

MIRADA

MEMORIA

TERRITORIO

Desplazamientos

epistémicos, estéticos y patrimoniales en

Alejandra Reyero

Luciana Sudar Klappenbach

Cleopatra Barrios

coordinadoras



I I G H I

L  
A  
T  
I  
N  
O  
A  
M  
E  
R  
I  
C  
A

Mirada, memoria y territorio : desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica / Alejandra Reyeró ... [et al.]; compilado por Alejandra Reyeró ; Luciana Sudar Klappenbach ; Cleopatra Barrios Cristaldo. - 1a ed compendiada. - Resistencia : Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2021.  
Libro digital, DXReader

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-4450-11-1

1. Memoria. 2. Patrimonio Cultural. 3. Identidad Cultural. I. Reyeró, Alejandra, comp. II. Sudar Klappenbach, Luciana, comp. III. Barrios Cristaldo, Cleopatra, comp.  
CDD 306.098

© Copyright by IIGHI, junio de 2021

ISBN 978-987-4450-11-1

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Editorial del Instituto de Investigaciones Geohistóricas  
Av. Castelli 930, 3500, Resistencia, Chaco, Argentina

Diseño y Maquetación: Cristian Roberto Toullieux

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

ISBN 978-987-4450-11-1



9

789874 450111

# Del secreto fundante a la visibilidad. Gays/homosexuales y masculinidades no hegemónicas en el cine y la televisión argentina

ALEJANDRO SILVA FERNÁNDEZ

Él era un chico de cabellos de oro  
Yo le quería casi con locura  
Le fui tan fiel como a nadie he sido  
Y jamás supe que le ha sucedido  
Porque una tarde desde mi ventana  
Le vi abrazado a un desconocido  
No sé quién era, tal vez un viejo amigo  
Desde ese día nunca más le he vuelto a ver.  
Raffaella Carrà - Lucas del álbum Hay Que Venir Al Sur (1978)

## Introducción

En este texto se repasan las formas representacionales de masculinidades no hegemónicas<sup>212</sup> y de varones no – heterosexuales en la producción cinematográfica y televisiva argentina desde la inauguración del paradigma representacional de la marica en *Los tres berretines* (1933) de Enrique Telémaco Susini pasando por las décadas de los 60, 70 y posterior “destape alfonsinista” que fueron diversificando las formas de inscripción en el campo de las masculinidades válidas. Para esto se propone una organización a partir de apartados temáticos que toman, como punto de partida, la idea de closet como un dispositivo regulador de la visibilidad en el contexto de la cultura de masas y en la industria del entretenimiento que sedimentan las bases para la catalogación de varones gays/homosexuales<sup>213</sup> como desviaciones de la norma y por ende como subjetividades estigmatizadas y estigmatizables.

212 Se hace referencia a masculinidades no hegemónicas teniendo en cuenta que, en algunos casos, los personajes no se definen a sí mismos como gay u homosexual.

213 Se apela al uso de ambos términos ya que como podrá verse en el desarrollo del trabajo las categorías de homosexual y gay no se cancelan la una a la otra sino que responden a contextos históricos y llevan implícitos posicionamientos políticos de visibilidad.

El primer apartado se titula: *El closet como contenedor del secreto fundante de la identidad* y analiza la articulación entre el closet y la homosexualidad como secreto fundante de la identidad. Como consecuencia de este proceso se advierten los mecanismos que permiten la reserva de consecuencias hostiles para aquellos varones que quiebren el contrato tácito de invisibilidad de su orientación sexo – afectiva hacia otros varones o que no exalten visiblemente su masculinidad. El énfasis está puesto en la legitimidad que generan las representaciones en el contexto de la cultura de masas y en la industria del entretenimiento en la catalogación de varones gay/homosexuales como desviaciones de la norma a partir de la categoría de “estigmatizables” (Goffman, 2001)

El segundo apartado se titula: *La marica como estereotipo genealógico de la representación*, donde se recuperan los paradigmas representacionales que caracterizaron a los homosexuales – o “desviados” - en la historia del cine argentino. Se parte del monopolio de la marica en la visualización de la homosexualidad en la representación fílmica con un repaso de la tradición cinematográfica desde la década del 40 hasta los 70 cuando las narrativas cinematográficas funcionaron como actualizaciones de paradigmas específicos, constituidos por un repertorio limitado de formas fáciles de interpretar.

El tercer apartado se titula: *El paradigma de la normalización y el reclamo por la incorporación al campo de las masculinidades válidas* y aborda la transformación cultural y representacional en Argentina en la década del 80´ durante el denominado “destape alfonsinista”. Aquí se retoma el debate en torno a la incorporación del término de origen anglosajón “gay” al modelo erótico vigente de “loca-chongo” y el fenómeno de recuperación y negación de los testimonios maricas en la constitución reciente de la memoria gay. En este periodo comienza a formarse un modelo de conducta masculinizante que arrojó a los bordes a los/as nuevos marginados: travestis, locas, chongos y gronchos que en general son pobres y sobrellevan los prototipos de sexualidades más populares y cercanos a las denominaciones del marica

y la loca, a quienes las pantallas les fueron negadas y cuando no, fueron incluidos/as como personajes estigmatizados.

El cuarto apartado se denomina: *Hacia la diversificación de historias en las pantallas argentinas* y aborda las modificaciones que se producen a partir de la década de los 90's en la representación del varón homosexual/gay en el cine y se incluye un breve repaso del rol de la televisión en la consolidación de ciertos estereotipos hasta la corrección política contemporánea. Por último se avanzará en unas breves conclusiones acerca de las formas en que las mediatizaciones construyen representaciones (Hall, 2010) que influyen en los modos de poner en práctica y usar las ideas para regular la conducta de los otros (Foucault, 1993).

### **El closet como contenedor del secreto fundante de la identidad**

El sociólogo Mario Pecheny (2003) considera que la homosexualidad constituye un secreto fundante de la identidad y las relaciones personales de los individuos homosexuales. Esta situación de ocultamiento no quita que a lo largo de sus vidas, estos puedan dar a conocer en diferentes entornos su orientación sexo-afectiva. Esta hipótesis se enlista en los desarrollos de Eve Kosofsky Sedgwick en su obra *Epistemología del armario* (1998) en la que considera que el armario no es un "tema" que haya pasado de moda. Más de dos décadas después de su afirmación, la permanencia dentro del armario de las personas LGBTIQ+ sigue en plena vigencia, aun en el contexto argentino caracterizado por avances en materia de igualdad y derechos humanos<sup>214</sup>.

El armario se yergue como una protección y un límite en aquellos espacios en los que la diversidad sexo – genérico – identitaria se percibe con innegociable hostilidad e incluso en donde se manifiesta una aparente tolerancia o aceptación. Sedgwick (1998)

214. Se hace referencia a la Ley N° 26.618 de Matrimonio Civil sancionada el 15 Julio de 2010 promulgada el 21 de julio de 2010 que modifica el código civil habilitando la posibilidad de que personas del mismo sexo puedan contraer matrimonio y a la Ley 26.743 sancionada el 9 de mayo de 2010 y promulgada el 23 de mayo, que establece y reconoce el derecho a la identidad de género de las personas.

hace referencia a la “terrible elasticidad de la presunción heterosexista” (p. 92) a partir de la cual las personas – a pesar de estar fuera del armario - encuentran otros muros que se levantan a su alrededor en cada encuentro con un/a nuevo/a interlocutor/a y se enfrentan a la disyuntiva que configuran las posibles consecuencias de otra salida del closet.

Goffman (2001) plantea una categoría clarificadora para problematizar las representaciones de la población LGBTIQ+ al reconocer que los individuos homosexuales pueden ser caracterizados como “estigmatizables” cuyo estigma no es evidente a los ojos de los demás, pero puede llegar a serlo. El estigma, como potencialidad, se inscribe en un entramado a partir del cual la homosexualidad no atraviesa los filtros delimitados por la matriz heterosexista (Butler, 2007) y por ende permite identificar una serie de elementos que se consideran abyectos (Figari, 2008). En esa línea Sedgwick (1998) reconoce que el afeminamiento y el desafío a la conducta masculina convierten al varón homosexual – o bien a aquellas masculinidades no hegemónicas - en objeto de energías punitivas, de amenaza y de violencia homofóbica.

Elisabeth Badinter (1993) en su obra *XY: La identidad masculina*, argumenta que lo masculino y lo viril se determina a partir de encontrar en la heterosexualidad su rasgo más específico asociado a “poseer, tomar, penetrar, dominar y afirmarse” (p. 123). En estos términos el deseo, la actividad sexual y la expresión de género quedan estrechamente vinculados delimitando que a un sujeto al que le ha sido asignado el sexo-género masculino al nacer, debe corresponderle una mujer, para poseerla y penetrarla y así afirmarse como hombre (Peidro, 2017). La construcción del género es el resultado de una interdependencia en la cual se definen patrones de lo que es lícito en el comportamiento del género masculino con respecto al femenino y es, en esa oposición, donde se materializa la obligación de demostrar masculinidad (Badinter, 1993; Wittig, 2006). En esa lucha, el hombre reacciona en contra de su dimensión femenina compitiendo física y violentamente contra los demás hombres y mutilando progresivamente su propia femineidad, sancionando la femineidad en el otro y ese mismo acto afirmando su propia masculinidad.

El carácter estigmatizable de la homosexualidad la justifica como un secreto fundante y asimismo como un pacto implícito de invisibilidad social, como lo advierte Pecheny (2003):

(...) el orden de interacción social constituido en torno a la homosexualidad sigue un doble estándar moral, que condena públicamente las prácticas homosexuales pero las tolera siempre y cuando ellas tengan lugar fuera de la mirada pública (...) Esto puede interpretarse como si los no-homosexuales y los homosexuales hubieran establecido una suerte de pacto implícito en cuanto al estatus de la homosexualidad: la tolerancia social a cambio de la discreción y la invisibilidad (p. 138).

Existe entonces una imposición que se da en el orden de lo visible en la hegemonía de los discursos que implantan representaciones heterosexualizadas (De Lauretis, 1989) que funcionan como pedagogías de la heterosexualidad y que facilitan modos de comportamiento frente a la diversidad sexo – genérico – identitaria. La población heterosexual aprende sobre los parámetros de normalidad en su propio comportamiento y a identificar y sancionar lo distinto. Por otro lado, aquellos/as que a falta de una representación diversificada se reconocen como pertenecientes a la construcción de ese otro/a distinto/a, encierran en el closet esa dimensión de su subjetividad que fue históricamente constituida como problemática.

