



CI NE /

Nuevas aproximaciones
a viejas polémicas

II

Capítulo 19



II RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo,
N editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial,
2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas --
Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica
del Perú.

BNP: 2019-106

Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

UN AHOGADO (HOMOSEXUAL) FRENTE A LOS LINEAMIENTOS DE LO REAL MARAVILLOSO Y EL AMOR EN *CONTRACORRIENTE*, DE JAVIER FUENTES LEÓN

Enrique Bruce-Marticorena

Pontificia Universidad Católica del Perú / Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

Resumen: *Contracorriente* (2010), del peruano Javier Fuentes León, permite analizar el tratamiento del amor homosexual y su encuadre en los lenguajes del cine y la literatura. Es bastante difundida la versión del «castigo» al amor homosexual en tanto que una de las partes muere casi como requisito inquebrantable en muchas historias. En el presente artículo, la versión de la motivación ideológica de la muerte del personaje gay dialoga en *Contracorriente* con los lineamientos de la literatura romántica, lo real maravilloso y la problemática planteada por una poética del cuerpo y los estudios *queer* y de masculinidades.

Palabras clave: cine peruano, amor homosexual, literatura romántica, real maravilloso, poética del cuerpo, estudios *queer*

La más emblemática literatura romántica del siglo XIX era aquella cuyas historias se ambientaban en el pequeño pueblo en medio del campo bucólico o frente a las olas de un paisaje costero. La gente y sus costumbres retratadas en dicha literatura (también llamada «costumbrista» o «idealista») se centraban, la mayor parte de las veces, en los quehaceres amorosos o en los varios idilios del ocio y la juventud, cuando no en la relación entre el trabajo rural y los hombres, o entre estos y los desastres naturales (la sequía, la peste, la tormenta). La vertiente realista de esta literatura no descuidaba tampoco el retrato de la superstición y la religiosidad fetichizada. De otro lado, la relación entre los hombres y el capital, en la literatura de inspiración pueblerina, era exigua. Los móviles humanos en el argumento romántico eran pasionales o vivenciales; el dinero solo se hacía notar en el esbozo cómico de la exagerada dignidad del rico del pueblo o del mendicante hecho a sus miserias. Es decir, el tráfico entre el dinero y las pasiones humanas tenía un margen estrecho de ejecución en la narrativa idealista. La idea del pequeño pueblo para la lectoría citadina,

destinatario por excelencia de casi toda la literatura decimonónica, estuvo siempre inmovilizada en la naturaleza hostil o graciosamente domesticada por el trabajo de una colectividad.

El pequeño pueblo, para el lector ciudadano, estaría siempre alejado de la agenda del capital de las grandes metrópolis: los malabares financieros de la banca y la bolsa, las clases sociales emergentes que desafiaban la cada vez más volátil aristocracia, los partidos y su veleidoso maridaje con los grupos de poder, el mercado internacional, las prebendas, la empresa y la tecnología, el juego lucrativo de la guerra, etc. Esa vorágine del flujo del dinero y de las grandes muchedumbres se disolvía, invariablemente, en las aguas agitadas de un río o en las orillas de un pueblo costero apacible.

El tratamiento de lo pasional cobrará mayor complejidad en el siglo XX y, en el caso del cine, ya los primeros largometrajes mudos empiezan a explorar diversas técnicas y temáticas. Las ambientaciones no necesariamente se inscribirían dentro de lo rural; la ciudad también podría proveer de escenografía a los amantes, tal como se aprecia en *Camille* (1915) o *El jardín del Edén* (1928). Sin embargo, la ya larga historia de la cinematografía no olvidaría la lección de la novela idealista romántica decimonónica de dar énfasis a las dinámicas pasionales de sus protagonistas por sobre los contextos sociales o políticos contractuales. Muchos melodramas del cine son prueba de ello; y tal vez el más claro ejemplo sea la exitosa superproducción *Lo que el viento se llevó* (1939), película ambientada en las haciendas sureñas de la época de la Guerra de Secesión americana, donde la relación de los personajes de Scarlett O'Hara y Rhett Butler prácticamente eclipsa los hechos cruentos de la guerra y la condición postrada de los esclavos. Aunque los melodramas de Douglas Sirk en los años cincuenta le darían un tímido relieve a las tensiones raciales de los Estados Unidos de la década, y sin duda pasaría lo mismo con los innumerables musicales que surgieron a partir de los treinta con la aparición del cine sonoro, la exaltación sentimental amorosa tiene un largo e infatigable recorrido en la pantalla grande: desde el registro trágico al cómico, del musical al drama psicológico.

En cuanto al amor homosexual, se puede afirmar que el personaje homosexual siempre estuvo en las márgenes del guion fílmico y fue con frecuencia ridiculizado o censurado. Será a partir de los sesenta cuando cobrará protagonismo y mayor complejidad. Los protagonistas homosexuales de *Contracorriente*¹ (2010), primer largometraje del peruano Javier Fuentes León, serían herederos de esa evolución pero la historia en la que están inscritos no olvidará las prescriptivas de lo romántico tradicional.

