsin P, 2000. 299-315. Print.
- Benshoff, Harry M., y Sean Griffin. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham: Rowan & Littlefield Publishers, Inc., 2006. Print.
- Berg, Edgardo H. “Asesinos por naturaleza: sobre *Plata quemada* de Ricardo Piglia (segunda reflexión)”. *Celehis: revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 10:13 (2001): 95-109. Print.
- \_\_\_\_\_, ed. *Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas*. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2003. Print.
- \_\_\_\_\_. Res. de *Plata quemada*, de Ricardo Piglia. *Hispanamérica* 28:82 (1999): 124-26. Print.
- Bergmann, Emilie L., y Paul Julian Smith, eds. *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Readings*. Durham: Duke UP, 1995. Print.
- Bernal, Álvaro. “Cultura urbana e identidad sexual en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo: el desarraigo de un intelectual ante la realidad desesperanzadora de su nación”. *Brújula: revista interdisciplinaria sobre estudios latinoamericanos* 1.1 (2002): 63-72. Print.
- Bessa, Marcelo Secron. *Os perigosos: autobiografias & AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. Print.
- Bizzio, Sergio. *Chicos*. Buenos Aires: Interzona, 2004. Print.
- Blakemore, Sir Richard. *Lay-Monastery* 31 (25 de enero, 1713). Reimpreso en *The Gleaner: A Series of Periodical Essays* Ed. Nathan Drake (London: Suttaby, Evance, & Co., 1811) 1: 30-37. Print.
- Blanco, José Joaquín. “Jorge López Páez: Voltaire en guayabera”. *Nexos: sociedad, ciencia, literatura* 22.261 (1999): 100. Print.
- Bluestone, George. *Novels into Film*. Berkeley: U of California P. 1957. Print.
- Boal, Augusto. *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*. Trad. Adrian Jackson. New York: Routledge, 1995. Print.
- Brashears, William Scott. “Tres películas de Jaime Humberto Hermosillo: la rees-

- tructuración del patriarcado”. MA Thesis Arizona State U, 1996. Print.
- Bravo, Víctor. “El relato policiaco postmoderno: tres novelas argentinas contemporáneas”. *Espéculos: revista de estudios literarios* 9 (1998): s. pág. Web. 20 sep. 2009.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Print.
- \_\_\_\_\_. “Imitation and Gender Insubordination”. *Inside/Out: Lesbian Theories/Gay Theories*. Ed. Diana Fuss. London: Routledge, 1991. 13-31. Print.
- Cabañas, Miguel. “El sicario en su alegoría: la ficcionalización de la violencia en la novela colombiana de finales del siglo XX”. *Taller de letras* 31 (2002): 7-20. Print.
- Cabezón Doty, Claudia. “Literatura y cine latinoamericano en *diálogo intermedial*”. *Taller de letras* 26 (1998): 29-54. Print.
- Cabrera Infante, Guillermo. “Reinaldo Arenas o la destrucción por el sexo”. *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 1998. 181-88. Print.
- Cacheiro, Adolfo. *Reinaldo Arenas: una apreciación política*. Lanham: International Scholars Publications, 2000. Print.
- Cahir, Linda Costanzo. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson: McFarland and Company, 2006. Print.
- Calegari, Lizandro Carlos. “Literatura e homoerotismo: a perspectiva queer em *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu”. *Luso-Brazilian Review* 44.2 (2007): 117-33. Print.
- Cánovas, Rodrigo. “Alegorías hispanoamericanas: Notas sobre la configuración del prostíbulo”. *Taller de letras* 27 (1999): 191-97. Print.
- Caparrós, Martín. “Mientras Babel”. *Cuadernos hispanoamericanos* 517/519 (1993): 525-28. Print.
- Carrión, Jorge, ed. *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Canet de Mar: Candaya, 2008. Print.
- Carroll, Lewis. *Alice’s Adventures in Wonderland*. New York: C.N. Potter, 1960. Print.
- Cartmell, Deborah, e Imelda Whelehan, eds. *The Cambridge Companion to Lite-*