En ese pacto implícito de tolerancia, genera una tensión entre lo que Green (1995 en Pecheny, 2003) reconoce como discriminación real y discriminación sentida. El autor considera que la discriminación es real cuando efectivamente se ejecuta y es sentida cuando el individuo, anticipándose a un rechazo, se autodiscrimina. Este proceso no debe ser considerado como un esquema rígido que opone inmodificablemente al binomio heterosexual / homosexual sino que, tal como lo señala Chantal Mouffe (en Sabsay, 2003), el actor social está construido por una diversidad de discursos en constante movimiento de sobredeterminación y desplazamiento en los que la identidad de este sujeto múltiple y contradictorio es siempre contingente y precaria, se trata de un efecto diferencial y no de una instancia de clausura (Sabsay, 2003).

Por lo anterior puede advertirse que el armario y el secreto fundante que contiene, es el resultado de una pedagogía de lo abyecto que se reserva la potencialidad

de reservar resultados hostiles para aquel que salga del closet o que no exalte visiblemente su masculinidad. Pero no solo se genera un proceso pedagógico que construye representaciones acerca de lo que la población heterosexual debe pensar acerca de la disidencia sino también acerca de lo que la población LGBTIQ+ debe pensar sobre sí misma, tal como lo expone la hipótesis principal del documental *The Celluloid Closet* (1996) de Rob Epstein y Jeffrey Friedman (1996). En otros términos, la discriminación no es el resultado de la diferencia sino que “la diferencia y la aparición de identidades diferentes son producidas por la discriminación, un proceso que establece la superioridad, lo típico, o la universalidad de algunos en términos de la inferioridad, lo atípico, la particularidad de otros” (Scott, 1992 en Sabsay, 2003, p.168).

El rechazo y la violencia no son resultados obligatorios o necesarios pero las tecnologías del género (De Lauretis (1989) operan en la consolidación de prácticas legitimantes de los binomios heterosexuales excluyentes por medio de dos tipos de sexos, dos tipos de deseos y dos tipos de identidades (Butler, 2007). La representación de la población LGBTIQ+ en el contexto de la cultura de masas y en la industria del entretenimiento avanzó, en la mayoría de los casos, a ordenar a gays, lesbianas, travestis y transexuales en “un catálogo más o menos jerarquizado de desviaciones de la norma” (Sabsay, 2003, p.163).

### **La marica como estereotipo genealógico de la representación**

Alberto Mira (2008) en su obra *Miradas Insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, hace referencia a que la homosexualidad, al margen de las diferentes concepciones que puede tener en tanto concepto, es siempre una otredad sobre cuya caracterización no hay acuerdo y como consecuencia la otredad homosexual acaba por ser absorbida por la ideología dominante. Sus formas de representación están, casi siempre, sujetas a un régimen de visibilidad que responde, más o menos, a la lógica impuesta desde los espacios en los que se detenta el poder. Lo anterior produjo



puestas en pantalla de carácter escurridizo, donde las narrativas cinematográficas funcionan como actualizaciones de paradigmas específicos, constituidos por un repertorio limitado de formas fáciles de interpretar:

La “homosexualidad” no es un tema, las diversas manifestaciones no están unificadas. En realidad, la experiencia de los homosexuales es tan variada como la de los heterosexuales. Pero inevitablemente la homosexualidad se ha concebido como un significativo fijo que “explicaban” una serie limitada de paradigmas y que se visibilizaba en forma de un puñado de motivos narrativos (Mira, 2008, p. 67).

Mira (2008) reconoce que los personajes homosexuales que se propagan en la historia del cine – o los “desviados” en el cine argentino (Peidro, 2013) – pueden clasificarse en tres paradigmas que en algunos casos persisten. El paradigma moralista, donde son malvados y/o delincuentes y “la homosexualidad se asocia al mundo del hampa, de la criminalidad, sugiriendo que las tendencias criminales y la homosexualidad tienen una misma raíz moral” (p. 73). El paradigma de la patologización, donde la representación de la homosexualidad está caracterizada por la instalación de un binomio compuesto por el par homosexual / enfermo – heterosexual / sano en una lógica coherente con el avance de la visión científicista del mundo a lo largo del siglo XIX donde predominaron modelos psicoanalíticos que instalaron al concepto de latencia<sup>215</sup> como móvil de actos criminales. En este paradigma también denominado “de la inversión”, el sujeto homosexual es un individuo “cuyo sexo biológico, por un extraño error de la naturaleza, no se corresponde con su psicológico o anímico, una idea que se resumió en la formulación decimonónica de “hombres atrapados en cuerpo de mujer” o cuerpos masculinos con “alma” femenina” (p. 78).

Las formas de representación del varón homosexual en el cine, encuentra en *Los tres berretines* (1933) de Enrique Telémaco Susini el establecimiento de las bases para un estereotipo que permaneció en las pantallas durante décadas, en términos de

215 Para Mira (2008) una idea que fue puesta de manifiesto con la popularización del psicoanálisis es la del “homosexual latente” a partir de la premisa de que un personaje puede ser homosexual sin saberlo y quedará en manos de un profesional diagnosticar su “verdadera” opción sexual. En la narrativa cinematográfica el lugar del experto estará muchas veces reservado al/la espectador/a. Además, en esta lógica se instalan también los vínculos familiares y formas edípicas de relación maternal.

Melo (2008) “la marica monopoliza la visualización de la diferencia sexual en la representación fílmica” (p. 10). Se estrenó el 19 de mayo de 1933 y fue la segunda película argentina de cine sonoro – la primera, ¡Tango! (Luis Moglia Barth, 1933) se estrenó una semana antes -. El film inicia con escenas de la vida urbana del Buenos Aires de la época, mientras se muestran los créditos. La cámara continúa en un *traveling* que recorre una vereda en la que un grupo de niños juega al fútbol mientras se va acercando a la ferretería “El Monito” en la que ingresan dos señoritas.

Adentro del local, un plano subjetivo muestra al dueño del negocio, quien se dirige a la cámara que ocupa el lugar de las clientas y formula una pregunta: “¿qué deseaban?” A lo que una de las mujeres responde: “¿tiene usted calentadores eléctricos?”, “Aquí tenemos de todo señorita”, responde el vendedor. Se dirige al estante que se encuentra detrás de él, toma un calentador y mientras lo sostiene en sus manos, exclama con una gran sonrisa: “¡pero qué maravilla!” Una de las mujeres al verlo, responde dudosa: “si, tal vez...” Pero es interrumpida por la otra: “¡pero no hija! ¡Qué esperanza! Es un modelo vulgar, no se parece en nada a los que vimos en el cinematógrafo, el modelo que está acá” – mientras enseña una revista-. El dueño de la ferretería con cierto enfado, responde: “vea señorita, modelos cinematográficos no tenemos, esta es una ferretería y no la metro *goldin*”. Las mujeres se retiran ofendidas y el vendedor, mirando la revista reflexiona con enojo: “Hasta para comprar calentadores, buscan modelos en el cine. ¡Maldita sea!”.

Una de las primeras líneas dichas en la segunda película de cine sonoro argentino advirtió el efecto del cine en la búsqueda de modelos, no solo para habitar el mundo aprendiendo sobre avances tecnológicos, sino para interpretarlo y construirlo. El discurso audiovisual se construyó como un espacio en el que identificar formas y otorgarles sentido en el mundo de la vida. En palabras de Jesús Martín Barbero (1987) el cine se constituyó como “la expresión más nítidamente identificable como nacionalista y a la vez más entrañablemente popular- masiva de lo latinoamericano” (p. 180). Es un espacio donde el público vio la posibilidad de experimentar,

de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados códigos de costumbres, fue – y sigue siendo – un espacio de aprendizaje. Es la muestra constituyente de la experiencia popular urbana, permitiendo hacer visibles a las masas, encontrarse en la pantalla, en su diversidad y en su alteridad.

Unos pocos minutos más adelante en la cinta, *Los tres berretines* también puso en pantalla la primera marica del cine argentino. Un plano aéreo muestra a una multitud saliendo del cine para luego ubicarse frente a tres mujeres acompañadas de un muchacho. Una de ellas comienza el diálogo diciendo: “¡Qué maravilla de película!” Y el momento siguiente toma la palabra Pocholo. El personaje viste un traje de saco claro y una flor en el ojal, con voz amanerada y grandes ademanes en sus manos inquietas, responde: “¡Ah y la que dan esta noche, es brutal, brutal!”.

La escena es considerada como el momento fundacional de la representación del marica en las pantallas argentinas y será el estereotipo genealógico con el que continuarán las formas de representación del varón homosexual durante décadas en la cinematografía y la televisión del país. Sin embargo, no se trata de un fenómeno argentino, las pantallas de Hollywood (Epstein y Friedman, 1995) y de la producción cinematográfica europea (Mira, 2008) también irían reservando esa misma construcción del estereotipo representacional del homosexual. Adrián Melo (2008) advierte que es una paradoja de la historia que “en la primera película sonora argumental, hable aquel que en la sociedad no osa decir el nombre de sus pasiones amorosas” (p. 9). Y en ese sentido esta imagen perdurable de la marica aparece como un recurso para hacer reír, despojado de sus atributos de masculinidad y con espacios de circulación predeterminados en roles sumisos, pasivos o desprestigiados socialmente a los que clásicamente la dominación masculina relegó a la mujer (Bourdieu, 2000; Melo, 2008).

Las comedias populares introdujeron en el marco del paradigma representacional a la marica cumpliendo roles narrativos como vestuaristas, modistos, mayordomos, coristas y bailarines. Ejemplos de esto se ven en películas como *Yo quiero*

*ser bataclana* (1941) de Manuel Romero donde un coreógrafo amanerado le da indicaciones a la protagonista Catita, interpretada por Niní Marshall. El cliente afeminado en *Carmen* (1943) de Luís Cesar Amadori que solicita a la encargada, también interpretada por Marshall, un traje de mariposa. Y los jóvenes demasiados animados para ser “hombres” recibidos por el mayordomo interpretado por Luís Sandrini en la *Casa de los millones* (1942) de Luís Bayón Herrera que son nombrados como “las tres marías”. El mariquita tiene una sexualidad negada, ya que no se nombran sus deseos pero es incluido en el cine para hacer reír y ubicarse como blanco de todas las burlas (Melo, 2008).