¹ *Contracorriente*. Guion de Javier Fuentes León. Dir. Javier Fuentes León. Act. Cristian Mercado, Tatiana Astengo, Manolo Cardona, 2010. Película.

La cámara de Fuentes León nos muestra en sus primeros planos la convivencia del mar y la topografía desértica de la costa norte del Perú. El cielo, cuyo azul puro solo cede al variopinto del crepúsculo, ambienta las barcas pesqueras que surcan las aguas del litoral bajo los hábiles encuadres fijados por el propio director y Mauricio Vidal, el director de fotografía. Cuando la cámara nos lleve a los ambientes interiores y exteriores de un pueblo sin nombre, no descuidará los retazos de mar que se asoman en sus tomas; tampoco se omitirá el sonido de la resaca ni las alusiones de los personajes a los oficios de la pesca. El montaje es justo: pueblo y agua; desierto, casas derruidas y pistas de tierra afirmada. Polvo, color y hombres.

Los avatares del dinero se mostrarán de manera sesgada en la película, tal como prescribía la narrativa idealista tradicional. El escenario costero se muestra ajeno a los cambios económicos o políticos de un país nunca nombrado en la película. Los personajes secundarios que irán desfilando en esta producción restringirán su actuar y su decir solo en su relación a los protagonistas; el sol cruzará el cielo y las aguas, dorará las arenas y los caseríos con el solo fin de encuadrar una historia de amor y desgracia.

El primer plano cerrado de la película nos presenta al protagonista Miguel (interpretado por Cristian Mercado) pegando la oreja a la barriga de su esposa Mariela (Tatiana Astengo), en estado avanzado de embarazo. Poco después lo veremos tomando cervezas con sus amigos, pescadores como él, en una chingana del lugar comentando vivamente su futura paternidad. Luego entrará al local el forastero del pueblo, un joven pintor (Manolo Cardona) que parecería no haber interactuado con nadie en particular y tal vez por ello objeto de las miradas recelosas y los comentarios no del todo amables de parte de los parroquianos. Miguel parece compartir en un primer momento, al menos por concesión de su silencio, con la suspicacia de la comunidad pesquera ante el pintor. Pero pronto sabremos que la actitud de tácita desconfianza del joven pescador ante el artista fue solo un disimulo: en una secuencia inmediatamente posterior, veremos a ambos jóvenes abrazándose y besándose en el interior de una casa derruida. El forastero tendrá un nombre: Santiago. Y Miguel, el pescador, cobrará otra dimensión: la del adúltero y la del homosexual solapado.

Los intercambios de frases amorosas y de reproches tibios entre ambos personajes cobijados en el refugio de cuatro paredes, la alusión pícaro y tierna a la vez que hace Santiago a «Panchito» (el pene de Miguel); y en una secuencia posterior, las tomas de sus cuerpos desnudos rodando entrelazados por la arena bajo la luz dorada del sol, son elementos que dan cuenta de la consistencia de la relación entre los amantes. La expresión risueña de Santiago y la fijeza de sus ojos, dulces y auscultadores a la vez, sobre la cara y los gestos de Miguel, acompañan sus palabras de tenue reproche por el excesivo cuidado que pone su amante en no ser vistos. Los gestos y palabras

del artista forastero parecerían poner de relieve la «sabiduría» del gay ciudadano fuera del clóset sobre los parámetros morales estrechos del pueblerino enclosetado. En un primer momento, el filme parece situarse en el discurso a veces harto predecible de la corrección política, de la sanción oficial que estima como superior el respiro libertario del homosexual de la ciudad por sobre los mecanismos represores del pueblo chico. Bajo esa premisa ideológica, el forastero ciudadano acepta más relajadamente que su amante, el pescador timorato, su condición de hombre gay².

Miguel, la parte reprimida de la pareja, no se alinearán de modo muy convincente, al discurso liberal de Santiago. Hablará, con frases inconclusas y evitando la mirada acusatoria de Santiago quien le reprocha su complicidad homofóbica con los pescadores, de su familia y del compromiso que tiene con el hijo por nacer³. Sin embargo, Miguel no está solo en este margen de dudas e indecisiones. En ningún momento alguno de los amantes parece tener una idea clara de cuál habría de ser su proyecto juntos. Santiago, de su lado, critica los parámetros morales restrictivos del pueblo pesquero; pero tampoco muestra alguna seguridad sobre qué vida puede tener con un hombre casado y próximo a ser padre. La decisión, que ninguno de los personajes es capaz de tomar, la determinará el guion (*deus est machina*): a mitad de la película, Santiago morirá ahogado y se le aparecerá a su amante como espectro insomne, obsesionado por la necesidad de que su propio cuerpo perdido en el mar sea encontrado. Santiago, en su primera aparición espectral, le hace saber a Miguel que habrá de escapar de ese limbo y hallar la paz eterna solo cuando a su cuerpo se le rindan las exequias pertinentes.