- rature on Screen*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. Print.
- Castillo, Carolina. "Colombia: violencia y narración". *Espéculo: revista de estudios literarios* 27 (2004): s. pág. Web. 23 oct. 2009.
- Castro, María Virginia. "¿Posmodernos? ¿Apolíticos? 'Grupo Shangai': nuevas narrativas sobre la última dictadura militar". *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de teoría y crítica literaria*. Ed. José Amícola. La Plata: Orbis Tertius, 2009. s. pág. Web. 17 mar. 2010.
- Castro, Pércio B. de, Jr. "Crime, Violence, and Sensuality: The Good, the Bad, and the Queer—Images of the (Anti)Hero in Marcelo Piñeyro's *Burnt Money*". *The Image of the Hero in Literature, Media, and Society*. Ed. Will Wright y Steven Kaplan. Pueblo: Colorado State U, 2004: 497-503. Print.
- \_\_\_\_\_. "Réquiem para la Manuela: La última sevillana de *El lugar sin límites* de José Donoso y de Arturo Ripstein—entre penes y peinetas—el travestismo como representación múltiple". *Hispanófila* 140 (2004): 115-28. Print.
- Cheever, Leonard A. "Puig's *Kiss of the Spider Woman*: What the Movie Version Couldn't Show". *Publications of the Arkansas Philological Association* 13. 2 (1986): 13-27. Print.
- Cohen, Keith. *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale UP, 1979. Print.
- Coira, María. "Ciudades y crímenes argentinos recientes, en claves novelas de Jitrik y Piglia". *Celehis: revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 8.11 (1999): 79-101. Print.
- Conger, Syndy M., y Janice Welsh. *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*. Macomb: Western Illinois UP, 1981. Print.
- Córdoba, Edwin Carvajal. "La virgen de los sicarios: entre el encanto literario y la frustración filmica". *Estudios de literatura colombiana* 15 (2004): 51-78. Print.
- Davis, Kimberly Chabot. *Postmodern Texts and Emotional Audiences*. West Lafayette: Purdue UP, 2007. Print.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trad. Daniel W. Smith. Minneapolis, U of Minnesota P, 2004. Print.
- Delgado, Josefina. "La mirada sin cuerpo". *Cuadernos hispanoamericanos* 634

- (2003): 21-29. Print.
- Díaz Mendiburo, Aaraón. *Los hijos homoeróticos de Jaime Humberto Hermosillo*. México: Plaza y Valdés, 2004. Print.
- Díaz Ruiz, Fernando. "Fernando Vallejo y la estirpe inagotable del escritor maldito" *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien Caravelle* 89 (2007): 231-48. Print.
- Donoso, José. *Este domingo*. Santiago: Zig-Zag, 1966. Print.
- \_\_\_\_\_. *El lugar sin límites*. México: Joaquín Mortiz, 1966. Print.
- \_\_\_\_\_. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1970. Print.
- Downing, Lisa, and Libby Saxton. *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. London: Routledge, 2010. Print.
- Durkheim, Émile. *The Elementary Forms of Religious Life*. Trad. Karen E. Fields. New York: Free P, 1995. Print.
- Echeverría, Esteban. *El matadero*. Buenos Aires: Cina-Cina, 1963. Print.
- Elliott, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Print.
- Ellis, J. "The Literary Adaptation: An Introduction". *Screen* 23.1 (1982): 3-5. Print.
- Flaubert, Gustav. *Madame Bovary*. New York: Oxford UP, 2004. Print
- Folena, Lucía. "Figures of Violence: Philologists, Witches, and Stalinistas". *The Violence of Representation: Literature and the History of Violence*. Ed. Nancy Armstrong y Leonard Tennenhouse. London: Routledge, 1989. 219-38. Print.
- Forgacs, David. "Fascism, violence and modernity". Howlett y Mengham 5-21.
- Fornet, Jorge, "Asedios a *Plata quemada* (En nueve capítulos y un epílogo)". *Casa de las Américas*. 212 (1998): 139-43. Print.
- Foster, David William. "Arturo Ripstein's *El lugar sin límites* and the Hell of Heteronormativity". *Violence and the Body: Race, Gender, and the State*. Ed. Arturo J. Aldama. Indianapolis: Indiana UP, 2003. 375-87. Print.