En la década de los 60' comienzan a verse en pantalla algunas relaciones amorosas entre varones, pero tal como lo advierte Adrián Melo (2008) estas historias están caracterizadas por “destinos trágicos y vidas sórdidas” (p. 16). Ejemplos de este periodo se encuentran en algunas películas de Daniel Tinayre como *El rufián* (1961) que presenta la relación amorosa entre un médico y su colega, que muere asesinado por el amante de su esposa. *Extraña ternura* (1964) que gira en torno a la muerte de un joven y las sospechas de responsabilidad repartidas entre una prostituta y su “padrino”<sup>216</sup>. El cine comienza a reflejar también algunas prácticas características del *yire*<sup>217</sup> callejero en la película *Tiro de gracia* (1969) de Ricardo Becher, donde se pone en pantalla una escena en la que un joven decide dedicarse a la prostitución masculina para clientes varones y solicita algunas instrucciones a otro varón más maduro. La homosexualidad se presenta con un invariable destino de fatalidad y como perteneciente al mercado sexual donde el intercambio monetario es constitutivo de sus prácticas.

En la década del 70' películas como *El ayudante* (1971) de Mario David imprimen una lógica de silencio sobre el amor entre varones. Así es como se

216 El término padrino, hacía referencia al vínculo, a veces, sexo – afectivo mantenido por dos varones de diferencias considerables de edad, donde el mayor proveía al menor con regalos a cambio de compañía.

217 Se refiere al acto de deambular por la calle en busca del establecimiento de contacto visual con intenciones eróticas o sexuales para una relación carnal inmediata en la que puede intermediar o no el intercambio monetario.

presenta el vínculo entre un camionero (Pepe Soriano) y un joven sordomudo (Carlos Olivieri) quienes traban una “tierna relación de gestos, sonrisas y miradas” que se ve interrumpida por la violación y asesinato del veinteañero en manos de un “linyera degenerado” (Melo, 2008, p. 18). En *El pibe cabeza* (1975) de Leopoldo Torre Nilson se muestran formas de relación homosexual entre internos y guardias, donde se apela al estereotipo del marica para cumplir roles femeninos en el contexto carcelario. *La tregua* (1974) de Sergio Renán, basado en la novela homónima del escritor uruguayo Mario Benedetti representa a dos personajes homosexuales, por un lado Jaime (Oscar Martínez) quien huye de su casa agotado por la presión de su familia acerca de su orientación sexual y por el otro Santini (Antonio Gasalla) un oficinista afeminado que se rebela contra sus colegas agotado de la burla y la marginación<sup>218</sup>.



Homero Cárpena como Pocholo en la película *Los tres berretines* (1933) de Enrique Telémaco Susini (Min 09:10).

218 Es interesante también el análisis que hace Adrián Melo (2008) sobre las amistades viriles o bromances - acrónimo de las palabras brother (hermano masculino en inglés) y romance en referencia a vínculos afectivos intensos y no-sexuales entre dos o más varones – donde reconoce escenarios que excluyen a las mujeres y por ende resultan fértiles para su producción tales como bares, milongas, el tango, la cancha y los vestuarios. Estos vínculos pueden verse en películas como *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1973) y *El hincha* (1951) de Manuel Romero, *Soñar, soñar* (1976) y *Gatica, el mono* (1993) de Leonardo Fabio.

## El paradigma de la normalización y el reclamo por la incorporación al campo de las masculinidades válidas

La transformación cultural y representacional en Argentina encuentra su primer momento bisagra en la década del 80' durante el denominado "destape alfonsinista" cuando se produjeron importantes modificaciones en los dispositivos discursivos que regulaban esas formas de nominación y modos de advenir varón homosexual (Peidro, 2017). Al modelo erótico vigente de "loca-chongo" se sumó el término de origen anglosajón "gay" que distanciaba la experiencia homosexual del lenguaje nacional y la homosexualidad de cualquier tipo de feminidad o "inversión" (Sívori, 2005; Peidro, 2017). Néstor Perlongher (2008) sostiene que el gay pasa a tomarse como modelo de conducta para la construcción de un imaginario masculinizante, arrojando a los bordes a los nuevos marginados: travestis, locas, chongos, gronchos que en general son pobres y sobrellevan los prototipos de sexualidades más populares y cercanos a las denominaciones del marica y la loca, a quienes las pantallas les fueron negadas y cuando no, fueron incluidos/as como personajes estigmatizados.

Santiago Insausti (2018) en su trabajo "Un pasado a imagen y semejanza: recuperación y negación de los testimonios maricas en la constitución de la memoria gay" reconoce también a la década de los 80' como un momento de intervención activa en la que los varones gays:

(...) empiezan a construirse con un fuerte basamento en la masculinidad y a intervenir —con éxito— en el espacio público reclamando ser incorporados al campo de las masculinidades válidas. Para lograr este reconocimiento, los gais emprenden la tarea pedagógica de enseñar las diferencias entre lo gay, lo travesti y lo marica, en un momento en el cual, para el sentido común, estas posiciones no eran claramente diferenciables (p. 26).

El autor además identifica tres dimensiones que hacen conflictiva la revalorización de la experiencia marica ya que la crítica contemporánea fue sancionando las formas representacionales que estereotipaban al varón homosexual y que fueron anuladas para reemplazar al modelo de la loca / marica por el de gay masculino:

Hay tres dimensiones en las cuales estas distancias se vuelven escollos para los intentos de recuperación de la experiencia marica por parte de la memoria gay. Me refiero en primer lugar a la expresión de género de "las locas", basadas en ciertos usos de la feminidad que rápidamente serán denostados por las culturas gais de las décadas posteriores. En segundo, a sus culturas sexuales, indisociables de la promiscuidad y del sexo escandaloso en espacios públicos e incompatibles con las actuales estrategias políticas fundadas en la incuestionable legitimidad que brinda el amor romántico. En tercero, la irreverencia y el escándalo, significadas como potentes armas desde la cultura marica de la década del setenta, pero imposibles de ser reivindicadas desde los marcos de la corrección política contemporánea" (Insausti, 2018 p. 25).

Frente a esta lógica Mira (2008) plantea un cuarto paradigma representacional, el de la tolerancia o de la normalización. Este paradigma "da lugar a representaciones que huyen de cualquier estereotipo, en las que la homosexualidad no es más que un aspecto del personaje que no tiene consecuencias en su caracterización" (p. 86). La consecuencia tal vez más atendible de dicho paradigma se sostiene justamente en borrar las marcas identitarias que diferencian a los sujetos/as a cambio de la posibilidad de existencia. Se presenta a un homosexual que, al ser un ciudadano "como todos", se le exige que se comporte como tal y renuncie a sus marcas subculturales constituyéndose en un "buen homosexual" (Smith, 1998).

Estos paradigmas, pueden ser tenidos en cuenta como abstracciones definitorias que facilitan categorías capaces de identificar representaciones productivas en torno a la construcción de los varones no – heterosexuales en las pantallas pero no implican la desaparición o anulación de ciertas formas representacionales por sobre otras. Para Melo (2008) la transición democrática permitió que comiencen a verse otros vínculos sexo – afectivos en las pantallas, inclusive con escenas "de cama" pero los mismos estuvieron caracterizados por destinos trágicos y su asociación con la delincuencia.

El *El desquite* (1983) de Juan Carlos Desanzo, incluye al personaje Tommy (Pablo Brichta) representa a un homosexual, asesino y sádico. Cerca del final de la película se lo muestra desnudo con su amante en la cama, comiendo una naranja y leyendo el diario, hasta que un hombre quiebra los vidrios de una puerta e ingresa a la fuerza a la habitación. Los apunta con una escopeta mientras pregunta sobre el

paradero de Heredia, ante la negativa de hablar y frente al peligro, su compañero declara y como acto seguido Tommy recibe un disparo de frente. El tirador recarga el proyectil, lo mira con desprecio, lo llama “putito” y dispara dos veces más sobre su espalda, los disparos dejan ver la sangre de las heridas es en el cuerpo pero también sus nalgas desnudas. Su compañero emite un grito desgarrador y sostiene el cuerpo sin vida de su amante mientras llora.

La anterior, fue la primera película de una trilogía que continuó con *La búsqueda* (1985) y *En retirada* (1987) dirigidas por Desanzo, ambas producciones insistirán en la presentación de escenas que donde los homosexuales están insertos en contextos sórdidos y marginales. Otras películas de la época que aportan a la consolidación de la tradición criminalizante y patologizante son *El juguete rabioso* (1984) de José María Paolantonio basada en la novela homónima de Roberto Arlt, *Pasajeros de una pesadilla* (1984) y *Sobredosis* (1986) de Fernando Ayala; y *El caso Matías* (1985) de Anibal Di Salvo, entre otras.

Este periodo habilitó también la posibilidad de otras formas de representación trazando como alternativa al estereotipo del marica, al varón gay blanco de clase media. En *Adiós Roberto* (Enrique Dawi, 1985) y *Otra historia de amor*<sup>219</sup> (Américo Ortiz de Zárate, 1986) el tema central es el amor entre varones y el odio homofóbico. Los “nuevos” homosexuales eran masculinos “aunque para algunos pudieran resultar un poco “raros”/“raritos”” (Blázquez, 2017, p. 116). Ambos films pueden considerarse parte de las políticas de visibilización de las homosexualidades masculinas en la Argentina de post dictadura. Para Gustavo Blázquez (2017) la hipótesis que atraviesa a ambos films consiste en que:

219 Existe una anécdota interesante que da cuenta de cierta idea acerca del proceso de visibilización de la población LGBTIQ+ en el país, cuando *Otra historia de amor* (1986) se emitió por Telefe el 4 de febrero de 1991, el canal decidió censurar los doce minutos finales de la película en los que el personaje de Arturo Bonín finalmente forma pareja con su contraparte, Mario Pasik. En la versión televisada la historia queda trunca en el momento en que Bonín decide volver con su esposa. Frente a esta situación la Comunidad Homosexual Argentina (CHA) emitió un comunicado en el que expresaron: “Hay mentalidades que no pueden soportar que se vea masivamente un film donde los homosexuales no pagan con sufrimiento su condición” (Bazán, 2006, p. 427).



(...) el amor homosexual no sería otro sino el mismo amor. Aunque los sujetos no reprodujeran el binarismo sexo/género y el vínculo erótico heterosexual, el amor romántico como sentimiento y fundamento de la relación entre dos seres humanos permanecería inalterable. El problema eran los límites y censuras que las normas sociales le imponían a las emociones y no los sentimientos de los sujetos (p. 126).

A partir de la década de los 90's la representación del varón homosexual en el cine comienza a diversificarse, aparecen *taxy boys* – o prostitutos – ubicados como producto de consumo en películas como *Vagón fumador* (2001) de Verónica Chen y *Ronda nocturna* (2005) de Edgardo Cozarinsky. También se los presenta dentro de la esfera de lo criminal en *Plata quemada* (2000) de Marcelo Piñeyro, se aborda la época post-SIDA en *Un año sin amor* (2005) de Anahí Berneri, o en la periferia en films como *La León* (2007) de Santiago Otheguy, *Marilyn* (2018) de Martín Rodríguez Redondo; *Vil romance* (2008) y *Hombres de piel dura* (2019) de José Celestino Campusano y desde la vida urbana y en situaciones más cercanas a jóvenes gay masculinos de clase media o pibes de barrio en la prolífica producción de Marco Berger: *Plan B* (2009), *Ausente* (2011), *Hawaii* (2013), *Taekwondo* (2016) y *Un rubio* (2019). En este periodo el cine avanza con la mostración, en ocasiones explícita, de escenas de sexo entre los personajes.