El denominado «real maravilloso» tiene —desde sus inicios de definición y exégesis, sobre todo con las propuestas teóricas de Uslar Pietri en 1947 y poco después, con Alejo Carpentier en 1949— un norte claro para explicar una tendencia de las letras latinoamericanas que buscaban reflejar las supersticiones y mitologías de sus pueblos, sobre todo de aquellos de las áreas rurales. De manera entusiasta, Gabriel García Márquez propondrá, décadas después, una suerte de antropología de lo sobrenatural de las historias orales y costumbres del subcontinente. Desde las declaraciones y las novelas del afamado premio nobel colombiano, tendemos a circunscribir a lo real

² Algunos estudios cuestionan el término «gay» para el deseo homosexual por tratarse de un término de cuño americano, muy blanco y muy clase media. Matthew Gutmann se sitúa en una posición revisionista respecto a la aplicación de dicho término a la realidad homosexual latinoamericana. Nos advierte, por igual, de lo apresurado del término «machista» en alusión a las dinámicas sexuales y de género del varón latinoamericano en general (Gutmann, 2006).

³ Norma Fuller pone en cuestionamiento el estereotipo extendido del padre latinoamericano irresponsable (2006). El personaje de Miguel coloca como un norte ético su compromiso para con el niño por venir. Ese norte ético existe en muchas comunidades latinoamericanas, al margen del carácter consecuente con el mismo de tal o cual individuo.

maravilloso a un conjunto de hechos y creencias compartidas por comunidades precapitalistas del área latinoamericana, hechos y creencias que sobrepasan los parámetros de racionalidad y equilibrio, que se entienden son «occidentales»⁴. Se procuró etiquetar de «surrealistas» ciertos pasajes de Carpentier; pero sabemos que dicho movimiento, de cuna europea, se restringe básicamente a fenómenos de percepción individualista y a una mirada alternativa a las propuestas racionales y academicistas que coleteaban aún en las primeras décadas del siglo XX. El discurso exegético del surrealismo se da básicamente por procedimiento deductivo sobre la base de ciertas propuestas plásticas y poéticas de los salones europeos de vanguardia de los años veinte. Lo real maravilloso, de matriz literaria pero extensiva en ocasiones a manifestaciones artísticas fuera de las letras (pintura o cine), se entiende, en cambio, como una generalización de ciertos procedimientos descriptivos narrativos empleados por algunos escritores de Latinoamérica y su aparente reflejo de una realidad social ajena a los parámetros sociales eurocéntricos.

Todo tratamiento de hechos sobrenaturales, en el cine o la literatura inscrita en lo real maravilloso, desde los intercambios de ideas sobre este movimiento de los años cuarenta, debió centrarse en la aceptación desproblematizada del hecho sobrenatural por parte de una comunidad. Los muertos tratarían con los vivos de modo fluido en los textos de Juan Rulfo o de Manuel Scorza; los cadáveres harían gala de proezas físicas y avisarían de una vida ultraterrena capaz de dejar una impronta entre nosotros, ante los ojos sin pasmo de los personajes de García Márquez o Isabel Allende. La exposición verosímil de un hecho se confundiría en la enorme vertiente de las letras latinoamericanas, antes y después de García Márquez, con la metáfora. Solo así el colombiano, a través de Juvenal Urbino, enunciaría sin carrasperas en *El amor en los tiempos del cólera*: «Esta vaina huele a ventana» aseveración de un *pater familias* en referencia a una tisana de manzanilla. Su esposa y las sirvientas se acercaría a oler la infusión; en efecto, el señor de la casa tenía razón: la tisana caliente olía a ventana (García Márquez, 1987, p. 284).

Los lineamientos de la estética y modo de ver el mundo en la literatura de lo real maravilloso requieren necesariamente la complicidad colectiva, de la aceptación sin suspicacia de un hecho sobrenatural o de exageración inverosímil. El *unheimlich* freudiano, tan trabajado por los teóricos y narradores de otra vertiente famosa en Sudamérica, la de la literatura fantástica, quedaría definitivamente desterrado de la sensibilidad garciamarquiana. La manifestación del hecho sorprendente no sorprende

⁴ Sin entrar en la discusión propuesta por Leonardo Padura que distingue entre real maravilloso y realismo mágico. Cfr. *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* (2002).

a nadie en el universo de lo real maravilloso, sino tal vez al lector. El espectro, la quimera o los objetos que se desplazan por sí solos, no alteran el orden del día a día (como puede pasar con la literatura fantástica en el plano cognitivo e individual) sino que confirman el mundo en que se desenvuelven los personajes, instalados todos en el discurso y registro connatural al realismo. Apelando al discurso realista (de larga afinación en Occidente), «racional» por convención, se presentan hechos inverosímiles sobre el tapete de la literatura real maravillosa. El registro realista sirve así, como sirvió en la literatura de fines del siglo XIX, a la narrativa fantástica, al nuevo recuento del temperamento latinoamericano. El hecho sobrenatural no altera mundo alguno, más bien lo confirma en la aceptación tranquila de las personas que atestiguan al espectro, la intromisión de la magia o el crimen desbordado en medio de las labores caseras o el trabajo de chacra.