- \_\_\_\_\_. *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*. Ciudad Juárez: U Autónoma de Ciudad Juárez, 2009. Colección *In Extenso* Ser. Crítica 11. Print.
- \_\_\_\_\_. *Producción cultural e identidades homoeróticas*. San José: Editorial de la U de Costa Rica, 2000. Print.
- \_\_\_\_\_. *Queer Studies in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: U of Texas P, 2003. Print.
- \_\_\_\_\_. Res. de XXY, dir. Lucía Puenzo. *Chasqui* 36.2 (2007): 177-79. Print.
- \_\_\_\_\_. *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*. Austin: U of Texas P, 1997. Print.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trad. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1979. Print.
- \_\_\_\_\_. *The History of Sexuality: An Introduction*. Trad. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990. Print.
- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo*. Trad. James Strachey. New York: Norton, 1952. Print.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. 1962. Madrid: Cátedra, 1995. Print.
- Garabano, Sandra. "Homenaje a Roberto Arlt: crimen, falsificación y violencia en *Plata quemada*." *Hispanamérica: revista de literatura* 32.96 (2003): 85-90. Print.
- García, Germán. "Plata quemada o los nombres impropios". *Hispanamérica* 29.85 (2000): 125-31. Print.
- García, Wilton. "Corpo e alteridade no curta-metragem *Sargento Garcia*". *Sessões do Imaginário* 8 (2002): 20-26. Print.
- García Márquez, Gabriel. *Noticia de un secuestro*. Santafé de Bogotá: Norma, 1996. Print.
- García-Moreno, Laura. "Limits of Performance: Art, Gender, and Power in José Donoso's *El lugar sin límites*". *Chasqui* 26.2 (1997): 26-43. Print.
- Geirola, Gustavo. "Viale y las estrategias mortíferas de la clase media". *Teatro argentino durante El Proceso (1976-1983)*. Eds. Juana A. Arancibia y Zulema Mirkin. Buenos Aires: Vinciguerra, 1992. 47-56. Print.



- Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trad. Channa Newman y Claude Doubinsky. Lincoln: U of Nebraska P, 1997. Print.
- Giles, James R. *The Spaces of Violence*. Tuscaloosa: The U of Alabama P, 2006. Print.
- Gorali, Vera. "Intersexo". *Página 12*. Página 12, 28 jun. 2007. Web. 29 mar. 2010.
- Grant, Catherine. "La función de "los autores": la adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*". *Revista iberoamericana* 68 (2002): 253-68. Print.
- Gutiérrez, José Ismael. "Más allá de la homotextualidad: *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas". *Revista de estudios hispánicos* 39 (2005): 101-27. Print.
- Gyrko, Lanin A. "Carlos Fuentes." *Modern Latin-American Fiction Writers: First Series*. Ed. William Luis. Detroit: Gale Research, 1992. Print.
- Hanson, Ellis. Introduction. *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*. Ed. Ellis Hanson. Durham, NC: Duke UP, 1999. 1-19. Print.
- Hanssen, Beatrice. *Critique of Violence: Between Poststructuralism and Critical Theory*. London: Routledge, 2000. Print.
- Harrison, Eric. "Burnt Money" Res. de *Plata quemada* dir. Marcelo Piñeyro. *Chron.com*. Houston Chronicle, 12 nov. 2004. Web. 9 sept. 2009.
- Hassan, Salah D. "Introduction: 'Origins' of Postmodern Cuba". *CR: The New Centennial Review* 2.2 (2002): 1-17. Print.
- Hodgdon, Barbara. "From the Editor". *Shakespeare Quarterly* 53.2 (2002): iii-x. Print.
- Homer. *Odyssey*. New York: Macmillan, 1974. Print.
- Horton, Andrew S., y Joan Margretta, eds. *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York: Ungar Publishing, 1981. Print.
- Howlett, Jane, y Rod Mengham, eds. *The Violent Muse: Violence and the Artistic Imagination in Europe, 1910-1939*. Manchester: Manchester UP, 1994. Print.