Arturo Bonín como Raúl Loveras y Mario Pasik como Jorge Castro protagonizando una escena erótica en la película *Otra historia de Amor* (1986) de Américo Ortiz de Zárate

## Hacia la diversificación de historias en las pantallas argentinas

En la televisión las representaciones fueron más limitadas y siguieron la reproducción de estereotipos similares. El personaje Huguito Araña que interpretó Hugo Arana en la serie de humor *Matrimonios y Algo Más* (1983-1984) de Hugo Moser, confirmó que la marica estaba en las pantallas para hacer reír. La lógica de ese personaje – amanerado, excéntrico, insatisfecho y víctima de un celibato implícito, sería continuada en la década de los 90's por Fabián Gianola en *La familia Benvenuto* (1990-1995).

En 1992 la televisión argentina mostró por primera vez un beso entre dos varones, protagonizado por Gerardo Romano y Rodolfo Ranni, una pareja homosexual de clase media alta en la serie *Zona de riesgo / Atendida por sus propios dueños*. El acontecimiento generó críticas de sectores conservadores al tiempo que provocó un pico de rating para la serie guionada por Jorge Maestro y Sergio Vainman donde se narraba un triángulo amoroso entre los personajes interpretados por los actores mencionados y Jorge Schubert (Bazán, 2010).

La visibilidad continuó su proceso de modificación y en 1996 *Verdad / Consecuencia* de Adrián Suar incluyó Ariel, un abogado gay interpretado por Damián de Santo. En 1998 la telenovela *Verano del 98* de Cris Morena fue pionera en incluir una historia de amor entre dos varones adolescentes Tadeo (Santiago Pedrero) y Ricky (Mariano Torre). Sus historias se vieron marcadas por las dudas y el sufrimiento pero fundamentadas en el amor entre los personajes. En el 2006 la serie *El tiempo no para*, de la productora Underground, replicó esa estructura de amigos que vuelven a juntarse e introdujo al gay del grupo, en este caso un personaje interpretado por Walter Quiroz, que además es “papá postizo” del bebé de su pareja.

En el 2010, la ficción *Botineras* de Sebastián Ortega contó la historia de amor entre Lalo (Ezequiel Castaño) y un futbolista profesional (Christian Sancho) casado con una mujer generando un revuelo mediático al incluir a la homosexualidad en relación con el fútbol vínculo que, hasta en la actualidad, pareciera imposible. En el 2013 llega a las pantallas *Farsantes* que aborda entre sus historias al vínculo en-

tre los abogados Guillermo Graziani (Julio Chávez) y Pedro (Benjamín Vicuña). Por último, en el 2014 la serie *Viudas e Hijos del Rock and Roll* presenta, también como parte de las variedad de historias que la constituye, al vínculo entre Segundo (Juan Minujín) y Tony (Juan Sorini), su empleado<sup>220</sup>.

La televisión, en líneas generales, fue avanzando de forma más lenta pero manteniendo deudas sin saldar en términos de visibilidad. Mientras que el sexo heterosexual colmó a las pantallas dentro y fuera de los horarios de protección al menor, el principal logro de la motración de relaciones entre veranos está dado por el climax que genera un beso postergado hasta el cansancio. Los cuerpos y los desnudos parciales siguen una lógica de censura y permanecen reservados para las relaciones heterosexuales por lo que las pantallas televisivas del país aún poseen un recorrido pendiente que el cine pareció saldar con mayor velocidad.



Rodolfo Ranni y Gerardo Romano protagonizando el primer beso televisado entre dos varones en la serie *Zona de riesgo* (1992)

220 Maximiliano Marentes (2017) en su trabajo "Amor gay en dos ficciones televisivas argentinas. Entre la reproducción y la contestación de la heteronorma" analiza las historias de amor gay que ocuparon un rol protagónico *Farsantes* y *Viudas e hijos del Rock & Roll* a partir de tres ejes de análisis para pensar la reproducción y la contestación de la heteronorma: hablar de sexo, el final feliz y la intersección entre orientación sexual y clase social.

## Conclusiones

Este texto partió de la hipótesis de que la homosexualidad puede ser considerada como un secreto fundante de la identidad que condiciona las formas de relacionamiento de los individuos homosexuales donde el armario se yergue como una protección y un límite en aquellos espacios en los que la diversidad sexo – genérico – identitaria se percibe con innegociable hostilidad e incluso en donde se manifiesta una aparente tolerancia o aceptación. Esta construcción histórica y contextual responde a un complejo entramado en el que las producciones audiovisuales en tanto tecnologías de género produjeron, promovieron e implantaron representaciones de género (De Lauretis, 1989) que ubicaron a los varones gays en la categoría de estigmatizables (Goffman, 2001).

Este proceso representacional se consolida a partir de la producción del estigma como una potencialidad a partir de la cual aquellos varones gay o no, que no atraviesan los filtros delimitados por la matriz hererosexual (Butler, 2007) son considerados abyectos y por ende objeto y destinatarios de energías punitivas, de amenaza y de violencia. Este proceso genera un efecto pedagógico que instruye a los varones sobre los modos de devenir varón en una cultura heteronormativa, promoviendo la mutilación progresiva de su propia femineidad, sancionando la femineidad en el otro y ese mismo acto afirmando su propia masculinidad.

La producción mediática, en articulación con otras intuiciones como la Iglesia, la Escuela, y dependiendo del contexto el mismo Estado, generan un doble efecto. Por un lado potencian y justifican la celebración de un pacto implícito por medio de un acuerdo centrado en tolerar la homosexualidad a cambio de discreción e invisibilidad. Por el otro, como puede verse en la producción audiovisual referenciada en el corpus de este trabajo, las narrativas dominantes construyen parámetros de normalidad anclados en formas y comportamientos heterosexualizados y por ende, se establecen los marcos para identificar y sancionar lo distinto.

Las producciones audiovisuales operan en la consolidación de prácticas legiti-

mantes de los binomios heterosexuales excluyentes por medio de dos tipos de sexos, dos tipos de deseos y dos tipos de identidades ordenando a varones gays como desviaciones de la norma a partir de paradigmas específicos, constituidos por un repertorio limitado de formas fáciles de interpretar. En este marco la marica monopolizó la forma representacional y se instaló cómo estereotipo genealógico con el que continuaron las formas de representación del varón gay/homosexual durante décadas en la cinematografía y la televisión del país. Esta imagen perdurable fue utilizada como recurso para hacer reír a partir de la estrategia de despojar a los varones gay/homosexuales de sus atributos de masculinidad y limitándolos a espacios de circulación predeterminados en roles sumisos, pasivos o desprestigiados socialmente

A partir de la década de los 60' comienzan a verse en pantalla algunas relaciones amorosas entre varones caracterizadas por destinos trágicos y llevadas a cabo en contextos sórdidos donde los finales deparan destinos violentos. También empiezan a tener pantalla prácticas que hasta el momento permanecían en las lógicas urbanas tales como el *yire* y la prostitución masculina.

En la década del 70' las prácticas siguen constituyéndose como marginales y los destinos fatales continúan caracterizando la representación y el estereotipo de la marica mantiene su presencia. Recién en los 80's se produce una transformación cultural y representacional durante el denominado "destape alfonsinista" cuando al modelo erótico vigente de "loca-chongo" se sumó el término de origen anglosajón "gay" que distanciaba la experiencia homosexual del lenguaje nacional y la homosexualidad de cualquier tipo de feminidad o "inversión".

Lo anterior implicó el seguimiento de, al menos, tres estrategias centrales: La primera centrada en la construcción de una lógica representacional basada en la masculinidad y la intervención del espacio público en busca de la incorporación al campo de las masculinidades válidas. La segunda, generando un nuevo repertorio de identidades marginalizadas en las que se ubica a travestis, locas, chongos, gron-

chos a quienes las pantallas les fueron negadas y cuando no, fueron incluidos/as como personajes estigmatizados. La tercera llevando a cabo la tarea pedagógica de establecer diferencias entre lo gay, lo travesti y lo marica cuando sus características diferenciadoras no se encontraban del todo claras.

En este periodo el varon gay/homosexual, al ser un ciudadano “como todos”, atiende la exigencia de comportarse como tal y renunciar a sus marcas subculturales. Esto no implicó la desaparición o anulación de ciertas formas representacionales por sobre otras pero permitió que comiencen a verse otros vínculos sexo – afectivos en las pantallas instalando otras formas de representación que trazaron como alternativa al estereotipo del marica, al varón gay blanco de clase media.

A partir de la década de los 90’s la representación del varón homosexual en el cine comienza a diversificarse, aparecen *taxy boys* – o prostitutas – ubicados como producto de consumo, también se los presenta dentro de la esfera de lo criminal, se produce el abordaje de la época post-SIDA y se registran vínculos generados en la periferia de los conglomerados urbanos y también de situaciones más cercanas a jóvenes gay masculinos de clase media o pibes de barrio.

En la televisión las representaciones fueron más limitadas pero siguieron la reproducción de estereotipos similares pero con un tiempo de producción distinto que en los años más recientes encontró un tono representacional más cercano a la normalización.

El recorrido anterior no intenta ser minucioso sino dar cuenta del entramado de imágenes que cumplieron la función pedagógica sobre cómo debía ser el varón no – heterosexual y qué pensar al respecto. Estas producciones permitieron avanzar hacia narrativas identitarias donde la representación se constituye como una forma de significación donde el acto representacional configura y transforma al mundo otorgándole sentido (Austin, 1982; Ricoeur, 2009). Ese sentido responde a un contexto que avanza en la revisión de las representaciones tradicionales en los medios de comunicación en general y de la producción audiovisual en particular. Además, reponen otras lógicas interpretativas en

torno a la diversidad sexo – genérico – identitaria y las maneras de ser en el mundo.

La producción audiovisual más reciente se fue configurando a partir de la emergencia de como narrativas de flexibilización, en tanto aquellas que se nutren de imágenes resultantes de la deflación de temores, nuevas (auto) permisidades para transitar lugares, experimentar relaciones homoeróticas y homoafectivas con menos culpa y fundamentalmente con menos temor.