Contracorriente, sin embargo, no se pliega cómodamente a estas premisas genéricas. Si bien cuando Santiago se le aparece a Miguel, y le consta que su amante es un espectro, no cuestiona en ningún momento si él mismo está o no en sus propios cabales, solo a él se le revelará la aparición paranormal. Nadie del pueblo, ni su propia esposa, junto a la cual el espectro aparece ante los ojos atónitos de su amante, se percatará de su existencia. El forastero en vida sigue siendo el forastero en la muerte: no podrá entrar en la cosmovisión de un poblado en la propuesta vivencial de lo real maravilloso. Pero, aunque ese poblado no es presentado como uno proto-maravilloso-realista por Fuentes León en sentido estricto, el hecho sobrenatural del fantasma que alterna con «naturalidad genérica» con una persona viva no podrá sustraer a la película de cierta mirada ínsita a lo real maravilloso.

La historia del maridaje de amor y muerte tiene larga historia en Occidente, pero se intensifica en la poesía y narrativa decimonónica. Latinoamérica, en particular, tendrá una novela romántica idealista por antonomasia: *María* (1867), del colombiano Jorge Isaacs, cuya heroína inspiradora de las pasiones (y escritura) más ardientes cumplirá, como se debe, con la misión de morir joven y exangüe. A la visión de los amores fatales, donde él o ella (más ella) mueren sin poder consumir un amor o poder sancionar un matrimonio, se adhiere el canto al cadáver. En las letras hispanas, Gustavo Adolfo Bécquer escribiría versos inflamados que convocan la obsesión erótica por la muerte, al confundir mujer y fantasma, mujer y muerte, mujer transformada en estatua sepulcral⁵. En uno de los cuentos del sevillano, «El rayo de luna» (1862), un hombre joven persigue de manera obsesa a una muchacha pálida

⁵ En 1871, después de la muerte de Gustavo Adolfo Bécquer, sus amigos reúnen sus poemas inéditos en *Rimas*, casi todos breves. Particularmente las LXXI, XXII, LXXIII y LXXVI son ejemplos de su retórica que enlaza lo mórbido y lo erótico.

de veste blanco que merodea en un bosque nocturno solo para descubrir que el objeto de sus desvelos es un haz de luna. Una mujer que muere lentamente, pero esta vez en las letras de habla inglesa, es una joven esposa que sirve de modelo por días y días a su marido pintor. El artista, demasiado concentrado en el retrato de la muchacha, descubre en el brochazo final que su esposa yacía muerta por extrema fatiga en el breve cuento de Edgar Allan Poe, «El retrato oval» (1842). El siglo XIX recrearía también la imagen del cadáver viviente, la del vampiro que habría aparecido por vez primera, en la recopilación folclorista de Augustin Calmet en el siglo XVII para que dicha figura se reconfigure en algún poema de Byron y en la, tan famosa, novela de Bram Stoker: *Drácula* (1897). La muerte renuente a morir, encarnada en fantasmas, autómatas o cadáveres insepultos, se desliza en los salones en penumbra o los camposantos de las páginas de una serie de narradores neogóticos para situarse entre los vivos y situar a estos en nuevas propuestas de imaginación y visión sobre lo ultraterreno. Los muertos son convocados así en las páginas y el imaginario del europeo y el americano promedio del siglo XIX, para no morir más, o para extender un símil incómodamente parecido a nuestra vida llena de verdades y moral precarias. De este modo, el cadáver dejará de ser un elemento de tránsito entre «esta» vida y la «otra» para estacionarse como el único espacio posible de experiencia. La muerte no es la culminación o el inicio de otra existencia: ella abarca todos los espacios posibles en la aventura sensorial y cognitiva humana.

Pero la muerte (o el muerto de turno) también tiene la responsabilidad de otra alegoría en las letras. Una mirada situada insistentemente en el referente social y moral puede etiquetar a la muerte de la amada (o el amado) como expresión exacta del castigo. Cuando en la literatura y en el cine el objeto amoroso resulta muerto, o el propio sujeto deseante muere, se suele interpretar que es producto de una justicia soterrada que (se entiende) castiga a los que infringen los mores sociales contractuales. Esta asociación entre muerte y castigo no es hechura exclusiva del siglo XX, claro está. Desde la tragedia griega, pasando por la (re)interpretación de lo trágico en el medioevo y la Edad moderna, la exégesis o el pronunciamiento explícito del artista moral ha equiparado la muerte del protagonista con el castigo que este sufriera merecida o inmerecidamente. En este punto o confluye o diverge la llamada «justicia poética» de las leyes morales, según sea quien las mire: Shakespeare hizo morir a los adolescentes de Verona, Romeo y Julieta, para arrojar luz sobre el despotismo paterno; pero la versión francesa de la cual el inglés se inspiró, fue una llamada admonitoria a los propios jóvenes que desobedecieran los designios de sus padres.