- Isola, Laura. "De paseo a la muerte: una recorrida textual por *La virgen de los sicarios*". *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2003. 279-95. Print.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory*. New York: New York UP, 1996. Print.
- Joset, Jacques. "Entrevista a Fernando Vallejo". *Revista iberoamericana* 72.215-16 (2006): 653-55. Print.
- Joyce, James. *Ulysses*. New York: Oxford UP, 1993. Print.
- Juan-Navarro, Santiago. "Donoso's Demonic Carnival: Marginality and Transgression in *El Lugar Sin Límites*". *West Virginia University Philological Papers* 38 (1992): 182-90. Print.
- Kelleher, Ed. "Holly Assassins; Berbet Schroeder Returns to Colombia for Dark Love Story". *Film Journal International* 104.10 (2001): 10-12. Print.
- Klein, Michael, y Gillian Parker, eds. *The English Novel and the Movies*. New York: Ungar Publishing, 1981. Print.
- Kroeber, Karl. *Make Believe in Film and Fiction: Visual vs. Verbal Storytelling*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. Print.
- Kurnitzky, Horst, comp. *Globalización de la violencia*. México: Colibrí, 2000. Print.
- Kurnitzky, Horst. "Una llamada a la violencia: la concepción socialdarwinista de la economía liberal". Kurnitzky 101-10.
- Lander, María Fernanda. "La voz impenitente de la 'sicaresca' colombiana". *Revista iberoamericana* 73.218-19 (2007): 287-99. Print.
- Larkosh Lenotti, Christopher. "'Aqueles Dois': as cartografias multilíngües de Néstor Perlongher e Caio Fernando Abreu". *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* 11.24 (2004): 177-95. Print.
- Lauretis, Teresa de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1984. Print.
- Leal, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002. Print.
- Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind*

- to *The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2007. Print.
- Leland, Christopher. *The Last Happy Men: The Generation of 1922, Fiction, and the Argentine Reality*. Syracuse: Syracuse UP, 1986. Print.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoön: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*. 1766. Trad. Edward Allen McCormick. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1962. Print.
- Levine, Suzanne Jill. "Kiss of the Spider Woman: The Adaptations". Balderston y Masiello 131-40.
- \_\_\_\_\_. *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*. London: Faber, 2000. Print.
- Link, Daniel. "Carta de Argentina: historia y novela negra". *Cuadernos hispanoamericanos* 575 (1998): 109-118. Print.
- \_\_\_\_\_. "Literatura de compromiso". *Foro hispánico: revista hispánica de los Países Bajos* 24 (2003): 15-28. Print.
- Lomnitz-Adler, Claudio. *Death and the Idea of Mexico*. Brooklyn, NY: Zone Books, 2005. Print.
- Lopes, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. Print.
- López Castaño, Óscar R. "Plata quemada: la épica de los malos". *Con-Textos* 17.34 (2005): 67-77. Print.
- López Páez, Jorge. *Los cerros azules*. México: Joaquín Mortiz, 1993. Print.
- \_\_\_\_\_. *Doña Herlinda y su hijo y otros hijos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Print.
- Loss, Jacqueline. "Global Arenas: Narrative and Filmic Translations of Identity". *Nepantla: Views from the South* 4 (2003): 317-44. Print.
- MacCabe, Colin. "On Impurity: The Dialectics of Cinema and Literature". *Literature and Visual Technology: Writing After Cinema*. Eds. Julian Murphet y Lydia Rainford. New York: Palgrave MacMillan, 2003. 15-28. Print.
- Magnarelli, Sharon. *Understanding José Donoso*. Columbia: U of South Carolina P, 1993. Print.