## Referencias

- Austin, J. (1982) *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.
- Badinter, E. (1993) *XY. La identidad masculina*. Madrid: Alianza.
- Bazán, O. (2010). *Historia de la homosexualidad en la Argentina (Historia urgente)*. 2ª. Ed. Marea. Buenos Aires.
- Blazquez, G. (2017). "El amor de l@s rar@s. Cine y homosexualidades durante la década de 1980 en Argentina". *Fotocinema*. Revista científica de cine y fotografía, nº 15, pp. 111-137. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- De Lauretis, T. (1989 [1996]). *La tecnología del género* (traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, tomado de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London Macmillan Press, 1989, pp. 1-30). En: *Revista Mora* N° 2, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Pp. 6-34
- Figari, C. (2008) "Violencia, repugnancia y indignación: las travestis como lo otro abyecto". *Niterói*, v 8, n. 2, pp. 355 – 368.
- Goffman, I. (2001) *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorroutu
- Insausti, S. (2018). "Un pasado a imagen y semejanza: Recuperación y negación de los testimonios maricas en la constitución de la memoria gay". *Prácticas de Oficio*, v.2, n. 21, jun. 2018 - dic 2018 [ides.org.ar/publicaciones/practicadeoficio](http://ides.org.ar/publicaciones/practicadeoficio)
- Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

- Marentes, M. (2017). Amor gay en dos ficciones televisivas argentinas: Entre la reproducción y la contestación de la heteronorma. *Cuadernos.info*, (41), 141-154. <https://doi.org/10.7764/cdi.41.1142>
- Martín - Barbero, J. (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili S.A. Versión revisada 1991.
- Meccia, E. (2017). *El tiempo no para: los últimos homosexuales cuentan la historia*. Santa Fe, Ediciones UNL; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eudeba,
- Melo, A. (2008) (comp.) *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires, Argentina: Editorial LEA.
- Mira, A. (2008) *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine. EGALES, S.L*, Barcelona – Madrid.
- Pecheny, M. (2003). Identidades discretas [Discrete identities]. In L. Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades [Identities, subjects and subjectivities]* (pp. 125-147). Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Peidro, S. (2013) Un deseo que interpela: subvirtiendo las normas morales de la erogenia masculina Recorrido por la filmografía del cineasta Marco Berger. En *Ética y Cine Journal*, Vol. 3, No. 3, pp. 43-53.
- Peidro, S. (2017) Disidencias sexuales en Argentina: tres películas del siglo XXI. En: *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Perlongher, N. (2008) "El sexo de las locas", en Néstor Perlongher, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue, 2008, p. 30.
- Ricoeur, P (2009) "La identidad narrativa" en María Stoopen Galán (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, 460 pp. en *Sujeto y relato*. María Stoopen coordinadora. Editorial: Unam. Primera edición.
- Sabsay, L. (2003) Representaciones culturales de la diferencia sexual: figuraciones contemporáneas. In L. Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades [Identities, subjects and subjectivities]* (pp. 125-147). Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Sívori, H. (2005). *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Smith, P. (1998). *Las leyes del deseo*. Ediciones de La Tempestad. Barcelona.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.



## **CAPITULO IV**

### **Región, territorio y mundos posibles como lugares de enunciación**

## Bajar al abismo político. Catábasis y contextos políticos en las novelas de Juan Rulfo y Roberto Bolaño

ELEONORE ZAPF



Juan Rulfo: Barde de adobe

### Bajar: el inframundo en la literatura latinoamericana moderna y posmoderna

El objetivo de esta contribución es el de formular la tesis de que, a lo largo del siglo XX, al igual que durante el siglo XXI, en la prosa de América Latina aparecen una gran cantidad de novelas con el objetivo de describir mundos que semejan el inframundo y que están relacionados con temas políticos influyentes en la memoria cultural y/o nacional. Por esta razón, quiero analizar y comparar dos novelas latinoamericanas ejemplares —*Pedro Páramo* (1955) del autor mexicano Juan Rulfo y *Nocturno de Chile* (2000) del escritor chileno Roberto Bolaño— que pueden ser leídas como representantes de dicha tradición de novelas sobre el inframundo. En ambas obras, sus autores emplean una visión de memoria cultural y, al mismo tiempo, una perspectiva política e histórica sacando a la luz la correspondencia entre el imaginario del inframundo y la situación política abismal en sus correspondientes países. En el

caso de Rulfo, se refiere al México de la revolución de los años 20; mientras que en el caso de Bolaño, habla del Chile de la dictadura militar de los años 70. Descendiendo a un lugar que se parece al infierno (bajo tierra, representando al más allá), los protagonistas de las novelas de Rulfo y Bolaño siguen paso a paso con este movimiento descendente las huellas de la propia historia, del pasado personal tanto como las de la historia política y cultural del país. Además, con el descenso, los autores ponen en escena una traducción cultural propia de Latinoamérica de la tradición europea de escribir sobre asuntos políticos describiendo el más allá, comparable, por ejemplo, a la *Odisea* de Homero con el enfoque en la guerra de Troya o a la *Divina Commedia* de Dante cuando este puso el foco en las estructuras políticas aristocráticas de la Florencia del siglo XIV. De la misma manera, Rulfo se ocupa del sistema de los caciques y latifundistas mexicanos y Bolaño refleja las estructuras autocráticas en Chile. Además, Rulfo emplea imágenes indígenas y sincretistas al imaginar el diseño del inframundo, tema sobre el que en este artículo solo puede realizarse una sencilla alusión<sup>221</sup>.

El colonialismo describió al nuevo continente como el paraíso terrestre. La prosa latinoamericana del siglo pasado refleja esa proyección colonialista. Pero no se limita a esta noción del paraíso en la descripción del paisaje y la naturaleza — aunque esta aparece con frecuencia— como confrontación a la perspectiva colonial, sino también como confirmación de lo autóctono. Como es sabido, los colonizadores solían describir el nuevo continente como un paraíso terrenal y sus viajes como una búsqueda de este, refiriéndose, por ejemplo, a la hermosa naturaleza y a la belleza de la gente (sobre todo de las mujeres). Cristóbal Colón, en una carta remitida a los Reyes Católicos en 1498<sup>222</sup>, describió el «nuevo mundo» como un paraíso terrestre, igual que Amerigo Vespucci en *Novus Mundus* (1503)<sup>223</sup>. Michael Rössner

221 Véase para esta temática entre otros: Christine Arce: El alma en llamas: Visiones mesoamericanas de Pedro Páramo. En: Chasqui, Vol. 42, No. 2 (Nov. 2013), 147–164. Mario J. Valdés: Juan Rulfo en el amoxcalli: una lectura hermenéutica de Pedro Páramo. En: REvista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol. 22, No. 2 (Invierno 1998), 225–236.

222 Carta de Haití de octubre 1498. Véase para la visión paradisíaca del nuevo continente: El descubrimiento del Nuevo Mundo en la imaginación europea, en Las corrientes literarias en la América Hispánica, México 1949, 9–34.

223 Amerigo Vespucci: Die neue Welt, in Die neue Welt. Chroniken Lateinamerikas von Kolumbus bis zu den Unabhängigkeitskriegen. Ed. E. Rodríguez Monegal, Frankfurt a.M.: 1982, 81–88.

analiza en su libro *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies* (1988) las obras del siglo XX que contienen una visión y, al mismo tiempo, una discusión sobre la imagen de una América Latina paradisíaca. Este autor reflexiona sobre el nuevo comienzo estético en los años 40 en Latinoamérica, cuando la figura del paraíso se aplica en la literatura del continente en relación con una búsqueda de identidad<sup>224</sup>. A este respecto, se debate por ejemplo el mito del *bon sauvage*, el mito de la magia y el origen idealizado del ser humano<sup>225</sup>. Pero la prosa latinoamericana no solo refleja la imagen de un paraíso, sino que aumenta la perspectiva y también la complementa con la descripción del infierno político y social. Estos textos presentan una tradición más cercana al *Ulysses* de James Joyce o a los libros *The Waste Land* de T.S. Eliot, *The Cantos* de Pound. También son más cercanos a la estética más bien «fantástica» de Kafka y Poe. Los escritores modernos como Rulfo y los autores posmodernos como Bolaño vinculan a la historia de Latinoamérica con imaginaciones del inframundo.

Si consideramos la obra de Roberto Arlt, Vinícius de Moraes, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, José Eustasio Rivera, Jenaro Prieto o Leopoldo Marchal, por mencionar solo algunos, se puede comprobar la vasta distribución del tema del infierno en la prosa latinoamericana. Los autores mencionados tematizan las herencias de la violencia política y del feudalismo que persiste desde los tiempos de la ocupación y la colonización europea, pero también del dominio del capitalismo global moderno encarnado sobre todo por los Estados Unidos y Europa. Tal vez «porque el paraíso exige la contrapartida de un infierno»<sup>226</sup>, como escribe Carmen Ruiz Barrionuevo sobre la prosa del autor cubano Lezama Lima. El pueblo del así llamado «paraíso latinoamericano» (de la naturaleza, del paisaje) toma conciencia de su «contrapunto», de sus infiernos políticos. Estas dos caras de la misma moneda también se manifiestan en la dilogía de las dos novelas

224. Rössner 1988: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhundert. 12-13.

225. V. Rössner 1988: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhundert.

226. Ruiz Barrionuevo: *El umbral de Paradiso: el capítulo primero y la poética de la narración en José Lezama Lima*, en *Secularidad de Lezama Lima* (2010). 14-30. Hier: 17.

lezamianas, *Paradiso* (1966) y *Oppiano Licario* (que al principio se llamaba *Inferno*, póst. 1977). Aquí, el escritor habla de la oposición entre la hermosa naturaleza de la isla de Cuba y los campamentos militares que se mencionan en el texto literario<sup>227</sup> y que remiten a los profundos problemas políticos padecidos en el Caribe. Como afirma Rössner, el europeo busca su paraíso perdido (a causa del iluminismo, las guerras, la pérdida de sentido y de fe) en otras partes del mundo que son, por así decirlo «exóticas», como lo es América Latina.

Pero esta tradición de ver lo latinoamericano como paradisiaco está en contraste con la perspectiva de los propios autores latinoamericanos modernos, que en sus libros se oponen a dicha idea con una visión del infierno político que se debe a la herencia del sistema colonialista europeo, como el caso de los caciques autóctonos y del capitalismo. En la *Introducción a los vasos órficos* (1970), Lezama Lima escribe: «En realidad, el periodo órfico trae una solución que no es ya la del periodo apolíneo. Trae un nuevo saber, un nuevo descenso al infierno»<sup>228</sup>.