No es infrecuente, en la interpretación que se hace de los muertos homosexuales en la literatura y el cine, asociar la muerte del personaje homosexual con el castigo «justo»:

*Homo, ergo, muero*⁶. El trasfondo culposo sobre la producción y el eventual consumo de las obras de escritores y cineastas que echan en la fosa a sus personajes homosexuales por haberse echado, a su vez, en camas equívocas, puede tener un asidero interpretativo lógico; pero la explicación sobre la culpa inconsciente (casi siempre, *dicunt*, de raíz religiosa) puede ser insuficiente para una mejor contextualización de la muerte de un homosexual (de muchos homosexuales) en los guiones y narrativas contemporáneos.

Si bien uno de los protagonistas muere, como ocurre en prácticamente todas las ficciones de temática homosexual, en *Contracorriente* son retratados con una dignidad y respeto antes ausentes en la narrativa peruana. Desde el registro decadentista, algo tardío, de la novela *Duque*, de José Diez Canseco (1934), donde se retrata a un joven *dandy* limeño de tendencias homosexuales, la narrativa del país ha retratado al gay desde una perspectiva entre caricaturesca y desesperanzada. Esa denigración del personaje gay será menos una denuncia que una conspiración soterrada de parte de autores cuyo prejuicio guía su pluma. En *Con Jimmy en Paracas* (1968), de Alfredo Bryce Echenique, un adolescente de clase alta, Jimmy, entabla amistad con un el hijo de un empleado de su padre en una playa sureña, un muchacho de su misma edad. Todo parece separarlos, desde la superioridad de Jimmy en términos de estética y carisma, y su calidad de hijo de un empresario prominente reflejada en el trato obsecuente de los empleados del hotel donde ambos muchachos se alojan. La superioridad social y económica de Jimmy, sin embargo, se deslucirá cuando pose una mano sobre el muslo de su amigo y se revele, así, como un «desviado». Otros personajes de la narrativa nacional serán «humillados» cuando su sexualidad gay se descubra: ocurre en *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa, el todopoderoso Fermín Zavala, empresario corrupto asociado al dictador Odría, será castigado en la novela al ser construido como como un gay pasivo sistemáticamente penetrado por el negro Ambrosio, su chofer. Y será este, años después, quien le revele a Zavalita, el hijo de don Fermín, la «humillante» verdad. En *Historia de Mayta* (1984), Vargas Llosa asocia neurosis con insurgencia guerrillera y homosexualidad en el retrato que hace del revolucionario Mayta. Dos vecinos, hombre y mujer de la tercera edad, se pelean constantemente en «Tristes querellas de la vieja quinta» (1977), de Julio Ramón Ribeyro. La petulancia de ella (percibida así por su vecino) será «castigada» cuando su vecino descubra, al entrar en un bar de difundida reputación, que el hijo de esta es homosexual. En «Cara de ángel», un relato incluido

⁶ Para un repaso del «castigo homosexual» en la historia del cine sugiero el documental *The celluloid closet* de 1995 (disponible en YouTube). El documental se inspiró en el libro del mismo nombre de Vito Russo, publicado en 1981, e incorpora material filmico posterior a los recopilados por el texto.

en la colección *Los inocentes* (1961), de Oswaldo Reynoso, un adolescente limeño de hermosos rasgos será humillado al ser el motivo forzado de una masturbación violenta y colectiva de un grupo de muchachos que lo contemplan. Los cuatro autores mencionados pertenecen a una generación anterior a Fuentes León; y la homosexualidad, cuando escribieron estos relatos, era considerada una perversión sexual en los anales médicos. La literatura de autores posteriores tendrá un registro más variado sobre el personaje gay. En la esfera del cine, Javier Fuentes León abrirá un espectro mayor sobre las posibilidades introspectivas de la relación de dos hombres y su mayor autonomía frente a la censura mórbida.

El arte y la literatura de los siglos XIX y XX, por el gran influjo del realismo literario, primero, y el cinemático, después, fuerzan a creadores y consumidores de las producciones artísticas a buscar un reflejo de la realidad social o psicológica en cada historia propuesta. Sabemos, también, de la importancia de calibrar los alcances estilísticos que cada lenguaje, los de la literatura y el cine por contraste entre estos, o de los diferentes géneros o subgéneros propuestos por sendos medios (por separado), puede hacer por otorgar sugerencias o desplegar niveles de complejidad del sentido de las historias y de los personajes que exhiben. Analicemos, desde esta perspectiva, el hecho de que las escenas carnales de *Contra corriente* ocurren en la arena. La cámara no reposa en los rostros sino en las tomas rápidas de las nalgas, la espalda o la mano que se desliza en la piel tamizada por la luz del atardecer. El mar suele acompañar las escenas eróticas como plano de fondo visual o acústico. No faltará una escena en la que los amantes jueguen a echarse agua cerca de la orilla. El perfecto panfleto turístico: arena, sol, mar y sexo. Sin embargo, el mar ahogará también a Santiago (no veremos esa escena) y retendrá por algunos días su cuerpo en descomposición.