- Márquez Gómez, Arturo. "Pistolas y Rosas: *Plata quemada* y los crímenes del amor". Ed. especial de *El Cid* (2003): liv-lxiii. Web. 12 sep. 2009.
- Martínez Luna, Esther. "Los pasos de López Páez". *Nexos: sociedad, ciencia, literatura* 16:188 (1993): 87. Print.
- Mascarúa, Alicia Lozano. "El cine de Jaime Humberto Hermosillo". *Fem* 84 (1989): 28-30. Print.
- Mayer, Sophie. "Family Business". *Sight & Sound* 18.6 (2008): 14. Print.
- McFarlane, Brian. "Reading Film and Literature". Cartmell y Whelehan 15-28.
- Mehuron, Kate. "Queer Theories in the Americas: Reinaldo Arenas' Prose". *Prose Studies: History, Theory Criticism* 17.1 (1994): 39-63. Print.
- Meireles Nóbrega Jr., Clóvis. "Aspectos do "Duplo" em *Aqueles Dois*, de Caio Fernando Abreu". *Encontro Regional da ABRALIC* s. núm. (2007): s. pág. *Google Scholar*. Web. 4 dic. 2009.
- Melo, Adrián, comp. *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Lea, 2008. Print.
- Mendes, Fernando Oliveira. "A extração da loucura". *Revista de letras, São Paulo* 41-42 (2001-02): 167-78. Print.
- Millares, Selena. Introducción. Orig. José Donoso, *El lugar sin límites*. Ed. Selena Millares. Madrid, Cátedra, 1999. 9-91. Print.
- Mistrón, Deborah E. "Narration in Literature and Film: Intertextuality in *Kiss of the Spider Woman*". *West Virginia Philological Papers* 35 (1989): 104-11. Print.
- Monsiváis, Carlos. "De no ser por el pavor que tengo, jamás tomaría precauciones. (Notas sobre la violencia urbana)". Kurnitzky 19-36.
- Monterde, José Enrique. "De la Inquisición a 'la Manuela'". *Nosferatu* 22 (1996): 40-49. Print.
- Mora, Carmen de. "El cuento argentino en los años 90". *Foro hispánico* 24 (s. a.): 65-83. *IngentaConnect*. Web. 17 mar. 2010.
- Mora, Sergio de la. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: U of Texas P, 2006. Print.

- Moreno Turner, Fernando. "La inversión como norma: a propósito de *El lugar sin límites*". *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Antonio Cornejo-Polar, comp. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1975. 75-100. Print.
- Mozzaquatro, Luziane Boemo. "Fragmentação formal e repressão em *O Sargento Garcia*, de Caio Fernando Abreu". *Ao pé da letra* 3.2 (2001): 81-90. Print
- Muñoz, Mario M. "Los cuentos de Jorge López Páez". *La palabra y el hombre* 95 (1995): 200-02. Print.
- Murphet, Julian, y Lydia Rainford, eds. *Literature and Visual Technologies: Writing After Cinema*. New York: Palgrave MacMillan, 2003. Print.
- Nagy-Zekmi, Silvia. "La Cuba homotextual de Arenas: deseo y poder en *Antes que anochezca*". *Sexualidad y nación*. Ed. Daniel Balderston. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000. 213-23. Print.
- Naremore, James, ed. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. Print.
- Nigro, Kirsten. "From *Criollismo* to the Grotesque: Approaches to José Donoso". *Tradition and Renewal: Essays in Twentieth-Century Latin-American Literature and Culture*. Ed. Merlin H. Forster. Urbana: U of Illinois P, 1975. 208-32. Print.
- Ocasio, Rafael. *A Gay Cuban Activist in Exile: Reinaldo Arenas*. Gainesville: UP of Florida, 2007. Print.
- Orr, Christopher. "The Discourse on Adaptation". *Wide Angle* 6.2 (1984): 72-76. Print.
- Osorio, Óscar. *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*. Cali: Programa Editorial U del Valle, 2005. Print.
- Ospina, William. "No quieren morir pero matan/ Ils ne veulent pas mourir mais ils tuent". *Cinémas d'Amérique Latine* 9 (2001): 26-29. Print.
- Ostrov, Andrea. "Espacio y sexualidad en *El lugar sin límites* de José Donoso". *Revista iberoamericana* 65 (1999): 341-48. Print.
- Oubiña, David. "An Impossible Love: Film and Literature in *Kiss of the Spider Woman*". Balderston y Masiello 122-30.
- Page, Joanna. "Crime, Capitalism, and Storytelling in Ricardo Piglia's *Plata quemada*". *Hispanic Research Journal* 5.1 (2004): 27-42. Print.