Este nuevo saber que Lezama Lima transpone de modo metafórico del orfismo de la antigua Grecia a la modernidad del continente americano es el saber sobre el mundo de los muertos, es decir, el encuentro con el pasado (individual, colectivo, nacional). Después de haber descendido —como Orfeo— a los infiernos para buscar a Eurídice, uno emerge con más sabiduría y con una nueva visión del futuro. Se trata, pues, del conocimiento acerca del pasado, del saber sobre la propia historia política y cultural.

### **Juan Rulfo – *Pedro Páramo* y el pasado abismal de Comala**

La novela corta *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, es un libro que cambió la literatura mexicana tanto como la de toda América Latina, según certifica, entre

<sup>227</sup> Que se refieren a los recuerdos de Lezama Lima sobre Columbia en Marianao y de San Carlos de la Cabaña, como lo advierten Cintio Vitier y José Prats Sariol en su edición de *Paradiso*, p. 461

<sup>228</sup> Lezama Lima: *Introducción a los vasos órficos*, en *La cantidad hechizada*. La Habana: Unión, 1970. 75.

otros, Gabriel García Márquez<sup>229</sup>. Y esto se debe sobretodo a la forma de narrar con virtuosismo mediante el uso de las voces entretreídas de los campesinos que aparecen en la novela con un estilo fragmentario, lo que Françoise Perus llama «poética en acto»<sup>230</sup>. Si miramos la foto de Rulfo con el nombre *Barda de adobe* (1940), al inicio de este texto, reconocemos una estructura compuesta por un montón de piedras que forman en conjunto un muro de adobe que desciende por una colina. Esta imagen del mosaico del muro, complejo y al mismo tiempo sencillo, puede servir de metáfora para la estructura narrativa de la novela: representa muchas piezas (voces) únicas que forman una construcción (narración) entera de un descenso. El suelo de la región en la foto se ve desértico, seco, pobre, como el pueblo sobre el que trata *Pedro Páramo*, que ya en el título lleva la palabra «piedra» (Pedro). Con el sustantivo «páramo», el título especifica de qué tipo de piedra o paisaje se trata: uno abandonado, solitario. El escenario del texto rulfiano es el campo mexicano. Puede estar ubicado en los estados de Colima o de Jalisco, de donde era el mismo autor, pero, claro está, se trata más bien de un pueblo ficcionalizado como Macondo o la ciudad de Santa María, pues consiste en una mezcla de diferentes lugares «verdaderos».

La novela de Rulfo sobre el ascenso y la caída del cacique Pedro Páramo se mueve en el ámbito del género denominado como *realismo mágico*, donde los muertos forman parte «normal» de la realidad perceptible. Aunque también contiene rasgos de la *narración fantástica* ya que, el que nos presenta Rulfo, es un mundo de ambivalencia y de dudas constantes<sup>231</sup>. En 69 partes, el texto de *Pedro Páramo*, que se desarrolla parcialmente del cuento *Luvina*<sup>232</sup> de *El Llano en llamas* (1953), cuenta la historia del descenso de Juan Preciado, hijo de Pedro Páramo, que se pone en camino hacia la aldea llamada Comala para encontrar a su padre. Al igual que en el cuento corto *Luvina*,

229 Véase Raymond L. Williams: *A Companion to Gabriel García Márquez*. Woodbridge: Tamesis, 2010. 160.

230 Françoise Perus: *Del cuento a la novela, o de cómo ir de Luvina a Comala y no morir en el intento*. En: *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto*. (1955–2005). Ed. Yvette Jiménez de Báez, Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: FLM, 2008. 93–107. Aquí: 94.

231 Véase, para el tema de la ambivalencia, Alicia Llarena: *Pedro Páramo: El universo ambivalente*. En: *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto* (1955–2005). Ed. Yvette Jiménez de Báez, Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: FLM, 2008. 139–151.

232 Françoise Perus: *Del cuento a la novela, o de cómo ir de Luvina a Comala y no morir en el intento*. En: *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto*. (1955–2005). Ed. Yvette Jiménez de Báez, Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: FLM, 2008. 93–107.

hay un personaje que visita el pueblo sin vida (Luvina, en el cuento). En *Pedro Páramo* Juan encuentra el pueblo vacío y lleno de fantasmas. En este pueblo nació y creció su madre, de aptónimo Dolores, que en su lecho de muerte le pide a Juan que busque a su padre para «cobra[r]le] caro [el olvido en que nos tuvo, mi hijo]»<sup>233</sup>. El camino hacia Comala, que el hijo Juan realiza en nombre de su madre Dolores, se presenta como una narración arquetípica de un camino del héroe hacia el submundo,<sup>234</sup> hacia abajo, hacia una especie de infierno que lleva a pensar en la *Divina Commedia* de Dante. Desde el principio, se trata de una narración en la que el protagonista intenta zafarse de los muertos. Así lo muestra el autor cuando Juan intenta deshacerse de las manos muertas de su madre: «[A] mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas»<sup>235</sup>. Así lo describe Juan, el protagonista, en la primera página de la novela.

Después de la última promesa que le hizo a su madre en el lecho de muerte de esta, Juan camina por las montañas hacia el valle donde está situado el pueblo de Comala. Al igual que Virgilio ejerciendo de guía y acompañando a Dante en su camino hacia los infiernos, Juan está guiado por el borriquero, de nombre Abundio. Este resulta ser medio hermano de Juan, ya que es otro hijo ilegítimo de Pedro Páramo. Como Dante en su camino hacia los infiernos, Juan se «comenzó a llenar de sueños, a darle vuelo a las ilusiones»<sup>236</sup>. De este modo, desde el principio de la narración se indica que la realidad y el sueño se aproximan y se mezclan en la percepción del protagonista. Se da «ese tiempo de la canícula»<sup>237</sup> mientras Juan lleva a cabo su viaje y su camino desciende (como es usual para el *submundo* porque se supone que es un mundo *bajo* el otro, el real). El calor, que ya se menciona en el concepto «tiempo de canícula», se hace más y más fuerte cuanto más se aproxima al lugar de origen de sus padres. «El camino subía y bajaba: “Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja”»<sup>238</sup>.

233 Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, 73.

234 Véase Yvette Jiménez de Báez: *Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México, D.F.: Fondo de Cultura económica, 1990. 156f.

235 Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, 73.

236 Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, 73.

237 Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, 74.

238 Juan Rulfo: *Pedro Páramo*, 74.

Así lo describe Abundio, el borriquero y guía de Juan. «¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?», pregunta Juan. «Comala, señor»<sup>239</sup>, responde Abundio. Así que ya en las primeras páginas de la novela, Comala, el lugar de origen de Dolores y Pedro, los padres del protagonista, se describe como un «pueblo de abajo». El paraíso que su madre le había pronosticado en este valle ya no existe. La «*vista muy hermosa*», la «*llanura verde*», «*el maíz maduro*»<sup>240</sup> fue el paisaje que le describió su madre, pero lo que encuentra Juan se parece mucho más al infierno: «se ve esto tan triste»<sup>241</sup>, dice Juan al comentar las casas vacías, las voces del viento y el calor. Abundio anuncia:

[Esto] no es nada [...] Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al Infierno regresan por su cobija<sup>242</sup>.

Esta «boca del infierno», el origen de sus padres, ya no florece, sino que está llena de soledad, de abandono y de muertos cuando llega Juan: el origen se convierte en fin. «Son los tiempos, señor»<sup>243</sup>, explica Abundio. Y con esta frase, se refiere a los tiempos de la Revolución mexicana. Como lo describe Ursula Link-Heer, la novelista rulfiana abre una perspectiva de tres niveles, el nivel del paraíso, el nivel del purgatorio y el nivel del infierno: los tres niveles se mezclan constantemente en el texto. El mundo de los muertos accede al mundo de los vivos y al revés<sup>244</sup>. Se establece una simultaneidad de realidades contradictorias<sup>245</sup>. Comala sirve como puerta al infierno, como frontera entre este mundo y el más allá, pero también como memoria de un paraíso anterior<sup>246</sup>. Al anunciar Abundio que los tiempos han cambiado se refiere a

239 Juan Rulfo: Pedro Páramo, 74.

240 Juan Rulfo: Pedro Páramo, 74.

241 Juan Rulfo: Pedro Páramo, 74.

242 Juan Rulfo: Pedro Páramo, 75.

243 Juan Rulfo: Pedro Páramo, 74.

244 Véase para esta temática también: Portal 1981: 142, Ezquerro 1986: 87ff., Ortega Galindo 1984: 84ff. Rosa E. Black: Pedro Páramo: un infierno dantesco en México. Octavio Paz, Corriente alterna. Julio Ortega, La contemplación y la fiesta, 23. Fajardo Valenzuela, Pedro Páramo o la inmortalidad del espacio, 103.

245 Link-Heer, Ursula: Juan Rulfo: Pedro Páramo. En Volker Rologg/Harald Wentzlaff-Eggebert: Der hispanoamerikanische Roman. Von den Anfängen bis Carpentier, Bd.1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. 266–278. 272.

246 Véase Stefan Müller, Dionysische Mythopoiesis im dramatischen Werk von Laurent Gaudé. Eine Poetik des rauschhaften Umsturzes, Narr Francke Attempto 2018, 239.



la Revolución mexicana que invade el pueblo de Comala. Como en el famoso poema de Edgar Allan Poe *The Raven* (1845), los cuervos son los únicos que quedan aquí después de la rebelión caótica, hablando en el lenguaje onomatopéyico mediante su canto de «cuar, cuar, cuar»<sup>247</sup>.

Los personajes que Juan encuentra en el pueblo de Comala son sencillos campesinos que aparentan ser fantasmas; aparecen y desaparecen como si salieran de las paredes, de las ruinas de las casas. Nótese la importancia que tienen las casas, que se componen de una multitud de piedras (Pedro) y aluden al hogar (destruido), al origen (abandonado). Al final de la novela, el cacique malvado se convierte en «un montón de piedras»<sup>248</sup>. En el transcurso de la narración, que cada página desciende un paso más, notamos como lectores que se trata de voces muertas que invaden la imaginación de Juan. De las personas con las que habla el protagonista, después se nos hace saber que ya habían muerto desde hacía mucho tiempo. Hasta que en medio de la novela descubrimos que incluso el mismo Juan también está muerto ya, que nos habla desde el sepulcro. En la sección 35, es decir, casi en la mitad exacta del relato podemos leer:

Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto. No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre<sup>249</sup>.