Fuentes León no apuesta por la exposición de las dinámicas económicas del mar; las escenas de extracción pesquera son escasas y Miguel, el pescador, no extrae un solo pez en la película. El mar deja de ser el escenario de los vaivenes laborales y se perfila más bien como el espacio de deseo y muerte de los amantes. Cuando Fuentes León, según declaración propia, concibió el guion, no tenía pensado ningún pueblo específico. El nombre del pueblo «Cabo Blanco» (cuyo nombre sabremos, o inferiremos, solo por una barcaza donde este aparece), es insustancial para la historia. El hecho de que se sitúe en la costa peruana es tan contingente como si se hubiera desarrollado en cualquier otro país que aviste al Pacífico o al Caribe, en la vertiente opuesta del continente⁷. Para dar vida a los dos amantes de Fuentes León se necesitaba una playa

⁷ No escapa al recuento anecdótico que Cabo Blanco fue, al parecer, el pueblo costero que inspiró al norteamericano Ernest Hemingway para escribir *El viejo y el mar*. En la película de Fuentes León, claro está, no hay ninguna alusión al respecto.

y calor, en la escenografía genérica de un pueblo pequeño sin geografía precisa ni composición social delimitada o complejizada. Dos amantes sin raza ni extracción social explícitas. La tez clara y los ojos azules de Manolo Cardona, lo mismo que la despreocupación aparente de su personaje por avatares laborales (Santiago es un pintor sin premio por contactos galerísticos), lo conformará, en el imaginario latinoamericano, como personaje de extracción medio alta. Miguel es claramente lo que se pretende que represente: un pescador de un bajo nivel educacional (en algún momento, Miguel dice «ecología» en lugar de «ecografía» en una escena con su esposa, quien lo corrige). El fenotipo de Cristian Mercado responde, mejor que el de Cardona, al del promedio sudamericano: pelo y ojos oscuros, piel tostada; por consiguiente, su personaje podrá ser situado con mayor libertad en algún punto del amplio espectro étnico y social del subcontinente. A pesar de las marcas sociales de los personajes y las fisonómicas de los actores, la relación entre Santiago y Miguel está desproblematizada en términos de confrontación de clase⁸. El tema de confrontación se reduce única y exclusivamente al *status* civil de Miguel y su paternidad (su hijo nacerá después de la muerte de Santiago).

El alejamiento de ambos personajes, en la propuesta cinematográfica, de ciertas dinámicas sociales hará algo endeble la interpretación del castigo de la muerte de Santiago. Todo castigo debe cohesionarse como tal no lejos de la mirada de los otros. Y los otros aquí, en la propuesta del cineasta peruano, no son explícitos en sus censuras. No hay ninguna escena de agresividad de parte de la comunidad pesquera. El registro bucólico, aislacionista, enrarece la versión punitiva porque enrarece las dinámicas sociales más expresas.

Dos razones fundamentales alejan a esta película de la versión difundida del castigo homosexual. Una de ellas, la más obvia, es la época de la concepción y realización del proyecto, décadas después de la revuelta de Stonewall y de la inclusión ulterior en la academia del tema de la homosexualidad en los estudios *queer*, estudios de cuño americano pero de extendida difusión en Occidente. Es cierto que aún pueblan las pantallas los cadáveres de amantes gays (el vaquero despedazado por unos homófobos de Wyoming en la película *Brokeback Mountain*, de Ang Lee, de 2005, es uno de reconocimiento globalizado), pero pueblan en igual o mayor número, tanto en el cine como en la pantalla chica, personajes homosexuales de una libido monitorea, de sonrisas afables y seguidores fieles del libreto del buen burgués (no tenemos

⁸ Cabe resaltar la casi nula simulación de los acentos nacionales de los tres actores principales: Manuel Cardona, colombiano; Cristian Mercado, boliviano; y Tatiana Astengo, peruana. Esta despreocupación por las variantes lingüísticas de los actores corrobora la poca urgencia por una mimesis realista social rigurosa.

que sintonizar *Will and Grace* o *Modern Family* para darnos cuenta de ello). Y, en consecuencia, podemos augurarles larga vida a esos personajes de ficción.

La segunda razón que invalida en alta medida la versión del homosexual castigado se apoya en los dos géneros literarios y cinematográficos en los que *Contracorriente*, mal que bien, se sitúa: aquel de la narrativa idealista o bucólica que aísla a los amantes de la mirada insistente de una colectividad; y el de lo real maravilloso, del cual la historia de Fuentes León no se desprende del todo. Cuando hablamos de Santiago, hablamos de un personaje hecho fantasma en por lo menos la mitad de la película. La vertiente humorística (no desconocida para lo real maravilloso) está presente en ocasiones, como aquella donde Santiago le dice a Miguel que su oponente en un juego de cartas está ostentando falsamente una buena mano. Miguel sigue los consejos de su amante espectral y gana esa ronda de naipes. En otra escena, Miguel, sentado en la banca de la pequeña iglesia del pueblo, tiene a un lado a su amante con su mano entrelazada a la suya; y, al otro lado, a su esposa Mariela. La invisibilidad es también libertad: en otra escena, ambos hombres pasean de la calle de la mano, y solo Miguel puede responder a los saludos. El guiño a *Doña Flor y sus dos maridos* (1976), la película del brasileño Bruno Barreto, o el libro de Jorge Amado de 1966, es evidente.