- Palaversich, Diana. "The Metaphor of Transvestism in *El lugar sin límites* by José Donoso". *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 73 (1990): 156-65. Print.
- Pellegrini, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 2008. Print.
- Perlongher, Néstor. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Print.
- \_\_\_\_\_. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997. Print.
- Phillips, Gene D. *Hemingway and Film*. New York: Ungar Publishing, 1980. Print.
- Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: U of Texas P, 1993. Print.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003. Print.
- \_\_\_\_\_. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997. Print.
- Piñeyro, Marcelo, y Marcelo Figueras. *Plata quemada. La película. Guión cinematográfico – Diario de rodaje*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000. Print.
- Piva, Mairim Linck. "Múltiplas Vozes sobre uma Voz Múltipla: Caio Fernando Abreu". *Letras de Hoje: Estudos e Debates de Lingüística, Literatura, e Língua Portuguesa* 37.2 (2001): 225-33. Print.
- \_\_\_\_\_. "Pela noite: Uma peregrinação amorosa". *Brasil: Revista de Literatura Brasileira* 22.12 (1999): 63-84. Print.
- Posso, Karl. *Artful Seduction: Homosexuality and the Problematics of Exile*. Oxford: Legenda, 2003. Print.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976. Print.
- Quinteros, Isis. *José Donoso: una insurrección contra la realidad*. Madrid: Hispanova de Ediciones, 1978. Print.
- Quiroga, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. New York: New York UP, 2000. Print.

- Ramírez Berg, Charles. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: U of Texas P, 1993. Print.
- Rapisardi, Flavio. “Entre la desigualdad y la diferencia”. *Página 12: Soy*. Página 12. 30 abr. 2010. Web. 6 mayo 2010.
- Rapisardi, Flavio, y Alejandro Modarelli. *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001. Print.
- Reis, Jaider Fernandes. “Verbo e desejo em ‘Sargento Garcia’: homoerotismo no conto de Caio Fernando Abreu”. *Anais do V Congresso de Letras: Discursos e Identidade Cultural, 17-21 mayo, 2005*. Caratinga: Centro Universitário de Caratinga, 2005. 601-11. *Google Scholar*. Web. 4 dic. 2009.
- Rizzo, Teresa. “The Molecular Poetics of *Before Night Falls*”. *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge* 11-12 (2006): s. pág. Web. 25 abr. 2010.
- Roberts-Camps, Traci. “Hijos de Saturno: marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo”. *Espéculo: revista de estudios literarios* 43 (2009/2010): s. pág. Web. 20 mar. 2010.
- Rodrigues, Nelson. *Teatro desagradável: três peças de Nelson Rodrigues*. Lisboa: Livros Cotovia, 2006. Print.
- Rodríguez, Antoine. “El joto decente se casa: normas y margen en *Doña Herlinda y su hijo* de Jaime Humberto Hermosillo”. *Razón y palabra* 46 (2005): s. pág. Web. 11 feb. 2010.
- Romero, Julia. “Manuel Puig: Del delito de la escritura al error gay”. *Revista iberoamericana* 65 (1999): 305-25. Print.
- Sánchez, Francisco. *Hermosillo: pasión por la libertad*. México: Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, 1989. Print.
- Sánchez-Eppler, Benigno. “Reinaldo Arenas, Re-writer Revenant, and the Repatriation of Cuban Homoerotic Desire”. *Queer Diasporas*. Ed. Cindy Patton y Benigno Sánchez-Eppler. Durham: Duke UP, 2000. 154-82. Print.
- Santos, Lidia. “Entre dios y los sicarios: las “nuevas guerras” en la narrativa contemporánea de Colombia y Brasil”. *Revista iberoamericana* 74.223 (2008): 559-71. Print.