De un modo notable, el lector/la lectora entra en un espacio lleno de fantasmas tanto como lo hace Juan en su descenso al abismo de Comala. El protagonista nos habla desde la profundidad de su propia tumba, la cual comparte con una mujer del pueblo, Dorotea. Así que, en medio de la novela nos damos cuenta de que el narrador principal no nos habla a nosotros, sino a su vecina de sepultura. Pero muchas voces de campesinos y aldeanos se mezclan en la narración, que se entreteje como

247 Juan Rulfo: Pedro Páramo, 75.

248 Juan Rulfo: Pedro Páramo, 186.

249 Juan Rulfo: Pedro Páramo, 125.

una red de voces en un restaurante campestre. La única diferencia es que aquí, las voces vienen de los muertos. Y cuentan historias de Pedro, el terrible cacique terrible. Este a su vez viene de una familia pobre y marcada por la violencia de sus tiempos, ya que su padre también fue asesinado, al igual que Pedro será asesinado. Pedro usurpa el poder en el pueblo de Comala. También controla a su gente, su dinero, su tierra. Intenta comprar todo con dinero o con amenazas. Soborna al padre Rentería y, con ello, a la Iglesia como institución local, a Dolores y con esto a la familia de su mayor acreedor y a muchos otros habitantes del pueblo. Obtiene el control político sobre la comunidad de la aldea por medio de la violencia y el contagio del miedo. Este es el infierno de Comala, donde Pedro se casa con Dolores solo para evitar las deudas que tiene con los Preciados. En este infierno, ahora se mezcla también el de la revolución mexicana que invade a Comala una y otra vez. Aunque Pedro manda sobre la tierra de Comala, él también tiene que manejar de alguna manera los grupos revolucionarios y lo hace cambiando de bando todo el tiempo.

«La revolución mexicana es un hecho que irrumpe en nuestra historia como una verdadera revelación de nuestro ser»<sup>250</sup>. Esta revolución, que empieza el año 1910 y termina en los años 30, cambia la vida diaria de México durante décadas. El propio Juan Rulfo crece durante los tiempos de la Guerra cristera (1926-1929) que le afectó a nivel personal. Es esta época la que aparece como tema en la segunda parte de su novela, es decir cuando se narra la época de dominio de Pedro Páramo sobre el pueblo de Comala<sup>251</sup> y, con ello, se cuenta el pasado desde la perspectiva de Juan, que sigue descendiendo a ese infierno. Después de haber caído bajo el control del cacique, el pueblo se encuentra en una situación de constante agitación, cuando aparecen grupos armados en Comala. «Se decía que había gente levantada en armas. Nos llegaban rumores»<sup>252</sup>. Primero llegan los rumores, después «aparecieron

250 Octavio Paz: El laberinto de la soledad. 2. Aufl., Mexiko 1970, 56. Kapitel Vida y Pensamiento de México.

251 La novela permite su división en, aproximadamente, dos grandes partes: la primera, en la que el lector todavía piensa que Juan vive y domina su perspectiva (aunque mezclada con las voces del pueblo). Este es el momento del descenso del hijo. Y la segunda parte, en la que domina el pasado de Pedro, su infancia, su amor por Susana San Juan, su ascenso y caída como cacique. Este es el momento de la caída del padre.

252 Pedro Páramo: 147.

los hombres»<sup>253</sup> de los diferentes grupos revolucionarios, uno tras otro: vienen «estos cristeros»<sup>254</sup>; después los villistas que «[v]ienen del Norte»<sup>255</sup> y reciben su nombre del líder revolucionario Pancho Villa. Después, los mismos villistas se vuelven carrancistas: «Ahora somos carrancistas»<sup>256</sup> «Andamos con mi general Obregón», dicen los mismos hombres un momento más tarde. Y luego afirman «[a]ndamos sueltos»<sup>257</sup> Así se hacen realidad los «tiempos malos»<sup>258</sup> ya anunciados por Pedro. La tiranía de Pedro se alterna con la tiranía de los grupos revolucionarios.

El nuevo sistema de violencia se mezcla con el antiguo feudalismo. De este modo puede observarse que los tiempos de la canícula son identificados como los tiempos de la revolución violenta. Y estos elementos conforman las brasas de la tierra, del infierno que leímos al principio. Comala se vuelve un comal, es decir, una plancha en el horno, caliente, en la que se hacen tortillas. «Nunca quise hacer una literatura social, no fue afán de denunciar, menos de testimoniar un hecho, sino simplemente la forma en que han caído o han quedado ciertos sitios después de la llamada Revolución Mexicana»<sup>259</sup>. Porque, como anuncia Rulfo, «algunas aldeas [a causa de la Revolución] aún parecen dar señales de vida, pero vistas de cerca son cementerios»<sup>260</sup>. Y es justo lo que vivimos como lectores/as leyendo *Pedro Páramo*, libro del que Rulfo afirmó que «es un trabajo con muertos»<sup>261</sup> La «plática» del pueblo, los murmullos de las piedras de Comala son lo único que queda del paraíso de antes<sup>262</sup>. Pedro Páramo se disuelve y fracasa la reforma agraria. «Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas»<sup>263</sup>.

253 Pedro Páramo, 160.

254 Pedro Páramo: 91.

255 Pedro Páramo: 170.

256 Pedro Páramo, 179.

257 Pedro Páramo, 179.

258 Pedro Páramo, 165.

259 Noticias sobre Juan Rulfo, Alberto Vital Díaz, 2004.

260 Rulfo, zit. Nach Harss, Luis: Juan Rulfo o la Pena sin Nombre, en La Ficción de la Memoria. Juan Rulfo ante la Crítica, hg. Federico Campbell, México 2003, 61-88. Hier 64.

261 Entrevista A Fondo, 17 de abril de 1977: <https://www.youtube.com/watch?v=V74yJztkx-c>.

262 Véase Françoise Perus, 94. El mismo Rulfo llama a su poética algo entre «plática» y «silencio».

263 Rulfo Cátedra: 145.

## Roberto Bolaño – *Nocturno de Chile* como viaje a la cárcel de la dictadura militar

«Santiago resplandece con la *iluminación nocturna*. Parece la última gran ciudad del Hemisferio Sur»<sup>264</sup>. Así describe Roberto Bolaño la capital chilena, su ciudad natal, en una conversación con el autor Lemebel. La composición «iluminación nocturna» ya deja ver la impresión paradójica que tiene Bolaño reflexionando sobre la luz durante la noche en Santiago, un esclarecimiento de las sombras. Con el título *Nocturno*, Bolaño alude tanto a la tradición de la literatura fantástica (p. ej. A los cuentos *Nachtstücke* – «Nocturnos» de E.T.A. Hoffmann) como a la música y al arte plástico, disciplinas en las que los nocturnos de Chopin o de Goya expresan la melancolía y la ausencia de luz como algo impenetrable. Como el concepto contrario del iluminismo, aquí protagoniza el tiempo de las sombras. En la novela de Bolaño, este concepto se relaciona con los tiempos oscuros de la dictadura militar de Pinochet a partir del golpe de Estado del año 1973. Al igual que *Pedro Páramo* de Rulfo, también esta novela se trata de una narración, por así decir, del más allá. El protagonista, el padre del Opus Dei y crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix, se halla en su lecho de muerte, contando la historia de su vida y confesando su culpa como oportunista y como alguien que ha salido ganando del sistema político opresivo. Como en el caso de Rulfo, también en Bolaño encontramos a un personaje narrador que está ya más al otro lado que a este: se trata de una narración en sentido doble, «desde el otro lado». Lacroix cuenta con una voz un tanto confusa, que va repitiendo partes de lo ya contado, cambiándolo entretanto. Toda la novela corta se compone de un solo monólogo de este personaje principal. Así, su primera frase es «Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía»<sup>265</sup>. Como lectores/as, escuchamos sus últimas palabras antes de morir, durante una sola noche llena de fiebre, de sueños y de alucinaciones. Como el narrador de *Pedro Páramo*, este otro narrador tampoco es muy fiable. A veces se contradice, otras veces duda de su memoria. Además, siempre parece hablar desde su

<sup>264</sup> Roberto Bolaño: Entre paréntesis, 2004. 77. Conversación con Lemebel. Acentuación de la autora.

<sup>265</sup> Roberto Bolaño: *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000, 11.

cama con un personaje al que llama «joven envejecido»<sup>266</sup> y el carácter de monólogo de repente se pone en duda. Esta construcción a modo de oxímoron entre el viejo y el joven a lo largo del relato resulta ser una especie de imagen reflejada: el padre habla consigo mismo, el padre que se muere habla a una versión más joven de él. Al final de la novela, Lacroix lo expresa así:

Y entonces me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado. Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido?<sup>267</sup>

¿Por qué es tan importante la pregunta de quién es el joven envejecido? Porque el padre lo deja claro desde el principio de la narración, que «ese joven envejecido es el culpable»<sup>268</sup>. Por tanto, al admitir que él es el padre y al mismo tiempo el joven envejecido, admite también su culpa como protagonista en un cuento sobre la violencia; su culpa como oportunista en la historia violenta de Chile en los años 70. Este complejo «monólogo consigo mismo», como lo llama Franklin Rodríguez<sup>269</sup>, desciende al pasado del padre del mismo modo que desciende a la historia de Chile.

Primero, el padre relata cómo él se introdujo en los círculos de escritores con la ayuda de un autor con el pseudónimo Farewell (un nombre que parece significar «Adiós», ya que Lacroix está en el lecho de muerte). Casi todos los personajes del libro tienen pseudónimos y, como consecuencia de esto, manejan uno o más nombres dobles. Es el caso del mismo Lacroix, que como poeta se llama Ibacache, que a su vez alude al modelo «real» de Ibacache/Lacroix, que se llamaba Ignacio Valente (que lleva el nombre original de José Miguel Ibáñez Langlois, que suena mucho como Sebastián Urrutia Lacroix) y que trabajaba para el régimen de Pinochet. Con los nombres dobles de sus personajes, Bolaño indica la literaricidad de su texto, así

266 Roberto Bolaño: Nocturno de Chile, 11.

267 Roberto Bolaño: Nocturno de Chile, 149.

268 Roberto Bolaño: Nocturno de Chile, 11.

269 Véase Franklin Rodríguez 2009: 7.

como también resalta la relación entre la ficción y el mundo real. De esta manera, el autor también alude a la mascarada de muchos intelectuales durante los tiempos de la dictadura. Por eso, el epitafio del *Nocturno*, que se llama «Quítese la peluca», proporciona la divisa del relato y es una referencia a Chesterton.