Lo real maravilloso no ha tratado la homosexualidad de modo extensivo o consistente; lo ha hecho de manera colateral o humorística, a diferencia de su género pariente, el surrealismo, que ha tratado el deseo homosexual masculino, tanto en el cine latinoamericano como en el europeo, como un montaje más del rico *tableaux* de asociaciones libres. Recordemos la escena del cementerio de *El límite*, del brasileño Mário Peixoto (1930), o, muchos años más adelante, la de la sujeción sexual y sádica de los monjes en *El topo*, del mexicano Alejandro Jodorowski (1970). La representación de la homosexualidad femenina o masculina en este género literario/estético tenía como función principal subvertir los mores sociales (y racionales) supuestamente amparados por la cultura burguesa. El retrato de las dinámicas sexuales de los amantes en los espacios de lo real maravilloso o del surrealismo (tanto en el cine y la literatura), revestidos por las asociaciones oníricas o el humor, no otorgarían una plataforma sólida a la censura de las actitudes sexuales desviantes. Si hay algo que nos impida hablar de castigo en la terminación biológica de Santiago es la continuidad de la vida del personaje en su manifestación espectral y, sobre todo, en la continuidad de la vida del personaje en los parámetros, algo alterados pero señeros, del bucolismo idealista y de lo real maravilloso, alejadas ambas corrientes del realismo crítico social más proclive por naturaleza a los juicios condenatorios. Fuentes León consigue así para sus personajes el refugio de un género literario y cinemático que se resiste a la mirada censoradora puesto que la irrupción real maravillosa, en sí,

tiende a desvirtuar las directivas sociales propias (y, por ende, la censura potencial) de una comunidad retratada.

La tradición, en la realidad del pueblo, de «ofrecer» el cuerpo de Miguel al mar (una vez recuperado el cadáver del agua), no tiene asidero antropológico fidedigno que se aplique a las poblaciones de la costa norte. El propio director afirma que se permitió de manera libre escenificar dicho ritual, sin importarle la existencia o no de dicha costumbre en Cabo Blanco. Los nuevos directores peruanos, al parecer (pienso también en Claudia Llosa y su *Madeinusa* o *La teta asustada* de la primera década del milenio), se permiten ciertas licencias poéticas a la hora de representar costumbres y entornos rurales andinos o de pequeños pueblos. El cine peruano, como buena parte del latinoamericano en general, se construyó bajo el imperativo del llamado «cine testimonial» de los sesenta (el cine del boliviano Jorge Sanjinés serviría de piedra de toque de este movimiento del subcontinente en dicha década, así como el del cubano Tomás Gutiérrez Alea) que buscaba, por lo menos en sus proclamas, «reflejar» la realidad de los grupos e individuos política o socialmente marginales de sus comunidades. Las producciones ceñidas a este imperativo fueron de varias calidades y acogidas. En esos años, el cine latinoamericano iba de la mano también (o pretendía hacerlo) de la llamada «novela total» de la novelística latinoamericana. La plataforma de lo real social debía permear, según la crítica y consignas entre creadores, toda la producción literaria o cinematográfica del continente. En el caso de la literatura, lo real maravilloso de García Márquez afirmaba reflejar una nueva «realidad» latinoamericana. Su afán de cubrir el mosaico social se debía a la hazaña largamente esperada en Latinoamérica de descifrar el siempre esquivo tema de la identidad nacional, el sempiterno «nosotros» que en otras latitudes se resuelve con aparente menos complejidad. En sus afanes, el escritor de Aracataca no estaba solo. Desde diversas trincheras de estilo y perspectiva, escritores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar o José Donoso procuraron, en los años sesenta, abordar esa totalidad latinoamericana que anunciaría y trataría en novelas y ensayos el peruano Mario Vargas Llosa cuya ambición se destacó, como la de pocos, con su novela *Conversación en La Catedral* de 1969. El análisis y laudo que hiciera en *Historia de un deicidio* (1971) de *Cien años de soledad* (1967), novela que marcaría el «año cero» de las letras latinoamericanas, sería un grito de guerra suficiente que anunciaba una nueva estética narrativa y una nueva inquietud ante el caleidoscopio social del subcontinente (y la materia psíquica que conforma el hecho literario). También desde el Perú, el indio de José María Arguedas (según el propio Arguedas y según sus más ardientes defensores) era el indio de carne y hueso que vivía en las haciendas y comunidades del Ande peruano. La palabra «realidad» se convirtió en moneda corriente en la exégesis de las producciones artísticas de la época. Es recién a partir de los ochenta cuando los