- Sartre, Jean-Paul. *Saint Genet: Actor and Martyr*. Trad. Bernard Frechtman. New York: New American Library, 1963. Print.
- Scholes, Robert. "Narration and Narrativity". *Film Theory and Criticism*. Ed. Gerald Mast y Marshall Cohen. 2ª ed. New York: Oxford UP, 1979. 427-29. Print.
- Schulz, Bernhardt Roland. "La Manuela: personaje homosexual y sometimiento". *Discurso literario* 7.1 (1990): 225-40. Print.
- Sebreli, Juan José. *La era del fútbol*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998. Print.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997. Print.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P, 1990. Print.
- \_\_\_\_\_. *Tendencias*. Durham: Duke UP, 1993. Print.
- Segal, Naomi. "Who whom? Violence, politics and the aesthetic". Howlett y Mengham 141-49.
- Selnes, Gisle. "Parallel Lives: Heterotopia and Delinquency in Piglia's *Plata quemada*". *Ciberletras* 15 (2006): s. pág. Web. 2 oct. 2007.
- Serra, Ana. "La escritura de la violencia. *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, testimonio paródico y discurso nietzscheano". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 32.2 (2003): 65-75. Print.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. New York: Pearson, 2005. Print.
- Sheen, Erica. Introduction. *The Classic Novel: From Page to Screen*. Eds. R. Giddings y E. Sheen. Manchester: Manchester UP, 2000. 1-13. Print.
- Solanes, Ana. "Los seres humanos son corruptos por naturaleza y buenos por excepción". *Cuadernos hispanoamericanos* 680 (2007): 133-42. Print.
- Soto, Francisco. *Reinaldo Arenas*. New York: Twayne Publishers, 1998. Print. Twayne's World Author Ser. 870.
- Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". Naremore 54-76.
- \_\_\_\_\_, y Alessandra Raengo. *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing, 2004. Print.



- Subero, Gustavo. "Fear of the Trannies: On Filmic Phobia of Transvestism in the New Latin American Cinema". *Latin American Research Review* 43.2 (2008): 159-79. Print.
- Sullivan, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York UP, 2003. Print.
- Theweleit, Klaus. *Male Fantasies: Women, Floods, Bodies, History*. Trad. Stephen Conway et al. Cambridge: Polity P, 1987. Print.
- Tierney, Dolores. "La imagen digital en Cuba y en Colombia". *Cuadernos hispanoamericanos* 679 (2007): 45-54. Print.
- Torres-Gutiérrez, Carlos L. "Plata quemada, en el umbral de la novela policiaca posmoderna". *Espéculos: revista de estudios literarios* 12 (1999): s. pág. Web. 20 sep. 2009.
- Tourino, Corey Shouse. "Medellín at the Movies: Film Narrative and the Crisis of National Lettered Culture in Colombia". *Caribe: revista de cultura y literatura* 7.1 (2004): 43-58. Print.
- Tuninetti, Ángel T. "Arlt/Borges/Piglia: historia de una traición argentina". *Neo, post, hiper, trans, ¿fin? Lecturas recientes de literatura hispanoamericana*. Ed. Eduardo Espina. Santiago de Chile: RiL, 2008. 257-87. Print.
- Turner, William. *A Genealogy of Queer Theory*. Philadelphia: Temple UP, 2000. Print.
- Ulloa, Luis Martín. "El tema homosexual en la narrativa mexicana del siglo XX". *Google Scholar*. Web. 24 feb. 2010.
- Vallejo, Fernando. *Los caminos a Roma*, Bogotá: Alfaguara, 2004. Print.
- \_\_\_\_\_. *El mensajero*. Bogotá: Planeta, 1991. Print.
- \_\_\_\_\_. *El río del tiempo*. Santafé de Bogotá: Alfaguara, 1999. Print.
- \_\_\_\_\_. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Editorial Santillana, 1994. Print.
- Vidal, Hernán. *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*. San Antonio de Calonge: Aubí, 1972. Print.
- Vilaseca, David. *Hindsight and the Real: Subjectivity in Gay Hispanic Autobiography*. Oxford: Peter Lang, 2003. Print.

- Villaseñor, Arturo. *Jaime Humberto Hermsillo en el país de las apariencias*. México: Océano de México, 2002. Print.
- Villena Garrido, Francisco. “‘La sinceridad puede ser demoleadora’. Conversaciones con Fernando Vallejo”. *Ciberletras* 13 (2005): s. pág. Web. 12 oct. 2009.
- Wacquant, Loïs. “Urban Outcasts: Stigma and Division in the Black American Ghetto and the French Urban Periphery”. *International Journal of Urban and Regional Research* 3 (1993): 365-83. Print.
- Walters, Suzanna Danuta. “From Here to Queer: Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace”. *Queer Theory*. Ed. Iain Morland y Annabelle Willox. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 6-21. Print.
- Weldt-Basson, Helene C. “Dialogismo e ideología: Una comparación de la novela y la película *El beso de la mujer araña*”. *Explicación de textos literarios* 30. 1-2 (2001): 62-81. Print.
- Wiegand, Chris. *French New Wave*. Harpenden: Pocket Essentials, 2001. Web. 15 oct. 2009.
- Wilkinson, Stephen. “Behind the Screen and into the Closet: Reading Homosexuality in the Cuban Revolution through *Conducta impropia*, *Antes que anochezca* and *Fresa y chocolate*”. *Identity and Discursive Practices*. Ed. Francisco Domínguez. Bern: Peter Lang, 2000. 283-305. Print.
- Zayas, Manuel Ramón de. “Sangre y Arenas: machismo, homosexualidad y subversión”. *Apuntes posmodernos* 6 (1995): 3-19. Print.