El padre Urrutia Lacroix —a través de Farewell— se introduce en los círculos de escritores ilustres, de quienes también forma parte el todopoderoso Neruda, que aparece como un semidiós, pero mostrado mediante el uso de la ironía típico de Bolaño. El fundo (nótese la semejanza con la expresión «el fondo» o «el profundo») al que le invita Farewell y donde Lacroix encuentra a otros escritores y críticos literarios, es decir, a la élite del país en aquel tiempo, se llama «*Là-bas*», o sea «*allí/abajo*». Es decir, el narrador, con su iniciación en los círculos intelectuales más importantes de Chile, baja a una especie de infierno. Lo más representativo de estas reuniones literarias en diferentes fundos, haciendas o restaurantes a lo largo del relato del sacerdote es el fatal contraste entre los grandes salones y el mundo exterior. En los primeros, los intelectuales tienen conversaciones cultas mientras beben un costoso *whisky* en un ambiente agradable con música clásica; mientras que fuera de estos salones (en el campo, en la ciudad, en el sótano) pasan cosas horribles, la gente sufre pobreza, opresión y torturas. Esta diferencia se hace más y más evidente durante la narración del padre, que va incrementando la historia a través de otros relatos intercalados (que Bolaño llama «cuadros» y que están relacionados) sobre Ernst Jünger en la primera guerra mundial. Estas historias intercaladas versan sobre artistas en París durante la segunda guerra mundial, sobre iglesias en la España bajo la dictadura de Franco, etc. Es decir, todos los relatos entrelazados en la narración enmarcada del padre tienen alguna relación con un sistema opresivo y violento. Al final de la novela, esto culmina, por una parte, en las clases que da el padre Urrutia Lacroix a los militares de Pinochet y al dictador mismo sobre las tesis del marxismo para que puedan reconocer mejor al enemigo. Y, por otra parte, culmina en el descubrimiento de la culpa del joven envejecido, es decir el padre mismo, que frecuenta la casa de una mujer llamada María Canales (esta mujer

también se basa en un modelo *real*). En esta casa se llevaban a cabo las tertulias del padre y sus colegas literarios. Pero la casa también resulta ser una cárcel del sistema dictatorial, lo que se trasluce en la persona de Jimmy, el marido de María Canales (quien también tiene un apónimo, ya que los canales hacen pensar en la profundidad y, con ello, en los infiernos). Aquí es como se cuenta la escena en la novela:

María Canales tenía una casa en las afueras. Una casa grande, rodeada por un jardín lleno de árboles, una casa con una sala confortable, con chimenea y buen *whisky*, buen coñac, una casa abierta para los amigos una vez a la semana [...]. María Canales era simpática y se hacía querer: es decir, era generosa, no parecía importarle nada más que la comodidad de sus invitados [...]. La verdad es que la gente se sentía bien en las veladas o tertulias o *soirées* o malones ilustrados de la novel escritora<sup>270</sup>.

Aquí se puede ver cómo se presenta el personaje de María Canales como una mujer amable y con una casa abierta a todos. Esta es una cara de la moneda. Pero hay otra cara:

Meses después, un amigo me contó que durante una fiesta en casa de María Canales uno de los invitados se había perdido. Iba muy borracho, o iba muy borracha, pues no quedaba claro su sexo, y salió en busca del baño [...]. En vez de tomar el pasillo a la derecha, tomó el de la izquierda, luego se metió por otro pasillo, bajó unas escaleras, estaba en el sótano y no se dio cuenta, la casa, en verdad, era muy grande: un crucigrama. [...] Finalmente llegó a un pasillo más estrecho que todos los demás y abrió la última puerta. Vio una especie de cama metálica. Encendió la luz. Sobre el catre había un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos<sup>271</sup>.

Como sucede en la casa de María Canales, también en el sótano de Chile se hallan los desaparecidos, los torturados, los perseguidos. Como el extraviado en el sótano, Bolaño, es decir, Urrutia Lacroix, encienden la luz durante el tiempo de sombras en Chile. Pero, como el extraviado en la narración, regresa a la sala «y no dijo nada»<sup>272</sup>. Tampoco el padre dice nada sobre este acontecimiento hasta la hora de su muerte. Patricia Espinosa escribe sobre el *Nocturno* que es una novela «en torno al terror, a la posible verdad, a la moral posible, un intento de mirar tras la cara visible del

270 Roberto Bolaño: *Nocturno de Chile*, 125–126.

271 Roberto Bolaño: *Nocturno de Chile*, 138–139.

272 Roberto Bolaño: *Nocturno de Chile*, 139.

poder»<sup>273</sup>. Se trata, como lo describe Franklin Rodríguez, de «*a hyperliterary journey towards the hidden terrible thing, towards the space of disaster and terror, towards the recognition of the ,I' in the figure of the mutilated and forgotten other*»<sup>274</sup>.

## Conclusión

Ambas novelas analizadas tratan de manera simultánea el tema de un descenso a una especie de infierno y la situación política durante un tiempo específico dentro de la historia del propio país. Es decir, tanto el *Pedro Páramo* de Rulfo, como el *Nocturno de Chile* de Bolaño, muestran las dificultades de procesar las circunstancias políticas de opresión y violencia. Estas circunstancias afectaron personalmente a ambos autores a lo largo de sus vidas. Rulfo creció durante los tiempos caóticos y violentos de la revolución mexicana y Bolaño vivió durante mucho tiempo en el exilio a causa de la dictadura de Pinochet, primero en México, después en España.

A través de sus novelas, ambos autores remiten no solo al mundo «real» y político, sino también a la tradición de imaginar los infiernos. Ambos tienen a Dante y su camino a los infiernos como referencia. De esta manera, los dos autores interpretan a Dante mediante la crítica de lo político, lo que también destaca en la *Divina Commedia* del florentino. El gran abismo entre la imagen colonialista de América Latina y el mundo del hampa está en la difícil herencia del colonialismo europeo y el capitalismo, que va acompañado de una dominación de los Estados Unidos sobre los países latinoamericanos y que funciona tan solo porque se produce sobre países jóvenes, sobre los que ambas novelas tratan; países jóvenes buscando su independencia. Como lo expresa Bolaño:

[*Nocturno de Chile*] es la metáfora de un país infernal, entre otras cosas. También es la metáfora de un país joven, de un país que no se sabe muy bien si es un país o un paisaje<sup>275</sup>.

273 Patricia Espinosa: Estudio, 28.

274 Franklin Rodríguez 2015: 8.

275 Roberto Bolaño: Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas. Ed. Roberto Vidal Bolaño. Eds. Universidad Diego Portales, 2006. 144.



## Referencias

- Arce, Christine (2013): «El alma en llamas: Visiones mesoamericanas de Pedro Páramo». *Chasqui*, Vol. 42 (Número 2), 147–164.
- Black, Rosa E. (1999): *Pedro Páramo: un infierno dantesco en México*. Stanley, U.S.: Central Connecticut State University.
- Bolaño, Roberto (2004): *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998–2003)*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2006): *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Ed. Roberto Vidal Bolaño. Santiago de Chile: Eds. Universidad Diego Portales.
- \_\_\_\_\_ (2014) *Nocturno de Chile*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Espinosa, Patricia (2003): Estudio preliminar. Espinosa, Patricia (ed.) *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: FRASIA editores, 13-32.
- Fajardo Valenzuela, Diógenes (1989): «Pedro Páramo o la inmortalidad del espacio», Vol. XLIV, Número 1. 92-111.
- Fischer, Luka: «Die mexikanische Revolution in Juan Rulfos Pedro Páramo». Romanisches Seminar Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br., Seminar Verfahren der Textinterpretation. URL: [http://www.erdmann\\_romanistik.uni-freiburg.de/die-mexikanische-revolution-in-juan-rulfos-pedro-paramo.pdf](http://www.erdmann_romanistik.uni-freiburg.de/die-mexikanische-revolution-in-juan-rulfos-pedro-paramo.pdf). Fecha de consulta: 05/06/2019.
- Harss, Luis (2003): «Juan Rulfo o la Pena sin Nombre». En Campbell, Federico (ed.) *La Ficción de la Memoria. Juan Rulfo ante la Crítica*. México, D.F.: Ediciones Era, 61-88.
- Henríquez Ureña, Pedro (1949): «El descubrimiento del Nuevo Mundo en la imaginación europea». En Pedro Ureña Henríquez (ed.) *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de cultura económica, 9-34.
- Jiménez de Báez, Yvette (1990): *Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México, D.F.: Fondo de Cultura económica.
- Lezama Lima, José (1970): «Introducción a los vasos órficos». En *La cantidad hechizada*. La Habana: Unión.
- Lezama Lima, José (1996): *Paradiso*. Ed. Cintio Vitier. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Link-Heer, Ursula (1992): Juan Rulfo: «Pedro Páramo». En Volker Rologg/Harald Wentzlaff-Eggebert: *Der hispanoamerikanische Roman. Von den Anfängen bis Carpentier*, Bd.1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

- Llarena, Alicia (2008): «Pedro Páramo: El universo ambivalente». En Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955–2005). En Jiménez de Báez, Yvette/Gutiérrez de Velasco, Luzelena (ed.) Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955–2005). México: FLM, 139–151.
- Müller, Stefan (2018): Dionysische Mythopoiesis im dramatischen Werk von Laurent Gaudé. Eine Poetik des rauschhaften Umsturzes, Tübingen: Narr.
- Paz, Octavio (1970): El laberinto de la soledad. (2a edición). México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Perus, Françoise (2008): «Del cuento a la novela, o de cómo ir de Luvina a Comala y no morir en el intento». En Jiménez de Báez, Yvette/Gutiérrez de Velasco, Luzelena (ed.) Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955–2005). México: FLM, 93–107.
- Rodríguez, Franklin (2015): Roberto Bolaño: Un investigador desvelado. Madrid: Editorial Verbum.
- Rössner, Michael (1988): Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Rulfo, Juan (2018): Pedro Páramo. Edición de José Carlos González Boixo. 31ª edición. Madrid: Cátedra, (31).
- Rulfo, Juan (1977): Entrevista *A Fondo*, 17 de abril de 1977. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V74yJztkx-c>. Fecha de consulta: 05/06/2019
- Ruiz Barrionuevo, Carmen (2010): «El umbral de Paradiso: el capítulo primero y la poética de la narración en José Lezama Lima». Revista de la Casa de las Américas, Número 261. 14–30.
- Valdés, Mario J. (1998): «Juan Rulfo en el amoxcalli: una lectura hermeneútica de Pedro Páramo». Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol. 22 (Número 2), 225–236.
- Vespucci, Amerigo (1982): «Die neue Welt». En Rodríguez Monegal, Emir (ed.). Die neue Welt. Chroniken Lateinamerikas von Kolumbus bis zu den Unabhängigkeitskriegen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 81-88.
- Vital Díaz, Alberto (2004): Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía. Barcelona: RM.
- Williams, Raymond L. (2010): A Companion to Gabriel García Márquez. Woodbridge: Tamesis, 2010.