narradores y cineastas parecerían haberse volcado por producciones más intimistas o de una vertiente imaginativa más libre (también con calidades y acogidas varias). El (nuevo) «parricidio» de los novelistas latinoamericanos, anunciado en la década de los ochenta, ante las máximas ideológicas y estéticas de sus predecesores (en una década desencantada con la utopía social frente a las nuevas televisivas de los marielitos en Cuba y la *perestroika* en Rusia), se dio de manera paulatina pero irreversible. La novela y el cine, aún de mercado incipiente, señalarían a escritores y consumidores nuevos derroteros lejos del realismo testimonial.

El mar de Cabo Blanco en la película de Fuentes León es un espacio de disolución de los parámetros sociológicos y de las sentencias siempre provisionales de la verosimilitud psíquica, sea esta colectiva o interpersonal. La escena del cuerpo de Santiago, echado al mar desde una barcaza por su amante (¿pareja?, ¿viudo informal?), se libera en mayor grado de la calibración verosímil o veraz de su referente social. Su cuerpo está exento de la prescriptiva realista y se entrega más fluidamente al espacio marino del deseo que propuso el director. Ya para entonces, parte de la población sabe de la relación ilícita de los dos hombres⁹ y si bien algunos habitantes manifiestan una censura con distintos grados de rigor, rigor expreso aun frente al duelo de Miguel, otros deciden acompañarlo en la escena final del rito fúnebre. Será su propia esposa quien le pida al sacerdote que lo acompañe en los ritos; petición a la que se negará. En esa escena final, Santiago será incorporado de modo indirecto al espíritu de una comunidad que lo había negado en vida. El ritual imaginado del director, la costumbre deliberadamente falseada, coloca la realidad ficcional de la despedida mortuoria más allá de los parámetros de lo socialmente creíble. No podremos apostar fácilmente por si es posible, o no, que un pueblo de pescadores latinoamericanos se permita celebrar las exequias de un hombre oficiadas por el hombre que se sabe fue su amante. El entorno marino del deseo y de la muerte, las aguas desprovistas del vaivén económico de la bonanza o la escasez, los planos abiertos del cielo y el mar que acompañan la barcaza funeraria (como acompañaron el retozo de los amantes), libran al muerto y los oficiantes de toda calibración centrada en la perspectiva social realista.

Así, el cadáver está libre de las especulaciones del castigo; y libre también de los vaivenes genéricos literarios de un fantasma, ya sea en el folclor creativo de lo real maravilloso, de las visiones lúgubres de lo neogótico o de la exaltación fantástica, lúdica o mórbida de los siglos XIX y XX. El cadáver, como la vida del homosexual

⁹ En toda la película no se emplea nunca la palabra «gay» u «homosexual». Los términos, sobre todo el primero, tienen una connotación social alejada del entorno real o imaginado del pueblo costero sudamericano, tal como lo expuse en la nota 1. El término «marica» es usado por Santiago una sola vez, como una señal de apropiación y afirmación desafiante de su identidad sexual: «para ser marica hay que tener los huevos bien puestos»

promedio, siempre existió en los intersticios de la vida nominada como tal en la tradición (y en el cine y la literatura tradicionales). Esta película, en particular, nos advierte del no-lugar para el cadáver de un hombre gay, y nos sitúa en el espacio incierto de los géneros literarios y cinemáticos renuentes a la resolución única de un duelo y un cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bruce-Marticorena, Enrique (22 de enero de 2014). Entrevista a Javier Fuentes León vía *Skype*.
- Bryce Echenique, Alfredo (1996). Con Jimmy en Paracas. En *15 cuentos de amor y humor*. Lima: Peisa.
- Diez Canseco, José (2005). *Obra narrativa completa*. Edición de Tomás Escajadillo. Lima: Amaru.
- Fuller, Norma (2006). The social Constitution of Gender Identity among Peruvian Males. En Matthew Gutmann (ed.), *Changing Men and Masculinities in Latin America* (pp. 134-152). Carolina del Norte: Duke University Press.
- García Márquez, Gabriel (1987). *El amor en los tiempos del cólera*. Madrid: Mondadori.
- Gutmann, Matthew C. (2006). Introduction: Discarding Manly Dichotomies in Latin America. En Matthew Gutmann (ed.), *Changing Men and Masculinities in Latin America* (pp. 1-26). Carolina del Norte: Duke University Press.
- Isaacs, Jorge (1989 [1867]). *Maria*. Bogotá: Plaza & Janes.
- Padura, Leonardo (2002). *Un camino de medio siglo. Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. Ciudad de México: FCE.
- Reynoso, Oswaldo (2006). *Los inocentes*. Lima: Estruendomudo.
- Vargas Llosa, Mario (2013). *Conversación en La Catedral*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (2016). *Historia de Mayta*. Madrid: Alfaguara.