#### Filmografía:

- Alice in Wonderland*. Dirs. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Disney. 1951.
- Amor libre*. Dir. Jaime Humberto Hermsillo. CONACINE. 1979.
- Antes que anochezca*. Dir. Julian Schnabel. El Mar Pictures. 2000.
- Las apariencias engañan*. Dir. Jaime Humberto Hermsillo. Jaime Humberto Hermsillo Producciones. 1983.
- Aqueles dois*. Dir. Sérgio Amon. Roda Films. 1985.

*O beijo no asfalto*. Dir. Bruno Barreto. Embrafilme. 1981.

*El beso de la mujer araña*. Dir. Héctor Babenco. FilmDallas Pictures. 1985.

*Carne trémula*. Dir. Pedro Almodóvar. CiBy 2000. 1997.

*El corazón de la noche*. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. Conacite Uno. 1984.

*El cumpleaños del perro*. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. CONACINE. 1975.

*Doña Herlinda y su hijo*. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. Clasa Films Mundiales. 1985.

*Entre las piernas*. Dir. Manuel Gómez Pereira. Bocaboca Producciones. 1999.

*eXXXorcismos*. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. Georgina Teron Gilmore. 2002.

*La historia oficial*. Dir. Luis Puenzo. Historias Cinematográficas Cinemania. 1985.

*I Walked with a Zombie*. Dir. Jacques Tourneur. RKO Radio Pictures. 1943.

*Inglourious Basterds*. Dir. Quentin Tarantino. Universal Pictures. 2009.

*Intimidaciones de un cuarto de baño*. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. Clasa Films Mundiales. 1989.

*Jamón, jamón*. Dir. Bigas Luna. Lolafilms. 1992.

*Kill Bill: Vol. 1*. Dir. Quentin Tarantino. Miramax Films. 2003.

*Kill Bill: Vol. 2*. Dir. Quentin Tarantino. Miramax Films. 2004.

*El lugar sin límites*. Dir. Arturo Ripstein. Conacite Dos. 1978.

*Madame Bovary*. Dir. Jean Renoir. Nouvelle Société des Films (NSF). 1933.

\_\_\_\_\_. Dir. Vincente Minnelli. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). 1949.

*Matinée*. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. Conacite Uno. 1977.

*Los nuestros*. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. Jaime Humberto Hermosillo Producciones. 1970.

*La pasión según Berenice*. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. CONACINE. 1976.

*Perdita Durango*. Dir. Alex de la Iglesia. Canal+ España. 1997.

*Plata quemada*. Dir. Marcelo Piñeyro. Oscar Kramer S.A. 2000.

*Rodrigo D: no futuro*. Dir. Víctor Gaviria. Compañía de Fomento Cinematográfico. 1990.

*Segunda piel*. Dir. Gerardo Vera. Antena 3 Televisión. 1999.

*Sargento Garcia*. Dir. Tutti Gregianin. On Camera Cinema e Vídeo. 2000.

*Tangled Web: Secrets of the Spider Woman*. Prod. David Weisman. ICRA. 2008.

*La tarea*. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. Clasa Films Mundiales. 1991.

*La vendedora de rosas*. Dir. Víctor Gaviria. Producciones Filmamento. 1998.

*La virgen de los sicarios*. Dir. Barbet Schroeder. Canal +. 2000.

*XXY*. Dir. Lucía Puenzo. Historias Cinematográficas Cinemania. 2007.

*Y tu mamá también*. Dir. Alfonso Cuarón. Anheló Producciones. 2001.

*Zorro*. 82 capítulos. Walt Disney Productions. ABC. 1957-61.

